

# ecart

4to Encuentro Platense de Investigadores sobre  
Cuerpo en las Artes Escénicas y Performativas

**Actas del IV Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes**

**Escénicas y Performáticas** / Lucia Belén Merlos ... [et al.] ; compilado por Lucia Belén Merlos ; Mariana Lucía Sáez ; fotografías de Leonel Arance ; Juan

Trentin. Ilustración: Tatiana Catelani - 1a ed. - La Plata: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-27772-5-8

1. Cuerpo Humano. 2. Danza. 3. Artes Escénicas. I. Merlos, Lucia Belén II. Merlos, Lucia Belén, comp. III. Sáez, Mariana Lucía, comp. IV. Arance, Leonel , fot. V. Trentin, Juan, fot.

CDD 790.07

# Actas del IV Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas

## ECART

La Plata,  
24, 25 y 26 de noviembre de 2015

Compilación: Lucía Belén Merlos y Mariana Lucía Sáez



# INDICE

PRESENTACIÓN.....	11
Los Ecart.....	12
El IV ECART: <i>del cuerpo al espacio</i> .....	13
Organizamos el IV ECART:.....	16
ACTIVIDADES TRANSVERSALES.....	19
Conferencia inaugural.....	20
Etnografía y prácticas artísticas: de la articulación a la anfibenidad.....	20
Ana Sabrina Mora, Mariana del Mármol, Gisela Magri y Mariana Sáez.....	20
Presentaciones de libros.....	26
HACER ESPACIO. CIRCULACIONES MÚLTIPLES ENTRE CUERPOS Y PALABRAS.	
Club Hem y ECART, 2015.....	27
El masculino de "libre", ¿sería "libro"? Sobre el Libro Hacer espacio.	
<i>Paula Hanlon</i> .....	30
E-BOOK CIRCULACIONES: CUERPOS, ESPACIOS Y TEXTOS en torno a las jornadas de intercambio "Investigaciones sobre y desde el cuerpo en las artes escénicas y performáticas".....	33
DANZA CLÁSICA. TRADICIONES ACADÉMICAS EN ROSARIO.....	35
<i>Marcela Masetti (coordinadora). Rosario, 2014</i> .....	35
UNA BAILARINA ARGENTINA. <i>Diana Rogovsky, Malisia Editorial, 2015</i> .....	36
A propósito de una bailarina argentina, <i>Carolina Escudero</i> .....	37
COMUNICACIÓN Y ARTES ESCÉNICAS	
<i>Mónica Berman (compiladora) Editorial Escénicas Sociales, 2015.</i> .....	40
LECTURAS EMERGENTES DE DANZA CONTEMPORÁNEA. NICE. Núcleo Corporalidad Artes Escénicas. <i>Adeline Maxwell (editora) LOM Ediciones, 2015</i> .....	41
Conferencia de cierre:.....	43
<i>"Aquí se baila el tango" María Julia Carozzi</i> .....	43
Exposiciones permanentes.....	47
<i>Danza – Comunidad – Espacio Recuperado – Encuentro- Esculturas</i> .....	48
– <i>Flashmob – Museo - Escuela- Universidad.</i> .....	48
María José Patiño Yancomay.....	48
<i>El Vendaval: muestra de taller trans-disciplinar de arte para jóvenes en situación de encierro temporario.</i>	
Ana Contursi y Sol Massera.....	49
<i>Los paisajes de un cuerpo .</i>	
Ana Santilli Lago.....	52
Los modales de la violencia	
Eva Velazquez, Inti Gonzáles Mesples, Marcos Audisio, Julián Higuera Ducuara Y Nazareno Robilotta.....	54
Fructíferas	
Val Rossi.....	56
Eje 1.....	57
INVESTIGACIONES SOBRE PROCESOS CREATIVOS.....	57

Exposiciones orales .....	58
El estilo coreográfico de Ana Itelman: una puesta en valor de la danza de mediados del siglo XX en Buenos Aires	
Jessica Josiowicz .....	60
Restauración y autoría en el arte del performance. Ponencia a nueve voces sobre el proceso creativo “Los aconteci”, “Bend it”, “Los gritos” .....	74
Conducta Restaurada: Catalina Muñoz, Itzel Aparicio, Isabel Toledo, Flora Ferrari, Vianka Alejandro, Ignacio Monna, Cristian Drut, Carlos Donado, Manuela Mendez .....	74
Corporalidad y subjetividad: Des-Archivando Memorias .....	82
Mag. Marcela Masetti .....	82
Sobre la utilización del término danza-teatro en Buenos Aires: estudio comparativo a partir de dos obras del período 1999-2004. ....	89
Julia de la Torre .....	89
El cronotopos de la danza o la danza como texto .....	98
Victoria Alcala .....	98
De una verdad en reposo al caos como forma creativa.....	109
Lucía Servera, Diego Torres, Chapi Barresi, René Mantiñán .....	109
Teatro Rustico. Experiencia colectiva territorial .....	118
Pablo Andrés Nakandakare, Colectivo Teatro Rústico.....	118
Experiencias en/de danza con objetivos que apuntan a una/alguna transformación social	121
Norma Ambrosini .....	121
DANZAREPORTAJE: un proceso de investigación y creación de un universo particular a partir de una metodología secuencial y colaborativa.	
Ana Oliver y Natalia Burgueño, COLECTIVO NAAN .....	140
Antrieb Falax Brut Movimiento cría. Registro de serie performática. ....	145
La problemática del registro en la performance y la recuperación de las memorias disponibles. Sabrina S. Giacomone .....	145
La identidad Grupal y el Género como constructores del método compositivo en el proceso creativo de Que las Parió de las Patas. La ideología en la composición en danza .....	156
Ana González Seligra, Diana Vignolles .....	156
De Kafka a la instalación <i>Regreso a casa</i> .....	166
Laura Conde y Matías Etcheverry .....	166
Proyecto MiniWIP: Ciclo de muestras de trabajos en progreso + análisis y reflexión sobre las artes escénicas regionales. ....	174
Leonardo Basanta, Carolina Donnantuoni, María Eugenia Massaro, Gustavo Radice .....	174
Prácticas del fracaso.....	179
Juan Fernando Cáceres .....	179
<i>Del mismo vientre</i> . Reflexiones acerca de la creación coreográfica	
Maite Salz .....	186
Cuando la práctica <i>obra</i> teoría. Procedimientos compositivos en improvisación .....	192
Vivi Fernández.....	192
Universidad Provincial de Córdoba - Universidad Nacional de La Rioja.....	192
Talleres, obras y performances .....	193

Danzareportaje-prácticas sobre y desde la danza que proponen compartir fragmentos de un proceso de creación	
Natalia Burgueño y Ana Oliver (Colectivo Naan).....	194
<i>Taller Componente subjetivo en la composición y el movimiento</i> .....	196
coordinado por Gabriela Prado, Liliana Tasso, Verónica Litvak y Valeria Martínez. ....	196
Si no me mira.....	197
Mariana Estévez.....	197
PORQUENO.....	199
Grupo <i>A LA VUELTA</i> .....	199
El RÍO, un cuento de Julio Cortázar	
Pablo Shinji.....	204
Naturaleza analógica. Obra en proceso	
Julieta Almirón, Cecilia Colombero, Julia Carey y Lis Mondaini .....	208
Sin Hitchcock	
Sofia Kauer .....	209
Es un verbo .....	211
Victoria Keriluk .....	211
Acrómata.....	214
Jerónimo buffalo .....	214
Eje 2.....	215
EXPERIENCIAS EN GESTIÓN, ASOCIACIÓN Y POLÍTICAS ESTÉTICAS .....	215
Exposiciones orales .....	217
Reflexiones sobre la asociación, gestión y producción en las artes escénicas a partir del caso porteño .....	218
Karina Mauro.....	218
(CONICET/UBA - UNA).....	218
Continuidades y reelaboraciones: sobre la persistencia del teatro “independiente” en la escena platense.....	229
Mariana del Mármol .....	229
Intervenciones escénicas urbanas del colectivo Fin de UN mundo: el accionar político desde una estética del impacto.....	243
Lucila Infantino.....	243
Un modo de provocar e inspirar política cultural, auto-convocados .....	255
Melina Seldes. Foro de danza en acción.....	255
Presentación de TEATRIX	
Mirta Romay .....	255
Talleres .....	256
Mesa-Taller: S.O.S. La Danza .....	257
Luz Mariela Ruggeri.....	257
Movimiento por la Ley Nacional de Danza.....	257
<i>Presentación y taller: NODOS. Plataforma colaborativa de artes escénicas.</i> .....	258
Daniela Camezzana, Constanza Copello, .....	258
Diego Torres, Mariana del Mármol y Mariana Sáez .....	258
<i>Foro-Taller: Cocinar lo colectivo: procesos creativos y modos de gestión</i> .....	259
Reseña por Lucía Uncal.....	259

Eje 3.....	264
LA PERFORMANCE Y LO PERFORMATIVO.....	264
Exposiciones orales .....	266
Corpo a corpo com as mulheres palhaças.....	267
Maria Silvia do Nascimento .....	267
Cuerpo, poder e intervención. Un análisis acerca de las políticas contra el olvido y las prácticas artísticas a fines del siglo XX.....	276
Rocío Sosa .....	276
Cuerpos ideologizados.....	284
Leandro Dumón .....	284
Conferencia performática. <i>Los espacios hablan, los cuerpos leen. Reflexión situada: prácticas artísticas y espacio público, experiencias en/desde La Plata</i> .....	295
Lucía Savloff.....	295
Conferencia performática: <i>Cositas que me gustan</i> .....	296
Jimena Garrido y Lucía Tamagnini .....	296
Obras, Performances, Videos e Instalaciones.....	298
<i>Instalación y conversatorio: Proyecto poroso</i> .....	299
Flávia Paiva y Marina Etchegoyhen .....	299
Lo que queda.....	304
Paz Ladrón de Guevara.....	304
<i>¿Y vos, de dónde sos? Impresiones de una historia en común</i> .....	307
Julia Broguet, María Laura Corvalán, Yanina Mennelli, Marcos Peralta, Manuela Rodríguez (UNR).....	307
Clínica cuerpo escéptico .....	309
Maiá Noé.....	309
Ocupa .....	310
Rocio Gomez .....	310
AbisaL Laboratorio performativo .....	312
Rocío Pagola, Flora Hubot y Cyrille de Haes.....	312
Eje 4.....	315
ARTE, CUERPO Y NUEVAS TECNOLOGÍAS.....	315
Exposiciones orales .....	317
El cuerpo creado/el cuerpo percibido. Estudio sobre la percepción del cuerpo en la videodanza .....	318
Mónica Hurtado .....	318
El cuerpo en movimiento a través del lenguaje multimedial interactivo.....	326
Gabriela Baldoni y Analía Cannone .....	326
Hacia una Escena Hipertextual desde el Posthumanismo.....	332
Camilo Cuartas .....	332
El uso de la tecnología en las obras del grupo “Scena XV” (2010-2014) – tecnología, arte y sociedad.	
<i>Jorge Xavier Carrillo Grandes</i> .....	339
Performances y videos.....	351
<i>Desapariciones. Performance interactiva</i> .....	352
Fiorella Cominetti y Martín Seijo.....	352

El cuerpo imaginado. Performance escénica .....	356
Paloma Macchione.....	356
Proyección del video-danza <i>Veranos de Agua</i> .....	359
Wanda Balbé, Pablo Finzio, Mercedes Lastra, .....	359
Rodolfo Lozano Gonzalez, Morena Díaz .....	359
<i>Promenade</i> .....	361
<i>Proyecto en Bruto</i> .....	361
<i>Verano</i> (fragmento de <i>Historias del río</i> ) .....	363
María Lorena Ponce.....	363
<i>Trasbordo / Nido/ Sobretudo / Contenido / Viable</i> .....	367
Grupo Danzatáctil .....	367
Otras actividades.....	369
Proyección del documental <i>Videodanza Argentino</i> .....	370
Charla: <i>Videodanza, un modo de hacer.</i> Claudia Margarita Sánchez.....	370
Eje 5.....	371
ARTE Y EDUCACIÓN .....	371
Exposiciones orales .....	373
<i>Danza – Comunidad – Espacio Recuperado – Encuentro- Esculturas – Flashmob – Museo - Escuela- Universidad</i> .....	374
María José Patiño Yancomay .....	374
Proyecto "Gestos Cíclicos"	
Matilde Alvides, Mariana Sinisi y Rocío Alarcón.....	375
Performance. Luz y sombra, un trabajo de integración en arte con niños	
Ana Blatt, Ana Carlón, Estela Venturo y Cecilia Germani .....	377
Taller RecreArte: Reflexiones sobre las intervenciones en el espacio y sus implicancias en la construcción de sentidos de pertenencia.”	
Carola Ruiz, Hernán Cánova .....	383
y Pamela Lima .....	383
"Avenida La Legión" espacios intervenidos/espacios apropiados	
Juliana Alessandro .....	394
<i>Metodología de la metodología. Reflexiones desde un espacio curricular en construcción permanente</i>	
María Noelia Pereyra Chaves .....	399
Reflexiones acerca del proceso creativo en el marco de una institución educativo en el marco de una institución educativa en la carrera de Expresión Corporal en la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata.	
Celeste Aranegui, Daniela Cerusico, Cecilia Martínez, Victoria Parada, Lucia Reinares y Mercedes Vitale Morillo .....	404
Escuela de Danzas Clásicas de La Plata .....	404
ENREDANZA Espacio para la reflexión. Danza y educación	
Triana Fernández Huget.....	405
La Batalla Cultural: Fortalecimiento en Cultura y Arte. La Experiencia de la performance	
Adriana Galizio , Gabriela Alonso y Mirta Amati.....	407
Integración De Las Tic En La Educación Artística-Danza. Transferencias"	
Mág. Alejandra Ceriani.....	412



El vendaval: muestra del taller trans-disciplinar de arte para jóvenes en situación de encierro temporario	
Sol Massera y Ana Contursi .....	419
Facultad de Bellas Artes- Secretaría de Extensión Universitaria - UNLP .....	419
Talleres .....	426
<i>Intensivo vivencial y teórico para docentes de todos los niveles</i>	
José Minuchin .....	427
Obras, Performances, Videos e Instalaciones.....	428
Resonancias entre técnica e improvisación; a propósito de la interpretación.....	429
y la enseñanza	
Sofía Almeida, Inés Di Tada, Carolina Escudero, Andrea Gatica, Silvina Auregui, Zulma Mieri, Susana Solas, Candera Oliva y Verónica Truzzoli .....	429
Muestra de Trabajo de curso de Danza Contemporánea del Estudio TEM.....	436
Diana Rogovsky.....	436
Eje 6.....	437
DISCUSIONES TEÓRICO-CONCEPTUALES EN TORNO AL CUERPO .....	437
Exposiciones orales .....	439
El cuerpo y el espacio más allá del esquema motriz en la filosofía de Merleau-Ponty	
Esteban A. García .....	440
<i>Perder la forma humana</i>	
Rhea Volij .....	446
<i>La mirada sobre el cuerpo en la danza contemporánea</i>	
Mercedes Neugent .....	450
Encarnaciones y extensiones en y desde cuatro obras de danza contemporánea presentadas en CABA y La Plata en 2008	
Diana Rogovsky.....	454
Talleres .....	457
<i>Transmutaciones del ser-en-el-mundo coordinado</i>	
Silvia Citro y Carina Do Brito .....	458
<i>El cuerpo público coordinado</i>	
Cecilia Codina, Eliana Giommi, Claudia Cárdenas y Antonella Pallanza .....	461
<i>Contact improvisación: ¿una construcción sensible del espacio esférico?</i> .....	463
Marina Tampini .....	463
Obras, Performances, Videos e Instalaciones.....	465
Pájara, solo en compañía	
Natalia Burgueño .....	466
<i>VERDAD ILUSIÓN - ¿vemos lo que sentimos o sentimos lo que vemos?</i>	
Melissa Panzutti.....	469
Transmutaciones del ser-en-el-mundo	
Silvia Citro y Carina Do Brito .....	471
Eje 7.....	473
VOZ, PERCEPCIÓN, MÚSICA. TEMPOROESPACIALIDAD EN LOS CUERPOS.....	473
Exposiciones orales .....	475
<i>El pensamiento musical en el cuerpo</i>	
Favio Shifres .....	476

<i>Corpo, prazer e performance em Paul Zumthor</i>	
Mariana Lage .....	476
Talleres .....	477
<i>Poéticas de la cultura: una apertura visceral en el proceso de construcción del conocimiento etnográfico. Aportes desde el movimiento, la palabra y la sonoridad</i>	
Juan Manuel López Manfré y María Luz Roa .....	478
<i>Del susurro al grito. Un lugar en el cuerpo coordinado</i>	
Clelia Romanutti, Las O .....	481
<i>Canto y yoga: la voz como camino coordinado</i>	
Ximena Villaro .....	483
Sonido interior	
David Arancibia Urzúa .....	484
Performance .....	486
<i>Stripsody.</i> .....	487
LAS O .....	487
Eje 8.....	489
CUERPO, ARTE Y MATERNIDAD .....	489
Exposiciones orales .....	491
<i>De mamíferas, empoderadas y espirituales. Discursos sobre la maternidad y la sexualidad</i>	
Ana Sabrina Mora, Graciela Tabak y Juliana Verdenelli .....	492
<i>Una vida más</i>	
Salomé Dascon .....	493
Presentación de libro <i>Mamá Mala</i> .....	501
de Carolina Justo Von Lurzer.....	501
Taller : <i>Canto embarazado. Sonar desde el útero</i> .....	502
Gisela Magri .....	502
Performances y video .....	504
2 cuerpos molestos, un proyecto de Quantum .....	505
Catalina Muñoz.....	505
<i>Hacia el fondo del mar</i> .....	507
Dinah Schonhaut y Eva Soiblezohn.....	507
Video: el cruce, el parto, la búsqueda.....	510
Paula Susperreguiy Paulo Sciutto .....	510

## PRESENTACIÓN

## Los Ecart

El IV ECART, *Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas*, tuvo su realización los días 24, 25 y 26 de **noviembre de 2015**, en el **Centro Cultural Islas Malvinas** - calle 19 entre 50 y 51 - de la Ciudad de La Plata, y fue organizado por *El Grupo de Estudio sobre Cuerpo* - Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad y la compañía independiente *Proyecto en Bruto*

En sintonía con los encuentros realizados en los años 2010, 2011 y 2013, se presentó como un espacio para profundizar y dar continuidad a las instancias de diálogo, puesta en común y debate que venimos sosteniendo quienes compartimos el interés por la reflexión en torno a las corporalidades en las artes escénicas y performáticas.

En la edición anterior del ECART, y en la compilación de artículos que publicamos en esa oportunidad, advertimos que al pensar sobre y desde el cuerpo, la referencia al espacio se volvía ineludible. De algún modo -intuimos- el cuerpo se había hecho espacio, se había transformado en esa espacialidad montada y recreada por el arte. En el trabajo con artes escénicas y performáticas que venimos haciendo-pensando-diciendo, pareciera que el cuerpo no fuese más o no pueda ya ser pensado como lo pensábamos; como si hubiera estallado y sus piezas estuvieran cayendo en otros lados, en una des/rematerialización.



#### **El IV ECART: *del cuerpo al espacio***

Derivando de la reflexión sobre el cuerpo, lo corporal y la corporalidad en las artes escénicas y performáticas, la pregunta y la reflexión sobre el espacio en tanto dimensión plural se tornó necesaria e ineludible. De qué espacio hablaríamos, cuáles eran los abordajes posibles desde lo multidisciplinar, qué cruces teóricos y conceptuales esperábamos en esta edición de IV Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas, fueron algunas de las preguntas que surgieron.

*“Espacio ampliado, espacio físico, espacio real, espacio simbólico, espacio virtual, espacio-tiempo, espacio corporal, espacio de contemplación, espacio de representación, espacio entre, espacio alternativo, espacio vacío, espacio lleno, espacio escénico, espacio creativo, habitar el espacio, espacio del discurso, lugar, no-lugar, ejes espaciales, estructura espacial, direcciones espaciales, espacio interior, espacio exterior, espacio propio, espacio compartido, espacio público, espacio de articulación”*

Partiendo de la multiplicidad de sentidos y usos en relación al espacio en su vinculación con el cuerpo en las artes escénicas y performáticas, propusimos, para esta IV edición del ECART, tomar el concepto de espacio como eje transversal que articule las diferentes reflexiones acerca de temáticas específicas. Propusimos entonces, “ecartear” el cuerpo, espaciarlo y expandirlo desde lo articular, tejer una nueva configuración, entramar sus fragmentos estallados.

Para pensar estas cuestiones, propusimos ocho ejes temáticos que funcionaron como disparadores para convocar a la participación y entablar diálogos diversos según las modalidades de presentación que delineó cada participante.

**Eje 1 | Investigaciones sobre procesos creativos.** Por el Ecart coordinaron: Florencia Olivieri, Maria Bevilacqua, Carola Ruiz. Coordinador invitado Leonardo Basanta

Este eje reúne investigaciones, producciones e interpelaciones en torno a los procesos de producción/creación en artes escénicas y performáticas. En este sentido, se incluyen desde los análisis y las reflexiones sobre los diferentes dispositivos y procedimientos hasta las observaciones de los roles, el tiempo y el espacio en el proceso compositivo. También se piensan las tensiones, cruces, hibridaciones y redefiniciones entre los diferentes géneros escénicos; entre otras posibilidades.

**Eje 2 | Experiencias en gestión, asociación y políticas estéticas.** Por el ECART coordinaron: Julia Aprea y Mariana Sáez. Coordinadores invitados: Federico Araneta, Verónica Capasso, Matías López.

A partir de este eje se busca abrir la reflexión y el diálogo en relación a las experiencias de asociación, gestión y producción en el campo de las artes escénicas y performáticas y a las formas en que se piensan las relaciones entre éstas, la política y la sociedad.

**Eje 3 | *La performance y lo performativo.*** Por el ECART coordinaron: Ana Sabrina Mora, Mónica Menacho, Daniela Camezzana

Se reunieron propuestas sobre y desde la performance y la performatividad, tomando en cuenta los múltiples campos de investigaciones y de producciones que las abordan. En este sentido, se presentan trabajos que reflexionen sobre procesos creativos- investigativos en el campo de las performances artísticas, como aquellos producidos a partir de la investigación sobre performances sociales y/o que incluyan la teoría de la performance entre sus perspectivas analíticas.

**Eje 4 | *Arte, cuerpo y nuevas tecnologías.*** Por el ECART coordinaron: Cirila Luz Ferrón, Daniela Camezzana  
Coordinadoras invitados: Claudia Sánchez, Alejandra Ceriani.

Para promover el intercambio de experiencias, investigaciones y producciones en el campo del arte, el cuerpo y las nuevas tecnologías, los trabajos de este eje abarca una multiplicidad de formatos: danza interactiva, videodanza, videoarte, videos interactivos, danza en entornos mixtos, "nuevas especies", entre otros.

**Eje 5 | *Arte y educación.*** Por el ECART coordinaron: Elizabeth López Betancouth, Lucía Belén Merlos, Mariana Provenzano, Lucía Reinares, Carola Ruiz Coordinadores invitados: Víctor Galestok, Diana Montequin.

Como su nombre lo indica, este eje impulsa el intercambio de experiencias, producciones e investigaciones en el campo del arte y la educación, haciendo hincapié en espacios formales e informales, así como también a espacios de creación escénica mediados por procesos comunitarios y de construcción colectiva, donde se ponen en diálogo formas y consideraciones del arte, de lo político y de lo educativo.

**Eje 6 | *Discusiones teórico-conceptuales en torno al cuerpo.*** Por el ECART coordinaron: Mónica Menacho, Mariana Sáez Coordinador invitado: Rodolfo Puglisi.

Entre la materialidad sensible y el sentido, entre lo trascendental y lo empírico, entre la naturaleza y la cultura, diversas tradiciones de pensamiento han intentado, y siguen intentando, aprehender al cuerpo y su multiplicidad. Este eje temático comparte interrogaciones en torno a los cuerpos y las corporalidades, y a sus modos de abordaje en tanto objetos/- sujetos de investigación y creación.

**Eje 7 | *Voz, percepción, música. Temporoespacialidad sonora en los cuerpos.*** Por el ECART coordinaron: Gisela Magri. Coordinadores invitados: Cintia Coria, Ximena Villaro

Impulsamos este eje para pensar desde el hacer, relaciones entre cuerpo, percepción, sonido, músicas en/desde el cuerpo como territorio temporal y espacial, a su vez desbordado.

**Eje 8 | Cuerpo, arte y maternidad.** Por el ECART coordinaron: Juliana Verdenelli, Graciela Tabak, Ana Sabrina Mora. Coordinador invitado: Augusto Labella

Se propone la reflexión en torno a las maternidades en y desde el arte. En tanto experiencias personales y subjetivas cuanto como asuntos públicos y políticos, se reunieron propuestas que problematicen la relación entre maternidades y procesos creativos; como así también aquellos que propon- gan pensar los modos hegemónicos de representar la maternidad en la historia del arte.

Las páginas que siguen recorren las distintas actividades compartidas en cada uno de estos ejes, y en los espacios transversales del IV ECART. Lxs invitamos a recorrerlas y lxs esperamos en futuros encuentros.



**Organizamos el IV ECART:**

Mariana Sáez, Lucía Belén Merlos, Daniela Camezzana, Elizabeth López Betancourth, Ana Sabrina Mora, Juliana Verdenelli, Mariana Provenzano, Cirila Luz Ferrón, Julia Aprea, Florencia Olivieri, María Bevilacqua, Carola Ruiz, Gisela Magri, Lucía Reinares, Mónica Menacho, Graciela Tabak.

**Colaboran:** Mariana del Mármol y Julia Catalá (coordinadoras); Natalia Pagano, Leopoldo Rueda, Lucía Uncal, Lucía Servera, Maira Sibretti, Valentina Bergonzi, Liz Carla Cesa, Guillermina Vides, Malena Vilches, Camila Trebucq Weis, Candela Barriach, Marcos Audisio, Luciana Trabucco, Ayelén Tedone, Natalia Quintomán, Cintia Lell, Florentina Villavicencio, Ana Santilli Lago, Ailén Mansilla, Ayelén Martínez, Brenda Martínez, Carol Sdenka Medina Romero, Juan Manuel Sallés.

Técnica: Mate Ep

Gestión: Mula cultura

Prensa: Leonel Arance - ALTADATA

Ilustración: Tatiana Catelani

Fotografía: Juan Trentin

Diseño: Mauricio Gómez Santamaría y Alejandro Elías

(Grupo EGSM Marketing y Comunicación / [www.grupoegsm.com.ar](http://www.grupoegsm.com.ar))





## Sobre la grupalidad

El Grupo de Estudio sobre Cuerpo (GEC) es un equipo interdisciplinario integrado por mujeres formadas en diferentes disciplinas del campo de las Ciencias Sociales, las Humanidades y las Ciencias de la Salud (en particular Antropología, Sociología, Psicomotricidad, Psicología y Biología), y en el campo del Arte (especialmente de la Danza Contemporánea, Expresión Corporal y Canto popular). Actualmente el GEC forma parte del CICES en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la U.N.L.P.

Desde sus inicios en el 2008, ha trabajado en la construcción de un espacio de reflexión acerca de los cuerpos y las corporalidades en diversos ámbitos de las culturas contemporáneas, especialmente en la danza, el teatro y las artes de performance.

Está integrado por: Ana Sabrina Mora, Mariana del Mármol, Gisela Magri, Karina Marelli, Natalia Pagano, Mariana Sáez, Graciela Tabak, Juliana Verdenelli, Lucía Belén Merlos, Mónica Menacho, Ludmila Hlebovich, Elizabeth López Betancourth, Daniela Camezzana, Julia Catalá y Lucía Reinares.

Proyecto en Bruto es un grupo autogestivo de danza y medios audiovisuales que nació en el 2007, con la necesidad de conformar un espacio de exploración e investigación en el lenguaje del movimiento. Está integrado por artistas que provienen de ámbitos heterogéneos (danza, música, teatro, cine, diseño, antropología, literatura) y que establecen un vínculo particular en cada caso con la danza. Esta característica aporta diversidad de miradas acerca del objeto de investigación y modos diversos de encarar el trabajo, que enriquecen la propuesta estética del grupo.

Proyecto en Bruto está integrado por: Florencia Olivieri, Julia Aprea, María Bevilacqua, Paula Dreyer, Cirila Luz Ferrón, Mariana Provenzano, Carola Ruiz, Mariana Saez.



## ACTIVIDADES TRANSVERSALES

**Conferencia inaugural**  
**Etnografía y prácticas artísticas: de la articulación a la anfibenidad**

Ana Sabrina Mora, Mariana del Mármol, Gisela Magri y Mariana Sáez

*Gise camina apurada por los pasillos de Bellas Artes buscando un aula en la que tendrá una reunión de tesis. Se encuentra con Mari que espera para entrar a un ensayo de Aula 20. Un rato antes pasó Marian por la puerta a dejar unos relojes de arena que se necesitan para la nueva obra. Marian no baila porque estuvo haciendo trabajo de campo para su tesis pero igual fue a comprar los relojes de arena. Los deja y se va apurada porque tiene reunión con Mauricio por temas del Ecart. A la noche Gise nos escribe para contarnos cosas de su tesis que pensó en la reunión.*

*Marian se levantó temprano para ir a tela, notó que la profe incorporó nuevas formas de elongación que aprendieron en un taller de la convención de circo y volvió a pensar en las notas de campo que no está haciendo porque todo su tiempo está ocupado por cosas de Danzafuera y el Ecart. Gise le dijo que igual en el audio que nos mandó dice varias cosas y que eso la va ayudar a recuperarlas cuando se pueda sentar a escribir. Suena el teléfono y no son buenas noticias, se cayeron las viandas, las impresiones y parece que hubo un malentendido con la editorial y el libro nos va a salir mucho más caro. Marian siente que va a colapsar, aún así, sabe que quiere que siga existiendo el Ecart.*

*Gise va a la reunión con los medio limón por la movida del contragolpe poético político y filma un video ensayando el flashmob. Marian muestra el video en la reunión de Danzafuera, Gise se entera lo del libro.*

*Mari tiene abiertos tres archivos, el borrador de la tesis, la ponencia del ecart y el texto que tiene que decir en la función del viernes con los relojes de arena. Recibe un mensaje de Sabri que ya terminó de leer su capítulo, cierra la compu y va a su encuentro. Charlan en la plaza, en medio de los stands de La ciencia sale a la calle. Sabri escucha unos mensajes de Marian sobre lo de las viandas y lo del libro. Sabri se queda en la plaza, charla con la gente y le cuenta cómo fue hacer investigación y trabajar en la educación pública en los últimos años.*

*Mari se va a dar clases, se encuentra con Marian, toman el último parcial a sus alumnos de la facultad. Mari quería terminar temprano para ir a ver una obra de teatro. Marian había dicho que no podía porque después de la reunión de Danzafuera quería ir a la presentación de un libro. Igual terminaron tarde, dos alumnas desaprobaron el parcial, charlaron con ellas, les explicaron,*

*quisieron abrazarlas. En el camino de vuelta charlaron de la tesis de Mari y de la angustia de Marian. Hablaron de gestión y pensaron que tenían que escribir algo sobre eso.*

Mari escribió este texto hace poco menos de una semana intentando emular un texto de un filósofo belga llamado “Retrato del artista como trabajador” incluido en un artículo de Bojana Kunst que poco antes habíamos leído. El texto hablaba de los artistas contemporáneos como trabajadores altamente flexibles y precarizados en los que la inexistencia de divisiones entre trabajo y vida llevaba a invisibilizar su trabajo, a invisibilizar el hecho de que casi la totalidad del tiempo de sus vidas estaba atravesado por el trabajo, volviéndolos por eso, altamente funcionales al capitalismo posindustrial.

El intenso estado de estrés generado por la enorme cantidad de trabajo que atraviesa las semanas previas al Ecart y a Danzafuera, nos hizo sentir que era necesario hablar de estas cuestiones. Compartir y visibilizar todo el trabajo que hay detrás de este tipo de eventos y cómo ese trabajo se entremezcla con nuestras vidas.

La lectura de aquel artículo de Bojana Kunst nos había impactado y abierto preguntas acerca de nuestro hacer ¿por qué tanto trabajo? ¿Para quién? ¿Realmente era posible que estuviéramos siendo funcionales a los más perversos engranajes del sistema capitalista?

La semana pasada nos hacíamos estas preguntas y fantaseábamos con desplegarlas y compartirlas con ustedes hoy, pero ayer todo eso cambió. De un golpe volvió la certeza de que nuestro trabajo como investigadoras y artistas contemporáneas y sobre todo, como parte de las redes que construyen y sostienen este y tantos otros espacios de los que formamos parte no podían ser más que resistencia.

Comenzamos a comprender algunas de las sensaciones que habíamos sentido al leer aquel texto que tanto nos había impactado y por qué, más allá de todo lo que nos identificaba algo no terminaba de cerrarnos. Y por qué, en lugar de leer el “retrato del artista” del filósofo belga, habíamos elegido escribir uno nuevo con nosotras mismas como protagonistas.

Aquellos textos, el del filósofo belga y el de quien lo cita pertenecen a otra realidad.

Para nosotras, como latinoamericanas, el tipo de trabajo que retratamos al inicio tiene otro sentido y tiene otra historia. Caracteriza sí, el trabajo en la contemporaneidad pero tiene al mismo tiempo, raíces muy profundas que nos caracterizan como pueblo latinoamericano, un pueblo en el que el trabajo colectivo siempre fue sinónimo de resistencia. Por algo, el relato del filósofo belga tenía como protagonista a una única artista y el mío no pude tener menos de cuatro historias entremezcladas (cuatro historias, que si se hubieran desarrollado hubieran estado entrecruzadas por tantas otras).

Después del resultado electoral del domingo<sup>1</sup> los planes que teníamos para esta conferencia tuvieron que cambiar. Ya no podíamos preguntarnos por qué hacemos lo que hacemos. O instalarnos en la reflexión acerca del carácter precario de nuestras condiciones laborales en el seno de la autogestión. Sólo podíamos volver a los deseos y a los sueños que inspiraron desde el inicio la creación de este encuentro, agradecer a todas y cada una de las instituciones que acompañaron su crecimiento y a ese Estado que durante estos años se volvió cada vez más presente dándonos tantas oportunidades para desarrollar nuestros proyectos, y saber que estos espacios y estas redes van a ser cada vez más, espacios de resistencia.

Por eso vamos a volver hacia las preguntas que inspiraron el inicio de este encuentro para ver cómo se fueron transformando en este tiempo, de qué modo se modificaron y qué nuevos contenidos encontraron en el camino, para volver hacia el final a la reflexión acerca del trabajo autogestivo.

El Ecart surgió a fines del año 2010, del deseo de que el espacio que habíamos empezado a gestar para nosotras con la creación del grupo de estudio sobre cuerpo creciera, se expandiera y se abriera hacia otros. Surgió de la certeza de que el arte y las ciencias sociales podían articularse de modos múltiples dando lugar a nuevas maneras de producir y compartir el conocimiento; que los mundos del arte y la academia podían interpelarse mutuamente, reinventarse un poco para dar lugar a modos más sensibles, emocionales, canales de compartir el conocimiento académico y modos más reflexivos de construir el conocimiento artístico.

Era una época en la que el proyecto de unir, mezclar, articular esas dos esferas que constituían nuestras vidas era aún embrionario/incipiente (Sabri aún estaba con la tesis<sup>2</sup>, las otras tres no teníamos beca<sup>3</sup>, no existía el CICES<sup>4</sup> y muchas de las cosas que pasaron a nivel campo en la antropología del cuerpo aún no habían pasado), por eso, todo ese proyecto se nos hacía aún un poco utópico (y por lo tanto lo veíamos en términos bastante románticos).

Por ese entonces nuestra mirada sobre el cuerpo también era un poco naif. Lo veíamos como el locus absoluto de la potencia, fuente de la verdad, como sinónimo de lo inalienado, lo inescindido, la síntesis.

---

1 Nos referimos a la votación en segunda vuelta de las elecciones presidenciales, en las cuales Mauricio Macri resultó electo presidente para el período 2015-2019.

2 Nos referimos a su tesis doctoral, que fuera defendida en el año 2011

3 A partir del año 2011, las cuatro autoras de este texto obtuvimos becas de investigación otorgadas por el Consejo Interuniversitario Nacional, la Universidad Nacional de La Plata y el CONICET

4 El Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad del que actualmente formamos parte, se creó en el año 2013

Parecía, por momentos, que los hábitos académicos ligados a lo intelectual, prácticas como leer, escribir, dar una conferencia, presentar una ponencia, cercenaban nuestra creatividad y anulaban nuestra potencia por estar desencarnados mientras que las prácticas que realizábamos en relación al arte (bailar, cantar, tocar, actuar) sí nos permitían desplegar nuestra potencia y construir un conocimiento verdadero y encarnado.

Esta mirada era en gran medida una reacción y una denuncia a un mundo académico en el cual el cuerpo estaba en verdad bastante poco reconocido, y en el que el alto grado de compromiso corporal y afectivo que cualquier docente o investigador que se dedique con pasión y compromiso a su tarea le pone a su práctica estaba invisibilizado.

Sin embargo, en los 8 años que han pasado desde que conformamos el grupo de estudio sobre cuerpo y comenzamos a imaginar nuevos escenarios para la producción el intercambio de conocimiento, muchas de estas cosas empezaron a modificarse; emergieron una multiplicidad de nuevos proyectos y espacios tanto en el ámbito del arte como en el de las ciencias sociales, espacios de los que participamos en distinta medida o cuya aparición celebramos con alegría (Danzafuera, Diagonales, Aciadip, Festivales de teatro, Encuentros de Teatro Comunitario, Cuchá-Musicos Platenses Produciendo y sus ciclos, Ciudad Alterna entre tantos otros más -en el palo del arte- y una cantidad de congresos y encuentros académicos que comenzaron a incluir nuevas dinámicas y modos de intercambio cada vez más carnales y afectivos); se constituyó la Red de antropología de y desde los cuerpos, emergieron encuentros con colegas de distintos lugares de Latinoamérica, encuentros que se materializaron en espacios de intercambio que, como el Ecart inventaron nuevos dispositivos para compartir y producir conocimiento; congresos que se llenaron de performances, festivales que multiplicaron sus espacios de reflexión

En este nuevo contexto volvimos a pensar en el cuerpo.

Cuando empezamos a crear estos espacios, desde el GEC (y desde muchos de los otros grupos con los que conformamos redes) sentíamos la necesidad de enfrentarnos a ciertos abordajes sobre el cuerpo que lo reducían a una construcción discursiva. Buscábamos recuperar la potencia de la materialidad del cuerpo que encontrábamos en el arte (aunque no sólo allí), y que creíamos que esos abordajes no permitían visibilizar.

En esa pelea por recuperar la materialidad y la potencia del cuerpo, quizás, nos terminamos cayendo demasiado hacia un polo del dualismo. Como si el sólo acto de poner el cuerpo en escena fuera suficiente. De ahí que, la idea de cuerpo desbordado/desbordante estuviera tan presente desde la fundación del grupo. La convicción muchas veces cuestionada desde otros ámbitos de que el cuerpo desborda al

lenguaje, de que si bien la materialidad del cuerpo nunca deja de ser simbólica, existe un nivel de liminalidad y fibra fina donde ese espacio *entre* se genera, donde hay un desborde en que la omnipotencia del lenguaje falla.

Y fue la Anfisbena<sup>5</sup> la que vino a rescatarnos, a mostrarnos que el entramado era más complejo, más inestable, menos armónico. También a decirnos que allí había un nicho para poder hablar del desborde, y que paradójicamente, no era sólo el movimiento lo que garantizaba su abordaje. Era todo junto y a la vez. Era la voz en los zapatos, un cielo estrellado adentro de una boca, la piel del ni adentro ni afuera, era una cumbia particular, un estado trans, un fuera del tiempo y a la vez una historia, un museo y a la vez un trastocar las biografías. Todo ese monstruo nos alojaba y nos permitía estar, estar, estar, estar.

Lo que hizo la Anfisbena fue poner esos espacios de articulación en nuestros cuerpos. Dar el paso a la anfisbena tiene que ver con hacernos cargo de cómo esas articulaciones se materializan en nuestros propios cuerpos y cómo esa materialización es no siempre tan romántica, tan armónica. Y nos permitió dar cuenta de una articulación que no siempre era equilibrada, donde diferentes dimensiones de lo cognitivo estaban presentes en distintos momentos. Donde no todo se decía desde el cuerpo o solamente desde el cuerpo, como algo opuesto a la palabra o el discurso, como algo autónomo. Sino que nos permitimos experimentar también con el discurso, y poner en escena esas tensiones, esas preguntas por el lugar del cuerpo, de la palabra, de lo simbólico, de lo material.

Camino inverso: si antes hablabamos de cómo los cuerpos estallaban y se hacían espacio ahora hay algo de estos espacios materializándose en nuestros cuerpos, nuestros cuerpos prestándose a ser deformados por esos espacios. Centrar las articulaciones en nuestros propios cuerpos nos obliga a pensar en el trabajo y también a mantener una visión menos romántica y menos abstracta de nuestros cuerpos en acción.

Al principio decíamos que tanto la creación de nuestro grupo como la del Ecart tuvo que ver con la idea de que el arte y las ciencias sociales podían articularse y enriquecerse mutuamente. Esa articulación de los mundos de los que formábamos parte también implicó la combinación de hábitos y estrategias ligadas a lo institucional con modos y prácticas propias del hacer independiente o autogestivo.

Todas las integrantes del grupo tenemos una importante cultura institucional proveniente de nuestra formación en universidades y escuelas oficiales y nuestro trabajo en estas mismas instituciones. Quienes desde aquí les hablamos, creemos en las vías institucionales y tuvimos la suerte de formarnos como antropólogas e iniciar nuestros trayectos como investigadoras en un momento histórico en el que el

---

<sup>5</sup> Anfisbena fue la primera producción escénica del GEC, realizada en el marco del Ciclo Supervivencias, coordinado por Diana Rogovsky y René Zgainer, estrenada en 2014.



Estado volvió a tomar fuerza como actor político, brindándonos una multiplicidad de canales para desarrollar nuestros proyectos.

Sin embargo, no fueron sólo las instituciones las que nos formaron, porque así como todas estudiamos y trabajamos en la universidad (y en otros ámbitos estatales), al mismo tiempo, todas formamos parte de espacios y proyectos autogestivos en los que aprendimos tanto como en las instituciones y de los que provienen gran parte de nuestros modos de encarar los proyectos y llevarlos a cabo.

Entonces ahí, en ese cruce, también hay anfibenidad. Y eso es algo que está en los orígenes de nuestro grupo y en los orígenes del Ecart.

Desde el inicio buscamos todos los apoyos institucionales que pudimos para dar curso a nuestros proyectos y encontramos muchísimos, más de los que esperábamos: la Universidad Nacional de La Plata no sólo reconoció formalmente al GEC sino que dio lugar a la creación de un Centro de Investigaciones especialmente dedicado al estudio de las corporalidades y apoyó y financió nuestros proyectos de investigación colectivos, el CONICET reconoció y financió nuestros proyectos de doctorado, el Fondo Nacional de las Artes nos otorgó sucesivos subsidios para la realización del Ecart, el encuentro fue reconocido de interés cultural y educativo por diversos niveles administrativos del estado.

Como decíamos antes, tuvimos la suerte de que nuestros proyectos emergieran al mundo en un período en el que el Estado no cesó de crecer y acompañar nuestros sueños.

Sin embargo, nuestra búsqueda de apoyos institucionales en modo alguno implicó que nuestros proyectos se limitaran a lo que estos canales, por más abiertos que estuvieran, nos permitieran o garantizaran. Nuestras experiencias de trabajo autogestivo, vividas fundamentalmente en relación a nuestro hacer como artistas, nos habían enseñado otra cosa, nos habían enseñado a hacer, a fuerza de trabajo colectivo sin pedir permiso ni esperar ningún tipo de reconocimiento ni legitimación a priori, confiando en que estos vendrían, en el mejor de los casos, como consecuencia de lo logrado por medio de la conjunción de trabajo y deseo.

El Ecart, así como todos nuestros proyectos está marcado entonces por esos entrecruzamientos, de vías institucionales a las que agradecemos, en las que creemos y a las que nos comprometemos profundamente a defender, y de la cultura del trabajo autogestivo anclado en el hacer colectivo que nos da la tranquilidad de que el deseo y el trabajo mancomunado son combustibles poderosísimos y que si los vientos que hasta ahora acompañaron nuestro trabajo y nuestro crecimiento dejan de soplar, estos espacios de encuentro serán sin duda un ámbito de resistencia.

## Presentaciones de libros

**HACER ESPACIO. CIRCULACIONES MÚLTIPLES ENTRE CUERPOS Y PALABRAS.  
Club Hem y ECART, 2015**



**Coordinan:** Elizabeth López Betancourt, Lucía Belén Merlos, Ana Sabrina Mora, Mariana Provenzano, Mariana Sáez y Juliana Verdenelli

**Escriben:** Ariela Battán Horenstein – María Julia Carozzi – Alejandra Ceriani -Lucía de Abrantes – Mariana del Mármol – Emmanuel Ferrey – Sebastián Godoy – Julieta Infantino – Carolina Justo Von Lurzer – Elizabeth López Betancourth – Matías David López – Gisela Magri – Lucía Belén Merlos – Ana Sabrina Mora

– Ana Carolina Mundim – Mariana Porvencano – Gustavo Rádice – Manuela Rodríguez – Mariana Sáez – Daniel Sánchez – Martín Seijoo – Jarbas Siqueira Ramos – Carolina Spataro – Juliana Verdenelli

Un tejido invisible recorre los textos que componen este libro. Sus autores (investigadores, artistas, investigadores-artistas, artistas-investigadores) fueron convocados a escribir un texto breve, en cualquier estilo y formato, sobre el cuerpo y el espacio. Con cada texto llegaron miradas situadas que enfocan al cuerpo y al espacio con distintos lentes, filtros y encuadres; perspectivas disciplinares que, desde múltiples puntos de partida, se dirigen a distintos escenarios donde los espacios se hacen cuerpo y donde los cuerpos se hacen espacio. Diversas significaciones sobre el espacio, sobre el cuerpo, sobre sus articulaciones posibles.

*Cuerpos. Espacios. Espacios que producen cuerpos. Cuerpos que hacen ser a los espacios. Cuerpos que son espacios. Nos movemos entre estas cuestiones, cambiando, mutando, buscando por caminos sinuosos. No tenemos demasiadas certezas pero sí compartimos algunos pálpitos y nos dirigimos hacia algunas propuestas: necesitamos bucear en las inmensidades de las palabras, las formas de decir y nombrar, salirnos de los cánones hegemónicos para tocar(nos) y conmover(nos) con otras palabras. Quizás bucear por otros modos de decir, otros lugares de enunciación, otras formas de comunicar la producción teórica, intelectual, artística. Necesidad de encontrar otras palabras. Performatividad del cuerpo pero también del lenguaje, sin dejar de lado una por otra. Porque el cuerpo está ocupando más espacio en la disputa por el conocimiento. Y porque hay cuerpos diversos que están ocupando más espacios. Pero también, porque las palabras están vivas y celebramos su capacidad para dar sentido.*

## **El masculino de "libre", ¿sería "libro"? Sobre el Libro Hacer espacio.**

*Paula Hanlon*

Hagamos de cuenta que usted está al lado mío, entonces le pido que me acompañe a la presentación de un libro. Mientras nos movemos iremos charlando y me animaré a compartirle alguna pequeña reflexión. Sucede que vamos al Ecart, un espacio que invita a pensar el espacio, pero también los cuerpos, la teoría y la práctica, las articulaciones.

Vayamos allí donde se presenta, tenemos que llegar a la plaza para adentrarnos en el Centro Cultural Islas Malvinas. Usted se preguntará si es entonces adentro o afuera. Aparentemente, ni adentro ni afuera, así es el Ecart.

Llegamos, todavía no hay nadie. Empezamos a recorrer esa luminosa sala hacia la izquierda de la pared flotante que la divide en espacios asimétricos. Se escuchan solo nuestros pasos sobre el piso de madera y, mientras tanto, nuestra vista se ocupa con las fotos colgadas en las paredes. La divisoria se interrumpe y, ya en el fondo de la sala, nos deja girar a la derecha para entrar al espacio donde se presentará el libro. Hay varios puff y una mesa allá adelante. Esta presentación no obliga a sentarse en una silla, solo las hay para las compiladoras y autoras al lado de los libros, que esperan, formando una pirámide, a la gente.

Y comienzan a llegar, entran de a dos, solos, con mate, riéndose, con cochecitos y bebés. Usted y yo estamos sentados en el piso y charlamos de algo mientras, sin volver la vista, corremos una pierna porque alguien nos esquiva, quiere ir al fondo. Cuando volvemos la vista al lugar ya no quedan puff vacíos, las presentadoras están ubicadas y la presentación comenzó.

El relato fluye en tonos de voz suaves, el ruido ambiente, sin dejar de estar, les hace un lugar nítido y no hace falta forzar la voz, se escucha. Un bebé juega en el piso y cada tanto saca nuestra mirada de las presentadoras, que son varias y se turnan para hablar.

Algunos más entran mientras todo sucede.

-Vio que cambiamos de sala sin salir nunca de la primera? Ya no escuchamos madera ni vemos fotos. Es increíble cómo los espacios se dejan construir, no le parece?

Cuentan que se propusieron no proponer. El formato de escritura en este libro, era libre. La pregunta que unía era por el cuerpo y el espacio.

-Al parecer, la no propuesta se hace lugar entre tantas propuestas y sabe crecer, construirse y construir espacio, llenarse de cuerpos y articular. Pensarse y practicarse. Y así, como cuando se arma un escenario en la calle, como cuando se marcha por el espacio público, como cuando usamos las calles entre las manzanas construidas como la grieta que nos permite construir algo propio entre lo que ya está

construido, el Ecart se sigue construyendo desde el espacio que quedó sin construir y se vuelve libro otra vez, se hace espacio.

Se aplaude y ahora las voces ya no están localizadas, vienen bajas desde todos los puntos de la sala. Las tapas turquesas del libro empiezan a circular entre los cuerpos presentes, que las miran de cerca y de lejos, dentro y fuera de la sala, desde adelante, desde atrás, hasta el fondo. El libro se recorre como espacio, con la mirada y con el cuerpo, que lo lee, lo toca, lo apoya sobre sus piernas, que están estiradas, cruzadas, dobladas hacia adentro y hacia afuera, paradas, sentadas, paralelas y perpendiculares.

‘Para mí, es el mejor libro de la serie’, se escucha. Y mientras, se van.

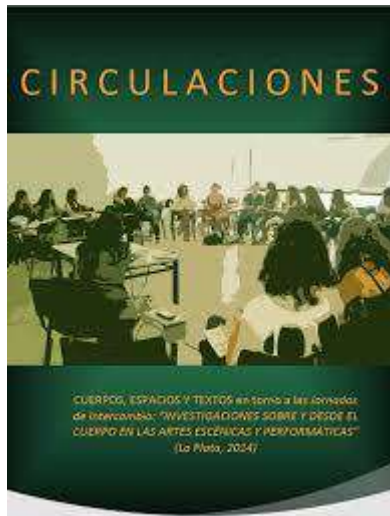
Y usted, que acaba de pasar por el Ecart y por esta presentación conmigo, como tiene las piernas ahora?







**E-BOOK CIRCULACIONES: CUERPOS, ESPACIOS Y TEXTOS en torno a las jornadas de intercambio “Investigaciones sobre y desde el cuerpo en las artes escénicas y performáticas”**



Compilado por Ana Sabrina Mora y Lucía Belén Merlos

Un libro sobre textos del GRUPO DE ESTUDIO SOBRE CUERPO (Argentina), la LÍNEA DE ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE LAS CORPOREIDADES, LAS SENSIBILIDADES Y LAS PERFORMATIVIDADES (Colombia), el GRUPO DE INVESTIGACIÓN DRAMATURGIA DEL CUERPO-ESPACIO Y TERRITORIALIDAD (Brasil) y el COLECTIVO TEATRO DODECAFÓNICO (Brasil)

Múltiples encuentros circulando al mismo tiempo, entrelazando movimiento, cuerpo, letras, lecturas, puestas en escena, ensayos, actividades.

(Elizabeth López B. Registro de experiencia. Abril de 2015)

¿Qué tienen en común una conversación sobre el potencial político del arte, con un grupo de gente que corre camuflada entre ramas por los espacios abiertos de una universidad? ¿Qué tienen en común un texto sobre los roles del espectador, con un superman que camina y habla semi desnudo? ¿Qué tienen en común la reflexión colectiva sobre distintos modos de investigar, con una charla al sol, almuerzo de por medio, sobre la danza en la escuela en distintos países?

Todo esto, y mucho más, ocurrió en el mismo tiempo-espacio durante las Jornadas de Intercambio “Investigaciones Sobre y Desde Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas”, que se realizaron en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de Universidad Nacional de La Plata (Provincia de

Buenos Aires, Argentina) los días 12 y 13 de noviembre de 2014. Convirtiéndose en un intercambio artístico/académico desde trayectorias teórico-prácticas. Estas Jornadas fueron convocadas por el Grupo de Estudio sobre Cuerpo (GEC), que integra el Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad (CICES), parte del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la UNLP (IdIHCS-UNLP/CONICET). Y estuvieron organizadas conjuntamente entre cuatro equipos de investigación: además del equipo anfitrión de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), participaron el Colectivo Teatro Dodecafónico, de la ciudad de San Pablo (Brasil), el Grupo de Investigación "Dramaturgia do Corpo - Espaço e Territorialidade" del Instituto de Artes de la Universidad Federal de Uberlandia (Brasil) y la Línea de Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá (Colombia).

La motivación principal para la realización de estas Jornadas fue la concreción de un acercamiento cara a cara de investigadores/as de los equipos mencionados, entre algunos de los cuales mediaban convenios de cooperación académica y/o encuentros previos, con el fin de poner en común, discutir y enriquecer los distintos procesos de investigación emprendidos, y con el objetivo de máxima de construir proyectos nuevos en colaboración. Este intercambio estaría viabilizado a través de un diálogo interdisciplinar, desarrollándose y construyéndose en diferentes instancias que incluían talleres, exposiciones formales, obras y debates.

*Introducción del libro*

**Link:** <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46484>

## DANZA CLÁSICA. TRADICIONES ACADÉMICAS EN ROSARIO

Marcela Masetti (coordinadora). Rosario, 2014



Este libro nos lleva a conocer sueños individuales y los otros, los sueños colectivos, esos que entran deseos y pasiones, llevados con una narrativa clara, que los va hilvanando para contar una historia de la que fueron parte sus propias autoras.

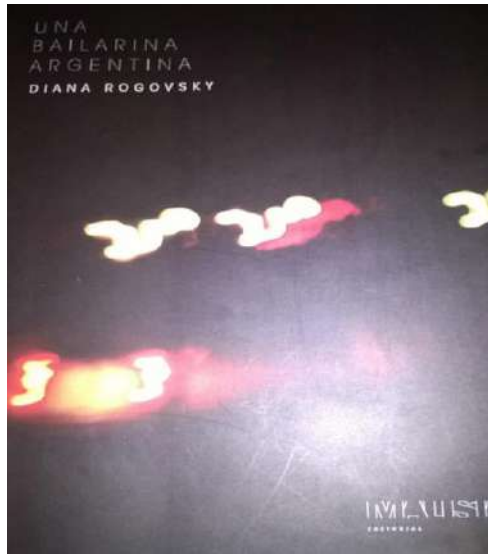
Narran también la génesis del instituto Superior Provincial de Danzas, establecimiento ya emblemático de la ciudad}}, donde destacan las metodologías que fueron haciendo huella y que dieron lugar a debates y fracturas. En el “enseñar a enseñar”, es donde se encuentran la identidad de la institución.

Marcela Masetti, Amalia Aguirre y Graciela Osca, nos dejan atóos, en un recorrido que no escapa a los avatares propios de toda disciplina, pero que superan con el trabajo cotidiano, con el compromiso y la pasión en la enseñanza de la danza.

“No entres amigo, a menos que desbordes de deseo”, escribieron ellas parafraseando a Paul Valery. Y así entraron, a un universo único, deslumbrante, que sólo ellas, apasionadas por la danza, pudieron recorrer, y nos llevan de la mano, por esas historias de legados que fueron hito en la ciudad y en el mundo.

*Chiqui González*

**UNA BAILARINA ARGENTINA.** *Diana Rogovsky, Malisia Editorial, 2015*



A lo largo de mi carrera he extrañado muchas veces los textos que acompañan, alientan, polemizan, disputan y enseñan para poder llevar adelante una producción artística. Pienso que no es posible pensar una obra artística desligada de su época, de las condiciones de producción en que fue gestada, tanto económicas como intelectuales, así como si fue receptiva en mayor o menor grado de los temas, visiones o técnicas vigentes en su momento para determinada comunidad, o a los que determinados públicos podían ser sensibles. Veo como necesaria una reflexión que pueda aportarnos verdaderos elementos para una producción artística consciente y vinculada a los procesos, visiones e ideas que actualmente estamos en condiciones de asir y dar forma, y de tal modo provocar y dialogar fructíferamente con nuestros espectadores contemporáneos reales, supuestos y posibles.

¿Cómo se arma este rompecabezas que conforma lo que es la vida-obra de una persona? ¿Cómo se conjugan sus ideas, sus impulsos, sus fracasos, sus alegrías y dificultades cotidianas? Es mi intención realizar un humilde aporte en este sentido.

*Diana Rogovsky*

### A propósito de una bailarina argentina, *Carolina Escudero*

¿Cómo hablar de un texto? Quizás esa fue la primera pregunta que apareció cuando Diana Rogovsky me invitó a ser parte de la presentación de *Una bailarina argentina*, su primer libro. ¿Cómo hablar de un texto-libro cuando ese texto *me habla*? Y cuando además, ese texto-libro *habla y es hablado*. En la pregunta misma encontré la respuesta, la posición desde la cual iba a hablar del libro tenía que ver con las posibilidades de interpretación que el mismo abre. Ni el enunciado en tanto palabra dicha o escrita, ni las formaciones discursivas que lo empujan a escribirse con una lógica y no con otra, en tanto condición de posibilidad del enunciado. Lo que me interpela, la voz de mi maestra que aún me habla, me enseña y me obliga a pensar, a interpretar.

Así, lo que en la presentación dije y ahora escribo tiene que ver con eso, con asumir la posición de intérprete y ofrecer en mi discurso un conjunto de pistas para leer *Una bailarina argentina*. Construir, si se quiere, un sentido sobre el texto-libro y orientar la búsqueda de sentido de los futuros lectores. Construir otro acontecimiento de discurso a partir del libro, posible gracias a la genialidad de la autora, quien en su gesto de escribir una autobiografía no escapa a la condición poética del hombre y te obliga a la experiencia estética. La que conmueve, emociona y obliga a producir.

Una bailarina argentina no es un libro de danza.

El gesto poético del texto-libro es tomar la vida vivida como materia para la elaboración de una obra de arte. Digo la vida vivida sí, la vida calificada y la vida de relación. Sabemos que los antiguos tenían dos modos de nombrar la vida: *bíos* y *zoé*. La *zoé* remite a aquella condición de viviente que compartimos con animales y plantas, a la vida vegetativa que nos reduce a la pura animalidad, la vida nuda. Nuda. *Bíos* en cambio señala nuestra condición de seres políticos a partir de la cual estamos constituidos, la familia y la economía –el *oikos*–, la *poiesis*, los placeres y la episteme, todas actividades que cualifican la vida y que nos ponen en relación. Nuestra vida *bíos* es la que vale la pena ser vivida, no nuestra vida *zoé* (otro asunto es que la modernidad haya replegado la *bíos* a la *zoé* y toda cualidad de vida se entienda en términos de vida desnuda, algo similar pasa en el arte con el repliegue de la *poiesis* a la praxis –sensacionistas-intuitivos y efectistas...–). Rogovsky toma su vida vivida y pone en evidencia el despliegue de una estética de la existencia, la vida merece ser vivida a condición de tomarla como objeto para la elaboración de una obra. La obra, producto de nuestra vida resuena en efectos de sentido más allá y más acá de la materialidad de nuestra existencia. Escribe para poder seguir viviendo. Vida y producción de sentido.

Bien, suponiendo que mi interpretación es válida, que el gesto poético del libro se sitúa en el hecho de la vida una obra de arte me gustaría indicar o resaltar algunas invariantes o quizás, algunos criterios formales que estructuran la vida y la poética de *ésta* bailarina argentina.

**La discontinuidad**, como un modo en que se presenta la experiencia. Enunciada en distintas figuras: la falta, el olvido y el vacío entre otros, pero también la ruptura y la separación, la soledad de la infancia, la no correspondencia de temperamentos entre la danza y la posición de vida de Diana. El texto-libro, también es discontinuo. Esas figuras de la discontinuidad cumplen una función lógica, la de obligar a la acción. La marca de la discontinuidad y sobre todo su registro pone en movimiento un deseo.

**El método**, como elaboración sistemática de unos modos de hacer más o menos estables en relación a una decisión, un objeto, un objetivo, un deseo. El modo y el camino: la manera de recubrir con sentido el punto cero de la discontinuidad: en la formación, en la producción, en la enseñanza y en el amor. El desarrollo de una nueva erótica es en parte, la construcción de un nuevo modo de ser en/con el placer. También aquí hay distintas figuras, la constancia y la decisión, la adopción de un mecanismo y su utilización, incluso la inseguridad en relación al resultado del método es la que opera como certeza en búsqueda de un nuevo método.

**El vitalismo**, como rasgo de su singularidad, como tema y política de su vida. La intensidad y la felicidad como figuras de ese vitalismo. La felicidad en la intimidad de un sentido y la intensidad de los intereses que mueven el sentido. El placer como efecto del vitalismo, aunque tarde en aparecer. Necesidad de vida. Necesidad de saber sobre la vida como condición para la producción de una vida subjetiva. No conocimiento, sino saber. Deseo. Escribir la vida como impulso vital.

Entre todas las cosas que me generó leer *Una bailarina argentina* y más acá de aquélla primer pregunta sobre ¿cómo hablar de un texto?, leer este texto-libro me trajo la imagen de otro libro, de otro texto, uno que escribiera Michel Foucault escribió a propósito de Georges Canguilhem, quien fuera su maestro, el texto se llama “La vida: la experiencia y la ciencia” y entre todas las cosas que dice, destaco una que creo fundamental, epistemológica y políticamente decisiva: el hombre ha llegado a convertirse en un ser vivo que nunca está del todo en su lugar, es un ser vivo condenado a errar y a equivocarse. La vida es un error en su estructura orgánica claro, pero sobre todo define la dimensión propia de la vida de los hombres. Así el concepto, o los problemas de la verdad y el saber son los modos específicamente humanos que tenemos para suturar, recubrir o enfrentar ese error, es en cierto sentido la manera en que se despliega la vida vivida, la *bíos*.

“Formar conceptos es una manera de vivir y no de matar la vida; es una manera de vivir en una relativa movilidad y no en una tentativa de inmovilizar la vida, es manifestar una innovación”

Este es el registro en que hay que entender Una bailarina argentina, pero también todas las obras, los trabajos en proceso, la poesía, las asociaciones, los ciclos y festivales, Euphrasia y la vida misma de Diana Rogovsky.

Gracias por hacerme pensar y escribir.

**COMUNICACIÓN Y ARTES ESCÉNICAS**  
**Mónica Berman (compiladora) Editorial Escénicas Sociales, 2015.**

Presentan: Betina Bracciale, Daniel Gaguine



*"¿Qué implica comunicar artes escénicas? ¿Cómo comunicar una obra, una programación, una práctica social y artística? ¿Cómo se conforma este complejo entramado, constituido por eslabones diversos y complementarios, entre la comunicación, la difusión y el público? Las artes escénicas son comunicadas. Hacerlas devenir objeto significa reflexionar sobre una práctica existente"*

"Comunicación y Artes Escénicas I". Editado por Editorial Escénicas Sociales, en Mayo 2015 y presentado en Timbre 4 el 18 de dicho mes.



**LECTURAS EMERGENTES DE DANZA CONTEMPORÁNEA. NICE. Núcleo Corporalidad Artes Escénicas. Adeline Maxwell (editora) LOM Ediciones, 2015**



**El Núcleo de Investigación sobre Corporalidad y Artes Escénicas N.I.C.E.** nace el año 2012 planteándose como un espacio de intercambio para alimentar exploraciones plurales. El grupo de trabajo está compuesto por investigadores, docentes, estudiantes, artistas y pensadores provenientes de diferentes campos -no necesariamente académicos-. Desde sus inicios el N.I.C.E. ha organizado diversas actividades transdisciplinarias enfocadas a repensar las prácticas performativas. El presente libro nace de la necesidad de generar una plataforma de difusión de trabajos investigativos de estudiantes y autores emergentes, como punto de partida para la expresión de nuevos potenciales de renovación del panorama crítico y reflexivo de las artes en Chile.

**“Lecturas Emergentes sobre Danza Contemporánea”** es un texto que compone ensayos de once autorxs chilenxs que reflexionan y cuestionan lo denominado *Danza Contemporánea*. En palabras de su editora, Adeline Maxwell: *“Si bien nadie sabe muy bien dónde están aquellas fronteras del impero de “lo contemporáneo” está claro que, en aquella geografía un tanto mitológica hay ciertas prácticas escénicas, ciertos atrevimientos –o, si se quiere, ciertos excesos- que inmediatamente situarían a una obra al interior –o fuera- de dicho reino. Por lo demás, una buena parte de los textos que intentan reflexionar sobre lo escénico, sobre todo en el campo de la danza –y sobre todo en Chile-, parten de la certeza sobre la*

*existencia*". Esta publicación se enmarca dentro de nuestra necesidad como agrupación de visibilizar parte de los discursos críticos que existen sobre danza contemporánea en los últimos años en Chile, particularmente en la capital de este país. Son discursos de gente joven en su mayoría, gente que piensa la danza más allá de la creación y reflexiona respecto de su lugar en la sociedad desde una mirada crítica, conformando tramas tanto filosóficas, como políticas y estéticas. En tanto reflexiona y cuestiona lo denominado Danza Contemporánea. *de otras tantas fronteras, tan fantasmagóricas y a la vez concretas, como aquella de "lo contemporáneo" que dibujarían otros tantos reinos o imperios tan huidizos como aquel de "lo moderno", "lo contemporáneo", "lo posmoderno", "lo expresionista", o tantos otros."*

**Conferencia de cierre:  
"Aquí se baila el tango" María Julia Carozzi**

Presentación del libro + clase de tango



Según el relato canónico, la historia del tango es la historia de un viaje ultramarino, siempre marcada por el prestigio de sus éxitos en Europa. Esto explicaría tanto su consagración inicial, hacia 1910, como su vigoroso resurgimiento de los últimos años. Sin embargo, esta historia oculta un universo amplio y heterogéneo de contextos en que se bailó tango en Buenos Aires.

A partir de una etnografía de las clases de tango y las milongas céntricas, este libro analiza los procesos locales que hicieron posible y acompañaron el crecimiento del baile a partir del advenimiento de la democracia. Prestando especial atención a los movimientos del cuerpo así como a los desplazamientos en el espacio, María Julia Carozzi recorre los conflictos y las alianzas en torno a los estilos de baile, la legitimidad para transmitirlos y los espacios donde practicarlos, que se produjeron con la llegada de nuevos bailarines a un circuito de milongas que desde comienzos de la década de 1960 no había renovado su población. Con gran agudeza, la autora explica la reproducción y transformación de la distribución de saberes y protagonismos entre géneros, las tensiones de una práctica que construye su prestigio por oposición al tango "for export" y el ocultamiento de los vínculos sexuales originados en el baile. Carozzi

indaga especialmente en la figura de la “bailarina liviana”, como una alegoría de las relaciones que, basadas en el secreto y el desapego afectivo, se desarrollan fuera de la pista.

Fundamental para entender la vitalidad actual del tango, su carga de erotismo y sus códigos de sociabilidad, este libro reconstruye el complejo proceso de elaboración de nuevas pedagogías y la gradual segmentación del circuito en milongas “ortodoxas” y “relajadas”, que multiplicaron las opciones para los más jóvenes. Y sobre todo, revela el modo en que se baila el tango... aquí.







## Exposiciones permanentes

***Danza – Comunidad – Espacio Recuperado – Encuentro- Esculturas  
– Flashmob – Museo - Escuela- Universidad.***

María José Patiño Yancomay

Esta presentación tiene como objetivo la divulgación, a través de imágenes fotográficas y videos, de diferentes experiencias para la socialización de la danza en espacios NO convencionales, con el fin de crear un producto escénico que además proponga un encuentro para la creatividad colectiva.

Experiencias:

Danza Comunitaria en el Galpón de Tolosa con la creación del elenco Pies Tolosanos, estación de Tolosa  
Provincia de Buenos Aires

E.I.P, Esculturales Intervenciones Performaticas y de P.I.E Performaticas Intervenciones Escolares. Ambas experiencias llevadas a cabo en la Ciudad de Buenos Aires, con la clara intención de socializar la danza entre la comunidad.



***El Vendaval: muestra de taller trans-disciplinar de arte para jóvenes en situación de encierro temporario.***

Ana Contursi y Sol Massera

La muestra que se propone integra los procesos y las producciones del Taller Transdisciplinar de Arte para jóvenes en situación de encierro temporario, “El vendaval”. Dicho taller funciona como proyecto de extensión de la Facultad de Bellas Artes (UNLP-2015), con la dirección del Prof. Nicolás Bang. Además, este proyecto forma parte de un trabajo de investigación colectiva que busca, por un lado, la vinculación de dos comunidades, la académica y la de los jóvenes en situación de encierro y vulnerabilidad social; y, por otro, la aplicación experimental de diversos oficios, procedimientos y saberes artísticos para una práctica pedagógica que contribuya a transformar positivamente la estadía de los jóvenes en las instituciones de reclusión. Esta vinculación incluye el cruce y la puesta en contacto de dos universos sensibles complejos, desde la perspectiva del filósofo Jacques Rancière, de dos regímenes estéticos diversos. No se trata desde nuestra perspectiva de la noción romántica de lo estético como lo bello. Lo estético describe aquí la particular configuración histórica y social de la experiencia sensible de los sujetos, y esto incluye una también particular distribución de capacidades vinculadas a lo visible, lo pensable y lo decible desde el propio cuerpo. Para decirlo sintéticamente, se trata de “lo posible” producido en cada caso particular de experiencia subjetiva, tanto intelectual como física y afectiva. Esa particular configuración de posibilidades es concebida aquí siempre como política, justamente por constituir una distribución particular de lugares sociales y un reparto específico de prerrogativas, derechos y deberes. [1] Estrictamente, un régimen estético incluye una particular distribución de lo visible, lo audible, lo tocable, lo olfateable, lo pensable, lo decible y lo factible; por ello se trata de la instauración de posibilidades, y lo que es puesto en juego allí es lo que incumbe al universo social del ver – decir – hacer, cuestión que implica un reparto particular de lugares sociales. Desde esta perspectiva, todos los sujetos experimentan la vida de manera estética, y es la dilucidación de cada experiencia y su puesta en relación con otras alternativas, partiendo de premisas no jerárquicas, lo que asumimos aquí como un desafío para la democratización efectiva de las capacidades. Todo esto alejándonos de ideas como las de transmisión, enseñanza, capital cultural, saber legítimo, conocimiento superior, etc., nociones que pueblan los antiguos y actuales trabajos vinculados a la esfera de lo popular y que se asientan en presupuestos de desigualdad y asimetría, tanto en el terreno de lo material como de lo simbólico.

Por otro lado, los jóvenes destinatarios del proyecto se encuentran en una situación cotidiana de violencia, vulneración de derechos y restricciones en torno a las posibilidades de desarrollo personal y

aprovechamiento de sus capacidades tanto intelectual-cognitivas como físico-prácticas. En general, no tienen acceso, dada la situación judicial-institucional en la que se encuentran, a espacios de reflexión colectiva especialmente destinados para la reflexión crítica de sus propias condiciones y la elaboración poética-subjetiva que permite, creemos, vislumbrar posibilidades alternativas de los estados de cosas. Por ello, la metaforización de las cuestiones de la vida a partir de la vivencia sensoro-corporal y reflexiva aparece como un eje central en este proyecto, así como las instancias de la planificación colectiva, el diseño consensuado, el debate compartido y la labor individual y común, ya que las mismas son consideradas como momentos inherentes y necesarios para la vida social saludable y compartida. Asumimos, entonces, el objetivo principal de este taller como el de una operación artística y educativa política y transformadora, surgida de la comunidad académica y para la comunidad precarizada, en pos del acercamiento hacia una sociedad más democrática y justa.

El abordaje de y desde la corporalidad a partir del trabajo transdisciplinar (teatro, literatura, plástica y edición) permite la emergencia de procesos artísticos en los que la experiencia estética de los participantes tiene un carácter integral. Cada dos meses se trabaja alternando los talleres e hilándolos a través de un eje genérico que se plasma en un micro- proyecto de realización. Se alternan semana a semana los talleres de teatro, literatura, plástica y edición. Este esquema se repite cada mes. Se han trabajado hasta ahora poemarios, fanzines e historietas; el próximo proyecto será de fotonovela.

En cada encuentro, si bien el eje del trabajo está puesto en una disciplina, se apunta a un abordaje transdisciplinar e integrador, ya que en cada semana se retoma lo trabajado en los anteriores encuentros y cada taller se vale de las herramientas, metodologías y encuadres de las otras disciplinas. Se propone una mirada integradora del proceso artístico, y se comprende a todas estas actividades como propiciadoras de experiencias estéticas, en los términos anteriormente explicados. En este sentido, cada propuesta o consigna de actividad que se le ofrece a los jóvenes se propone, por encima de todo, para precipitar el acontecimiento de una vivencia sensible, en donde el cuerpo cumple un rol fundamental. Se apuesta a que es en esa vivencia, en ese transcurso corporal en situación y contexto específicos, en donde cada joven puede generar un conocimiento y una transformación significativa de su propia subjetividad.

En el taller de teatro, coordinado por Verónica Ríos, se proponen trabajos grupales de improvisación y representación sobre personajes, entornos, conflictos y/o situaciones de transformación (lo que llamamos “acontecimientos”) y se va experimentando con el cuerpo colectivo. En este cuerpo grupal se exponen los roles que cada joven asume en este grupo, es decir, cómo el cuerpo individual está atravesado por el cuerpo grupal, y se intenta trabajar, justamente, con el cambio de roles, con la evidenciación de qué le

propone al cuerpo de uno el cuerpo del otro, cómo se reacciona ante la acción del otro, qué tiene cada cuerpo subjetivado y/o objetivado para ofrecer en situaciones de intersubjetividad, etc. Las actividades realizadas en este taller tienen como material primordial al cuerpo, son trabajos de apropiación del espacio a partir de recorridos, composición de situaciones a través de fotos, asignación a cada participante de roles específicos a partir de esas fotos y utilización de la información que da cada cuerpo en esa situación, revisión, discusión y cambio de roles. En el taller de literatura, coordinado por Ana Contursi, el cuerpo se predispone a una lectura y un trabajo más centrado en lo individual, se intentan proponer lecturas y escrituras personales para que cada joven tenga la posibilidad de una revisión individual de sus propios gustos e intereses. Por ejemplo, la actividad llevada a cabo en el primer encuentro fue la descripción de un lugar, un espacio y un personaje, utilizando como herramienta clave a la metáfora. En el taller de plástica, coordinado por Sol Massera, se proponen pequeños grupos, en donde el diálogo y la conciliación son necesarios para el avance del trabajo. La representación del cuerpo personal, el retrato, la creación de personajes ficticios son propuestas que facilitan una visualización y reflexión de la construcción visual de la corporalidad propia y ajena. El taller de edición es más flexible a partir las necesidades específicas del trabajo final, en los casos expuestos, los poemarios, los fanzines y la historieta.

## ***Los paisajes de un cuerpo.***

Ana Santilli Lago

Las fotografías de esta serie fueron creadas tomando como punto de partida dos reflexiones:

a- El cuerpo compuesto por los mismos elementos naturales que su entorno: agua, tierra, aire, fuego, madera, metal. Según esta teoría de la Medicina tradicional China las emociones y la construcción de la personalidad tienen relación con estos elementos y con partes específicas del cuerpo.

b- El espacio externo en coincidencia con el espacio subjetivo. Los paisajes externos como reflejo de los paisajes internos. El espacio externo impregnado de la particularidad del espacio subjetivo de la personalidad y el cuerpo.

A medida que las imágenes se fueron materializando, el diálogo con las ideas disparadoras se hizo más claro y concreto:

I. El cuerpo es parte del paisaje que lo rodea, se funde en él como un elemento más.

II. El cuerpo a la vez que es un elemento más del entorno, lugar o paisaje que vemos, se torna imprescindible, ya que es él mismo quién significa y hace símbolo de ese lugar. Sin la presencia humana, el paisaje es sólo paisaje. El humano lo hace espejo, lo significa.

III. El cuerpo como un elemento más del espacio externo, pero que a su vez lo crea y lo completa. La piel que contiene al cuerpo es frontera firme pero también difusa y permeable. Marca separación y límite a la vez que unión y proyección hacia el espacio externo.

Al diluirse los límites físicos entre el espacio interno y el externo, el cuerpo se vuelve parte del paisaje.

IV. Se descubre la subjetividad de ese espacio interior al poder observar el paisaje externo que lo sostiene. El entorno se hace parte de la subjetividad de ese otro espacio interior.

V. Estos cuerpos se encuentran disponibles al entorno: no es sólo habitar y apropiarse de esos espacios si no al mismo tiempo querer ser habitados por ellos: ser habitados por ese espacio-tiempo.

Textos que acompañan la muestra

“Rodeado por una muralla triangular de espejos tu paisaje se refleja infinitamente en infinitos matices. Y allí todo movimiento se convierte y recompone una y otra vez conforme orientes tu visión por el camino de imágenes que hayas elegido. Puedes llegar a ver delante tuyo tus propias espaldas... porque ¿qué cosa es tu cuerpo sino el tiempo mismo?” (Silo, El Paisaje Interno, Cap. VI)

“En quien un mapa se dibuja atento, pues el cuerpo es la tierra; el fuego, el alma que en el pecho encierra. La espuma el mar, y el aire es el suspiro, en cuya confusión un caos admiro. Pues en el alma, espuma, cuerpo, aliento, monstruo es de fuego, tierra, mar y viento.” (Calderón de la Barca, La vida es sueño, Acto III)

La serie consta de 14 fotos, tamaño 20x30, montadas sobre foamboard, dispuestas en forma de mosaico, de manera que ocupen sólo una pared. Al ser un soporte liviano se pueden simplemente adherir a la pared con cinta de papel. Los textos impresos en vinilo también pegados sobre la pared.



## Los modales de la violencia

Eva Velazquez, Inti Gonzáles Mesples, Marcos Audisio, Julián Higuera Ducuara Y Nazareno  
Robilotta

La violencia como medio disciplinador, y sus implicancias en las corporalidades en contextos cotidianos-urbanos.

*Reflexión:* Históricamente en las sociedades modernas la legitimación de la/s violencia/s que ocurren en los espacios públicos y privados de la ciudad se han sedimentado en nuestro sentido común y en nuestros cuerpos. Implicados en una relación dialógica, Ciudad, Cuerpo y Estado han co-construido relaciones mediadas por la violencia física y simbólica. Relaciones de poder que se van imponiendo y consensuando, y cobran múltiples formas (bio-políticas, políticas públicas, estándares estéticos, publicidades, etc) que interpelan las corporalidades de todos quienes transitamos la ciudad. Como lo afirmara Michel Foucault: "...el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él, una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos (Foucault); por ello creemos que como herramienta del poder la violencia constituye una práctica que en nuestro día-a-día se produce y reproduce en el sentido común, contribuyendo así a la continuidad de los acuerdos sociales desiguales. En nuestra obra hacemos foco en cómo sentimos que estos estándares y prácticas sociales se manifiestan de manera violenta sobre nuestros cuerpos y disciplinan nuestras relaciones cotidianas naturalizándose una violencia rancia de la que nos apropiamos y hacemos cuerpo, sin reflexionar en sus implicancias.

En este ensayo fotográfico construimos una modalidad discursiva a partir de la poética utilizando metáforas del mundo. Sin perder la trama narrativa documental, en tanto representación de la realidad, hacemos uso del armado de la escena lo cual nos permite desarrollar la construcción un mensaje claro y unívoco de gran efectividad emotiva. De este modo retomamos algunas de las ideas propuestas por Bill Nichols: como la posibilidad de hablar del mundo histórico de forma reflexiva, o la reducción del actor social a la interpretación de sí mismo.

Historia del Grupo: Nuestro grupo se conformó a raíz del taller de fotografía "La fotografía en el estudio del Hombre y la Naturaleza", dictado en la FCNyM-UNLP durante el primer cuatrimestre de 2015. El trabajo se desarrolló en el marco de la propuesta del curso de realizar una propuesta/muestra de un proyecto fotográfica.

La muestra está conformada por 11 fotografías, cada una de las cuales está impresa en papel fotográfico tamaño 20x30.



## Fructíferas

Val Rossi

Se presentó la muestra "Fructíferas", donde la fotógrafa Val Rossi expuso 14 retratos tomados a madres lactantes en sus espacios de trabajo. Rossi entabló el proyecto junto a Melina Gaggero, productora del mismo, junto a quien estudia Puericultura. "Tener a mi hija Elena me cambio la cabeza en muchas cosas. Así, me puse a estudiar la carrera de Puericultura y, al ser fotógrafa, quise unir las dos cosas y darle visibilidad a la lactancia", detalló la responsable de la muestra. La fotógrafa destacó que "el objetivo principal es hacer visible una realidad compleja que es el deseo de las mujeres que quieren seguir amamantando al volver al trabajo". "La legislación no acompaña. Las mujeres tienen que volver a los 45 días o con suerte a los tres meses. Emocionalmente están muy vulnerables y sensibles. Además, la mayoría de los empleos no tienen espacios de lactancia", agregó. Además, mencionó que pretende a través del arte "promocionar la lactancia y sus beneficios; hacer que se respeten los derechos de cada madre, niño y familia y hablar de lo que nos pasa como sociedad". En este sentido, habló de "la gente que se incomoda ante la madre que está amamantando" y de cómo "surgen los prejuicios y la poca empatía". Y añadió: "Es un fenómeno social extraño. Tiene que ver con esto de ver a la mujer como un símbolo sexual, como si fuese una cosa obscena que una mujer saque su pecho para amamantar a su hijo". La muestra exhibió 14 fotos de madres en pleno acto lactante, "cada una en sus espacios de laburo". Entre ellas, figuran "una médica, una vendedora ambulante, una tatuadora, una actriz, una música, una diputada, una profesora de gimnasia y una abogada". Una vez más, el arte como disparador y promotor de los temas que merecen figurar en la agenda pública. Fotos de madres lactantes en sus espacios de trabajo, donde se conjugan el tiempo de la maternidad con el rol de mujer productiva.





**Eje 1**  
**INVESTIGACIONES SOBRE PROCESOS CREATIVOS**

## Exposiciones orales

### **Eje 1**

#### **Investigaciones sobre procesos creativos**

**Coordinadoras del eje Florencia Olivieri, María Bevilacqua, Carola Ruiz**

***Coordinador invitado: Leonardo Basanta***

Este eje reúne investigaciones, producciones e interpelaciones en torno a los procesos de producción/creación en artes escénicas y performáticas. En este sentido, se incluyen desde los análisis y las reflexiones sobre los diferentes dispositivos y procedimientos hasta las observaciones de los roles, el tiempo y el espacio en el proceso compositivo. También se piensan las tensiones, cruces, hibridaciones y redefiniciones entre los diferentes géneros escénicos; entre otras posibilidades.

# **El estilo coreográfico de Ana Itelman: una puesta en valor de la danza de mediados del siglo XX en Buenos Aires**

Jesica Josiowicz

## **Hipótesis**

Ana Itelman elabora un particular estilo coreográfico que resulta de la tensión entre su experiencia y un posicionamiento frente las formas legitimadas y fijas de la danza.

## **Estado de la cuestión**

Esta investigación pretende abordar la noción de estilo en Ana Itelman, ubicando rasgos caracterizadores y distintivos de su desarrollo teórico y artístico. Esta investigación se encuentra con la siguiente paradoja: si bien su figura resulta representativa sobre las cuestiones que su generación deseaba introducir en la Danza Moderna de mediados de siglo XX en Buenos Aires, no es posible reconocer en la producción coreográfica local, la continuación de su estilo.

Se analiza el modo en que Ana Itelman crea su discurso coreográfico, el modo en que la coreógrafa crea sus obras y se toman algunos testimonios de alumnos que refieren sobre su rol en la docencia de danza en nuestro país. Se intenta comprender el lugar desde donde la coreógrafa se posiciona respecto de las instituciones.

La investigación pone especial atención al legado e influencias que su estilo provoca, en la danza de mediados de siglo en nuestro país. Para ello se abordan tres emblemáticas obras: *Y ella lo visitaba* (1976), *20 x 12 + 1 Fuga* (1983) y *El capote* (1985). Cabe destacar que en dichas obras aparecen abordajes y acercamientos coreográficos muy disímiles entre sí, pues Itelman tenía una capacidad para abordar sus obras desde distintos puntos de partida, sin embargo el desafío aquí será intentar reconocer rasgos que, puestos en serie, constituyan una modalidad dominante de su particular estilo coreográfico.

En el primer capítulo de este trabajo, se utiliza como soporte teórico autores abordados por la cátedra de Alejandra Vignolo, *Estilos Coreográficos* tales como Wölfflin, H. se toma la, "Introducción" y el "Prólogo" al texto *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, donde se arriba a un interesante acercamiento a la noción de Estilo. Allí se lo reconoce como la expresión que resulta del "modo de distribuir los elementos formales de la obra de arte según la época, acorde a valores de una nación". Sin embargo, y sin ánimos de encorsetar con tal prontitud al estilo de la coreógrafa argentina, esta investigación espera desviarse de este último debate y en

todo caso, hacer foco en analizar el trazo que emerge de cada obra, y que se puede reunir en el estilo a partir del cual se organizan de los elementos formales, que configuran un modo peculiar de presentar las formas en que la obra de arte se presenta. Cabe destacar que Ana Itelman tiene gran capacidad para abordar cada obra desde puntos de partida diferentes, inclusive con códigos que no se repiten.

En el primer capítulo además de acercarnos a la compleja noción del estilo, se tomará en cuenta la noción de sujeto y experiencia que aparece en el texto de Merleau Ponty en *“Las siete conferencias”* abordado por la cátedra de Vanesa Penalva y Alejandra Vignolo. En dicho análisis, puede reconocerse una revalorización de las implicancias fenomenológicas del pensamiento moderno frente a una obra de arte: el pensamiento deja de presentarse como una cuestión aparte y divorciada de la percepción, y Ponty plantea al pensamiento que participa del nudo de significaciones vivientes que hace participar a nuestra percepción y nuestra experiencia. Merleau Ponty en los capítulos *Síntesis del propio cuerpo* y *El mundo natural* del libro *Fenomenología de la Percepción*, comprende que *esa* percepción, es también un hábito motor que manifiesta una noción de sujeto ya no recortado, ni transcendental; sino un sujeto como una *síntesis en transición*, que se constituye a su vez con un espacio en común que se encuentra en constante tensión con los otros: *“No tengo una percepción y luego la otra, y entre ellas pasa un entendimiento, sino que cada perspectiva pasa en la otra, y si aún puede hablarse de síntesis, se trata de una síntesis de transición”* M. Ponty. *Fenomenología de la percepción* en *El mundo natural*. De ahí que en el Mundo Moderno resurge un valor y una búsqueda constante de compromiso y coraje pues el hombre tiene un destino común con los otros sin verdades absolutas que prefijen un orden el movimiento es en función de *“la experiencia del propio cuerpo nos enseña a arraigar el espacio en la situación misma de la existencia”*. M. Ponty. Capítulo 2. Exploración del mundo percibido: el espacio.

El segundo capítulo, la investigación retoma nociones de los autores mencionados, para entretener un diálogo de los mencionados textos, con los manuscritos, testimonios de alumnos y obras de Ana Itelman, que se irán revisando desde una lectura crítica y revisionista de la historia, a lo largo de la investigación. Se tomarán las cuestiones fundamentales que rondan en el trabajo de la coreógrafa, invitando al diálogo con significativos testimonios de alumnos, videos, reportajes

y recortes de *Archivo Itelman*, de Rubén Schumacher, para anclar estas cuestiones centrales en la figura de nuestra coreógrafa.

Cabe aclarar que el corpus de obras y archivos elegidos para esta investigación, no supone un afán clasificatorio o una negativa a la existencia de otros posibles acercamientos, sino que éste es un posible abordaje que esta investigación propone, para aproximarse al estilo coreográfico en Ana Itelman.

Se indaga sobre ¿Cómo se configuran los distintos elementos coreográficos en las mencionadas obras? Y ¿Cuándo es que ciertos rasgos persistentes en la obra de un coreógrafo, pueden ser considerados como un Estilo?

En un tercer momento, la investigación retoma la figura de Ana Itelman para analizar el lugar que ocupa la técnica y los procedimientos compositivos de sus obras. Itelman se diferencia de un estilo *puro*, pues en sus piezas no es posible localizar *esquemas universalistas*. Ana está alineada a los estilos contemporáneos pues no hay un código que preexiste a cada obra, pues al momento de crear, la misma coreógrafa reconoce que no es posible prever de antemano el resultado final, completo de su obra; sino que Itelman se aproxima a un planteo de una obra que compone por *eslabones* que generan ambigüedad y tensión en la totalidad de sus partes, a partir de la entrada de herramientas heterogéneas que permiten una gran diversidad de planteos escénicos, estos planteos se podrán analizar en cada una de las tres obras que esta investigación toma.

De esta forma, este tercer capítulo permite un análisis sobre el rol que la coreógrafa adopta respecto de la creación del lenguaje escénico, donde aparece una tensión entre la experiencia que resulta en su posicionamiento subjetivo, respecto de las formas legitimadas y fijas que subyacen en la danza. Este trabajo pone bajo la lupa cuestiones que indaga Ana Itelman, están anclados en un profundo interés por abordar desde la danza su condición humana, es por ello que su estilo contemporáneo permite pensar en la salida o rompimiento de esquemas universalistas que preexistentes a las obras.

De este modo las obras de esta coreógrafa salen del aislamiento como forma: de ahí que se retome a partir de Ana Itelman lo que la Cátedra reconoce en su tercera unidad como la matriz contemporánea de los estilos. Itelman es pionera en la capacidad para reunir una diversidad de disparadores para la composición coreográfica, cabe destacar un tipo de procedimientos vinculados a los disparadores literarios.

Desde hace algunos años ya, la obra de Itelman ha pasado a ser motivo de investigaciones tal como el mencionado "*Archivo Itelman*" de Rubén Szchumacher, su figura se analiza además en diversos artículos periodísticos que esta investigación ha logrado reunir, inclusive existen documentales sobre su vida que buscan recompilar la figura de la coreógrafa, es el caso del documental "*Apuntes de Ana Itelman*" realizada por Natalia Ardissonne y Jimena Cantero, un documental en homenaje a Ana Itelman para el Festival Buenos Aires Danza 2014. Durante el mismo año, Jimena Pérez Salerno y Josefina Gorostiza realizan en el marco del mismo Festival Danza Contemporánea presentan una obra performática que realiza un homenaje y repasa por los pilares fundamentales del abordaje coreográfico, la obra se estrena bajo el nombre "*Reconstruyendo a Ana Itelman*" y asume el interesante desafío de la imposibilidad de reconstruir a la coreógrafa, a través de esta obra.

### **Objetivos generales**

- Contribuir con la producción de conocimientos críticos y estéticos sobre la composición coreográfica de Danza en Buenos Aires del siglo XX.

### **Específicos**

- Proponer líneas de análisis que revaloricen la producción de estilo/s en la matriz contemporánea de las obras coreográficas.
- Presentar contantes e indagar en las modalidades dominantes y diferencias del estilo de Ana Itelman tomando en cuenta su historia y el entramado de su contexto particular.
- Dar cuenta del estilo abierto que Ana Itelman logra, como un campo de fuerzas donde se disputa la experiencia sensible del movimiento y la forma, como renovación del estilo.

### **Metodología**

Las características particulares del material abordado y de los objetivos planteados para este proyecto implican considerar diferentes dimensiones en lo que respecta a la metodología de trabajo.

La época elegida supone atender a una problemática en la que encontramos que no hay registro de la totalidad de materiales de la coreógrafa elegida. Aquí se debe considerar, entonces, tanto el acercamiento a los escasos archivos institucionales existentes como a los archivos personales

de otros investigadores. En consecuencia, un aspecto fundamental del trabajo será la recopilación y clasificación de los materiales que se analizan, junto con el registro de los materiales que hayan acompañado a las distintas presentaciones de las obras, sean estas críticas, o entrevistas.

Dado que el acercamiento al objeto es teórico-crítico, se deben atender tanto la relación de las obras con la reformulación de criterios compositivos y de un abordaje sobre la noción de estilo en la danza de mediados del siglo XX en Buenos Aires.

Por lo tanto, por una parte las modalidades de trabajo contemplarán una lectura crítica de la bibliografía seleccionada y eventualmente su ampliación en la medida que se considere pertinente.

Por otra, se contemplará la propuesta de la cátedra en las exposiciones en clase, como también de los materiales sugeridos de lectura. Esto implica, por lo tanto, la discusión, intercambio de la bibliografía y el debate que se llevará a cabo en reuniones periódicas con la cátedra, en las que participará el equipo. Algunas modalidades de trabajo que surgen de las características y recorte de nuestro objeto de estudio implican tanto el análisis de bibliografía, relevamiento de datos como textos, notas periodísticas, esto permitirá realizar un amplio análisis de obras coreográficas. Se tomará en cuenta para este punto, un texto que escribe la coreógrafa en el programa de mano de *Solos*, teatro Smart en el año 1947 donde se explicitan ciertas pautas que no pueden pasar desapercibidas, donde la coreógrafa hace hincapié sobre posibles modos de percibir uno de sus primeros solos de danza moderna en nuestro país.

Se tomará una relevante recopilación de diversas personas allegadas que la Revista Funámbulos realiza en honor a la coreógrafa en el año 2000, en su año 2 número 9, donde se recopilan textos y testimonios de allegados.

Además del conocido trabajo "*Archivo Itelman*" de Ruben Szcumacher. Del cual se tomará fundamentalmente la conferencia que dicta cuando vuelve a los EEUU, en 1957 luego de ser nombrada profesora asociada y directora del departamento de danza de Bard College, Annandale on Hudson. Las fechas de las conferencias no están consignadas en ningún lugar pero se puede pensar que pudieron haber sido realizados entre 1964 y 1966.

## **Desarrollo**

Ana Itelman fue quizás la coreógrafa más experimental e innovadora que se radica en Argentina para desarrollar su obra coreográfica. Su producción es una de las más valiosas del patrimonio



local, sin embargo parece condenada al olvido, es por eso que esta investigación reconoce la necesidad de recuperar ciertas nociones teórico-críticas, que ponen en valor la producción de sus obras en su contexto.

“Anhelo verter en el público argentino esta nueva forma de expresión tan llena de valiosos hallazgos en cuanto a movimientos puros, y tan representativa de todo aquello que la actual generación desea transmitir”<sup>6</sup>

En los inicios de su carrera como bailarina, Ana perteneció al mítico grupo de Miriam Winslow, un hecho decisivo para el desarrollo posterior de su carrera como coreógrafa. Sin dudas, Ana supo tomar lo mejor de su maestra y formular un estilo acorde a nuevos enfoques de la danza, que se abrían aquí por los años 40’.

Esta investigación toma la producción coreográfica de Ana Itelman, una coreógrafa que si bien no puede ser equiparada con ningún otro artista; puede reconocerse ciertas trayectorias en común con el abordaje *interdisciplinar* que Miriam Winslow, como pionera de la danza norteamericana, incursiona en los años 40s durante su primera gira en Argentina.

Salvando notables diferencias, mientras Winslow en 1944 montaba *Salut au monde* en Buenos Aires, una obra basada en textos del escritor del estadounidense Walt Whitman; en 1977 Ana Itelman estrena una obra basada en la adaptación de textos *Un tranvía llamado deseo* del estadounidense *Tennessee Williams*, en una renovadora puesta *Las Casas de Colomba*, ambas dan cuenta de un marcado interés por un abordaje de la danza desde una perspectiva interdisciplinar, donde se reúnen personajes que transmiten a través del movimiento las historias literarias sin precisar de palabra alguna.

Tanto en la mencionada obra de Miriam Winslow, como en ciertas las obras de Ana Itelman<sup>7</sup> puede reconocerse la fusión de la danza en un procedimiento de transposición literaria. Sin embargo y en el modo de emplear dicho procedimiento se pueden pensar distintos abordajes o modos en que sus estilos se materializan.

Una cuestión que salta a la vista en las obras de Ana es que apuesta fuertemente al talento y a la participación del intérprete en las obras. El trabajo de composición para cada obra era cuerpo a

---

6 Rubén Zschumacher, Archivo Itelman, 2002: 24.

7 Cabe aclarar que, no todas sus obras tienen este interés. Obras como *20 x 12 + 1 fuga*, por ejemplo no se podría hallar ni una connotación de personaje, o alguna vinculación a la literatura. Este es un trabajo icónico, que aborda la música de Johannes Brahms, que no denota más allá de la relación del movimiento con la música.

cuerpo, el bailarín no cumple con un rol, o una función con menor jerarquía, ni es un simple instrumento que se adosa a una idea. Itelman compone junto con los bailarines-actores. De sus encuentros con artistas como escenógrafos, iluminadores y vestuaristas, así como con su equipo de bailarines-actores, todos participan activamente ofreciendo valiosos aportes para la creación de sus obras.

En “*El capote*” de Itelman, los textos literarios son disparadores que se conjugan en una nueva narración, donde se construyen personajes que viven a través del movimiento y la danza. Es justamente allí, en la intersección de elementos con su manera de tratar la escena, donde brota un estilo, que resulta trasgresor y particular a cada una de sus obras. De ahí que Ana Itelman sea considerada como la coreógrafa más innovadora en Argentina que además, logra desarrollar una variada producción de obras coreográficas. En cada una, no sólo se asocian elementos abstractos, sino que abarca procedimientos que dejan aparecer una equilibrada combinación de rigurosidad en el manejo y la fusión de diversas técnicas; con una composición en pos de la creación de un lenguaje propio.

Ana revela un profundo interés por expandir los límites de la composición coreográfica, por indagar diversos materiales que permitan abordar la creación de un discurso estético, con movimientos y pautas que provienen del encuentro de su temperamento con el entorno de artistas en su contexto: Es en la combinatoria y la selección de los procedimientos y su perspectiva puesta al servicio de un modo de abordar cada pieza, donde se revela cierto *estilo individual*. Cierta modo de reunir en sus obras la creación de personajes que se alimentan de la peculiar mirada de Ana, una gran renovadora que abre nuevos caminos escénicos para la danza que aun hoy siguen vigentes.

Cabe mencionar que la categoría *estilo individual* está extraída de Wölfflin, H en “Introducción” al texto *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, donde propone un acercamiento a la noción de Estilo que es afín al abordaje que esta investigación pretende hacer sobre la coreógrafa Itelman. Wölfflin, parte de reconocer que cada tiempo trae expresiones artísticas diferentes. Pues “el estilo permite afirmar hasta qué punto cada obra contiene rasgos persistentes” Wölfflin nos invita a entender al estilo como la expresión de un temperamento, que resulta del modo de distribuir los elementos o rasgos persistentes de una obra de arte acorde a valores del artista:

“El temperamento no hace obras de arte, ciertamente, pero constituye lo que puede llamarse la parte material del estilo, en el sentido amplio de abarcar el especial ideal de belleza”<sup>8</sup>

De algún modo Ana hace de la distribución de los elementos literarios, espaciales, temporales, musicales, técnicos desde un estudio y una praxis que involucran una mirada compleja de replicar y de analizar, porque su estilo supera el uso de ciertas operatorias coreográficas al modo de una receta o pasos. Las piezas de Ana permiten una comprensión particular, de la experiencia compositiva que no comprende separadamente los conocimientos técnicos de la experiencia para crear coreografías y eso provoca no solo en los bailarines, sino que lo buscaba en los bailarines para que sea transmitido al público. Con Ana, la danza se vuelve más dramática y humana y los bailarines danzan problemas humanos

“Siempre he buscado en las fórmulas mixtas del teatro y la danza, en eso no hay novedad. Lo que sí existe ahora es un acento en la detención de problemas humanos, se dramatizan más los conflictos en su identificación con los personajes. La danza hoy es más dramática y humana. Creo que a partir de lo teatral, la danza puede ser asimilada por una gran cantidad de gente que la entiende, porque es algo de su vida y de su tiempo. Por cierto, ahora no separo experiencias que he tenido anteriormente: la comedia musical, el teatro, los conciertos, la televisión.”<sup>9</sup>

Es interesante destacar la cita de Ana Itelman porque presenta claramente un *estilo* que no distingue la experiencia de los procedimientos o técnicas utilizadas; Ana supera toda simple recopilación de procedimientos coreográficos, su arte busca en cierta medida hacer más humana a la danza, para poder escenificar los dramas humanos. De este modo la danza se torna más dramática y humana, que abstracta. Acerca provisoriamente la danza al teatro, y realiza una fusión en pos de hallar eso que puede hacer mover al espectador de su asiento. El estilo emerge en el modo de plasmar *esa* cuestión, aparece una lectura pura y exclusivamente *individual* de Ana Itelman sobre los dramas humanos.

“... tres ejemplos de estilo, individual, nacional y de época, hemos aclarado, los fines o propósitos de una historia del arte que enfoca en primera línea el estilo como una expresión de una época y de una sentimentalidad nacional como expresión de un temperamento personal....”<sup>10</sup>

---

8 Wölfflin, H. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Introducción. Pag 32

9 Rubén Zschumacher, Archivo Itelman, 2002: 28.

10 Wölfflin, H. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Introducción. Pag 32

Siguiendo la distinción que el autor realiza, no caben dudas afirmar que estamos frente una coreógrafa que elabora obras únicas y particulares que responden principalmente a un *estilo individual*.<sup>11</sup>

Para fundamentar la aplicación de este término hay que desmenuzar las cuestiones que hacen al temperamento de la coreógrafa, a la parte *material* del estilo en sus obras. Una primera cuestión, refiere al modo en que Ana aborda los temas centrales, pues no sigue los argumentos paso a paso, más bien sintetiza estados de ánimo, sentimientos, emociones, de modo que el tratamiento del tema central se aborda en una modalidad episódica. Cada episodio toma un momento *pico* en el desarrollo de la historia. En la relación tema-subtema y en el tratamiento que se hace de ellos aparecen cierto juicio de valor de la coreógrafa, generando un recorte acerca del tema y de lo que decide “contar”. De este modo, en sus obras se encuentra una narración fragmentaria, que le permite expandir no solo los límites entre la narración y el movimiento, sino que emerge una puesta en valor con desarrollos que no habían sido vistos antes y que se elaboran a partir del encuentro de la idea con un tema o mundo del que habla la obra, ese mundo se constituye para cada obra a partir del proceso de investigación junto con el/ los bailarines y sus propuestas de movimiento. Con Ana es posible abordar la danza como un arte que incluye una narración abierta, comprende a cada movimiento, actitud o silencio como una manifestación, que contiene una carga de significación en un nivel verbal y no verbal.

Un análisis en términos narrativos, de tres emblemáticas obras como *Y ella lo visitaba* (1976), *20 x 12 + 1 Fuga* (1983) y *El capote* (1985) permiten destacar la heterogeneidad de enfoques y procedimientos coreográficos que Ana evidencia en cada una, donde se materializa un *estilo individual* complejo para desmenuzar, pero enriquecedor para la investigación así como para la creación de futuras obras. Esta será una de las cuestiones que este trabajo intenta abordar, como emerge, brota y florece el estilo en Ana Itelman. El desafío será encontrar elementos claves que reúnan estas obras y encontrar los diferentes procedimientos que operan en un mismo temperamento o estilo.

Ana Itelman dijo en alguna oportunidad

---

11 Cabe reconocer que no es posible hacer referencia a rasgos puros en los estilos; sin embargo el estilo individual desde la perspectiva de Wölfflin, H, es el que mejor se adapta a nuestro fenómeno de análisis.

“Yo creo que los disparadores que tenemos los coreógrafos pueden ser una imagen pictórica, musical, literaria, o simplemente movimientos del cuerpo. Personalmente creo haberlos recorrido todos.”

Sus obras son prueba fehaciente de que esta cita es un hecho real y concreto. Si bien el punto de partida o disparador para el abordaje de sus obras pueden ser de naturalezas distintas, hay que reconocer que Ana parte de disparadores que organizan su búsqueda a través de distintos recursos. Esta búsqueda genera cierto material kinético, que se elabora en el encuentro de sus disparadores con el equipo de artistas, el cual una vez desarrollado, se constituye como lenguaje específico de cada una de sus obras. Un recorte con fines analíticos sobre los distintos puntos de partida en las obras de Ana Itelman podría ser

- Ideas narrativas: Ya sea a partir de un texto (obra literaria, teatral, etc.)
- Ideas kinéticas: a partir de la investigación sobre el movimiento (energías, patrones de movimiento, secuencia abstracta, etc.)
- Ideas sensoriales: los sentidos como disparadores temáticos. (lejos/ cerca, frío/calor, oscuro/claro, suave/áspero, etc.)

Además se podrán mencionar otros disparadores que ponen en juego la creatividad al servicio de la creación de recursos de composición que dan cuenta del curioso y peculiar temple de Ana Itelman, encontraremos una variedad de combinatorias que permiten innovar en el uso de la luz, su brillante hallazgo de la composición de *personajes* que danzan y generan modos de relacionar los cuerpos en escena, las nuevas vinculaciones de movimientos con patrones rítmicos, la composición a partir del uso de procedimientos interdisciplinarios como la transposición literaria. Son prueba de que a través de las elecciones que la coreógrafa realiza y de los recursos que utiliza, organiza su lenguaje en torno al tema que atraviesa la obra. Cada obra será, entonces, la representación del mundo simbólico de la coreógrafa.

Sería interesante detenerse en el recurso de la trasposición literaria, que en el último periodo de sus obras resulta recurrente, está presente tanto en *Casa de puertas* (inspirada en la Casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca), como en *Las Casas de Colomba* (de un Tranvía llamado Deseo, de Tennessee Williams) así como en *El Capote* (del cuento homónimo de Nikolai Gogol).

En *Casas de puertas*, por ejemplo, se reutiliza el movimiento de bordar, un movimiento que tiene un propósito utilitario, sin embargo el brillante trabajo compositivo y de estilística, radica en que

neutraliza el sentido literal del movimiento y pone el acento no tanto en el diseño del movimiento, sino en lo que ese personaje cuenta con su movimiento.

Tomemos otro ejemplo: *El capote*, este trabajo, si bien es más complejo para analizar, es un claro paradigma sobre el modo en que participa la narrativa en ciertas obras, Ana elabora estrategias que generan una trasposición del cuento de Gogol, donde se respeta la estética tragicómica del cuento, pero al mismo tiempo se sustenta en una variada caracterización de los bailarines como personajes. Su *estilo individual* emerge a consecuencia de los matices que logra en esa adaptación son propuestas capaces de ir más allá de lo conocido, incluso de lo que había aprendido con su maestra y coreógrafa Miriam Winslow en su periodo como bailarina. Ana, respecto de Winslow, resulta superadora en el modo en el cual opera no solo en la trasposición literaria, sino en el modo en que integra a las artes plasmadas en cada una de sus obras. Sin embargo, es posible reconocer ciertas huellas, algo del estilo de Winslow que marca un precedente en el modo en que la coreógrafa argentina aborda sus obras.

Ofrece así a la danza la oportunidad de hacerla dialogar con una dramaturgia, donde su *estilo individual*, invita a la creación de un código de movimientos que se alejan de una danza absolutamente abstracta, consigue así lo que ella misma denomina a modo provisorio una danza teatral; un nuevo lenguaje dramático que se lo puede comprender desde su *estilo individual* y provisorio

“Lo acabado no existe, naturalmente, en el sentido estricto de la palabra, puesto que todo lo histórico se halla sometido a una continua evolución; pero hay que decidirse a detener las diferencias en un momento fecundo y hacerlas hablar por contraste de unas y otras...”<sup>12</sup>

Adoptando el modo en que Wölfflin refiere al estilo habrían tipos o unidades de estilos, pero lo acabado no existe. Habría que comprender al estilo de Itelman no como la superación de otros estilos, sino lo que resulta del encuentro de los intérpretes, de los artistas que aportan con los elementos compositivos y su temperamento que se manifiesta en la búsqueda o representación del mundo simbólico de la obra, a los cuales podremos acercarnos desde la materialidad de cada obra que se analice.

Desde esta perspectiva afirmamos que el *estilo individual* de su Danza-Teatro, debido a la heterogeneidad de las obras que no es posible referir de un modo *acabado*. Con la figura de Ana

---

12 Wölfflin H. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Introducción. Pag 37

Itelman se destituye la idea de que el coreógrafo estaría para hacer mover al bailarín como si alguna cuestión preexiste o antecede a la obra. Ana desdibuja el protagonismo típico de los coreógrafos y valida un ejercicio donde aparece una capacidad para abordar cada obra desde puntos de partida diferentes, que ponen en relación abordajes que posibilitan descubrir procesos y mecanismos de creación que estructuran sus obras en función de diferentes elementos. De modo que cada una de sus obras, es un nuevo encuentro con la afirmación de que lo acabado no existe. Itelman concibe un abordaje vinculado a una perspectiva coreográfica equiparable a la experiencia, donde habría cierto modo de tratar las situaciones, que no responden a fórmulas universales y estándares, sino su estilo responde a un interés por nutrirse de todas las ramas del arte y organizar lo que sucede en el escenario con una mirada que se aleja de lo que las tendencias de época podrían llegar a marcar tendencia.

“Existe un mal uso de la palabra “estilo”. Pues se ha desvirtuado a través del uso, refiriéndola a la forma estereotipada. Así la palabra “estilo” es a menudo usada como forma que se utiliza por imitación, vaciada de su verdadero contenido, despojada de su significado. (...) Déjenme explicar esto con más detalle. La danza que acaban de ver (Casa de puertas) posee tanto un estilo propio como un estilo cuyos elementos la conectan con otras danzas...”<sup>13</sup>

Ana, a medida que afianza su estilo, desarrolla un lenguaje que pone al servicio estrategias de composición, que dan cuenta de cuestiones y abordajes que se elaboran en función del tratamiento o recorte que Ana Itelman hace acerca de lo que decide “contar” en sus obras. Eso es algo que enseña con su arte coreográfico y lo materializa en la configuración peculiar de obra.

Hay que considerar que Ana no fue únicamente una excelente coreógrafa, sino que también desarrolló una vasta tarea en nuestro país y en el exterior como maestra de técnica, de composición e improvisación. Justamente por tanta labor que realiza en diversos frentes, sería de esperar que así como Winslow fue referente para Itelman, Itelman haya sido un modelo para otro/s coreógrafos. Sin embargo, aquí es en donde el eslabón lógico se *rompe* y únicamente aplicando las nociones de estilo como una matriz contemporánea, expuestas por la Cátedra de

---

13 Rubén Zschumacher. *Archivo Itelman*. Primera conferencia. Ana Itelman. Pg 41. Se estima que esta conferencia fue dada cuando Itelman volvió a los EEUU, luego de ser nombrada directora del departamento de danza de Bard College, Annandale on Hudson. Las fechas de las conferencias no están consignadas en ningún lugar pero se puede pensar que pudieron haber sido realizados entre 1964 y 1966.

Alejandra Vignolo, podremos acercarnos a dar algunas respuestas sobre la complejidad de este caso tan peculiar e inquietante.

Esta investigación que se ubica desde una perspectiva donde congruentemente con la matriz de análisis, es contemporánea y por ello, la noción de Estilo como forma de unidad como se ha dicho no es acabada sino que emerge a partir de que en cada obra se propone cierta relación con las partes que la compone, sin revelar completamente su *modo* de hacer.

Es a través de estos análisis que la cátedra aborda sobre la problemática del estilo en la composición coreográfica que podrá esta investigación ir echando luz en ciertas cuestiones que dan cuenta de un fenómeno que impacta no solo en la comprensión del estilo sino que proviene del modo en que la danza local funciona, y el lugar que la identidad adquiere en el marco de la danza argentina.

Entonces a la pregunta sobre: ¿Cómo es posible que una maestra de composición como Ana Itelman, no provoque la aparición de auténticos continuadores de su obra? Es difícil, por no decir imposible hasta la fecha, encontrar discípulos visibles, conceptuales y estéticos de la maestra Itelman. De hecho esta es una de las cuestiones que se aborda en esta investigación: La imposibilidad de decir Ana es *esto o aquello de una vez y para siempre*. De ahí que esta investigación comienza por inclinarse a concebir que Ana porte un estilo netamente personal, pues pareciera a partir de estos indicios, que habría que tener no solo sus inquietudes, sino además para continuar su estilo deberíamos estar como “plantados en las experiencias” que Itelman experimentaba. El cosmopolitismo de la coreógrafa, no deja dudas de lo que provoca: una auténtica capacidad de plasmar con autonomía su estilo coreográfico. Esta cuestión, se analizará en profundidad en la segunda parte de la investigación y se considerará esta cuestión en cada una de las tres obras seleccionadas, pues cada una presenta códigos disimiles, que no se repiten entre ellas. Sino porque cada una responde de modos singulares a intereses que la coreógrafa efectivamente reúne.

Mediante un planteo crítico, se indaga las nociones de estructura y forma comprendidas en la subjetividad moderna en una clara definición jerárquica entre el sujeto, el individuo y el cuerpo. y en otras formas alternativas a partir de la especificidad propia que el pensamiento contemporáneo, al modo de una “crítica del sujeto moderno” reviste en el terreno de la filosofía. La ruptura con la subjetividad del coreógrafo, la disolución de los esquemas coreográficos universalistas y el replanteo hacia una “técnica del cuerpo”, base de una subjetividad encarnada,



serán los temas que principalmente se debatirán poniendo como eje del debate la noción revisada del estilo en la danza.

**Restauración y autoría en el arte del performance. Ponencia a nueve voces sobre el proceso creativo “Los acconci”, “Bend it”, “Los gritos”.**

Conducta Restaurada: Catalina Muñoz, Itzel Aparicio, Isabel Toledo, Flora Ferrari, Vianka Alejandro, Ignacio Monna, Cristian Drut, Carlos Donado, Manuela Mendez  
Universidad Nacional de Artes

Parte de este trabajo fue seleccionado para ser parte del IV CONGRESO INTERNACIONAL DE TEATRO, VI CONGRESO NACIONAL DE TEATRO de la UNA que se realizará en septiembre del presente año. Como colectivo hemos decidido retomar dicha ponencia para este encuentro en La Plata a modo de articular los conceptos que *Conducta Restaurada* viene investigando, en tanto repetición de una conducta que nunca se genera desde el mismo espacio, pero que considera las mismas bases que el contexto se encarga de modificar para volver a experimentar la noción de autoría y repetición. Dicha exposición oral irá acompañada de las tres performances realizadas por el grupo, registradas en videos a modo de ejemplificación y visualización de la investigación que trae el colectivo.

***Restauración y autoría en el arte de la performance: ponencia a nueve voces***

Por Conducta Restaurada

*Se puede imaginar una cultura en que los discursos circularían y se recibirían sin que la función autor jamás aparezca. Todos los discursos, cualquiera sea su estatuto, su forma, su valor, y cualquiera sea el tratamiento al que se los someta, se desarrollarían en el anonimato del murmullo.*

*Michel Foucault en ¿Qué es un autor?*

*Restauración y autoría en el arte del performance: ponencia a nueve voces*, plantea la revisión y discusión sobre los conceptos autor y obra en el campo de las artes performáticas, tomando como punto de partida el trabajo e investigación del colectivo Conducta Restaurada. Conformado por nueve artistas provenientes de México, Colombia, Puerto Rico, Chile y Argentina, el colectivo desarrolla un proyecto de investigación performática tomando el concepto de *conducta restaurada* de Richard Schechner como lógica de producción artística.

Schechner, en sus estudios sobre performance cultural, utiliza este término del antropólogo Victor Turner y lo define como una serie de conductas que pueden reacomodarse o reconstruirse, independientes de los sistemas causales que las organizaron. Es desde este posicionamiento que el grupo desarrolla su trabajo: se establecen una serie de pautas específicas, partiendo de la realización de performances y obras hechas por otros, que permiten reconstrucciones futuras.

Este mecanismo problematiza la noción de autoría en dos niveles: por un lado, al ser un trabajo que se firma de manera colectiva y por otro, al jugar con la idea de restauración, reproducción, copia e incluso plagio de producciones de autores que sí decidieron patentar su trabajo y cuyo uso rompe con la normativa y lógica del respeto al derecho del autor.

### ***Conducta restaurada y los estudios de performance***

*Conducta restaurada: acciones físicas o verbales preparadas o realizadas por segunda vez. Una persona puede no saber que está realizando una conducta restaurada. También referido a conducta dos veces realizada.*

*Richard Schechner en Estudios de performance.*

Según Richard Schechner, toda conducta es una combinación de fragmentos de conductas realizadas con anterioridad. De este modo establece que la mayor parte de las acciones que un individuo realiza (rituales, juegos y escenificaciones), tanto en su vida cotidiana como en su accionar performático, no poseen un autor singular, sino que pertenecen al colectivo (anónimo) o a la tradición, con lo cual, a quienes se suele denominar autores de rituales o juegos, son, para el autor, *shintetizadores, recombinaidores, compiladores o editores* de acciones realizadas con anterioridad.

“Conducta restaurada significa nunca por primera vez, siempre por segunda a enésima vez: conducta dos veces realizada” (Schechner, 2012, pag.71). Esto se produce porque dichas conductas están marcadas, enmarcadas y demarcadas de tal manera que es posible dar con los pasos y procedimientos que permiten su repetición y apropiación, en el sentido de que: “(...)puede ser trabajada, almacenada y vuelta a usar, se puede jugar con ella, se le puede transformar en otra cosa, transmitirla y transformarla.” (Schechner, 2012, pag.70)

En una serie de videos titulados: *Performance Studies: An Introduction*, Schechner dice: "Restored behavior is treating life as an open possibility of making and remaking who we are, what we do."

*"La conducta restaurada es tratar la vida como una posibilidad abierta de hacer y rehacer quiénes somos, qué hacemos."* (Traducción de *Conducta Restaurada*)

Se desprenden en este párrafo los dos ejes que el grupo despliega con mayor contundencia. Por un lado, la idea de *remake*, casi en términos cinematográficos, como el hecho de volver a hacer una obra que ya fue realizada a partir de pautas específicas para su realización, y por otro, el doble juego que implica el pronunciamiento del individuo desde el colectivo, es decir, la aparición de su singularidad en la repetición, y su corrimiento en tanto nombre propio de la función de autoría, delegada al colectivo.

### **El autor como figura en el proceso de creación**

La teoría literaria contemporánea plantea y dialoga con la supuesta muerte del autor. La obra se pertenece a sí misma, al lector y a la cultura popular, no a aquel que la signa con su nombre y apellido. Tanto Roland Barthes, como Michel Foucault, abordan la problemática del autor desde la literatura, marcando pautas del desvanecimiento de las fronteras de producción y recepción rastreables hasta nuestros días y aplicables al arte del performance.

"De esta manera se devela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito." (Barthes, 1968)

En *La muerte del autor*, Barthes plantea que la figura del autor surge de una necesidad de apropiación de las ideas que va en contra del campo de la construcción del conocimiento; la obra termina por salir de las manos del autor, por más que se esfuerce por apresarla.

Conducta Restaurada genera su obra en un contexto atravesado por la modernidad y su exceso de información; sin Youtube, Vimeo o el buscador de imágenes de Google, la obra de los artistas a ser restaurada permanece en el anonimato. A diferencia del posicionamiento de Barthes, en el que el autor se ve superado por la obra en sí misma, nos enfrentamos a un nuevo paradigma, en el que Internet y el devenir de la información, han vuelto irrastreable el punto de origen de una cadena interminable de versiones, *mash ups* y reproducciones.

La ley internacional de derechos de autor y el interés de los artistas por conservar el control de su obra en un mundo como el nuestro, termina por ser una batalla interminable frente a un evidente derrocamiento de la figura del autor y una democratización del conocimiento. Citando a Michel Foucault en *¿Qué es un autor?:*

“(…) se puede imaginar una cultura en que los discursos circularían y se recibirían sin que la función autor jamás aparezca. Todos los discursos, cualquiera sea su estatuto, su forma, su valor, y cualquiera sea el tratamiento al que se los someta, se desarrollarían en el anonimato del murmullo.” (Foucault, 1969)

Es en este tipo de circuito cultural, el del murmullo colectivo, en el que Conducta Restaurada se posiciona para dialogar entre autores y desde el cual invita a otros a continuar la cadena de creación/restauración.

### **Restaurados y restauraciones**

El arte, y, puntualmente la performance, viene desarrollándose desde ésta idea de murmullo colectivo tanto en la apropiación que los artistas puedan hacer de obras ajenas a ellos, como en la construcción colectiva. Como ya plantea Boris Groys “Una tendencia hacia la práctica colaborativa y participativa es innegablemente una de las principales características del arte contemporáneo”, con lo cual Conducta Restaurada no encuentra un hallazgo en su proceder, sino, en todo caso, una estructuración específica a partir de un marco teórico particular.

Para profundizar en las implicancias que alcanza el concepto de restauración de obra, entendiéndolo en el modo en el que se viene desarrollando en el presente trabajo, se mencionarán a continuación ejemplos de diversos creadores que el grupo ha establecido como referentes en su proceso de investigación: artistas que recuperan obras de otros artistas y artistas que vuelven a reproducir su propia obra.

Los británicos Gilbert & George, artistas visuales y performers que en 1970 crearon la *dancing sculpture*, deciden rehacer su obra *Bend it* veinticinco años después de haberla concebido, haciendo visible la temporalidad de la obra en el cuerpo del performer.

Esta restauración es de interés para el grupo porque la transformación que se produce entre la obra original y su restauración no está dada por el hecho de haber sido efectuada por un individuo otro (con su subjetividad y sus singularidades) sino por la propia evolución artística de sus creadores y el paso del tiempo en sí mismo.

Marina Abramovic en la obra *Seven easy pieces* (2005), realizada en el museo Guggenheim de Nueva York, restaura el trabajo de artistas pioneros en el performance art: Bruce Neuman, Vito Acconci, Valie Export, Gina Pane, Joseph Beuys y hace lo mismo con su propia obra *Lips of Thomas*. En el 2010, en el MoMa, realiza un gesto similar, creando *The artist is present* en el que un grupo de performers restauran sus piezas más emblemáticas.

En los años sesenta Andy Warhol elabora su obra *Brillo Box* (1964) que consistía en utilizar las cajas de la marca Brillo, realizadas por el diseñador gráfico James Harvey, y reproducirlas de modo que fueran similares al objeto real y cotidiano que se producía de manera serial en la vida estadounidense. ¿Cómo diferenciar qué es arte y qué no cuando existe una réplica?

Según el filósofo Arthur Danto, la posibilidad de desplegar esta pregunta en el arte contemporáneo (tan pertinentes al trabajo que aquí se está desarrollando) se da gracias a la obra de Warhol, por ser un artista cuya producción se basa en la reinterpretación de los conceptos de la época que dan cabida a la transfiguración de significados y nuevas maneras de pensar el arte, ya no como una mera imitación.

“Warhol no estaba influido por la abstracción más contundente: reprodujo las formas de un artista que ya existía (Harvey), sólo porque las formas ya estaba allí. (...) Era esencial que Warhol reprodujera los efectos de aquello que impulsó a Harvey a hacer lo que había hecho, sin que las mismas causas explicasen porqué estaban allí, en su Brillo Box de 1964” (Danto, 2013, pag.56)

Réplica, repetición y restauración de obra son formas de volver a traer significados al presente, denotando la importancia y valoración de piezas u objetos en cuestiones del arte contemporáneo y, a su vez, son modos de desplegar otras significaciones producidas por el nuevo contexto de producción.

### **Conducta Restaurada: el colectivo**

Habiendo establecido el marco teórico específico, es de interés para este trabajo, analizar cómo dicho corpus se traduce plásticamente. Con tal fin, se explicarán a continuación las obras que el grupo viene realizando.

Como primera acción de Conducta Restaurada se decidió reconstruir las condiciones estéticas en las que Vito Acconci desarrolló su video performance *Theme Song* (1973). Reproduciendo el encuadre de la cámara, la posición del cuerpo y la existencia de un tema central como guía para cada pieza, cada intérprete, en la intimidad de un cuarto destinado y acondicionado para la performance, realizó su obra. Se buscó crear una identificación de conceptos y cuestionamientos personales sobre cómo presentar la identidad de un individuo frente a la cámara y que está fuera visible para el espectador.

Los Acconci se pensó como una instalación mediada por dispositivos tecnológicos que complementan la traslación de lo personal a lo público producido por cada artista, para ser parte de múltiples reflejos. Las ocho video performance, al dialogar entre ellas, dan cuenta de universos privados y colectivos que se desarrollan sobre una realidad en conjunto.

En un segundo trabajo se vuelve a tomar un video performance, esta vez lejos de la intimidad para entrar en un terreno más lúdico e irónico como hacen Gilbert & George en su conocido *Bend it*, para dar un giro a la restauración que ellos mismos realizan años después. El grupo decide ser fiel a la idea de *dancing sculpture* y *escultura viva* que ellos han trabajado desde los años setentas, recuperando movimientos, música y vestuarios.

A su vez se extrajo la performance del video como contención de la acción, y se trasladó al espacio urbano de Buenos Aires, sumergiendo los cuerpos a los pasillos del subte, habilitando una posible interacción con los transeúntes dentro de un escenario en donde las relaciones a diario limitan con la incomodidad. Una acción sacada de contexto a modo de investigación y prueba del colectivo.

A diferencia de *Los Acconci* y *Bend it*, donde se parte del material de registro audiovisual para la creación de obra, en *Los gritos* se decidió llevar una obra pictórica al terreno del video, como nueva fase de restauración, haciendo el camino inverso que el grupo se venía planteando hasta ese momento.

En 1961 *El grito (1893)* del pintor noruego Edvard Munch fue utilizado como portada de la revista norteamericana *Times*, acontecimiento que popularizó la imagen como símbolo de la

angustia y la ansiedad del hombre contemporáneo. Tiempo después, en 1984, Andy Warhol realizó una serie de reproducciones de la misma obra en distintos formatos y luego se desencadenó la utilización masiva de la pintura como referencia del grito y la desesperación, llegando esta a caricaturas, series de televisión, películas e incluso emoticones.

Así como Munch retrató el grito de la naturaleza y cada época lo ha asociado en distintos momentos de la historia a la angustia del hombre, Conducta Restaurada parte desde el grito silente de la ciudad y el estilo de vida metropolitanos, tomando *El grito* como acordamiento gestual, ubicándolo en un contexto urbano/contemporáneo, esta vez encarnando la intención del gesto pictórico en los cuerpos de cada uno de los performers, interpelando el contexto cotidiano del subte de la ciudad de Buenos Aires, encontrando la sonoridad de un grito imaginario en el propio ruido de la máquina del tren, el murmullo de la masa y sus ecos subterráneos.

### **Reflexiones finales**

¿Con qué fin estético se decide la repetición? ¿Cómo particularizar cada restauración? En la intención de traer la esencia de una pieza anterior y con ello la presencia de su creador, de un momento, de un signo o gesto de una época, y en la actualización de su significación en el presente, parecen develarse, a su vez, aspectos singulares de aquellos que realizan la nueva acción.

El grupo encuentra en ese gesto la posibilidad de afirmar la nueva obra en términos estéticos, y situarla en la práctica de la performance, justamente por poner en juego en ese hecho colectivo un aspecto íntimo y subjetivo del performer, solo posible por la presencia de los otros, sin por eso hacer obra de sí mismo.

### **Bibliografía**

Aconcci, V. (1979). Pasos de entrada (y salida) del performance. FIN(ES) DEL ARTE [en línea]. Disponible en: <http://artecontempo.blogspot.com.ar/2005/10/vito-acconci.html>. [2015, 31 de Julio].

Alonso, R. (2002). Elogio de la Low Tech. [En línea]. Disponible en: [http://www.roalonso.net/es/arte\\_y\\_tec/low\\_tech.php](http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/low_tech.php). [2015, 31 de Julio]



Alonso, R. (2011) Mitología y reflexión crítica. El arte tecnológico y su exhibición. [en línea]. Disponible en: [http://www.icm.arts.cornell.edu/conference\\_2011/Alonso\\_Reading.pdf](http://www.icm.arts.cornell.edu/conference_2011/Alonso_Reading.pdf). [2015, 31 de Julio]

Alonso, R. (1997) Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro. [En línea] Disponible en: [http://www.roalonso.net/es/arte\\_y\\_tec/dialectica.php](http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/dialectica.php). [2015, 31 de Julio]

Barthes, R. (1987) La muerte de un autor. El susurro del lenguaje. España: Paidós.

Danto, A. (2013). Qué es el arte. Argentina: Paidós Estética.

Fischer-Lichte, E. (2004). Estética de lo performativo. España: Abada editores.

Flusser, V. (1994). Los Gestos: Fenomenología y comunicación. España: Herder.

Foucault, M. (1998). Qué es un autor. Argentina: Ed. Edelp.

Groys, B. (2009). Politics of installation. E-FLUXS. [en línea], nro. 2. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-installation>. [2015, 31 de Julio].

Schechner, R. (2012). Estudios de la representación. México: Fondo de cultura económica.

## Corporalidad y subjetividad: Des-Archivando Memorias

Mag. Marcela Masetti

“Llega un momento en que es necesario abandonar las ropas usadas que ya tienen las formas de nuestro cuerpo y olvidar los caminos que nos llevan siempre a los mismos lugares. Es el momento de la travesía. Y, si no osamos emprenderla, nos habremos quedado para siempre al margen de nosotros mismos”

Fernando Pessoa

Desde hace unos años vengo trabajando orientada a producir una mirada reflexiva sobre los procesos poéticos en las artes escénicas, más específicamente en la danza, articulando históricamente el pasado. Al mismo tiempo, teniendo en cuenta el contexto, de crisis del régimen de producción artística de la modernidad, donde asistimos a modificaciones en el **reparto de lo sensible**, por lo cual se produce un borramiento de los límites entre las distintas artes, creándose obras difícilmente clasificables en dichas categorías.

¿Cómo pensar las poéticas de las artes escénicas?. ¿Cómo pensar las poéticas de las escrituras corporales?. ¿Cómo generar documentos o archivos, tradición eminentemente occidental, en prácticas artísticas efímeras?. ¿Qué tipo de registros generar, producir o crear?

Esto me lleva a reflexionar sobre las dificultades de documentar sobre algo que transcurre en otro registro. Lo efímero de las producciones escénicas nos sitúa ante la imposibilidad de asir, de atrapar el trazo de ese acontecimiento, sabiendo desde el principio que es un intento fallido, imposible, inabarcable. Y ante la dificultad de delimitar un objeto que se sustrae al universo discursivo, al cual no sería reductible, sólo a riesgo de pervertirlo, o traicionarlo.

Reconociendo las dificultades, pero sin renunciar a intentarlo, se conciben abordajes sucesivos que apuntan a consolidar “memorias sobre lo efímero”. Entendiendo que la reconstrucción histórica no solo apunta a una mirada nostálgica sobre hechos artísticos que por su carácter de perecederos y fugaces, difícilmente pueden ser reconstruidos, sino pensando en una relación fecunda entre el pasado y el presente, donde la historia nos permita atisbar futuros posibles, y nuevos modos de relación, articulación y construcción de sentidos, en la complejidad de las determinaciones de los hechos artísticos y culturales.

Voy a recorrer brevemente algunos fragmentos recortados **de Poéticas de la danza en Rosario 1980-96**, investigación centrada en la recopilación y el análisis de las estéticas de dos grupos muy

representativos de la época: el **Grupo de Danza Contemporánea de Rosario**, dirigido por Cristina Prates, grupo que integré a lo largo de 16 años, y **La troupe**, dirigido por Marta Subiela.

Espacios de la memoria, memoria de los espacios, espacio-tiempo recorridos, itinerarios, mapas de rutas, viajes, encuentros, partidas, cartografías. Síntesis que escamotea los detalles.

### **Espacio de época en los 80**

Recuerdo a esta etapa como sumamente rica, ya que empezamos a conocer, aprender y difundir diferentes técnicas y corrientes estéticas norteamericanas y europeas. Aunque su surgimiento en los países de origen fue diacrónica, aquí las conocimos en forma simultánea y un poco caótica, esto posibilita el enriquecimiento del bagaje para desarrollar las búsquedas expresivas.

Que técnicas aprendimos en esos años?. La técnica Graham (a través de Cristina Barnils, Angele Keutzer, Ricardo Debarelli, en la década del 80), la técnica Limón (con Giancarlo Bellini en los 80, traído por La Troupe, y posteriormente en el Festival de Danza Rosario con Roxane D'Orleans Juste y otros). Otras técnicas, viajando a Buenos Aires a tomar clases con diversos maestros como Renate Schotelius, Ana María Stekelman, Ana Deutch, Patricia Stokoe (sensopercepción), Margarita Bali, Susana Tambutti, Alejandro Cervera, entre otros. Cunningham (a través de Marina Giancaspro, Becky Siegel, en el Festival de Danza Rosario, luego concurriendo al Cunnigahn Estudio de Nueva York en los 90), Contact-improvisation (Danny Trenner y otros), Release (bailarines traídos por el Festival de Danzas Rosario en los 90: Rebecca Hilton, Donna Uchizonno, Nikki Castro, Lisa Race, David Dorfman, o con bailarines rosarinos que, prosiguieron sus formaciones en EEUU y venían a dar clases a Rosario (Gabriela Solini, Esteban Cárdenas, Rosa Torres). Marta Subiela y Gabriela Morales estudian sensopercepción con Patricia Stokoe, Cristina Prates estudia con distintos maestros, entre otros Ana Itelman y Alejandro Cervera.

En los 80, se conocen los grupos y compañías que actuaban en Rosario, recuerdo particularmente las funciones de Susane Linke, de la compañía de José Limón y Nucleodanza, que nos visitaba bastante a menudo. También las compañías que viajando a Buenos Aires se podían ver (Maurice Béjart, Pina Bauch, Eugenio Barba, las compañías, invitadas a los Festivales Internacionales de Teatro y Danza en Buenos Aires).

También nos formábamos en teatro con maestros locales, Norberto Campos, Nidia Aranda, Hugo Salguero, o con maestros de Buenos Aires que dictaban cursos: Sergio D'Angelo, teatro antropológico con Guillermo Angelelli. Eugenio Barba que visita la Escuela de Teatro y Títeres, era una bibliografía, muy transitada en la época. Fundamental, el curso de composición coreográfica que Ana Itelman dicta en el Estudio de Marta Subiela, en el cual participamos casi todos los integrantes de los dos grupos.

El material que circulaba de videos de coreografías era escaso, pero fueron sumamente importantes los seminarios sobre historia de la danza dictados primero por Renate Schotelius, y luego por Susana Tambutti, a través de los cuales se conocen grupos, compañías y propuestas estéticas de la corriente americana y europea. Sobre el año 2000, son convocados a dictar seminarios Steve Paxton, Susan Klein y Bárbara Mahler, organizado por COBAI con financiamiento local e internacional.

En ambos grupos, había una relación muy fluida con otros artistas de música y teatro principalmente, que devinieron en puestas con actores, músicos y directores teatrales, que aportaron la impronta de la época en el trabajo de creación colectiva y grupal.

### **Espacio de la memoria personal**

Muy lejos está mi primer contacto con la danza, más específicamente las danzas españolas, luego mi iniciación en la danza clásica que me encantaba, los estudios privados, mi título de maestra de danzas españolas, primero y clásica, después. Las muestras de fin de año en las que participaba en múltiples coreografías, con vestuarios muy elaborados, siempre con muchas lentejuelas y mostacillas, en los cuales colaboraba toda la familia para coser. Sobre fines de los 70, retomo mis estudios de danza, esta vez más inclinada a realizar danza contemporánea, y comienzo a estudiar con Cristina Prates. Ese primer contacto, de observar el trabajo de improvisaciones, me decidió a comenzar allí. Recuerdo esas primeras improvisaciones en las que participaba, demasiado pegada al lenguaje de movimientos y formas de la danza clásica, y sintiéndome casi sin posibilidades de salir de allí, encorsetada en lo previo que había aprendido. Hablando de espacios, cuantos recorridos para tomar clases por pensiones, salones de clubes, o sótanos, hasta una fábrica de sillas!

Hacia un tiempo que había egresado como Psicóloga de la entonces Escuela Superior de Psicología de la UNR (1978), realizando mis primeras experiencias en el área profesional.

Tiempo después, varios profesores se reúnen para formar el Estudio Integral de la Danza. Allí dictaron sus clases Isabel Taboga, Cristina Prates, Ruth Pacotti, Norberto Campos. El estudio fue un lugar donde nos nucleamos muchos bailarines, actores, que habíamos realizado distintos recorridos. También allí concurrían a dictar seminarios maestros nacionales o extranjeros que no formaban parte del plantel permanente, como Cristina Barnils, Angele Keutzer, Ricardo Debarelli, entre otros.

Con un grupo de estudiantes que concurríamos allí, Cristina forma el Grupo de Danza Contemporánea de Rosario, en sus comienzos Ruth Golic, Ana María Jaime, Claudia González, Andrea Ramos, Griselda Montenegro, Raquel Levi y yo. También integraron nuestro grupo, con distintas permanencias: Ana Varela, Adriana Ananía, David Farías, Diego Ullúa, Gustavo Lesgart, Germán Svetaz,

Florencia Balestra, Horacio Gorodischer, Rodrigo Morero. La mayoría, todavía hoy seguimos vinculados a la danza, tanto en la creación, la docencia, la gestión o la reflexión.

La primera puesta **“Música para alegrías y tristezas”**, luego un espectáculo humorístico compuesto por **“Una academia muy estricta”** y **“Con t de Terpsícore o que los dioses nos perdonen”** con coreografías e ideas de Hugo Salguero, quien también estaba en la dirección general.

En esa época, recuerdo que en broma decía que no habíamos tenido tiempo de ser modernas, que ya éramos posmodernas. En Rosario, el desarrollo de la danza contemporánea, está ligada a la autogestión de los participantes de estudios y grupos tanto en la formación como en las propuestas estéticas.

No es un dato menor que todo este movimiento cultural era underground e independiente de un estado terrorista, donde las más mínimas expresiones de disidencia o propuesta política eran censuradas, la cultura era un lugar de resistencia, de creación y supervivencia de un pensamiento no subordinado al poder. Con algunas de estas puestas participamos de Danza Abierta, en Buenos Aires y en Rosario. En muchas ocasiones compartíamos presentaciones con trabajos teatrales o musicales, de manera que había mucho intercambio entre grupos e integrantes de distintas disciplinas. Si bien había una búsqueda y experimentación, las líneas de investigación eran de ruptura con un registro realista o naturalista del teatro o la danza, conceptos que se evidenciaban en las colaboraciones y participaciones en puestas con otros grupos (**Federico**, homenaje a Federico García Lorca, **Loco** de Estaban Mellino).

Otras coreografías **Amor América, Placeres, Viajes, Sumamente, Timoteo**, en las cuales se va complejizando el tejido compositivo a veces abstracto, pero más frecuentemente expresionista, hasta la realización de espectáculos con una unidad desde el comienzo al final.

Durante todos estos años, es importante destacar que estaban en auge las producciones colectivas y el trabajo en grupo, en el nuestro, había una participación de casi todos en las propuestas de ideas o coreografías. También casi todos los integrantes, comenzamos a desarrollar nuestros propios trabajos coreográficos que sumábamos a las funciones del grupo (**Allegro ma non troppo, Composición M, D**, etc). Tal es el caso de Diego Ullúa que crea **El Beso**, con un vestuario de Dante Taparelli inspirado en los carnavales venecianos, realizado íntegramente en colores blanco, grises y negros, y máscaras muy elaboradas. Sus distintas escenas, remiten al carnaval, fiesta en la cual, la sexualidad se despliega por fuera de lo normativo.

La mayoría de los integrantes realizábamos actividades laborales y profesionales que sólo ocasionalmente tenían que ver con la danza. Para algunos, su principal actividad laboral era dar clases de danza, y otros nos desempeñábamos en distintos trabajos y profesiones.

**Fragmentos**, inspirado en Fragmentos de un discurso amoroso de Roland Barthes, tenía un relato con una estructura fragmentada, que remitía al universo de relaciones humanas de amistad, de competencia, de relación madre-hijo, de juegos infantiles, y curiosidad sexual, y se monta en un sótano de la Escuela Nacional de Danzas, en el cual había funcionado una confitería bailable, de la cual perduraban algunos bancos y mesas de manpostería. En la obra, se realizaba un uso muy interesante del espacio, el público se ubicaba en un espacio central, donde había bancos, y las escenas se abrían, a veces en simultáneo, a sus costados, en sus frentes, o a sus espaldas, lo que los obligaba a reacomodarse, a deambular, o a moverse para verlas. Musicalizado con rock nacional y local, el espacio se demarcaba con la iluminación, y una tela grande de color que hacía de piso-escenario.

Cuando estábamos realizando funciones de **Fragmentos** cumplimos 10 años como grupo, con una continuidad creativa y de sus miembros, y comenzamos a gestar un próximo espectáculo para conmemorar el camino compartido. La idea de Cristina era recorrer algunas de las coreografías que habíamos creado, los miembros más antiguos recordábamos partes y secuencias de algunas de ellas. "El elenco en escena, construía un camino común, actualizando, recreando algunos fragmentos de coreografías anteriores y mientras el grupo desarrollaba la marcha, se sucedían las vidas personales." Cristina se reúne con Horacio Gorodischer (actor y arquitecto) y elaboran la idea de un objeto mesa que se va transformando a lo largo del espectáculo en diferentes cosas: escalera, cama. La metodología de trabajo era de improvisaciones sobre distintas pautas, de las cuales se seleccionaban materiales para la puesta. A su vez, cada uno de los integrantes del grupo compone una caminata y un monólogo propio. En grupo, dos o tres integrantes interfirien en las caminatas de otro integrante, los demás, se sumaban, desviaban, influían, cortaban, interrumpían. A partir de todos estos insumos, las caminatas, las interferencias, las citas de las coreografías anteriores, de escenas cinematográficas (Mishima, Kaos), y los monólogos de cada uno se arma el espectáculo. También el vestuario y los objetos utilizados (los pilotos, las gorras en las cabezas, el miriñaque, las valijas) aluden a los montajes anteriores.

El espectáculo fue creado en un espacio escénico, no convencional, en la Escuela Nacional de Teatro y Títeres, situada en ese momento en los altos de las la esquina de Córdoba y Mitre. La entrada era una ancha escalera de mármol antigua que daba a un hall. Este comunicaba a una sala muy amplia, con piso de madera en cuyo fondo había un escenario. En dirección opuesta a esta sala, se abría otro salón largo, que daba a la calle. El espectáculo utilizaba esos tres salones a lo largo, y el público se ubicaba al pie y sobre el escenario. Esos tres salones comunicados por puertas que eran abiertas durante el espectáculo, brindaban un espacio profundo, como si fueran tres cuadrados o rectángulos que se iban achicando hacia

el fondo. Por este dispositivo escénico y la iluminación, las escenas se desarrollaban muy cercanas, alejadas o superpuestas. Una vez comenzado el espectáculo nadie más podía entrar, dado que era un espacio de tránsito en la entrada de la escuela.

La puesta sintetiza escenas de la vida grupal: las reuniones en el bar, las coreografías realizadas, el camino recorrido juntos. También escenas de la vida personal de cada uno en esos diez años. Desde el punto de vista del movimiento no hay una estructura prefijada, el paisaje sonoro es variado: muchos momentos de silencio acompañados por los ruidos y golpes de los bailarines sobre el piso, momentos musicales con fragmentos de ópera y de voces búlgaras, compaginado por Claudio Bolzani, quien también compuso la música original. Escenas superpuestas de bailes de salón, foco potente del fondo en contraluz, donde a veces aparecen y desaparecen bailarines, valijas, y esa mesa, cama, escalera, que aparece y se transforma a lo largo de todo el espectáculo.

Cuando estaba escribiendo esta investigación y veía las coreografías de los primeros años en un momento me pregunté: Como pudimos construir *Vi luz y subí*?. Fue un espectáculo que trascendió el público acotado estrictamente de danza, y que nos permitió disfrutar y trascender a un público más amplio (fenómeno que comenzó con *Fragmentos*). Quizás la respuesta es que hicieron falta diez años de búsqueda y trabajos creativos diversos para poder concretarlo, de ahí en adelante para todos, y para siempre, la producción no fue la misma.

La expresión Nueva Danza que nombra a algunos ciclos de los cuales participamos, manifiesta la búsqueda de esos años: de una nueva danza, innovadora, diferente de la clásica y la moderna. Realizamos un largo camino, para encontrar y consolidar metodologías de trabajo, y de creación poética que nos permitieran desarrollar un estilo. En este período, desde las primeras producciones a las últimas; asistimos a un largo proceso de experimentación y de ruptura con el lenguaje de movimientos y de las propuestas estéticas de la danza clásica y moderna. A partir de ese conglomerado de producciones, se observa la construcción progresiva de coreografías y puestas, que se complejizan en la utilización de recursos compositivos arribando a espectáculos de una gran riqueza estética y visual.

Rescato las palabras de Marcelo Percia de Inconformidad. Arte. Política. Psicoanálisis.

### **Inventario: Escondites del olvido**

La década de los que sobrevivimos al *terror de estado*. La de la pregunta sobre "Donde están los desaparecidos" de las Madres de Plaza de Mayo. La de la quema de libros del Centro Editor de América Latina. La de los que se refugiaron en un pequeño paraíso familiar. La del Premio Nobel a Adolfo Pérez

Esquivel. La de la guerra de Malvinas dos días después de la marcha de la CGT. La de las infinitas evocaciones de los ausentes. La del incendio intencional del *Picadero* en tiempos de *Teatro Abierto*. La de la bomba en el edificio donde funcionaba la revista *El Porteño*. La del después de la dictadura. La de la cultura del rock. La de Herminio Iglesias quemando un ataúd cubierto con la bandera radical. La de los festejos del diez de diciembre de mil novecientos ochenta y tres. La de Alfonsín presidente. La de los testimonios de los sobrevivientes. La de las historias de los exiliados que volvieron. La del *Nunca más* de la *Conadep*. La del juicio a las Juntas Militares. La de la caja del PAN. La de la deuda externa irrepresentable. La del *Club de Cultura Socialista*. La del *Plan Austral*. La del alzamiento *carapintada*. La de la tarde de otoño con Alfonsín diciendo *felices pascuas, la casa está en orden*. La de las leyes de *Punto Final* y *Obediencia debida*. La de la peste del sida. La del mundo underground. La de los grupos de estudio sobre Lacan. La de los estallidos sociales. La de los saqueos a supermercados. La de los precios aumentando todos los días (ciento catorce por ciento en junio y ciento noventa y nueve por ciento en julio de mil novecientos ochenta y nueve). La de protegerse del desabastecimiento acaparando cartones de leche, cajas de arroz, botellas de aceite. La del *made in Taiwan*. La de Alfonsín dejando antes su gobierno. La de Menen presidente. La llamada década perdida en la que el *pebei* por habitante bajó un ocho coma tres por ciento. La de la caída del Muro de Berlín. La década de los que cumplieron un año (diez, veinte, treinta, cuarenta, cincuenta).

Inconformidad, potencia narrativa de lo no acontecido o de lo acontecido sin relato entre los datos, los nombres, los hechos”

Y vaya este relato, narración de lo acontecido, rescatado de los rincones del olvido, desarchivando memorias.



## **Sobre la utilización del término danza-teatro en Buenos Aires: estudio comparativo a partir de dos obras del período 1999-2004.**

Julia de la Torre  
Universidad Nacional de las Artes

El presente trabajo se realizó en el marco de las Becas Estímulo a las Vocaciones Científicas que otorga el CIN y se inscribe dentro del proyecto del Instituto de Investigación de las Artes del Movimiento “La danza-teatro en Buenos Aires: emergencia, avatares y actualidad” que dirige Laura Papa. Tanto en dicha investigación como el trabajo que aquí se expone, fue posible rastrear elementos correspondientes al concepto tradicional de danza-teatro, con el fin de contribuir a la caracterización del término. Se examinaron los procedimientos de producción de sentido al interior de las obras y en qué medida dichos procedimientos involucraron aspectos tradicionalmente vinculados con las expectativas asociadas a la danza-teatro. Para esto, en primer lugar se seleccionó un marco teórico en donde el concepto danza-teatro era utilizado como concepto-herramienta y luego se procedió al análisis comparativo de un corpus de obras y de textos críticos y reseñas.

A los fines de esta presentación, se pretende dar cuenta de algunos de los resultados obtenidos en dicho trabajo, realizando un análisis comparativo de dos obras estrenadas en la Ciudad de Buenos Aires entre 1999 y 2004. Las obras que se analizaron fueron *Emma*, dirigida por Silvia Vladimivsky y *El escondido*, dirigida por Silvina Grinberg.

Este trabajo partió de la hipótesis de que existen tensiones entre los términos danza y danza-teatro en relación a la especificidad de aquello que denominan. Con el objeto de confirmar o refutar esta hipótesis se realizó el análisis de las obras mencionadas que permitió determinar y particularizar aquellos aspectos en los cuales danza y danza-teatro coinciden durante el período analizado, permitiendo confirmar que ambas denominaciones se utilizan indistintamente.

Para entender el concepto de danza-teatro fue necesario tener en cuenta el contexto del arte contemporáneo para su surgimiento. En primer lugar, se analizaron las consideraciones de Arthur Danto en el texto *Después del fin del arte* (Danto, 1999) acerca de la introducción del término *arte contemporáneo* y cómo la década de 1960 ha sido portadora de importantes cambios en las condiciones de producción y recepción de las obras de arte. En segundo lugar, se tuvo en cuenta el análisis de Beatriz Lábatte (2006), en donde realiza un seguimiento sobre las formas en que dos modos escénicos como el teatro y la danza se relacionaron, mostrando que ambas artes sufrieron una transformación en la contemporaneidad que tiende a la hibridación de elementos y a la reflexión sobre las herramientas para

la creación. Lábatte se pregunta cuáles fueron los elementos de la danza y cuáles del teatro, que posibilitaron esta unión.

En relación a la danza, también se tuvieron en cuenta los antecedentes de la *postmodern dance* en Estados Unidos y del *Tanztheater* alemán (con Pina Bauch como su principal exponente). Estos dos fenómenos marcaron las producciones de danza, también a partir de los años 60. Pina Bausch y la *Judson Dance Theater* alteraron los conceptos de composición de la danza tradicional trascendiendo la noción clásica de cuerpo e introduciendo nuevos modos de representación, que estaban estrechamente ligados a la realidad.

A partir de estas experiencias, se pueden destacar algunos elementos para caracterizar lo que tradicionalmente se consideró dentro del término genérico-estilístico danza-teatro:

- Se observan producciones polifónicas en donde se puede distinguir la utilización de múltiples lenguajes.
- Se incorpora la voz y el habla, dándoles nuevas funciones (exploración con la materialidad del sonido)
- Se abandona la dramaturgia clásica de la acción coreográfica-teatral, introduciendo nuevas lógicas narrativas. El movimiento se constituye como un signo polisémico.
- Las temáticas se relacionan con los deseos íntimos, las necesidades y las angustias de sus intérpretes.
- Se utilizan elementos por fuera de los lenguajes codificados de la danza, (que en muchos casos remiten al accionar cotidiano) y elementos teatrales y realistas.
- Los trabajos se realizan a partir de energías físicas (a este elemento Lábatte también lo nombra como “trabajo a partir de la materialidad del cuerpo”), reemplazando la voluntad de traducir contenidos ajenos a la danza.
- Se observa la presencia en escena de cuerpos no entrenados en técnicas tradicionales de la danza y la intervención del bailarín como *performer*.

A partir de estos criterios, se establecieron características para cada una de las obras, con el fin de vincularlas con lo desarrollado en la caracterización del término danza-teatro y desde allí analizar la pertinencia de su precisión clasificatoria para abordar dichos fenómenos.

### ***Emma*, basado en un cuento de Jorge Luis Borges.**

La primera obra estrenada en este período fue *Emma*, dirigida por Silvia Vladimivsky, que tuvo lugar en el Auditorio del Centro Cultural Borges de la Ciudad de Buenos Aires en junio de 1999. Esta obra está inspirada en el cuento *Emma Zunz* del escritor argentino Jorge Luis Borges, del libro *El Aleph*.

*Emma* de Silvia Vladimivsky recrea el cuento, tomando como eje para la construcción de la obra el conflicto principal y a sus personajes. En cuanto al argumento, en el cuento de Borges Emma Zunz recibe una carta con la noticia de que su padre ha muerto accidentalmente, pero ella, convencida de que Aarón Loewenthal empujó a su padre hacia un suicidio, decide vengar su muerte.

Para el análisis de esta obra se retomaron las categorías con las que se caracterizó el término danza-teatro.

En *Emma*, aunque no pueda inscribirse como una producción polifónica, se observa el uso de la palabra hablada que se distingue del lenguaje estrictamente dancístico. Para la crítica Silvia Gsell, Vladimivsky “desarrolla técnicas que involucran diferentes disciplinas e impulsan la improvisación” (Gsell, 1999). A pesar de que esta afirmación da cuenta de que la crítica es capaz de distinguir la utilización de diversas disciplinas dentro de la obra, en este análisis solo se han encontrado elementos del lenguaje codificado de la danza y elementos teatrales como el uso de la palabra hablada y la ejecución de movimientos que remiten a lo cotidiano.

Pero más allá de los lenguajes que atraviesan *Emma*, se puede pensar la obra en los términos que plantea la crítica M. M. Gigena cuando concluye, al respecto de la obra, que “Hoy resulta anacrónico pensar una rígida división de las artes escénicas. *Emma* es una obra que, haciendo pie a la vez en el campo de la danza y del teatro, utiliza los recursos que le sean necesarios para contar su historia” (Gigena, 1999).

El uso de la palabra se encuentra en distintos momentos de la obra y en la mayoría de los casos a través del recurso de la repetición. Las diferentes frases extraídas de texto de literario al mismo tiempo que funcionan como organizadores del tiempo dramático habilitan la experimentación con la materialidad del sonido.

El recurso de la repetición permite el distanciamiento del significado inicial del signo, es decir, de su connotación y abre nuevas asociaciones que convierten al sonido en un signo polisémico. Este recurso se establece por momentos como lógica narrativa, utilizando la repetición también en el plano de los signos de movimiento. A través de este procedimiento, el recurso se instala como tema: La repetición subraya el peso de la acción. Si bien reproduce miméticamente un gesto cotidiano, el tema del relato pasa

de ser el gesto que remite a la acción, a ser la repetición del gesto. Éste cobra peso en la repetición, es decir, cuando se modifica la temporalidad original del relato.

Si bien la obra se estructura conservando la acción principal y los personajes del cuento de Borges, por momentos el recurso de la repetición instala otro tipo de lógica, modificando la temporalidad del relato clásico. Las acciones en *Emma* se ordenan del mismo modo que las del cuento de Borges: la recepción y lectura de la carta que notifica la muerte del padre, la preparación de la venganza y el crimen. Los personajes principales, al igual que en el cuento de Borges son Emma Zunz, Emanuel Zunz (el padre) y Aarón Loewenthal (el culpable de la muerte).

En relación a la organización del relato, Vladimivsky expresa: “Las investigaciones son en teatro danza (...) pero siempre con una base muy teatral, siempre hay un conflicto subyacente, siempre hay una pregunta, siempre hay un conflicto y un desenlace.” (Tello, 2010). A partir de esto, se puede entender que la artista respeta y reproduce la dramaturgia clásica y encuentra en ese aspecto características del campo teatral.

Otra característica teatral de la obra se encuentra en los elementos realistas. Esto se puede encontrar en el vestuario, los elementos escenográficos y, como se mencionó más arriba, en los gestos que remiten al movimiento cotidiano.

También en relación a la teatralidad, se puede encontrar en los comentarios de la crítica afirmaciones acerca de los rasgos teatrales de la obra: “Con experta mano en la acción teatral y exigida técnica que aplica en todos los papeles, Vladiminsky profundiza en la psicología de los personajes y traduce la historia a través del movimiento.” (Gsell, 1999).

A partir del comentario de Gsell también se pueden desprender observaciones relacionadas al uso de una –“exigida”- técnica. En relación al aspecto técnico del movimiento, la bibliografía analizada en esta investigación plantea que en las producciones de danza-teatro se pueden encontrar bailarines con formación en diferentes técnicas y lenguajes específicos de danza, como así también cuerpos no entrenados; pero en cuanto a la danza-teatro de Pina Bausch específicamente, el cuerpo teórico expresa que se trabajaba directamente con energías físicas.

No se puede inferir que Gsell se refiera a esta caracterización de la *técnica*, pero a partir de su afirmación se puede pensar que la periodista valora el dominio de una técnica precisa para el género y que los bailarines de *Emma* dominarían dicha técnica.

En relación a esto último, aunque no específicamente en términos de una técnica, también se encuentran observaciones en la reseña de Gigena, quien asegura que “Hay una labor ajustada de las tres

bailarinas que encarnan a Emma y de la que tiene a su cargo el rol de la madre.” (Gigena, 1999). Con esto la periodista indica que también puede valorar el dominio de ciertas habilidades interpretativas, pero de nuevo, no aclara cuál sería la técnica o habilidad.

También en relación al material de movimiento, pero desde otra perspectiva, Gigena asegura que en la obra de Vladimivsky “acusa algunos convencionalismos que atentan contra el resultado final” (Gigena, 1999). La periodista expresa de esta manera la existencia de convenciones propias del género, dando cuenta de ciertas características comunes que, al parecer, se repiten *convencionalmente* en esta producción.

### El personaje de Emma

El personaje de Emma Zunz es vehiculizado por cuatro intérpretes que resaltan, cada una de ellas, alguna característica distintiva de dicho personaje. El relato se instala en la materialidad de los cuerpos a través de la exploración de diferentes energías físicas, es decir, las diferentes facetas de Emma. De esta manera, se establece un nuevo tema que tiene como fuente un elemento puramente corporal: el desdoblamiento de la personalidad. Las diferentes corporalidades o simplemente la multiplicación del cuerpo del personaje instalan un relato que se construye a partir de la presentación de los cuerpos en escena.

Por un lado, este recurso se puede leer como un corrimiento del proceso coreográfico clásico de traducción (que implica traducir el cuento de Borges en movimientos) en donde se plantea un conflicto radicado en la corporalidad desmembrada de Emma Zunz. Sin embargo, por otro lado, esta investigación encuentra que la crítica afirma observar un procedimiento de traducción del texto literario en movimiento. Entre los artículos referentes a la obra, en el diario *La Nación* se expresa que la obra “traduce la historia a través del movimiento” (Gsell, 1999) y en la revista *Tiempo de Danza*, el título de la reseña sentencia: “Borges, una traducción” (Gigena, 1999).

### ***El escondido***

La segunda obra que se analizará en este corpus es *El escondido*, dirigida por Silvina Grimberg y la compañía *La pequeña nacional*, que se estrenó en el III Festival de Danza Contemporánea de Buenos Aires en diciembre de 2004.

Al analizar *El escondido* se encuentran diversos elementos que se asocian directamente con los analizados en la bibliografía en relación al trabajo de Pina Bausch y más precisamente a los realizados a

partir del año 1980. Muchos de los procedimientos formales que se observan en el trabajo dirigido por Grinberg se pueden encontrar en los análisis de las obras *Nelken* (Claveles), *Arien* y *1980* que realiza Leonetta Bentivoglio (Bentivoglio, 1985).

En el sitio web [alternivateatral.com](http://alternivateatral.com) se puede encontrar una sinopsis de la obra:

El escondido transcurre en un jardín. Sus personajes viven allí como si fuera un mundo dentro de otro: ese espacio constituye su universo y está concebido como un verdadero jardín del sentimiento y la meditación en el que cada arbusto, cada árbol y cada planta tienen un significado especial.

La historia de esta obra está asociada, además, al concepto de añoranza; es por eso que el jardín también nace de la nostalgia.

Uno de los elementos más relevantes de *El escondido* es el espacio escénico. Éste se presenta colmado de macetas con plantas, que los intérpretes manipulan a lo largo de toda la obra, redistribuyéndolo con el correr de las diferentes escenas. Como se puede leer en la sinopsis del párrafo de arriba, el universo de la obra se ordena a partir de la construcción del universo del jardín (a través de la abundancia de las macetas con plantas).

Bentivoglio menciona que en los trabajos de Pina Bausch el espacio escénico “se presenta completamente cubierto y reconstruido como un espacio que tiende a recrear por entero la base misma del escenario” (Bentivoglio, 1985). Así como en las obras de Bausch el escenario está cubierto por completo de claveles o de agua, en *El escondido* el escenario está minado de plantas. En todos los casos, el procedimiento formal hace del teatro un mundo con su geografía particular (ib.id), que la periodista Verónica Pagés describe como “un pequeño mundo jardín” (Pagés, 2004), dando cuenta de que en la obra se puede observar la creación de un universo propio y que ese universo remite al escenario concreto de un jardín con plantas.

De la utilización del espacio escénico como ordenador principal de la obra, se desprende otro de los elementos característicos de las obras de danza-teatro que menciona la bibliografía: el trabajo a partir de energías físicas. Los personajes habitan el espacio y su particular relación con él, lo modifican y reconstruyen a lo largo de la obra. Al estar el movimiento directamente ligado a los recorridos que propone el espacio, el trabajo de los intérpretes está condicionado por el tránsito en el universo particular del jardín. Pagés detalla los elementos del relato coreográfico enumerando las acciones que se realizan en escena: “bailan, juegan, corren, cuidan a sus plantas y se quieren” (Pagés, 2004). De la observación de Pagés se desprende que todas las acciones que se realizan están directamente relacionadas a lo que el espacio les brinda.

En este mismo artículo (Pagés, 2004) también se hace referencia a que los movimientos remiten al accionar cotidiano, explicando que los personajes “viven un día cualquiera”. A partir de esta reflexión se puede entender que la periodista observa que en la obra se utilizan lenguajes ajenos al lenguaje codificado de la danza y en su lugar los movimientos se acercan a lo que Bentivoglio describe en referencia a la obra de Bausch: “miles de acciones mínimas, obvias y predecibles, un desfile de reflexiones sobre la vida donde la banalidad de lo cotidiano revela (...) los componentes más secretos, más ambiguos, de una vida fundada día a día en una búsqueda de amor desgarradora, perenne y prioritaria” (Bentivoglio, 1985).

Siguiendo a Bentivoglio, otro de los ejes de *El escondido* está en el trabajo con la particularidad de la experiencia de los intérpretes. Si bien no se desprende de la observación de la obra que los intérpretes trabajen a partir de sus deseos, necesidades o angustias íntimas, sí se puede afirmar que está presente la exploración de las energías físicas que propone el espacio. A partir de esto, se hace presente el uso de la voz como extensión de la materialidad del cuerpo. Sin embargo, a diferencia de las obras de Bausch, el procedimiento de construcción a partir de la particularidad del intérprete no se convierte en tema de la obra, sino simplemente es un recurso para la construcción del lenguaje particular.

Las acciones que realizan los intérpretes a la vez transforman progresivamente el espacio, entonces el montaje de las escenas se aleja de la dramaturgia clásica de la acción coreográfica-teatral y se organiza a partir del devenir de dichas transformaciones.

A partir de este análisis se pudo dar cuenta de que la obra es portadora algunos elementos que la bibliografía define como propios de la danza-teatro. Sin embargo, no se encontraron rastros de la utilización del término danza-teatro como concepto-herramienta para referirse a esta obra por parte de la crítica especializada, ni por los mismos creadores. *El escondido* se estrenó en un festival de danza contemporánea organizado por el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, pero en los comentarios acerca de la curaduría del festival, no se encontraron referencias al concepto de danza-teatro.

En una reseña del diario Página12 acerca de la programación del festival, se utiliza el término danza para designar a todas las obras. La periodista Analía Melgar explica las características generales de la programación:

Las temáticas de una gran mayoría de los trabajos seleccionados indagan en procesos humanos complejos (la soledad, el aislamiento, la existencia, y el sentido y el sinsentido de las cosas). En pocos casos se apoyan en una narrativa concreta que las sostenga sino que, más bien, aspiran a la sola locuacidad del movimiento. (Melgar, 2004).

Los elementos descriptos por Melgar corresponden la caracterización del término danza-teatro que aportó la bibliografía de esta investigación, sin embargo en dicha reseña se refieren a la danza.

## Conclusión

Lo que interesa a esta investigación es rastrear bajo qué categorías se pensaron los conceptos de danza y danza-teatro en el momento histórico analizado. En términos generales, en el análisis de las obras se encontraron elementos que tradicionalmente fueron ajenos a lo que se consideró como danza hasta la década del 60. Se observó que las obras son polifónicas, porque presentan recursos de diferentes disciplinas artísticas. Por otra parte, el uso de la voz aparece como una extensión de la materialidad del cuerpo. También se advirtió la exploración sobre la materialidad de la palabra, la incorporación de movimientos cotidianos (elementos ajenos a los lenguajes tradicionales de la danza o elementos realistas) y el trabajo a partir de la particularidad de los intérpretes, organizado a través de narrativas propias de los procedimientos cinematográficos (montaje). Todos estos elementos, que en la bibliografía se observan como específicos de la danza-teatro, en las obras analizadas se presentan indistintamente utilizados en obras de esta categoría como en obras de danza.

Como resultado del análisis comparativo entre las obras y las reseñas críticas se observó que, si bien nadie define específicamente el término danza-teatro, se pueden desprender algunos presupuestos que se utilizan para juzgar una obra. Algunas expresiones que pertenecen a la danza-teatro son utilizadas para la caracterización de las piezas. Se observó por ejemplo, la utilización del término *intérprete* en lugar de *bailarín* para referirse a los integrantes de la obra; la reflexión acerca del uso de las realidades físicas de los integrantes; y la utilización de elementos realistas. Todas estas expresiones pertenecen, según lo observado en el marco teórico, a la caracterización de la danza-teatro.

A lo largo del análisis se encontraron opiniones encontradas en relación a la caracterización del concepto danza-teatro, poniéndose de manifiesto incluso contradicciones en el uso del término en una misma persona o grupo de artistas. Esto dio cuenta de la inestabilidad del término en el período analizado, en donde al mismo tiempo se encuentran discursos que aseguran la existencia de una precisión clasificatoria, junto con otros que afirman la ausencia de un límite genérico o estilístico.

## Bibliografía

- Banes, Sally (1987). *Terpsichore in Sneakers*, EEUU: Wesleyan University Press.
- Bentivoglio, Leonetta (1985). *La Danza Contemporánea*, Milán: Longanesi. Trad. Susana Tambutti.
- Burt, Ramsay (2006). *Judson Dance Theater. Performative traces*, London & New York: Routledge. Trad. Susana Tambutti.



Cruz, Alejandro. *A bailar se ha dicho*, en diario *La Nación*, Buenos Aires, Sección ESPECTÁCULOS, 09/12/04.

Danto, Arthur C (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo*. Buenos Aires: Ed. Paidós.

Gsell, Silvia. *Borges, en una danza trágica*, en diario *La Nación*, Buenos Aires Sección ESPECTÁCULOS, 17/06/99.

Grosser, A. (1973). *Explicar la política (Politik erklären)*, Múnich: Ed. Hanser.

Hernández Sampieri, Roberto (2003). *Metodología de la investigación*, México DF: Ed. McGraw-Hill Interamericana.

Lábatte, Beatriz (2006). *Teatro-danza. Los pensamientos y las prácticas*. Buenos Aires: Cuadernos de picadero año 3 N°10.

Melgar, Analía. *Cita de honor para los espíritus más libres*, en diario *Página 12*, Buenos Aires, Sección ESPECTÁCULOS, 13/12/04.

Pagés, Verónica. *La placidez del jardín*, en diario *La Nación*, Buenos Aires, Sección ESPECTÁCULOS, 20/12/04.

Papa, Laura (2006). *Danza y significación. Consideraciones en relación al movimiento de danza como una entidad signífica específica*, en las Actas del I Congreso de Artes del Movimiento. Instituto Universitario Nacional del Arte. Buenos Aires.

Servos, Norbert (2002). *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or The art of training a goldfish: Excursions into Dance*. Colonia: Ballett-Buhnen-Verlag, 1984. Trad. Susana Tambutti.

Tambutti, Susana. *Creación Coreográfica. Herramientas de la creación coreográfica ¿Una escalera sin peldaños?* Buenos Aires: Ed. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

Tambutti, Susana (2008). *Teóricos de la asignatura Historia General de la Danza*, DAM, IUNA. Buenos Aires.

Tello, Guillermo (Director) & Paralelo 35 (Productor) (2009). *Al sur del tango* [Documental]. Buenos Aires: Revista VEINTITRES.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WCFupbP3QnI> , consultado el 12/07/14.

Vasilachis de Gialdino, Irene (coord.) (2007). *Estrategias de investigación cualitativa*. Buenos Aires: Gedisa.

## **El cronotopos de la danza o la danza como texto**

Victoria Alcalá  
UNA- UCA (CABA)

### **Resumen:**

La creciente importancia de los discursos sobre el cuerpo en la literatura actual y en las ciencias humanas en general tiene que ver con la revalorización de la subjetividad y de sus territorios íntimos (SCARANO: 2007). Al respecto se ha avanzado notablemente en los últimos diez años, ya que la problemática del cuerpo se asocia con un nuevo imaginario de las relaciones sociales, de lo individual y de la pertenencia social. Dentro del marco de la Literatura Comparada es frecuente encontrar publicaciones sobre transposición entre literatura y cine, literatura y psicoanálisis, literatura y filosofía, literatura y religión. Por otro lado, aparecen en actualidad suficiente afinidad entre danza y tecnología, danza y filosofía, etc. Sin embargo, el par literatura y danza propuesto casi no está formulado como temática posible ni como abordaje teórico factible de ser aplicado.

Frente a un terreno poco ollado y sumamente fértil, compartiremos hallazgos de una investigación interdisciplinaria emprendida entre literatura y danza desde 2012. Planteamos una investigación que articula herramientas con orígenes epistemológicos distintos para ser, luego, integradas en un “sistema complejo” (GARCÍA: 2006). Las relaciones entre teoría y práctica; las analogías de composición entre danza y literatura; y la experiencia estética como herramienta para la creación, nos permiten emprender esta ardua tarea. Ofrecemos los primeros resultados surgidos de la aplicación de dicha investigación, en el dictado de clases, talleres, y en el proceso de experimentación de obras en diversos formatos.

### **Volver a cruzar.**

Para encarar un trabajo interdisciplinario es importante ubicar a las disciplinas en el plano de la igualdad. Desde un punto de vista metodológico, se trata de entender el diálogo entre la danza y la poesía como una “intersección de universos” en términos de Sergio Wolf (2001).

En parte, según Rolando García (2006), la iniciativa de hacer estudios más extensivos surge como reacción contra la excesiva especialización que prevalece en el desarrollo de la ciencia contemporánea. Planteamos una investigación desde un enfoque interdisciplinario, que articule herramientas con orígenes epistemológicos distintos para ser, luego, integradas en un “sistema complejo”.

Los discursos producidos por los sujetos artísticos, al que llamaremos en este caso sujeto creador o escritor subjetivado, forman parte de un entramado social, histórico y político o marco de producción

artística. Un determinado contexto artístico-cultural comprende para nuestra investigación el denominado “sistema complejo” (García, 2006). Cada una de las disciplinas define su filiación con el contexto a partir de su relación con las demás áreas del sistema o marco cultural-artístico mayor. Hablar de los lugares comunes y distintivos entre la literatura y la danza implicará democratizar los saberes<sup>14</sup> y homologar las prácticas. Giani Vattimo plantea que “en una sociedad en la que el arte ya no existe como un fenómeno específico, en la que se da una estatización general de la existencia, las barreras entre las disciplinas artísticas parecieran borrarse” (Isse Moyano, 2013: 19).

En una primera instancia teórica, consideramos que la relación entre literatura y danza es posible gracias a –al menos- cinco elementos: el estudio de la subjetividad<sup>15</sup>, el uso estético del lenguaje, la necesaria presencia del cuerpo y sus representaciones, los organizadores compositivos del discurso y su pertenencia a la cultura.

En cuanto a lo que convoca específicamente a cada una de las disciplinas, resulta fundamental dejar asentado otro punto de partida teórico. Partimos de la premisa de que la palabra y el cuerpo son dos tipos textuales capaces de ser homologados. En primer lugar, sabemos que son “diferentes” porque se inscriben en distintos soportes. Desde el punto de vista de la semiótica, podemos identificar la danza a un lenguaje o conjunto de signos no verbales articulados en un tiempo y espacio determinados y que, según la preferencia del coreógrafo/director, dispone el cuerpo según su cosmovisión. Mientras que la poesía establece un sistema de códigos verbales organizado según recursos retórico-estilísticos y desvíos de la norma, que también definen una relación particular entre el contenido y la forma según el autor. En términos de María Marta Gigena (2004: 2), “esto implica, por una parte, que el estudio de los modos de otorgar significados (sentidos) solo puede ser concebido mediante el relevamiento que la lengua hace de ellos, sin que se entienda esto como una paráfrasis<sup>16</sup>”. Y agrega que

los artefactos culturales pueden tratarse como “lenguajes” es sugerir que pueden estudiarse provechosamente con términos proporcionados por la lingüística. Esta última particularidad se refiere a que los objetos que pueden ser estudiados, aún en su diversidad, se constituyen, según Culler, como “fenómenos con significado más allá de su materialidad (Gigena, 2004: 2).

---

14 La redistribución de los saberes supone también integrar las especificidades en la experiencia del sujeto cognoscente. Revisar los campos de poder y la legitimidad de una disciplina y la otra, supone repensar sus especificidades y alcances, sus lugares de pertenencia, etcétera.

15 El estudio de la subjetividad no excluye su relación con el contexto y su determinación social. Tal como afirma Stokoe “enfaticar el desarrollo de la individualidad creadora no se contrapone a la necesidad de atender los intereses colectivos y el bien común” (1994, 15).

16 McFee entiende la cuestión de la relación entre la danza y su explicación por medio del lenguaje como una búsqueda de sentido, implicando el lenguaje como “paráfrasis, cuando no se trata en realidad de hacer equivalencias, sino de articular sentidos en los términos en los que el lenguaje lo hace” (Gigena, 2004: 2).

Desde una perspectiva amplia podemos pensar ambos discursos como prácticas del lenguaje en uso. Pero ¿presentan soportes distintos? ¿No se trata de “hacer” un objeto artístico con el texto del cuerpo? ¿No es el enunciado performativo una puesta en acto del habla en el cuerpo? Resultaría reduccionista creer que el soporte único de la literatura es el papel y el medio exclusivo de la danza es el cuerpo. Por el contrario, ambas disciplinas suponen la presencia de un cuerpo que es materia, que es contenido y que también puede ser ausencia o una reduplicación virtual<sup>17</sup>. Es decir, del sujeto. Estas prácticas, que son dos lenguajes artísticos, se articulan y se reúnen en un principio estructural mayor: el discurso del sujeto o su voz. A este respecto, sostiene Denis Vasse (2001: 22-23) que “la voz remite tanto a la palabra que articula al sujeto al lenguaje, en la resonancia del discurso, como al cuerpo biológico cuyas articulaciones múltiples tienen por función la de emitirla o recibirla, hacerla resonar. Comprendida de ese modo, la voz se sitúa en el espacio intermedio [*entre-deux*] de lo orgánico y de la organización, en el intervalo del cuerpo de la lengua.” Es decir, el cuerpo es representado por el lenguaje subjetivo, ya sea en movimiento, ya sea verbal. El cuerpo en definitiva es objeto y sujeto a la vez en ambos casos.

Por su parte, Benedetto Croce afirma que el pensamiento no precede a la expresión. Para el estilista, el lenguaje no es un instrumento para la comunicación: nace espontáneamente con la representación expresada por él (Grupo M, 1987). Inseparable de lo expresado, la expresión es propiamente teórica y no práctica. En un pensamiento tan unificante como el de Croce donde filosofía del lenguaje y filosofía del arte son lo mismo, estética es expresión del lenguaje. Por otro lado, Greimas desde la semiótica coincide en afirmar que la estética es considerada no solo como dependiente de lo sensible sino también por la aparición de lo inteligible (1987). El presente enfoque interdisciplinario es teórico en los términos de Croce ya que busca reconocer las subjetividades y los recursos expresivos en los discursos artísticos tanto en su contenido como en su forma. En términos de Vattimo se intenta “la experiencia inmediata de un arte como hecho estético integral” (Isse Moyano, 2013: 19). Sobre el vínculo de la danza con el lenguaje, María Marta Gigena agrega que

No se está considerando a la danza simplemente como *mostrada* físicamente, sino como un artefacto simbólico en el que los rasgos que presenta se distinguen entre sí; y esta distinción les permite estar dotados de significado dentro del sistema simbólico al cual pertenecen. O bien, como rasgos que puede problematizar esa constitución de sentido. El tratamiento de la danza desde una matriz lingüística y sus derivaciones semiológicas no puede ser pensado de manera homogénea. Esos mismos campos de estudio son diversos, se han ido ampliando y no son un cuerpo de conocimientos estáticos (2004: 6).

---

17 El concepto de cuerpo *cyborg* por ejemplo, el cual prolifera en las producciones e investigaciones de nuevas tecnologías aplicadas a la danza.

La situación del arte actual nos permite entablar estos puentes con mayor laxitud. En una época donde los nombres se confunden, donde la Danza Posmoderna, la Performance y la Expresión Corporal sitúan al cuerpo en un lugar de intensidad y recurren a la improvisación, es necesario volver a cruzar. Revisar, actualizar, buscar otras formas de identificación entre el sujeto y su representación, entre el cuerpo y su discurso. Al respecto, Susan Foster afirma que

Aunque los cuerpos escribientes reclaman una afiliación propioceptiva entre cuerpos pasados y presentes, también exigen la interpretación de su función en la producción cultural de significado: sus capacidades de expresión, las relaciones entre cuerpo y subjetividad que pueden articular, la disciplina y la regimentación corporales de las que son capaces, las nociones de individualidad y sociabilidad que pueden suministrar (Foster, 2013: 18).

El interés por generar un aporte para dos áreas de “aparentemente” distintas se debe a la revaloración de la subjetividad y de sus territorios íntimos (Scarano, 2007). Rastrear las proximidades entre las poéticas del cuerpo y de la palabra, pretende comprobar que la literatura y la danza no están tan lejos, y que el sujeto y su cuerpo, tampoco.

### **Teoría y práctica.**

Al respecto de los discursos sobre el cuerpo en la literatura actual y en las ciencias humanas en general, se ha avanzado notablemente en los últimos diez años, ya que la problemática del cuerpo se asocia con un nuevo imaginario de las relaciones sociales, de lo individual y de la pertenencia social (Scarano, 2007). Dentro de la Literatura Comparada es frecuente encontrar publicaciones sobre transposición entre literatura y cine, literatura y psicoanálisis, literatura y filosofía, literatura y religión. Por otro lado, aparecen en actualidad suficiente afinidad entre danza y tecnología, danza y teatro, danza y filosofía. Sin embargo, el par literatura y danza propuesto casi no está formulado como temática posible ni como abordaje teórico factible de ser aplicado. Además, en el caso de la danza se presenta una historicidad tardía. Al respecto Christine Greiner argumenta que “la danza es capaz de proponer nuevos contratos que son leídos y traducidos en textos teóricos a su vez, aún sabiendo que haciéndose públicos pueden sin quererlo actuar como las nuevas cláusulas de los nuevos contratos, esta vez contratos entre el poder de la teoría y el de la danza” (2013:7).

La necesidad de encontrar puntos de intersección entre las disciplinas y entre las metodologías, nos sitúa en un vaivén entre lo intuitivo y lo racional, entre la reflexión y la vivencia, entre lo universal y lo personal, entre el cuerpo y la palabra<sup>18</sup>. Con el fin de derribar todo tipo de binarismo heredado, resulta

---

18 Separo los elementos de los pares mencionados por una cuestión didáctica y de necesaria sistematización.

necesario entender la teoría y la práctica como un sistema de reciclaje que los alterna permanentemente. Encuentro entre lo espontáneo y lo reflexivo, un verdadero vínculo de co-operación. Deleuze afirma que ni objeto medido ni aplicación, la práctica constituye un conjunto de relevos de un punto teórico a otro, mientras que la teoría es un relevo de una práctica a otra “Ninguna teoría puede desarrollarse sin encontrar una especie de muro, y se precisa la práctica para agujerearlo”. (Deleuze, 2005: 78).

En este volver a cruzar, se sitúan los primeros resultados surgidos de la aplicación de dicha investigación. A partir de lo registrado en talleres dictados entre 2014 y 2015 en “Espacio Cultural Pata de ganso” y “Centro cultural Dinamo” (CABA), en el dictado de clases y experimentación en GEAM<sup>19</sup> y en el proceso de escrituras colectivas en la revista “Giró Cartelera”<sup>20</sup>, comparto algunos puntos de llegada.

### **La escritura como modo de composición para la danza.**

En todos los casos empleamos un dispositivo específico que permite explorar, discernir e integrar el movimiento y la escritura, la acción y la escena. Abordamos el cuerpo como un medio de experimentación, posible de ser modificado, observado y cuestionado a través de diversas herramientas que entrenan la sensibilidad y la imaginación, las capacidades kinéticas, perceptivas y reflexivas. Implementamos herramientas prácticas, lúdicas y teóricas para explorar e implementar poéticas singulares y de libre expresión. El cuerpo como texto y la danza como lenguaje permiten conjugar tanto la imagen, como la palabra y el movimiento.

El punto de partida es comprender el cuerpo como texto. El Grupo “Cuerpo y textualidad” de la Universidad de Barcelona propone

la consideración del cuerpo como algo construido, cultural, mediado, transformable y con una repercusión psicológica y social ineludible. El cuerpo es un ámbito de re/escritura de los discursos culturales: los produce y reproduce. Los *textos artísticos* (literatura, pintura, cine, video, videoclip...) son un ámbito privilegiado en el que se han desplegado *formas de problematizar y reflexionar los modelos hegemónicos de género*, identidad, cuerpo; ofreciendo alternativas e invitando al consumidor-espectador-lector / a la consumidora-espectadora-lectora a revisar las directrices que tiene interiorizadas a propósito de su identidad y de sus roles sociales. Solamente una *aproximación interdisciplinar*, desde una *metodología comparatista* propia de los estudios culturales, puede dar cuenta de este fenómeno de una forma si no completa, al menos *global*. (Torri Francés, 2015: 1).

Esta preferencia por el cuerpo se debe a un intento de enlace en lo que confluyen ambas prácticas. La metodología consiste en comprender la escritura como un modo de composición o una práctica

---

19 Grupo de Experimentación de Artes del Movimiento del Departamento de Artes de Movimiento de la UNA, dirigido por Sandra Reggiani.

20 Dirigida por Valeria Martínez.

sensoperceptiva, tanto para el discurso de la danza como para el de la poesía. Ambas como soportes y prácticas textuales son derivaciones del universo personal de cada alumno. Se complementan a la vez que se diferencian. Los materiales son discursos abiertos, eclécticos y polisémicos. Son susceptibles a ser modificados y su estructura permite dar origen a obras singulares en distintos formatos. La composición remite a la acción de “juntar las partes para formar un todo que se expresa” (Alvarado, 2013: 34). Para la danza se efectúa a partir de las dinámicas de la materia, poner en conjunto las sensaciones que persigue el interior mismo de la experiencia del cuerpo. La composición para la poesía también supone un dominio sobre la materia verbal desde la experiencia del cuerpo. Maite Alvarado sostiene que “el que escribe lo hace en su cuerpo, con su cuerpo con su cuerpo muscular, carnal, el cuerpo del goce, el placer de la palabra no lo olvida fácilmente” (2013: 103).

A lo largo de las prácticas anteriormente mencionadas, he comprobado que los elementos que comparten el movimiento y la poesía son: el discurrir del lenguaje, la formalización de un sentido y la potencialidad de la imagen. El cuerpo como “territorio íntimo” (Scarano, 2007) es el gran componente común. Sin cuerpo no hay poesía ni movimiento. Como dice Robert Langbaum “el poema no se comunica como verdad sino como experiencia, el poema le sucede a danza” (Scarano, 2007: 9). Poesía y danza son sucesos, acontecimientos, un conjunto de sensaciones. En este caso, el cuerpo funciona como frontera, una geografía para el despliegue del Yo. El cuerpo interioriza al Yo para expresarse y crear un universo personal.

Durante un grupo de estudio autoconvocado durante 2014 recolecté los siguientes apuntes<sup>21</sup>:

La imagen se vuelve acción. La memoria construye al cuerpo que pone su materia en movimiento. Nos preguntamos por la experiencia de un cuerpo poroso, de un cuerpo sin fin creativo y sin finalidades poéticas. Un cuerpo que no fuerce poéticas. Un cuerpo en estado natural que sea capaz de conjugar su propia sintaxis enmarcado en una escena ya sea más real, ya sea más fantástica. Los esquemas de pensamiento son un dispositivo de acción. Nuestro pensamiento, nuestras emociones, nuestras imágenes generan un sistema operativo. Nuestras formas de conocer generan hábitos cognitivos determinados, el contenido se estructura según patrones de movimiento y de pensamiento. Podemos aplicar estas estructuras devenidas contenidos. Pero también podemos preguntarnos por estas estructuras para generar otras. Buscar contenidos internos que generen otros esquemas de aplicación sobre el movimiento (Alcala, 2015).

Con el empleo de prácticas sensoperceptivas que estimulen la creatividad y el desarrollo de la subjetividad, es posible transformar los dispositivos de acción. Se trata de potenciar las singularidades, eludir los mecanismos de reproducción compulsiva con el fin de multiplicar “la formación de sujetos

---

21 Estos apuntes fueron recopilados y finalmente publicados en la revista Giró de la cual formo parte.

subjetivamente autónomos, entrenados en la reflexión crítica y el despertar su sensibilidad, con libertad para ver, oír, sentir” (Stokoe, 1994: 15).

### **La danza como texto**

Hablo de poner a la palabra al servicio de un acontecimiento y de situarla en un marco específico: la danza actual. La literatura es una herramienta para la danza en torno a tres ejes: como posibilidad de transposición, como escritura creativa o partitura escénica, como experiencia de lectura. Observo que los alumnos son capaces de realizar transposiciones complejas. Sus pasajes no son literales ni solmenes gracias a la libre asociación entre improvisación y escritura, al constante flujo entre experimentación y reflexión sobre los procedimientos y patrones de creación. En su mayoría manifiestan una gran satisfacción al poder bailar sus propias ideas y palabras. También aluden un impacto novedoso sobre lo subjetivo de la experiencia. Por ejemplo, Celeste escribió: “Romper las propias estructuras /escrituras / para crear un movimiento nuevo. / Cómo es que algunos movimientos/ generan desanudar emociones/ y construir otras nuevas.” Los textos de las alumnas presentan una gráfica espacial singular: forman una arquitectura que encadena una palabra con otra, donde el contenido y la forma se acumula y se confunde. Por ejemplo, Celeste habla del movimiento como un espiral a la vez que intenta un texto cuyos versos están dispuestos en una sinuosa silueta. Incluso propone otro texto con dos columnas que permiten una doble lectura sin perder continuidad: de arriba hacia abajo o de izquierda a derecha.

La danza como lenguaje supone analogías con los recursos del discurso verbal<sup>22</sup>: extrañamiento, hiato, focalizador, relato, imagen poética, aspecto simbólico, paratexto, tema y rema, frase, ritmo, sintaxis, tono, metáfora, metonimia, paradoja, superposición, transfiguración, etc. Por su parte, Florencia Ordoqui escribe: “Rugosidad de mi piel plegada/ Rugosidad del suelo que toca mi piel, que tocan mis pies./ la piel escribe con sus curvas mi cuerpo/ Nuevas líneas/nuevas figuras / Desnombrar/ Escribir, escribir (te)/ Bailar, bailar (te)/ Escribir, escribir (me) / Bailar, bailar (me)/ (te-me) escribo con/ (mi-tu) cuerpo/ (te-me) escribo con/ (mi-tu) danza”.

---

<sup>22</sup> Aplicadas en mi última obra “Pequeño solo donde rastrillar memorias” presentado en ciclo “Mirá!” del C.C.Sábato y en Centro Cultural Provincial de La Pampa.



Existe una composición poética una dramaturgia del cuerpo<sup>23</sup>. La danza presenta, como la poesía, “una ilusión fuera del lenguaje” (Alcala, 2015). La poesía deja huellas en lo escrito<sup>24</sup>. La poesía se escribe con el cuerpo (Valenzuela, 2002). El escritor subjetivado es como un bailarín. Cercano, inmediato, expresivo. La identidad se transforma en el texto, al igual que en la danza, en un espacio de ficción. Celeste afirma “Los receptores: ficciones”.

En todos los casos citados observamos la dimensión lúdica y el discurrir creativo de palabras que pesan. El discurso escrito entiende los recursos del discurso movido, la escritura debe moverse (Foster, 2013). El lenguaje es así una constante creación. Bailar no es sólo moverse, sino encauzar un acontecimiento. Visciarelli relata: “Escritura en cuerpo/ sobre cuerpo/ sobrevuelo el cuerpo/ y veo/ trazos/ de piel que soy/ soy y percibo que soy/ en la voz del cuerpo/ cuerpo yo/ cuerpo voz”. Luego, reconoce una necesidad expresiva: “El cuerpo/ poesía/ Cuerpo- carne- animal- sexo/ Lirica/ Expulsión de donde nace la palabra/ Hacia afuera-hacia adentro / así”. El cuerpo poético también es intenso y tiene asidero real en sus experiencias corporales, devenidas danza: “Percibo agujeros en la voz de la bestia”. Estos cuerpos no tienen equivalencia verbal pero sí tienen una palabra anclada en la experiencia personal.

La danza es un texto. La danza no es solo movimiento preverbal, la danza está repleta de palabras. La danza intenta encontrar un lugar donde decirse y desde donde ser leída. Aunque Doris Humphrey consideraba que las ideas de la danza son más fáciles de comunicar que por la palabra en su *El arte de crear danzas* dice que el remedio es “adaptar el poema” para quedarse con “las palabras fundamentales”. Y agrega: “no siento escrúpulos al cortar y adaptar un poema, puesto que lo hago con el concepto de síntesis teatral (...) Pido combinaciones muy sencillas, en general palabras sueltas o frases cortas (...). También advierto que la palabra debe tener una función, agregarle algo indispensable al sentido; de lo contrario, no se justifica” (1965: 138-139). Humphrey se preocupa por la comunicación del mensaje, utiliza términos como “frase”, “vocabulario”, “gramática” y “forma de la danza”. Los textos actuales en torno a la danza asumen la posibilidad de una lectura plurívoca. Aún así Christine Greiner ofrece una visión peculiar en torno al quehacer del creador. Considera que “la responsabilidad de quien hace público su discurso, sea escrito o bailado, puede ser esa, la responsabilidad, ante todo, de una lectura. Una lectura que es fruto de experiencias singulares e intransferibles” (Greiner, 2013: 7).

---

23 La escritura del cuerpo en los nuevos escenarios de la danza como performance establece una analogía con la dramaturgia ya anunciada por André Lepecki.

24 Según Galhos “la danza deja de centrarse sobre sí misma para desplazar sus formas identificables y reinventarse, y en ese sentido (solo en ese sentido) desenfoca la mirada del interior para girar hacia lo que le es exterior” (Buitrago, 2013: 171).

El lugar donde la danza se inscribe es además de verbal, poético y subjetivo. La inscripción (Dorra, 2005) es donde el objeto mueve al sujeto (cfr.4), la hoja o el espacio escénico se vuelven un espejo “cuerpo a cuerpo” para que esa voz como “marca de presencia” sea propia y reconocible (Dorra, 2005). El cuerpo del poema es encarnado y por eso da a la danza lugares de anclaje, así como la danza da a la escritura posibilidades de concreción. La danza encuentra partituras y ante el estímulo de las necesidades expresivas de los creadores, encuentra modos de composición singulares y subjetivos.

Lisa Nelson dice: “Llevo mucho tiempo hechizada por la danza. No solamente los amplios gestos, la pintura en el espacio o la música visualizada. Sino los detalles de una vida interior exteriorizada (2013: 186).” La danza y la literatura por su relación entre interior y exterior, o entre contenido y forma comparten: la subjetividad, el uso estético y sensible del lenguaje, la necesaria presencia del cuerpo y sus representaciones, los organizadores del discurso, su pertenencia a la cultura (cfr.2), las analogías entre el discurso del movimiento y del decir (cfr.11), posibilidad de transposición, como escritura creativa o partitura escénica y como experiencia de lectura (cfr.9). Todos estos elementos comunes funcionan como recursos expresivos y estrategias para la composición estética. De esta manera, expresar con la palabra o con el cuerpo implica un desasimiento exógeno. Reconocer el cuerpo íntimo para encontrar en el universo personal mecanismos de organización que manifiesten una creación<sup>25</sup>. María Marta Gigena alude que “en definitiva, aquello que hemos venido mencionando como relacionado con la lingüística, la semiología y el estructuralismo, es una perspectiva acerca del sentido, y de las posibilidades de dar cuenta de algo emparentado con él en la danza (2004: 4).

Para concluir, quisiera tomar el concepto de “cronotopo”. En literatura, designa la conexión de las relaciones temporales y espaciales indisolubles y de carácter expresivo. Para Mijaíl Bajtín pueden coexistir distintos cronotopos que se articulan y relacionan en la trama textual de un mismo relato. Para Bajtín, las nociones de espacio y tiempo son generadas por la materialidad del mundo, y hasta pueden ser objetivables para su análisis (1989). En conclusión, el cronotopos de la danza es el cuerpo hecho texto, la manifestación sensible de la voz del sujeto, la reinención de la palabra, el “emergente metafórico” (Jitrik, 2008). La inscripción del cuerpo en el entramado del lenguaje que pone en relación lo que se dice con lo que transcurre, la puesta en acto de la expresión, el lenguaje encarnado en los cuerpos.

### **Bibliografía**

Alcala, V. (2015). “Recolección de voces. El movimiento intertextual o la danza como texto”. *Giró cartelera de danza contemporánea*. Disponible en: <http://www.girocartelera.com/columnas/escrituras-colectivas/recoleccion-de-voces/>

Alvarado, M. (2013). *Escritura e invención en la escuela*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bardet, M. (2012). *Pensar con mover*. Buenos Aires: Editorial Cactus.

Calvo, M. y A.A.V.V. (2006). *Artes y escuela*. Buenos Aires: Paidós.

---

25 Expresar y crear no son sinónimos. El hecho de expresar puede ser manifestar, sacar afuera y en este caso, una verborragia de movimiento o una repetición de palabras sin dirección de sentido. En cambio, el hacer creativo “surge de la posibilidad de recombinar los elementos de la realidad con estilo particular y propio.” (Stokoe, 1994). El desarrollo de la creatividad se basa primordialmente en la producción de imágenes del trabajo sensorio-perceptivo.

Bajtín, M. (1989). "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica". En: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Buitrago, Ana. (coord., 2009) *Arquitecturas de la mirada*. Centro Coreográfico Galego, Mercat de les flores, Universidad de Alcalá.

Deleuze, G. y Foucault, M. (2005). "Los intelectuales y el poder". En *La Isla Desierta y otros textos*, Valencia: Pre-textos, pp. 267-276.

Dorra, R. 2005. *La casa y el caracol: para una semiótica del cuerpo*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial.

Foster, S. (2013). "Coreografiar la historia". En: Naverán, Écija (edit). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea Editorial.

García, R. (2006). *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

Gigena, M. (2004). "Danza, lenguaje y texto: algunas perspectivas". *Movimiento.org*. Disponible en: <http://www.movimiento.org/profiles/blogs/danza-lenguaje-y-texto-algunas>

**Greimas, A.J. (1987). *De la Imperfección*. México: Fondo de Cultura Económica.**

**Greiner, C. (2013). "Investigar la danza en estado salvaje". En: Naverán, Écija (edit). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea Editorial.**

Grupo M. (1987). *Retórica general*. Barcelona: Paidós.

Guido, R. (2006). *Cuerpo, arte y percepción*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.

Humphrey, D. (1965). *El arte de crear danzas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Isse Moyano, M. (2013). *La danza en el marco del arte moderno/ contemporáneo*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.

Jitrik, N. (2008). "Poesía, poema, poética". En: *Conocimiento, retórica, procesos*. Buenos Aires: Eudeba.

Lepecki, André. (2008). *Agotar la danza*. Centro Coreográfico Galego, Mercat de les flores, Universidad de Alcalá.

Nelson, L. (2013). "Delante de tus ojos. Semillas de una práctica de danza." En: Naverán, Écija (edit). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea Editorial.

Scarano, L. (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.

Stokoe, P. y Sirkin, A. (1994). *El proceso de creación en arte*. Buenos Aires: Almagesto.

Tambutti, S. (2015). "Hacia un proceso de hibridación fértil. La danza escénica en Argentina." *El apuntador*. Disponible en: <http://www.movimiento.org/profiles/blogs/danza-lenguaje-y-texto-algunas>

Torras Francés, M. y AVVV. (2015). "Cuerpo y textualidad". *Cos i textualitat*. Disponible en: [http://cositextualitat.uab.cat/?page\\_id=117&lang=es](http://cositextualitat.uab.cat/?page_id=117&lang=es)

Valenzuela, L. (2002). "Escribir con el cuerpo". En: *Peligrosas palabras*. México: Oceánico.

Vasse, D. (2001). *El ombligo y la voz*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura -Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

## **De una verdad en reposo al caos como forma creativa**

Lucía Servera, Diego Torres, Chapi Barresi, René Mantiñán

### **Introducción**

Desde el campo de la educación del cuerpo (Crisorio, 2011) existen algunas reflexiones que se vienen dando con respecto a las prácticas corporales relacionadas con el arte, como pueden ser la danza, el circo y el teatro, entre otros. Una de las inquietudes que se plantean es si se puede considerar al teatro como una práctica corporal, y al mismo tiempo, por qué se lo puede considerar como tal. En el marco de esos estudios e investigaciones es que se realiza este trabajo. Se entiende que los procesos creativos promueven determinadas relaciones con uno mismo, con los otros y con las cosas, y es por ello que desde esta perspectiva se investigan los diferentes espacios de creación, en este caso particular de un proyecto de creación de una obra de teatro independiente que utiliza la metodología Serendipia.

En lo siguiente se intenta dar cuenta del análisis del proceso de creación de una obra de teatro llevada a cabo por un grupo de trabajo conformado por distintos roles: director, dramaturgo, dos actores, música y escenógrafa, y un rol que no está directamente relacionado a la producción artística, el de investigadora. A partir de ello se proponen los siguientes ejes de discusión: el concepto de verdad desde el discurso presentado por autores como Nietzsche (Nietzsche, 1998) y Foucault (Foucault, 1994, 1995, 1996), las relaciones que se propician en el grupo entre los creadores de la obra, y la creación desde el caos. Este análisis se lleva a cabo en continuo diálogo con la información recabada en el trabajo de campo y el seguimiento de los procesos creativos.

La particularidad de este proyecto se relaciona al método y el modo de llevar a cabo el proceso de creación, esto es, la propuesta se basa en la realización de una obra de teatro "desde cero". A partir del interés de los actores y la propuesta del director de hacer una obra en conjunto, y que tuviera la condición de empezar su creación "desde la nada", es que convocan a los demás participantes. Esta idea, que busca apartarse de las formas tradicionales de los procesos de composición teatral, sostiene que cada uno de los integrantes forme parte y se involucre, al mismo nivel, de un modo horizontal en la propuesta creativa. Así es que desde los diferentes roles se aportan ideas, sugerencias, cambios, incluso en relación a aspectos que corresponderían a otro rol; porque se consideran valiosos los saberes específicos y por otro lado no se los establece como incuestionables o inmutables.

Partiendo del alejamiento de la forma habitual de llevar a cabo la construcción de una obra teatral, se critica desde este método de trabajo la propuesta de una idea central, que funcione como eje para los demás roles que terminan resultando complementarios y accesorios. Una de las características que se puede analizar aquí es que se presenta una idea principal en detrimento de las propuestas creativas de l@s otr@s participantes, en esta forma más tradicional de creación las relaciones entonces pueden entenderse como jerárquicas. Esto es, existiría una racionalidad que organiza las prácticas (Castro,1994), de creación de una obra en este caso, que propicia ciertas relaciones de poder, basadas en la diferencia del valor de significación de los roles teatrales. Así, por ejemplo los planteos de la dramaturgia o de la dirección se establecen como ejes inamovibles y las demás labores quedan relegadas a cumplir con la ornamentación y el relleno del proyecto. Esta lógica se sostiene en formas tradicionales de las relaciones vinculares, es decir, a partir de dificultar el proceso creativo de cada rol obtura la posibilidad de legitimar el trabajo de construcción con los otros.

La iniciativa de comenzar "desde cero", es decir sin propuesta anterior prefijada, refiere a la ausencia de una idea previa, a la que l@s diferentes participantes del proyecto debieran adaptarse y trabajar en función de ella. Si bien se puede pensar que una idea previa era la de no tener ninguna idea anterior, tampoco puede negarse que cada un@ de l@s integrantes tenga una carga conceptual, teórica, estética, incluso política y ética con la que afrontar la construcción de la obra. Sin embargo, lo que sugiere este proyecto, es que los distintos roles presentaran sus propuestas, y a partir de ello ponerlas en práctica. Constituir narraciones, sucesos, conflictos, escenas, diálogos, ritmos, atmósferas, vestuario, relaciones espaciales, temporales y objetales, herramientas y estrategias actorales, partiendo de lo que cada participante puso en juego. En ese caos, en esa mixtura, se van creando cuestiones que luego son utilizadas o retomadas y otras dejadas de lado, al menos momentáneamente.

Lo importante de esta iniciativa es la necesidad de revisión continua y reflexión sobre las formas, los contenidos, los métodos y las perspectivas. Otra cuestión a destacar es la concepción de una obra como provisoria, no acabada y final, sino como parte de un proceso creativo más amplio, un proyecto artístico que no se agote en la rigidez de una composición de una vez y para siempre, basada en la repetición mecánica de procedimientos escénicos.

Partiendo de una relación paratáctica entre las funciones de los partícipes y creadores de la obra, es decir teniendo en cuenta que una propuesta no será subsumida a otra, sino que por el contrario alimentará a las demás, se puede aseverar, por otro lado, la importancia de la comunicación y el intercambio de posturas o ideas.

Este artículo se encuentra estructurado de la siguiente manera. En la próxima sección se presentará el método de creación colectiva denominado Serendipia. Luego, se analizará el concepto de verdad, desde una perspectiva foucaultiana, en las prácticas de creación de una obra de teatro comparando el método Serendipia con métodos más ligados a una práctica de creación tradicional. Seguidamente, se presentará un análisis y discusión de la creación de una obra de teatro a partir del caos. Finalmente, se precisarán algunas conclusiones y posibles trabajos futuros.

### **El método Serendipia**

El método de creación colectiva presentado desde el grupo de teatro consiste en plantear una serie de objetivos y una determinada metodología de trabajo para poder alcanzarlos. Los objetivos originales de esta propuesta se basan en:

- Hacer una obra de teatro que integre diferentes proyectos artísticos impulsados por l@s participantes creativos. En este caso particular con responsables en la actuación, dirección, dramaturgia, escenografía y sonido (música y sonido).
- Buscar un modo integrador para que ideas particulares puedan integrarse y convivir en el contexto de una obra teatral.
- Potenciar la capacidad creativa de los diferentes participantes (director, intérpretes, músico, etc.) que integran la obra.
- Lograr que las diferentes áreas no estén solamente al servicio de las demás. Se busca que puedan lograr autonomía.

Por su parte, la forma en que empieza a articularse la realización del proyecto comienza desde la invitación de l@s participantes, la definición del contexto mínimo que pueda ser un limitante a la producción y la forma en que se desarrollarán las diferentes jornadas de producción, creación y realización de la obra de teatro. El hecho de que alguien realice estas invitaciones visualiza un rol ligado a la producción. Este rol puede ser ocupado por algún@s de los futuros participantes.

*Invitación a l@s participantes:* La importancia de esta parte de la metodología radica en la necesidad de incorporar personas que sepan que el proyecto requiere una gran intensidad de trabajo y compromiso, en términos generales se puede pensar que estos últimos serán mayores a los que se requieren en la media de los proyectos teatrales tradicionales para los roles que habitualmente son relegados a instancias más

acabadas en la realización de una obra como pueden ser la iluminación, el vestuario, la música o la escenografía. Esta etapa posee los siguientes lineamientos:

- Presentar las condiciones mínimas que requiere la obra. En este caso pensar en una realización interpretada por dos actores y que debe desarrollarse en la ciudad de La Plata.

- Pedirles a l@s participantes la presentación de una o más propuestas de trabajo o creativas dentro de su área, que no sea estanca y permita, si es necesario, incorporar algunas de las características propuestas por l@s demás participantes. Cada uno deberá estar dispuesto a conciliar con los otros proyectos, permitiendo que esto potencie la actividad creativa.

*Jornada de trabajo y plenario de propuestas:* Cuando los proyectos se presentan entre todos l@s participantes, se comienza a encontrar los elementos que puedan combinarse entre las diferentes ideas. Esto permite que se desarrolle individualmente cada proyecto, pero a la vez que los mismos convivan en un proyecto integral mucho más potente que la suma de los proyectos individuales. El plenario se realiza una vez a la semana con todos los participantes, sin embargo es deseable que cada proyecto particular pueda ir desarrollando sus ideas en otros momentos. Si durante el plenario no se logra una conciliación entre ideas, lo cual no permite continuar y genera estancamiento, el director general tendrá la potestad de definir la forma de continuar.

*Responsabilidades de cada participante:* Cada participante debe ser el responsable de que su propuesta pueda concretarse. Se espera además que su participación sea activa. El director de la obra posee un rol extra que se diferencia de los demás: es el encargado de coordinar los momentos de discusión y realizar una definición en caso de que la discusión no prospere.

La convocatoria inicial que dio forma al grupo creativo estuvo conformado por: Chapi Barresi (Actor), Diego Torres (Actor), René Mantiñan (Director), Casper Uncal (Dramaturgo), Natalia Lucía (Sonidos y Música), Victoria Calvente (Iluminación) y Lucía Servera (Investigación). Al poco tiempo de comenzar, Victoria Calvente debió dejar el grupo y se incorporó en el rol de escenógrafa Sol Polo.

### **Respecto del concepto de verdad**

Al iniciar la creación de una obra a partir de, por ejemplo, la dramaturgia puede ser natural dado que tradicionalmente es una práctica común, sin embargo como se dijo antes, propone una jerarquía estática y vertical, en todo caso unidireccional. Es decir, cuando una propuesta regula y dispone las condiciones para que el resto de los roles aporte su especificidad con el objetivo de completar, llevar a



cabo y terminar una obra, lo que sucede es que se someten los conocimientos considerados complementarios a una idea originaria. Se puede decir que hay roles que acompañan a un rol que es principal y por tanto el más importante. Es allí donde se puede ver la propensión a cierta reproducción de valores, principios y verdades que promueven y crean un orden social determinado.

Para poder analizar esto se debe considerar, junto con Foucault, que la verdad efectivamente tiene una historia.

Que la verdad tenga una historia implica que no esté dada previamente y desarticulada de la historia de las prácticas sociales. Por el contrario, implica que se establece de una manera que define ciertas formas de subjetividad, de saber y de relación con las cosas y entre los hombres. Así es que cabe decir que el conocimiento y lo que se establece en un determinado momento histórico como verdad son invenciones, es decir que fueron verdades construidas, no son originales. En la *Primera conferencia de La verdad y las formas jurídicas*, (Foucault, 1996) el autor retoma y analiza algunas reflexiones de Nietzsche, en este caso plantea, entre otras cosas, que la invención y el origen no son lo mismo: cuando se habla de invención es justamente para no hacer referencia al origen. Es así que el origen de algo puede entenderse como lo que está implícito, ya dado de antemano, lo esencial y verdadero; y el que algo haya sido inventado está expresando que fue fabricado en un determinado momento y lugar en base a determinadas relaciones de poder.

El conocimiento no es entonces original, no se encuentra en la naturaleza de lo humano, ni se halla en la esencia última del mismo. El conocimiento es una invención, ha sido fabricado y es producto de luchas y enfrentamientos, se da en relación a dominaciones, rupturas y violencia, y no en relación a la percepción de lo real, la continuidad o la identificación de las cosas con su naturaleza o esencia.

Una visión platónica del conocimiento, es decir un fundamento desde una filosofía clásica occidental, permite sostener una continuidad y una unidad en el conocimiento, que se sustenta sobre la posibilidad de lo real cognoscible, y de que el conocer es la adecuación y la semejanza de la percepción de lo real. Las cosas se pueden percibir naturalmente como son, y conocer está relacionado directamente al acercamiento a este ser de las cosas u objetos. A partir del análisis foucaultiano de algunas ideas de Nietzsche, se incorpora la posibilidad de pensar que el conocimiento, al haber sido inventado, se establece como producto de relaciones de poder, de luchas políticas, de violencia y de odio, y ya no por beatitud, continuidad y armonía.

“(…) si quisiéramos saber qué cosa es el conocimiento no hemos de aproximarnos a él desde la forma de vida, de existencia de ascetismo característica del filósofo. Para saber qué es, para conocerlo

realmente, para aprehenderlo en su raíz, en su fabricación, debemos aproximarnos a él no como filósofos sino como políticos, debemos comprender cuáles son las relaciones de lucha y de poder.” (Foucault,1996:28)

Esto permite pensar que la verdad se establece en función de luchas y batallas políticas, y no específicamente partidarias, sino en el sentido en que están establecidas en las relaciones de uno mismo con los otros, y que permiten encontrar relaciones de poder en todas partes, en formas complejas, que son dinámicas y que están articuladas. Por otro lado, pretender un origen del conocimiento y de la verdad implica que las cosas, aunque suene redundante, sean originarias, que tengan una esencia, y que por lo tanto el análisis de las relaciones de poder no pueda establecerse. En todo caso, si existiese la reflexión sobre el poder, este sería un poder estático, un poder que no circula, porque no se da en función de una relación o un entramado de relaciones, sino que está supuesto *a priori* en un orden también originario e inmutable.

Se pueden proponer dos niveles de análisis a partir del concepto de verdad: uno específico de la creación de una obra, y otro macro de la práctica de creación artística.

Dentro de la creación en este proyecto se puede pensar que de lo que se trata es de alejar de esta idea de verdad única, de conocimiento dado de antemano. Se analiza esta posibilidad en relación a lo planteado anteriormente: es decir que al criticar la idea de una verdad dada de una vez y para siempre, o sea originaria, plantea que esta es entonces una invención. Esto es, si una propuesta proveniente de la dramaturgia, para seguir un ejemplo, es la que determina los otros roles, es decir la que condiciona lo que debe hacer un escenógrafo, un actor, dónde van las luces y cómo generar determinado diálogo, se puede sostener que allí hay una verdad única a la que hay que respetar, a la que hay que someterse. Es aquí donde se puede pensar en un orden jerárquico de las funciones, donde la dramaturgia y la dirección estarían por sobre la actuación o la iluminación, por ejemplo.

Así se pueden analizar varios puntos: por un lado, las relaciones de poder inalterables, donde el saber de qué es lo que hay que hacer o decir lo tiene uno, o quizás dos, y los demás roles adornan, mejoran, completan, suplen necesidades de esa idea única, generando una dirección vertical del poder. Por otro lado, esto lleva a pensar en otro punto: la deslegitimación de las diferentes profesiones, ya que aquellas “complementarias” suponen cierto conocimiento técnico, de aplicación o mera ejecución, pero que en ningún momento (o en alguno muy limitado) tienen lugar a la creación artística de la obra. Otro punto de análisis, puede permitir pensar que esto al mismo tiempo constituye ciertos efectos de verdad, y reproduce cierta forma de hacer las cosas y no otras, pues organiza un modo de crear una obra de teatro,

establece de qué formas se deben realizar las prácticas de construcción, al coartar otras formas posibles. Esto último constituye el nivel más general de análisis al que se hizo referencia anteriormente, que corresponde a generar y proyectar un modo, un método único en la práctica de la creación artística.

Si por el contrario se plantea, como se ha propuesto en este proyecto, que los saberes específicos de cada rol sean los que permitan la construcción de una obra teatral, sin una idea previa entendida como verdad, se rompe con el absolutismo y la jerarquía del poder. Sin embargo, no se olvida que ese conocimiento, en este caso que permitirá llevar adelante la obra, es producto de luchas y relaciones de poder, y que por tanto es relativo, y al mismo tiempo perspectivo y contradictorio. Esos saberes específicos puestos en juego para la creación de la obra son los que, al cuestionarlos y articularlos, terminan por generar caminos de construcción conjunta. Se transforman los espacios que ocupan los roles y las diferentes profesiones, y el poder circula por esos lugares, corriendo algunos límites del conocimiento y de la intervención. Por último, esta forma diferente del trabajo creativo produce otras nuevas formas, y da cuenta de que no existe una manera única de hacer o de crear, y en un nivel macro de análisis, invita a la reflexión sobre prácticas menos reproductivas.

### **Caos como forma creativa**

Un primer análisis del trabajo de articulación del proceso de creación en el proyecto deja ver ciertas dificultades. Por un lado, la producción continua de ideas, la construcción de diálogos y escenas diferentes, la utilización de distintos objetos e incluso la variabilidad espacial, propician una exposición constante al caos con el que la mayoría del grupo no está habituad@ a trabajar. Según los registros de campo, gran parte de los discursos sobre las dificultades de avance en la creación tienen relación con la falta de referencias estables con las que poder obrar. Por momentos existe la demanda por parte de l@s diferentes partícipes, de la repetición, el orden determinado, o la conclusión de algo en particular, como por ejemplo una escena que pueda ser ensayada, una secuencia que pueda ser repetida, un diálogo elaborado que pueda ser aprehendido, la utilización de determinados objetos que fijen algunas acciones, el acuerdo con respecto a lo espacial que establezca determinados movimientos o intervenciones, etc. Sin embargo, a partir de ese aparente caos o desorden se hace posible encontrar algunas continuidades, y para ello es necesario el diálogo y sobre todo la reflexión. Esto exige, al mismo tiempo, registrar las acciones y los saberes del otro como creador.

Si se tiene en cuenta lo analizado previamente con respecto a los trabajos más tradicionales de creación de una obra, donde las relaciones entre l@s participantes están regidas por cierta linealidad y

concentración del poder y del conocimiento, donde la legitimidad de ese conocimiento está jerarquizada y por ende se establece una verticalidad de los roles y profesiones, lo que permite partir del caos para generar una articulación a través del registro del otro como creador son la lucha y la contradicción. Estas últimas son las diferentes posibilidades y perspectivas de trabajo creativo. Al mismo tiempo esto permite entender, no solo las relaciones, sino la práctica de la creación como algo inacabado, inestable, con márgenes que pueden ser corridos o desplazados e incluso reinventados, dando lugar a distintas interpretaciones de los límites entre las diferentes disciplinas y profesiones.

Con respecto a estas cuestiones mencionadas, donde la creación está basada en la lucha, en el caos y en el desorden, también se puede decir que los creadores de la obra son intérpretes de esa obra, que al mismo tiempo es una interpretación, en el sentido que explica Foucault, cuando dice que para Nietzsche siempre la interpretación es inacabada. (Foucault, 1995) Esto permite volver a la idea de que la verdad es una invención y no está dada desde siempre o, lo que es lo mismo, que no es originaria, dado que los partícipes están involucrados en una batalla, en un continuo diálogo donde no deben apoderarse “de una verdad en reposo” (Foucault, 1995:45), es decir no deben subsumirse a una propuesta única y central, sino que por el contrario, deben crear una interpretación, una obra, en conjunto y articulación.

Según Foucault, “No hay nada de absolutamente primario que interpretar pues, en el fondo, todo es ya interpretación; cada signo es en sí mismo no la cosa que se ofrece a la interpretación, sino la interpretación de otros signos.” (Foucault, 1995:43) Con ello cabría decir que la creación de la obra de teatro es una interpretación de otros signos, y no algo estable, dado, con límites claramente establecidos. Así, se entiende que los diferentes roles puedan trabajar articuladamente, horizontalmente y de forma coordinada, aún en el caos, ya que son intérpretes, y no técnicos meramente ejecutores o complementos de las demandas personalizadas. Por otro lado, esta perspectiva habilita la posibilidad de entender la práctica del teatro y de la creación artística como una práctica política y estratégica, y no ingenua, en tanto que implica tomar parte y hacerse cargo de las decisiones por parte de l@s que participan.

## **Conclusiones**

En este trabajo se presentó la metodología Serendipia para la creación colectiva de una obra de teatro que pretende crear la misma sin que ninguna de las propuestas de l@s participantes sea tenida en cuenta por encima de las otras.

En el contexto de este proceso creativo, este artículo presenta una discusión en dos ejes temáticos: la definición de verdad desde un punto de vista foucaultiano, y la idea de la producción de una obra de teatro a través del caos. Este análisis, permite aseverar las siguientes conclusiones:

- El hecho de que no se establezca una verdad única e inamovible genera cierta circulación del poder entre los diferentes roles, concibiendo un entramado formado por los saberes específicos.
- No existe una única forma de crear. Esta forma diferente del trabajo creativo produce otras nuevas formas, y da cuenta de que no existe una manera única de hacer o de crear, y en un nivel macro de análisis, invita a la reflexión sobre prácticas menos reproductivas.
- Reivindicar a l@s diferentes participantes de una creación colectiva, como es una obra de teatro, en tanto propicia la capacidad de tomar decisiones y negociar la misma; ya no desde una forma ingenua, sino como parte de una practica estratégica y política.

Como trabajos a futuro se pensará sobre la concepción estética moderna y las posibilidades de entenderla en función a la idea de normalidad y anormalidad como forma de establecer practicas artísticas y corporales determinadas, tomando el caso del método Serendipia.

## **Bibliografía**

- Crisorio, R. (2011). Homero y Platón: Dos paradigmas de la educación corporal. *Educación Física Y Ciencia*, 13, 77-98. Recuperado de <http://www.efyc.fahce.unlp.edu.ar/article/view/EFyCv13a06>
- Nietzsche, F. (1998). *El nacimiento de la tragedia* (Vol. 223). Edaf.
- Foucault, M. (1996). *La verdad y las formas jurídicas*. Editorial Gedisa, Barcelona.
- Foucault, M. (1995). *Nietzsche, Freud, Marx*. Editorial El Cielo por Asalto, Buenos Aires.
- Foucault, M., & d el Sujeto, H. (1994). Editorial la Piqueta. *Hermenéutica del Sujeto*.
- Castro, E. (2004). *El vocabulario de Michel Foucault: Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Universidad Nacional de Quilmes.

**Teatro Rustico. Experiencia colectiva territorial**  
Pablo Andrés Nakandakare, Colectivo Teatro Rústico

*Aceptamos la incertidumbre de estar buscando algo que no conocemos y no sabemos si existe, compartiendo la necesidad de encontrar un nuevo lenguaje que cubra nuestras actuales expectativas insatisfechas, tal, como seguramente en el pasado, le ha ocurrido a otros.*

Nuestra propuesta es realizar una memoria de la constitución del colectivo, año 2014, que a partir de la premisa de realizar teatro territorial y de habitar un determinado espacio, en nuestro caso Parque Pereyra Iraola, toda la actividad desarrollada en ese lugar es cruzada por las problemáticas y actividades existentes en dicho territorio y que van configurando la identidad del colectivo. Socializar nuestra experiencia y los procedimientos, que fueron necesarios para alcanzar los diversos objetivos, con otros colectivos resultara enriquecedor para todos aquellos que buscamos la creación artística junto a otros individuos. La exposición oral que realizaremos estará acompañada por material audiovisual, a modo documental, que ayudara a tener una mejor idea de los lugares que habitados.

El colectivo Teatro Rústico surge a mediados del 2014 en el territorio del Parque Pereyra Iraola, con el objetivo de:

- encontrarnos en la creación escénica, como una instancia de investigación y de producción de lenguaje.
- trabajar en el espacio con el fin de cuidar y valorizar el espacio natural, así como cruzarnos con la realidad del territorio y sus diversas problemáticas.
- producir conocimientos colectivos; la formación de formadores.

Algunas de las experiencias que desarrollamos fueron la producción de obras infantiles (Sueño de una noche de verano/ Ensayo rustico o la dulce tragedia de la princesa Tisbe) abordando la problemática de la Autopista a construir en el parque Pereira Iraola; producciones teatrales en el Parque, con las temáticas de lo público y lo privado ; articulación con el hogar "Ángel Azul" a través de un taller de Teatro para Niños; participación en el CAI (Centro de Actividades Infantiles) de la escuela n°120 de La Plata. También realizamos diferentes encuentros buscando la producción de conocimiento e investigación del lenguaje teatral a través de entrenamientos, intercambios con dramaturgos locales y convivencias donde producimos objetos y debatimos acerca de temas como la dirección y la dramaturgia escénica.

En este proceso de búsqueda fuimos construyendo a partir de la experiencia, procedimientos relacionados al funcionamiento grupal, teatral e ideológico, que van conformando la identidad del colectivo:

La **Asamblea** como órgano para la socialización, el debate y la toma de todo tipo de decisiones dentro del colectivo. Valoramos la participación igualitaria, el respeto a la diversidad de criterios y la generación de un clima de libertad expresiva.

La **Horizontalidad** de los roles dentro del proceso de producción en general. La idea es que el colectivo sea quien consensue el rol que cada uno puede asumir, en función de sus capacidades demostradas, siendo el manejo grupal más importante que la acreditación de conocimientos por currículum.

Propiciar el **Cruces** con otros colectivos y actores existentes en el territorio. Esta práctica nos permite conocer y asumir como propias otras problemáticas, otros leguajes y otras visiones existentes a nuestro alrededor. Más allá de haber mancomunado esfuerzos que posibilitaron mayores logros, generaron contenidos que surgieron con suma naturalidad a la hora de producir objetos artísticos.

Estamos buscando un **Teatro Coral**, donde cada personaje participe con igual peso en el proceso creativo; tal como ocurre en la vida real, donde todos vivimos con la misma permanencia y las historias son el resultado del entretreído. Tratamos de romper con la lógica del héroe, propia de nuestra cultura europea, buscamos el relato de lo colectivo, lo que vive y siente una comunidad.

Fue el actor rioplatense quien ante la falta de obras generó su propia dramaturgia, por lo tanto esta capacidad propia de una tradición, nos lleva a revalorar, rescatar y promover **al Actor como Generador de Dramaturgia**.

El **Trabajo Físico** que está destinado a situar al hombre dentro de la naturaleza, reconocer el impacto que causa, reparar daños y buscar una convivencia sustentable. Así, se revaloriza el lugar donde se desarrolla la vida y la importancia de las actividades que hacen otros trabajadores dentro de la misma sociedad. Esta práctica, además de canalizar energías de motores distintos a los acostumbrados, deja rastros en el cuerpo que se incorporan a la actuación.

La filosofía del **Estar** como propia de la América que resiste a la colonización, planteada por Rodolfo Kush, en contraposición del “ser” de la cultura europea, nos lleva a preguntarnos: ¿cuál es el teatro que refleja estos paradigmas?. Por el momento suponemos e intentamos hacer teatro ahí donde la sociedad demanda por sus necesidades.

Todo trabajo debe mantener un proceso de **Acumulación**, ya sea un encuentro, una charla, un seminario o una convivencia. Es importante no atravesar las experiencias o ejercicios sin que los mismos no se acumulen en el acervo de cada participante. Por eso propiciamos la concreción de **Objetos** como fin que obliga a acumular y no caer en pasatiempos o clases de auto satisfacción.

Compartir **Contenidos Complementarios**, como textos, películas, pinturas y relatos, que sirvan como ejes para el debate grupal y disparadores creativos, generando así, un efecto rizomático.

Construir la cuarta pared para poder derribarla en el momento que consideremos oportuno. Así la **Caída Absoluta de la Cuarta Pared**, en el contexto de máxima teatralidad nos acerca al público y naturaliza el arte escénico.

Seguimos reflexionando y generando preguntas en relación a los ejes que nos atraviesan en la experiencia colectiva: ficción y realidad, lo público y lo privado, naturaleza y cultura.



## Experiencias en/de danza con objetivos que apuntan a una/alguna transformación social

Norma Ambrosini

Reflexiones tras la experiencia como directora de las Prácticas Escénicas especialidad Expresión Corporal en el Instituto Superior Provincial de Danzas Isabel Taboga de la ciudad de Rosario- Argentina, durante el periodo (2011-2013)-

### **Introducción**

*A manera de una escueta introducción, comenzaremos este texto diciendo que, los responsables del mismo, se han desarrollado en varias manifestaciones culturales dentro y fuera de Latinoamérica. Frente a dicha experiencia, quienes en estas áreas, tratamos de desarrollarnos con libertad de expresión y sinceridad absoluta a nuestras creencias y sentimientos, encontramos este texto necesario. Ha nacido en consecuencia del enfrentamiento entre las diferentes posturas halladas ingenuas y sin fundamentos fehacientes, que reflejan una falta de reconocimiento respecto del campo geográfico-histórico-cultural que nos encontramos transitando.*

*Norma Ambrosini<sup>26</sup>*

*Rosario septiembre 2007*

Desde el inicio de mi acercamiento a este proyecto de Dirección de las Prácticas Escénicas especialidad Expresión Corporal (mediante mi postulación al concurso) el peso de considerar que resultaría ser, dicho episodio, la conformación de la primera experiencia de un grupo de esas características (cometido que ha recorrido nuestro proyecto artístico desde los años en que asistía a la institución como estudiante) la idea de búsqueda de intenciones de transformación o de 'cometido social' fue un motivo sustancial del proyecto con el que postulé, titulado: **Participación y búsqueda de señales representativas**.

---

26 *Acerca de las manifestaciones Culturales en Latinoamérica- Principales problemas de las expresiones escénicas contemporáneas latinoamericanas- Congreso Argentino de Cultura (Mendoza) y Revista Action Art (Barcelona)*  
<http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/03-adla/articulos/ambrosini/ambrosini.htm>

Hay un texto que asocia la danza con la política de la brasilera Gilsamara Moura<sup>27</sup> que evoca un poco el acontecer de la 'indivisibilidad' entre nuestras intenciones 'activistas' y el arte que 'intentamos' crear. Por diferentes circunstancias, a veces, estas intenciones permanecen en letargo atravesadas a lo largo de la vida de un artista, pero sin ser visibles. Desde un inicio, la posibilidad de la concreción de dicho proyecto artístico, no tenía mas remedio que ser o 'intentar' ser 'un acto político de fe'.

Quienes han seguido las presentaciones de la agrupación, saben de lo que hemos 'actuado' o 'bailado' pero, es interesante, este hacer 'a la vez' la teoría y la práctica, la política y la danza que nos/ me permite decir o hablar de lo hecho, sin tratar de revertir ni describir puntillosamente. Lo hecho, hecho está sino que intentaremos develar cuáles eran las intenciones 'transformadoras' que han recorrido esta experiencia.

Desde el inicio de nuestra actividad (con el proyecto de realizar flash mobs o multitudes instantáneas) la idea de ocupar la ciudad, era una las intenciones de transformación iniciales en este proyecto. Y más aún, cuando hablamos o mostramos un cuerpo que no es el cuerpo del tradicional bailarín y la convencional danza, encontrándose dicho cuerpo y movimiento, como así también las intenciones casi siempre 'en medio de'. Las intervenciones callejeras apuntaban a 'de- mostrar' que no era necesario dirigirse a ningún sitio para encontrar 'la danza' (la nuestra, nuestro estilo, nuestra escuela) y que la misma, según intentábamos exponer, trataba de manifesarse como algo que estaba ocurriendo siempre (de manera latente y continua) mientras el universo seguía su natural proceso. Un estado de conciencia ciudadana de 'hacer arte' y de la existencia del arte en nuestra ciudad y entorno...

Los lenguajes elegidos: 'particulares', 'propios', 'actuales'... Mostrando y trantando de plasmar que esta experiencia, como cada una de las venideras, serían únicas y representativas de quienes la conforman. Porque nuestro lenguaje, la particularida del mismo, así lo implican, así lo constituyen.

### **I- Problemáticas que rodean el preguntarse-nos**

Un dilema frente al cual nos encontramos los manifestadores culturales, es el de la localización frente a los nuevos enfoques comunicacionales. Ni menos o más 'elevados' o 'complejos' sino

---

27 **Gilsamara Moura.** Doctora en Comunicación y Semiótica por la PUC/SP, con investigación sobre Políticas Públicas en Danza. Maestría en Comunicación y Semiótica PUC/SP con investigación sobre Danza y Literatura. Posee Graduación en Letras Licenciatura Plena. Português-Francês-Grego por la Facultad de Ciências y Letras del Campus de Unesp de Araraquara (SP). Actúa como curadora, bailarina, coreógrafa y consultora de proyectos culturales. Vice-coordinadora del 'Programa de Pós-Graduação en Danza de la UFBA. Docente del 'Programa de Post Graduación de la UFBA (Maestrado em Danza). Profesora Adjunta de la 'Escuela de Dançz de la Universidad Federal de Bahia.

'simplemente' 'diferentes' a los observados hasta la actualidad.

Otra cualidad contemporánea, fácilmente observable en el arte de hoy, es la idea de la desvalorización de aquello que no es actual. Por lo tanto, esto lleva a preguntarnos si, realmente, el pasado interesa. Y para ello debemos, por un instante, detenernos en el proceso de gestación de dicho mecanismo de 'modernización' y por ende de 'aceleración' que este conlleva. A saber: la velocidad ejercida por los medios de comunicación, junto con el desarrollo tecnológico, han sido los responsables de este tipo de conflictos, surgidos a partir del acortamiento de distancias físicas y temporales pero, por sobre todo, en lo que respecta a la relación inmediata entre inquietudes y resultados. En este punto- respecto de los resultados- nos detendremos un instante ya que planteamos observar, específicamente, desde nuestro sitio geográfico- histórico- cultural (pequeñas ciudades de Sudamérica) esta afirmación ya que, si bien este 'bienestar' ligado a la rapidez de respuestas ha sido absorbido, por nuestra parte, creemos que no ha sido 'sinceramente' absorbido. Es decir: ¿cuánto hemos tenido que ver, nosotros, latinos (que poseemos realidades radicalmente opuestas a los países poderosos) en la elección de dicha sistematización de la cultura y de las relaciones del universo comunicacional todo? Hemos pecado de inocentes, creyendo que adquiriendo 'ciertas' ventajas podríamos seguir manteniendo nuestra 'particular' visión 'cósmica' de las cosas. ¿Y por qué hablamos de visión cósmica o ritmo cósmico? Porque la relación de nuestra realidad, está basada en una establecida entre nuestra historia y nuestro entorno. (El que será 'siempre diferente' a los demás -aunque las ideas globalizadoras intenten probar lo contrario.) Por lo tanto, este segundo problema al que se enfrenta la cultura en Latinoamérica es que al momento de expresarse lo hace mediante: aquellas manifestaciones que pueden generar suficiente poder como para permanecer por sobre las demás. Es decir, aquellas que traslucen una contemporaneidad, ya que lo que 'vale' e importa' es lo relacionado al hoy. Lo demás resultará desechable, descartable.

La vida sin reconocimiento histórico, nos lleva a sentir falta de valor por aquello que hemos perdido, pero que no hemos notado que existió (Eso sí, habrá elementos que quizás permanezcan más a la vista como serán todos los referidos a las consecuencias de negociaciones preexistentes.) Lo que sucede con este tiempo histórico, al que hacemos referencia, es lo que define Frederic Jameson<sup>28</sup>, como el tiempo que se transforma en la imagen final de la "cosificación" para la transformación en mercancía.

---

28 Fredric Jameson (1934) Crítico y teórico literario de ideología marxista. Tras graduarse se desplazó a Europa por un breve periodo, donde aprendió sobre las últimas tendencias en filosofía continental, incluido el ascenso del estructuralismo. Volvió a América el año siguiente para hacer su doctorado en la Universidad de Yale. Ha alcanzado reconocimiento por su análisis de las tendencias modernas en la cultura contemporánea. En 2008 fue galardonado con el Premio Holberg.

Nuestra cruel realidad, la de nuestros países, es que repetimos un modelo que no ha nacido pensado para nosotros y producimos, como consecuencia, un mecanismo de suicidio para nuestras sociedades.) Y aquí arribamos, a un nuevo problema con el que debe lidiar la cultura: Toda cultura que adopte un sistema no propio, pierde 'elementos' de identificación en el camino, aniquilando posibilidades. Por lo tanto creemos que lo importante sería entonces saber dónde reside el poder. Y la utopía es: que éste sea móvil. Pero ¿qué tendrá que ver el poder con la cultura? Creemos como Naomi Klein<sup>29</sup> que los medios hoy son 'casi' dueños de la cultura pero, como ella, también creemos en la existencia de una alternativa genuina, basada en la lucha contra las grandes empresas, en busca de los tres pilares sociales como son: el empleo, las libertades públicas y el espacio físico. Todos estos relevantes a la hora de hablar de instancias culturales.

Las negociaciones son perversas para la cultura y el lugar del artista, el nuestro, tristísimo, y a veces 'sin escapatoria' frente a este panorama. Casi todo resulta realizado según un beneficio que ya no es 'aque' beneficio, poético o 'aquella' utópica ideal del placer o del gozo... ni siquiera la básica intención de comunicar o la de expresión pura de un impulso vital (primitivo.)

Nuestra localización se enfrenta a una competencia feroz entre la vanguardia y lo popular. Usemos la TV. como ejemplo de lo popular, ya que nunca un medio ha calado tan hondo en el ser humano, como para tener la capacidad de transformar, de movilizar, de una forma casi mística- religiosa-adictiva, y por sobre todo, que lleve a revelar cuestiones sociales asombrosamente 'indiscutibles' dando cabida a construcciones de realidades paralelas y por otro lado tomemos la vanguardia (que ha sido y es elitista desde siempre.) Por lo tanto, en el campo de las hibridaciones (que es el nuestro, específicamente, aquellos que han apoyado y 'comprendido' a estas 'renovaciones creativas vanguardistas' han sido los 'sabiendos' de ramas artísticas ya establecidas (o por así definir las ya 'rotuladas') siendo la TV., en cambio, un proceso que no se basa en conocimientos anteriores, ya que todo su sistema se hace a través de mecanismos de seducción manipulada dentro de las técnicas empresariales y no necesariamente basada en preferencias estéticas.

El lugar de los intelectuales no deja de ser, en algún punto discriminatorio. Por un lado, como resultante de una no aceptación de aquellos 'personajes' a los cuales no les ha sido posible entrar en el tren de la 'velocidad tecnológica' y por otro, como eliminador de todo ámbito a aquel, quien según

---

29 Naomi Klein (Montreal, Canadá 1970) Periodista e investigadora de influencia en el movimiento antiglobalización y el socialismo democrático. Su ruptura con la globalización implicó el estudio de las influencias del capitalismo de finales del siglo XX y del sistema de la Tercera Vía, así como en el impulso del sistema de economía neoliberal y sus efectos en la cultura moderna de masas.

nosotros, 'no entiende'.)

Por lo tanto: No le quitemos al monstruo (la TV) su única virtud, que es la de ser reconocible y adorada por 'casi todos' los demás (dirían los intelectuales.) Seguramente habrá cuestiones trascendentales como son las buenas y malas intenciones, pero no deberemos pasar por alto que la 'vanguardia', de la cual hemos rescatado más de algún valor intrínseco, ha poseído también 'sus malos momentos' (porque si bien ésta, en sus comienzos, se manifiesta como una carga renovadora y de constante enfrentamiento con situaciones de poder luego, enmarcada bajo dicha 'clasificación', se transforma en una seguidilla de 'novedades', sin criterio serio de análisis, de valoración o de gestación alguna y en el caso de nuestros países en una instancia de repetición infinita de modelos ajenos.) Por lo tanto, los que hemos 'deseado' por momentos la especialización, nos encontramos siendo los verdugos de la historia que contamos (de nuestra propia historia.) Y la institución en la cual se enmarcaron las experiencias que analizaremos, contiene dichas dicotomías. El folklore por un lado, con su perseverancia a rescatar lo histórico, lo clásico, con su entrenamiento y sus búsquedas de desencasillamiento y lo 'contemporáneo' (el más difícil de los proyectos, ya que recorre el camino de manifestarse nuevo, sin dejar de ser particular...) Nosotros los expresores corporales, algunos manifestándose en contra de denominarse siquiera bailarines, por un lado y por otro, tratando de que este campo tan experimental, sin dejar de serlo, logre enmarcarse (bajo el nombre que más posibilidades ejerza, en un cuadro que involucre constancia laboral.

Si en el arte *"... estar anticuado es el único crimen intelectual que aún existe."* - como afirma Anselm Jappe<sup>30</sup> - nuestra intención es tratar de revertir ese pensamiento, ya que sostenemos de manera absoluta que: el estar anticuado, es una circunstancia de algún 'alguien' que desea saber más, pero que sus posibilidades son otras, por una aparente y 'no tan simple' razón: la de vivir descentralizado y sin posibles condiciones de intercambio de su saber, ya sea para la obtención de mercancía que posea información o para develar información expresada en su manera más básica. Y agudizando aun más esta afirmación, creemos que en este punto deberíamos cuestionarnos: ¿quién puede juzgar lo moderno y lo anticuado?

---

30 Anselm Jappe (Bonn, 1962) Filósofo que enseña en Italia. Teórico de la « nueva crítica del valor » y especialista del pensamiento de Guy Debord. Se crio en Colonia y en el Perigord francés. Estudió en Roma y en París donde consigue un doctorado en filosofía. Actualmente enseña estética en las escuelas de arte de Frosinone y Tours. Se refiere con frecuencia a los autores de la Escuela de Frankfurt y trata de renovar en sus escritos la teoría crítica con una lectura renovada de la obra de Karl Marx en el seno de la corriente de la «Nueva crítica del valor» («Wertkritik» en Alemania) cuyo principal teórico es Robert Kurz.

No temamos enfrentarnos con ‘nuestra propia ficción’ de lo real. Esa que nos envuelve y conduce hacia caminos inmersos en una ‘sociedad de espectáculo’, como la ha definido Guy Debord<sup>31</sup> porque si es real lo que él afirma: que “...*Todo lo que se vivía directamente se ha alejado en una representación, en lugar de vivir en primera persona, contemplamos la vida de las mercancías.*” Y justamente “...*en el momento en que la sociedad descubre que depende de la economía, la economía depende, de hecho, de ella...*” deberemos plantarnos, en dicho sitio, a observar los posibles enfoques respecto de esta peculiar ‘forma de subsistencia’. Es decir que, si coincidimos con dicho autor, en que, si la sociedad no descubre su realidad, en verdad ésta no tiene nada que temer, ya que nos encontramos frente a una ausencia de revelación eterna, estaremos destinados a la repetición infinita de nuestros propios gestos mecanizados, elaborados por otros que piensan por nosotros y consumidos por nosotros mismos como final de dicho proceso ‘creador’.

Para terminar este ítem y frente a la idea de lograr una propia y autónoma manipulación de esta ficción circundante, diremos que, si bien el dinero lo mueve todo, el sistema deberá mover demasiadas opiniones para que se balancee el mercado. Por lo tanto, el punto estaría en la negociación individual, para salir ilesos de esta irrealidad. Del mercado, entonces, obtengo lo que deseo pero, en algún ínfimo punto, trataré de poder elegir, me exigiré hacer el intento (aunque no esté completamente seguro de ser yo mismo quien elija) pero en esa pequeña articulación, si bien no lograré modificar la realidad total, lo haré con la mía propia, tratando de sobrellevar este descontrol, hacia una forma ‘levemente’ más sana y por sobre todo creyendo aplicar nuestra más primitiva sinceridad.

## **II- El cuerpo en la *performance* y su relación con nuestros interrogantes comunes**

La actitud de falta de interrogantes se plantea en consecuencia de varios acontecimientos. Por un lado, es notorio el hecho que, en general, el artista del movimiento posee una falta de seducción hacia la idea de concientización acerca de lo que hace, de teorizar respecto de lo que nos acontece como artistas. ¿Será porque la danza mantiene a sus manifestantes como 'inadaptados' hallados siempre al margen de la vida?- según afirma la bailarina francesa Solange Leborges<sup>32</sup>-

A pesar de poder afirmar que, al tomar decisiones en la danza se está siempre haciendo política,

---

31 Guy Debord (1931 – 1994), de nombre completo **Guy Ernest Debord**. Revolucionario, filósofo, escritor y cineasta. Fue él quien conceptualizó la noción sociopolítica de «espectáculo», desarrollada en su obra más conocida, *La Sociedad del espectáculo* (1967). Fue uno de los fundadores de la Internacional Letrista (1952-1957) y de la Internacional Situacionista (1957-1972). Dirigió la revista en francés de la Internacional Situacionista.

32 Solange Leborges; “*Inadaptada*” - Revista DCO- Número 7- Edición iberoamericana

nos atrevemos a ‘disculpar’ a quienes no notan dicho mecanismo y lo hacemos porque creemos que cuando un arte se parece TANTO a otro, una estética TANTO a su original, cuando se hacen COPIAS, se encuentran tan ausente la política desde el espectador, como la originalidad en la gestación desde creador.

La particularidad de la *performance* reside en ser tan visceralmente ‘HUMANA’ y de presentarse tan cruda y sin estilización, que permita claramente ver diferencias, ‘interrogantes’... logrando ‘mostrarse’, a pesar de las presiones que, por momentos, engeuecen dicha capacidad de elección y en consecuencia de ejercer, por años, poderío de modificación sobre nuestros cuerpos. Pero debemos tener claro que, cuando nos referimos a la falta de cuestionamientos propios, también hacemos referencia a esta idea de intelectualizar nuestro trabajo, pero no por el simple hecho de ponerlo en palabras, sino por la instancia de comprensión de lo del otro. .

Un tema que consideramos relevante desarrollar a continuación, es el referente a lo que nos proyecta la *performance* ya que, si bien podemos confirmar que este arte- más que los demás- es simplemente lo que ‘es’, su constante debate en torno a su definición habla de lo complicado que resulta, para un artista, sentirse en obligación de explicar lo que hace. Esto debe resultarnos básicamente típico de toda nueva tendencias’ o actividades que se desarrolle en los bordes (como lo ha indicado Silvina Szperling<sup>33</sup> refiriéndose a las primeras instancias de teorización y debate acerca se video danza.)

Uno dice *performance* y algo se dispara, en general, algo no muy diferente a lo que en realidad es, porque performance es, según creemos, casi toda situación artística, pero, por sobre todo comunicacional. La *performance* ‘siempre comunica’ incluso cuando la intención es transmitir una ausencia de mensaje.

Dentro de lo particularmente artístico, podemos plantearnos dos situaciones: una referida al que realiza y otra respecto del que observa. Lugar donde los roles permiten que el círculo continúe abierto (actitud que denota una constante movilidad.)

Diana Taylor<sup>34</sup> (N.Y.U.) define *performance* como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad. Otra definición es la de Antonio Prieto<sup>35</sup> cuando cita a

---

33 Silvina Szperling; bailarina, coreógrafa y videasta. Fundadora y directora del Festival de Video danza de Bs. As. Miembro del Circuito de Video danza del Mercosur. Opiniones expresadas en la charla titulada “*Video danza: acerca del borde y comocruzarlo repetidas veces*” durante el marco del Segundo Encuentro de Danza y Performance realizado en Bs. As. En Febrero del 2008.

34 Diana Taylor Profesora de Estudios de Perforance y Español en la NYU. Cofundadora del Hemispheric Institute of Performance and Politics. Sus estudios se focalizan en Latinoamérica, teatro y performance, performance y ppolítica, feminismo y performance, estudios del trauma, etc.

35 Antonio Prieto Stambaugh; “*Los estudios de performance: una propuesta de simulacro critico*”- Sitio Performancelogía.

Richard Schechner<sup>36</sup> diciendo que para éste la performance abarca cualquier tipo de actividad humana desde el rito hasta el juego, pasando por los deportes, espectáculos populares, artes escénicas, así como actuaciones de la vida cotidiana, las ceremonias sociales, la actuación de roles de clases, de género y también la relación del cuerpo con los medios masivos y el Internet.

Para algunos, entonces la *performance* quizás sea una puesta en escena. Para nosotros, como para Prieto, la *performance* resulta ser lo identificativo de una cultura. Y lo más interesante sigue siendo que, al ser complejo su enunciado, sea necesaria la acción ya que ha nacido para definir lo que excede los límites y lo diferenciable respecto a representar, confundiendo y complicando las circunstancias de quiebre entre lo real y lo ficticio.

## **II- Revelación de nuestras pretensiones dentro de las experiencias artísticas transitadas**

Hacia finales del 2013 se realizó un relevamiento de las funciones del grupo de Prácticas Escénicas especialidad Expresión Corporal y se llegaron a enumerar diecinueve presentaciones por parte de dicha agrupación.

El primer evento que se plantea trabajar, que se comparte con las intenciones de la institucion, es la realización (como ya hemos hecho referencia) de un **FlashMob**<sup>37</sup>. Los motivos en torno a éste evento eran tres: Los festejos del Día Internacional de la danza<sup>38</sup>, la bienvenida a los nuevos estudiantes, y la presentación del tránsito de las Prácticas escénicas tanto al alumnado como a la comunidad, en sus 4

---

36 Richard Schechner (1934) Profesor universitario, profesor de Estudios de performance en NYU. Editor de TDR (The Drama Review) y director artístico del East Coast Artists. BA Universidad de Cornell, MA Universidad de Iowa, PHD Universidad de Tulane, Uno de los fundadores del departamento de Estudios de Performance en NYU. También fundó The Performance Group, (una troupe de teatro experimental) y director artístico de dicha compañía.

37 *Flashmob*, traducido literalmente de inglés como ‘multitud instantánea’ (*flash*: ‘destello, ráfaga’; *mob*: ‘multitud’) es una acción organizada en la que un gran grupo de personas se reúne de repente en un lugar público, realiza algo inusual y luego se dispersa rápidamente. Suelen convocarse a través de los medios telemáticos (móviles e Internet) y en la mayor parte de los casos, no tienen ningún fin más que el entretenimiento, pero pueden convocarse también con fines políticos o reivindicativos. Una de las particularidades de estas «tribus temporales» es que no requieren contar con el apoyo de los mass media para comunicarse, coordinarse y actuar de manera conjunta, ya que su comunicación funciona a través de redes sociales virtuales. Se trata de individuos que, apoyados por las tecnologías de comunicación, difunden mensajes a sus redes sociales de amigos y conocidos, los cuales hacen lo mismo hasta construir una gran cadena de comunicación que es capaz de movilizar a miles de personas. Recientemente, la actividad ha sido utilizada como parte de campañas publicitarias de diversos productos, programando la reunión en algún sitio público pero con la participación de bailarines y artistas que simulan un flashmob tradicional pero incluyendo aspectos de la marca que se promueve.

38 El Día Internacional de la Danza fue establecido por la Unesco en 1982, atendiendo a una iniciativa del Comité Internacional de Danza, perteneciente al Instituto Internacional de Teatro (ITI/UNESCO). Para celebrar la danza, se eligió el 29 de abril, por ser el natalicio de Jean-Georges Noverre, innovador y estudioso de este arte, maestro y creador del ballet modern.



especialidades: folklore, danzas clásica, danza contemporánea y expresión corporal.

El trabajo se desarrolló de la siguiente manera: Previa reunión con los directivos de la institución, se conforma una comisión organizadora para dicho evento que ayude a la concreción del mismo, resolviendo circunstancias técnicas, dejando la parte creativa en manos de los cuatro docentes a cargo de las prácticas.

Se comienza con reuniones entre los docentes, donde se analizó un repertorio internacional, se eligió el tema musical a utilizar, acentuando la impronta de la colaboración de los demás docentes de la institución para el efecto de cadena necesarios para el aprendizaje de las coreografías.

Se comprendió y se validó el medio acertando en la efectividad planificada: la visualización del establecimiento, la diferenciación entre los lenguajes pero, conjuntamente con una intención de sensación de pertenencia, en apoyo a un proceso de educación pública y gratuita donde se enfatiza el poder democratizador y creativo en torno a la danza.

El flashmob mueve de lugar las técnicas convencionales, haciendo visibles y reconocibles aquellos movimientos que no tienen que ver con lo académico, con el virtuosismo, sino con el concepto y la vivencia del estar aquí, ahora, ya, en compañía y sobretodo, comprendiendo que 'somos en consecuencia del otro'. No existe el flashmob de uno. El efecto sobre el puntillismo, la energía sobre el control, la sinceridad de presentarse como uno es, haciendo con el otro pero siendo todo el tiempo nosotros mismos, es la idea que perseguimos. No se hace de, se es en un flashmob y se siente codo a codo ese hacer juntos. (Link de conexión: <http://www.youtube.com/watch?v=n5QoLox2BIs>)

El segundo evento, poseía un énfasis particular, ya que se realizó con la intención de participar en la programación del Primer Encuentro de performance de Rosario. Se consideraba que nuestro lenguaje, necesitaba estar presente.

Hacia algunos años atrás la agrupación **La quadrille**<sup>39</sup> (compañía intermitente de investigación en la performance) de Rosario, tenía entre sus proyectos una obra a realizarse con la temática de las señales de tránsito, pero específicamente con el humano representado en las mismas. Se tomó la misma con autorización de sus miembros y se desarrolló. Lo más interesante resultó ser lo notoriamente discriminatorio que estas imágenes resultaron para nosotros. Comenzando por las señalizaciones de los baños públicos, pasando por la rigidez de las figuras, lo monocromático de las mismas, la utilización del género masculino como preferencia, etc.

---

39 <http://www.laquadrille.com.ar/>

Se clasificaron las imágenes y se decidió iniciar el trabajo con el tema de los baños, siguiendo con reflexiones más personales referidas a los controles de alcoholemia, el abuso de la autoridad y el casamiento igualitario (ley que finalizada de ser promulgarse) y considerábamos relevante reflejar. Siendo el eje argumental del trabajo: las señales se presentan tal cual son (pero en este caso vivas, representadas por esas siluetas móviles) y luego de un tiempo donde, tanto el público como los performers, lograron sentirse cómodos asociándolas constantemente con los conocimientos asimilados como ciudadanos-transeuntes, las señales literalmente se conflictuaban, se relacionaban entre sí formando nuevas señalizaciones, nuevos cuerpos, nuevas elecciones. Las imágenes de los humanos representados son estáticas. Las nuestras/tuyas no.

Se fué más allá aún. Todo debía ocurrir en las narices del espectador. Los hombrecitos de las señales debían 'hacerse cargo' de sus dichos. Ellos salían de la institución a la que pertenecían, caminaban por la calle con su casa a cuestas (en este caso el símbolo de precaución sobre sus hombros) y llegaban al lugar determinado para comenzar a decir...

De todas las versiones, la que más modificaciones tuvo fue la segunda presentación, incluía tanto como su estreno, dentro del marco del Encuentro de performance pero dentro de un Espacio alternativo (el CEC de Rosario). Se utilizó el evento exterior para la realización de un video que pudiera mostrar lo que en un 'teatro' no era visible: la llegada de esos hombrecitos hasta el lugar. Lo más performático del trabajo: el traslado de la estructura, terminó siendo parte constitucional de una de las versiones.

Se logró ser conscientes que somos portadores de un lenguaje que nos permite infinitas posibilidades, de obras que gestan nuevas obras, de relecturas, de nuevas adaptaciones tanto de la obra como de sus integrantes y ese adaptarse a diferentes circunstancias es expresión corporal y es performance a la vez y es ser artista urbano y comunicador. Esta experiencia definió un lugar en donde la forma que se ha elegido para decir (en nuestro caso expresar) resulta más importante que yo diciéndolo.

El título de la obra descripta: ***Dar Señales.*** (<http://www.youtube.com/watch?v=XLepe9OfbBU>)

El tercer trabajo formó parte de un encuentro en el cual, se trabajaba al espectador como un sitio predecible a donde arribar, tratando de concientizar la idea de tener bajo control lo que se está diciendo, intentando resarcir nuestra ferviente manía de mostrar nuestros sentimientos de manera catártica, de improvisar eternamente y de creer al espectador interesado en absolutamente todo lo que tengo para decir. Tratando de comprender que el deseo se trabaja, la sorpresa se prepara, y el desenlace se prevee.

Uno de los trabajos combinaba lo telúrico, lo femenino, lo performático y dado que se organizaba en Bs As un evento con motivo del Bicentenario de nuestro país con dichas características y

requisitos, se lo postuló para su programación, quedando seleccionado, este **Perfor-mateando**, a cargo de Julia Durán, una de las integrantes de las prácticas.

El trabajo estaba contenía los siguientes elementos:1) la participación del público respondiendo activamente a la pregunta ¿cuántas vueltas se debe dar antes de llegar al abrazo? (un cuestionamiento referido a las coreografías convencionales de nuestras danzas tradicionales.); 2) la declaración de libre decisión sobre el ejercicio del zapateo sin dependencia de género; 3) la modificación del calzado tradicional; 4) el enmarcados de estos elementos dentro de un gráfico coreográfico convencional dibujado en el piso que distinguía el recorrido que los bailarines deben 'generalmente' respetar 5) el mateando del título que hacía referencia al estar presentes y atentos pero también involucrados 6) la invitación al público no solo a bailar, sino a decidir el número de vueltas que quisieran dar (sin utilizar palabras sino simplemente sintiendo/se e intuyendo/se cuando podía aparecer el final, ese mágico número, que la performer iba anotando estadísticamente en una pizarra, en búsqueda de una respuesta.) 7) las respuestas: halladas. Muchas, tantas como los posibles bailarines y espectadores, proponiendo la idea de final abierto ya que el abrazo vaya al principio o cuándo se quisiera, hacía referencia a que nadie podía ni puede imponerlo; 8) un texto que hablaba sobre una denominada flor: la Taco de Reina (taco, como una parte del zapato.) Dicha flor tiene características particulares: no requiere mucho trabajo por parte de su jardinero, ni riego continuo, ni tiene preferencia de estaciones, necesita poca tierra y por sobre todo eso es comestible.

Siguiendo con la impronta de trabajos en espacios no convencionales y demostrando que este grupo los ocupaba y que cualquier tema podía ser el disparador para un trabajo, se organizó el siguiente: **Guia de la buena esposa** con motivo de los festejos del Día de la madre, basados por un lado por un trabajos de otra de sus integrantes (Irene Finkelstein) que coreografió la conocida y popular cumbia del

grupo Nestor en Bloque<sup>40</sup> “Una calle nos separa”, junto con un texto que arribó a nuestras manos: **11 reglas fundamentales para mantener a un marido feliz**<sup>41</sup> .escrito por Pilar Primo de Rivera<sup>42</sup>.

Cada una de dichas reglas se representó junto a un elemento común elegido (una antigua plancha.). La intervención comenzaba transitando la calle con dos fuentones nombrados con carteles que determinaban si era ropar blanca o de color, satirizando el trabajo del prelavado y clasificación que usualmente suele realizarse. En medio existió una sección donde cada una de ellas interactuaba con alguna transeúnte pidiéndole consejo, terminando dicho segmente cuando una de las integrantes se suicidaba ahorándose con el cable de la plancha en plena calle. Como cierre, desde un comercio comenzaba a escucharse el tema elegido, para que las mujeres empezaran a bailar. (<http://www.youtube.com/watch?v=At-SMeKMaFE>)

Lo que podemos visualizar, hasta ahora: 1) idea de compromiso, ubicándonos en un lugar común se sentir del espectador; 2) localización del lugar del artista como colaborador del decir social desde lugares comunes 3) idea de separación del rol del bailarín dentro del teatro o visto y entendido solamente por una elite de público conocedor 4) separación de la necesidad de mostrar indiscutiblemente su propio sentir porque, en este caso, el expresor corporal muestra pertenecer a una sociedad donde sus males son los de los demás; 5) intención de incentivar a que el espectador se comprometa y elija (yendo hacia ellos) sin comportarse como espectador convencional, demostrando a la vez que él tampoco es el convencional bailarín; 6) demostrar que no todo el arte es igual o semejante a 'algo' ya conocido; 7) democratizar el arte mediante la sensación de que todos podemos hacerlo; 8) mostrar y demostrar que no se esta solo, o al fin de cuentas quizás confirmar lo opuesto: que sí, se esta solo, siendo tanto espectador como artista y finalmente 9) que el aplauso ya no es la recompensa (o puede no serlo siempre) pudiendo serlo la participación o la simple mirada.

---

40 Néstor Gerardo Bordiola es el cantante de la banda “Néstor en Bloque”, grupo de música tropical. Nació en Buenos Aires, Argentina en 1984. *Debutó como artista a los diecisiete años al integrar la popular banda argentina “Grupo Red”. Años después se separó de este grupo para integrar “La base”, banda en la que Néstor era vocalista. Más tarde, tras liderar la movida tropical latinoamericana durante 2 años, la agrupación cambió su nombre al actual “Nestor en Bloque”.*

41 <http://www.guioteca.com/amor/guia-de-la-buena-esposa-de-1953-enfurece-a-mujeres-actuales-11-reglas-sorprendentes/>

42 Pilar Primo de Rivera y Sáenz de Heredia (Madrid 1906– Madrid 1991), hermana de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange Española; ambos eran hijos de Miguel Primo de Rivera, dictador español de la década de 1920.

El último trabajo que describiremos (en su cuatro versiones) está basado en la idea de trama, capas, texturas o tejidos y sobretodo en el concepto de tejido en el lunfardo que significa planificar en secreto, complotar, criticar, ocultar, etc. La partitura sonora de la obra, va *in crescendo* no solo en volumen sino en complejidad textural. De menos a más y fue diseñada, para no depender de tecnología anexa, solo por sonidos acústicos realizados por sus participantes,

Desde el momento que el público entra al 'espacio' determinado para la realización del trabajo se encuentra con personas que le entregan ovillos de lanas y a mujeres tejiendo ya ubicadas en el lugar determinado para los espectadores. El público duda y debe desidir si sentarse cerca de esta mujer que teje (parte de esas desiciones es formar parte de un nuevo concepto de recepción.) Una mujer que teje en medio de una sala puede ser casual, cuatro, no. El público analiza la diferencia entre lo accidental y lo escénico. La señal del tejido se asocia con la lana que tiene entre sus dedos y las respuestas etnan, justamente, 'a hilarse'.

La obra se plantea con una idea de evolución de niveles (basado en la bipedestración) y de planos que van en el comienzo lejanos y bidimensionales hasta cercanos y multidireccionales. La imagen también tiene un trabajo lumínico que acentúa esta incertidumbre desde un inicio en que las formas no se distinguen con claridad, acompañados también por nuves sonoras indecifrables, hacia palabras, frases, historias, poemas (la evolución sonora incluso incluye lo conceptual referido al ruido como 'armonicidad'.) El sonido rodea al espectador al igual que las escenasr. (los espacios no son fijos.)

En un segundo proceso se comenzarán a vislumbrar con claridad cuáles y cómo son los cuerpos participantes, junto con la mirada que también persigue intenciones desde lo incomprendible hasta la mirada directa al espectador.

Se sube un nivel, hacia uno intermedio, donde las intérpretes aún agachadas sin mirar al público directamente se dirigen hacia éste, en una penumbra total. Desde el público aparecen pequeñas luces que las acompañarán hacia sus lugares pautados entre la platea. Con una cercanía que causará en casos incomodidad. Allí comienzan una confesión (un acto íntimo) que por serlo solo lo podrán escuchar algunos, los que estén más cerca. Finalizado esta confesión, una vez mas frente a los espectadores, se acuestan sobre los bancos, donde se 'develarán' los rostros. (Estas mujeres ya no tienen nada que perder. Se han confesado, han mostrado su intimidad frente a todos.)

'Tomando el sol', se denomina la correspondiente escena, y aquí las voces se escuchan claras e irónicamente. El tejido que aquí se conforma es diferente es el tejido del chisme, de la crítica, de la burla. Cuando estos relatos acaban todos los integrantes que se encontraban entre el público aparecen

físicamente (ya han estado presentes, el público los ha escuchado pero no visto.) La escena se vuelve multitudinaria pero aun no se ven con claridad ni los cuerpos erguidos ni los rostros. Se forma un friso frente al público y dos hileras de participantes a los lados formando un 'tablao' de zapateo que comienza a manifestarse sonoramente. Nuevamente las intererets principales son las destacadas en los haceres, inventan, improvisasn pero siempre vuelven al leguaje común, a ese pulso que le marca la sociedad, sus pares pero, sobretodo sus compañeros de ruta. Los gestos aquí se logran clarificar mejor, ya no son cuerpos amorfos sino cuerpos femeninos. De mujeres 'locas', 'enamoradas', 'melancólicas', etc. y una de ellas, más que las demás. Ésta comienza una conversación telefónica imaginaria (la historia ahora es clara, no son frases sueltas- se va hilando un argumento, un relato-.)

Dicho texto tambien tiene un fomato musical determinado. Es responsorial (pregunta y respuesta.) Las mujeres comienzan a trenzarle el cabello y las respuestas de éstas suenan burlonas, histéricas y el trenzado parece no terminar, realizándose de unas a otras. El tejido ya no es solo sonoro sino visual. La mujer que recita se levanta (es la primera en pararse) se dirige hacia el público, pero el trenzado continúa y es ahora infinito porque todos los integrants se han parado se estan trenzando entre sí, armando un telar dimensiones extraordinarias.

La caminata total se repite, pero ahora se presenta con cuerpos erguidos. Como maquinaria de personas arman, un camino (demostrando que el tejido se conforma entre varias manos.) sin perder el ritmo. Una de las intérpretes camina sobre éste recorrido mientras incluso lo arman como si fuera una estructura de ladrillos... Tiene voz de líder esta mujer. La altura (subida a un banco) le impone su voz y su actitud. Ahora lo que se plantea es un discurso, y el resto de los integrantes conforman un público por debajo del nivel de ésta (intelectual y físicamente) abuchean, aplauden, arengan, repiten, se exitan... La idea de lo responsorial ahora se transforma en una canción y estas notas 'odenadas', ordenan los cuerpos y los hacen trabajar en concordancia.

El murmullo vuelve a aparecer, como articulador hacia otra escena que plantea, el tejido en forma de enlace. Una coreografía con pilotos hace que el sonido ambiente, al margen de un poema (aparece la forma poética por primera vez) se conforme también, no solo por el de mi cuerpo, sino por el del vestuario (las ropas rozan, se sacuden, etc.) demostrando que cualquier cosa que se realiza tiene consecuencia en los demás como efecto dominó.

La última articulación es el traslado de todos los intérpretes hacia el público, donde comienzan a ejecutar un ritmo de palmas contra el piso mientras que aquellas mujeres entre los espectadores, siguen tejido. Dos de las integrantes principales se levantan y comienzan un juego de palabras con el ritmo que

los demás les han introducido en sus cuerpos contando una historia sin parar de cantar, ni rimar, ni zapatear. El ritmo se transforma en algo repetitivo de características yamánicas y la masa de intérpretes se suma al mismo, poniendo cada uno su estilo, su voz. Inventando *in crescendo* hacia un trance general. Una de las intérpretes líder se desprende de la muchedumbre y comienza a recitar un poema, deshaciendo cada uno de los tejidos que estas mujeres estuvieron realizando durante toda la obra e incentivando a que cada uno de los espectadores arroje su ovillo hacia la masa generalizada de intérpretes que comienzan a enredarse, amezclarse entre los colores, entre las trenzas, entre las tramas. Esta vez todos los integrantes se han transforman en madejas, en lana, en hilos cruzados, en el nudo de la charla, en el tema, en aquella idea original. Son partícipes de un todo.

El nombre de la obra: **Los trestrenes que trenzo**; el espacio escénico: el subsuelo de la Sala Lavardén; los participantes: los integrantes de Prácticas Escénicas especialidad Expresión Corporal junto a la alumna invitada María de los Ángeles Aguirre y parte del alumnado del Instituto Superior del Profesorado de Danzas Isabel Taboga; la colaboración en iluminación de Virginia Tuttolomondo y Carlos Abdo y la producción del Profesorado Superior Provincial de Danzas Isabel Taboga de Rosario. Link de seis minutos: <http://www.youtube.com/watch?v=ahJsDwnd2d0> Link de la obra completa dividida en tres partes: <http://vimeo.com/62423120>; <http://vimeo.com/62423119>; <http://vimeo.com/62423121>

Mostrar y demostrar que nada es hazaroso o por lo menos, que si lo fue, las intenciones han cambiado, es relevante. No es fácil contar una obra, ni una coreografía, ni una partitura sonora, pero si es necesario contarlas intenciones que persiguen y persiguieron. La comunión que un espectador refiere por un trabajo, tiene que ver con estas desiciones, con estos compromisos, con esta manera de pensar lo que se hace y dice y, en nuestro caso, se expresa.

### **III- Conclusión**

'La nada' es un concepto que ha sido utilizado en diferentes situaciones pero aquí principalmente se describirá el peor de sus significados: como objetivo. El origen de la nada como objetivo es de fácil localización: el imperialismo. Porque una cosa es la idea igualitaria en pos de un objetivo 'humanitario' y otra es lo que Ana Wortman<sup>43</sup> define como vaciamiento ideológico.

Si opinamos, como la autora, que la extranjerización creciente de la economía produjo una transformación radical de las formas de organización social vigentes en la Argentina (es decir que, en

---

43 **Ana Wortman:** socióloga argentina, profesora e investigadora de la Facultad de Ciencias Sociales-UBA, en el Instituto Gino Germani, Area de Estudios Culturales.

realidad, la instancia de debate se pierde en pos de un compromiso implícito con un modelo que eligieron los gobernantes para todos los demás) dicha decisión ha traído la catastrófica consecuencia que hoy padecemos: el individualismo que conlleva a 'la nada' como elemento de partida para un objetivo común.

Por lo tanto, la copia de este modelo económico fragmenta la cultura como fragmenta las anteriores clases existentes en consecuencia del nacimiento de nuevas clases. La cultura comienza a depender en su totalidad, como vimos, no sólo de lo económico sino que 'voluntariamente' y casi 'generalizadamente' se traslada hacia un lugar donde se cree que la negociación es imperiosamente necesaria y que se expresan 'lealmente' ideas, cuando no se percibe que éstas ya no nos pertenecen. Quizás lo que creímos que había existido antes, fue lo que vino después. Las empresas ejercen su mecanismos con total libertad debido a un terreno fértil ('la nada' localizada como vínculo común) que agiliza dichas negociaciones; esta nueva cultura.

Reflexionemos antes de culpar y comprendamos entonces que quizás las generaciones jóvenes, no tengan memoria de participación, porque han nacido bajo esta nueva cultura del vaciamiento. Y en consecuencia es por eso que el lugar al debate esta en crisis, pero no solo por una imposibilidad de inquietud gestante a la congregación conjunta de opiniones, sino porque la cultura 'reinante' no la cree necesaria. 'La nada' como 'forma de pensamiento' no exige, justamente 'absolutamente nada'. Ha sido realizado tan bien el trabajo, que no solo resulta difícil volver a caminar, sino que nos plantea dudas respecto de nuestro propio pensamiento e inquietudes preguntándose (solo algunos) si realmente nuestras intenciones son fieles a lo que fuimos.

Si bien creemos, como León Rozitchner<sup>44</sup> que algo que un artista no debiera olvidar, es que el intento por unir las palabras política y cultura puede ser sospechosa, porque en un punto puede indicar una prolongación de poder. La politización de la cultura conspira contra lo que 'justamente' significa cultura ya que la misma (y utilizaremos una frase de dicho pensador) "*no puede en esencia organizarse.*" No opinamos como él, cuando afirma que la política opera de filtro. Cuando se dice que la cultura no debe dejar de ser o ejercer dicho espacio, se comprenderá que la misma resistirá si es verdadera, porque lo esencial es indestructible. Creemos que en dicha postura se ha perdido de vista la idea de 'inconsciencia colectiva dirigida' a la que hemos estado haciendo referencia.

Y si consideramos, entonces, que la cultura siempre es política (porque ocupa espacios para decir

---

44 **León Rozitchner** (Chivilcoy, Buenos Aires, 1924 - CABA 2011) Filósofo y psicoanalista, profesor de la Universidad de Buenos Aires, docente de la Facultad Libre de Rosario y conocido intelectual argentino. Conocido en Argentina como comprometido con el contexto social y cultural, fundamentalmente el filosófico, y también el psicoanalítico.



y en su germen la misma 'debe' contrariar) nuestro lugar de debate, como artistas, se encontrará en la forma en que decimos y en los espacios que ocupamos. Debemos contraponernos, en una primera instancia, a las ideas de seducción de los medios, para poder preservar nuestro arte y por ende nuestra opinión política sobre nuestro entorno y sobre el arte en general. La paradoja, en Argentina, resultará de hallar una organización de dicha espontaneidad creativa para que logre expresarse igualitariamente (sin ser idéntica) ya que, en coincidencia con el autor, opinamos que aquí, en nuestro país y pudiendo generalizar aun más diremos que, en Latinoamérica, pensar soluciones es un hecho crucial y si no se hace algo entre muchos, nos vamos todos al abismo.

Como Gabriela Massuh<sup>45</sup> opina (en el mismo texto citado anteriormente) creemos que las grandes corporaciones son dueñas absolutas, y en manos de los medios se manifiesta todo lo dicho. Pero a esta afirmación anexaríamos que, no solo las grandes corporaciones manejan el flujo de la información y del conocimiento, sino que son los mecanismos de poder generados en diferentes ámbitos y reforzados por el poder político que ellos mismos se otorgan (en algunos sitios por el simple hecho de portación de apellido) generando esta distribución para nada equitativa los dueños del 'saber todo'. Por lo tanto, si bien debemos apuntar hacia la construcción de la opinión 'copando' dichos espacios, también es necesaria una lucha menos pretenciosa, desde lugares donde la opinión ni siquiera existe de manera verbalmente expresable y donde estas se reservan 'simplemente' para cuestiones aún ¿'más esenciales'? que las 'expresiones culturales'.

Hoy ya no se habla de la muerte como posibilidad (ni se la muestra.) Ni de la vejez, ni del deterioro (excepto para vender cremas.) La muerte y la pobreza, son feas, tristes, ¿innecesarias?... Hoy nos encontramos negando reconocerlas como partes de la vida. Nos hemos creído la ficción de tal forma, que no la reconocemos ni siquiera en su nuestra propia y real cotidianidad. Le juramos, a dicho exponente ficticio, ¿sin darnos cuenta?, fidelidad absoluta, en compensación por esa caricia diabólica que nos otorga mediante sus falsas imágenes de lo que luchamos por ser. Imposibles de igualar, pero 'tan tentadoras' que daremos la vida entera en intentarlo.

Es terriblemente sospechoso (como dice Rodríguez Kees<sup>46</sup>) que se le tenga miedo al silencio.

---

45 Gabriela Massuh nació en Tucumán. Doctora en letras por la Universidad de Nüremberg. Fue durante más de dos décadas directora de cultura del Goethe-Institut Buenos Aires. En la actualidad dirige la editorial Mardulce (con Juan Zorraquín).

46 Damián Rodríguez Kees (Rosario 1963) Artista que explora el sentido en lo absurdo construyendo musicalmente microrelatos con lógicas inventadas. El sitio web recupera algunas situaciones de su obra de teatro musical procurando mantener el espíritu de los personajes que él mismo representa en el escenario. A partir de un autoretrato

¡Nosotros! Una sociedad que venimos de muchas culturas charlatanas (en el buen sentido de la palabra, refiriéndonos al origen latino de nuestra cultura) olvidamos que también venimos de culturas que han dedicado años a la simple, pero no por ello menos valiosa, observación (basándonos a la indígena.). Creemos que no se entiende ni importa mucho cómo se ha gestado nuestra cultura. Y ese cuestionamiento aparece solamente cuando hay imperiosa necesidad de hacerla prevalecer. Es decir, cuando es demasiado tarde. O quizás sea porque nos han hecho creer que no es importante su permanencia y es por ello que los interrogantes no afloran y sin ellos nos conducimos hacia la nada, creyendo que todo aquello nunca valió la pena.

### **BIBLIOGRAFIA:**

LEBOURGUES, Solange: *"Inadaptada"*- Revista DCO- Número 7- Edición iberoamericana

TAYLOR, Diana; "Hacia una definición de performance"- traducción Marcela Fuentes- del sitio Performancelogía

PRIETO, Antonio; *"Los estudios de performance: una propuesta de simulacro crítico"*- Sitio Performancelogía.

MORETTI, Franco; *Mercados de la mente* en *New Left Review*. Madrid. Ed. Castellana N 6, 2000.

PELINSKI, Ramón; *Invitación a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango.*

Capítulo X: *Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por miedo a la música.* Madrid Akal. 2000

KLEIN, Naomi; *No logo. El poder de las marcas.* Buenos Aires. Ed. Paidós, 2001

JAMESON, Frederick; *El Postmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío* en *Ensayos sobre el postmodernismo.* Buenos Aires.

WORTMAN, Ana; *Subjetividad y sociedad de consumo en la Argentina de los noventa*, Revista electrónica *e-I@tina*, número 2. 2003

GONZÁLEZ, Horacio; ROZITCHNER, León; KAUFMAN, Alejandro; MASSUH, Gabriela; *¿Qué es una política cultural y cuál es su relación con la cultura política?* en Revista *Argumentos*, número 4, 2004.

RODRÍGUEZ KEES, Damián; *Consideraciones de un compositor periférico a fines del siglo XX-*, en Carlos Antognazzi (Comp.) *La cultura en el fin de siglo.* Santa Fe, Municipalidad de Santo Tomé / Subsecretaría

---

propuesto por Damián, se estilizaron las líneas para adaptarlo a una versión Flash que habilite jugar con el personaje en distintas situaciones.

de Cultura de la Provincia de Santa Fe, 1997.

MARTI i PEREZ, Josep; *Música y etnicidad: una introducción a la problemática*. Revista electrónica *Trans*, [www.2.uji.es/trans/trans2/marti.html](http://www.2.uji.es/trans/trans2/marti.html). 1996

FRITH, Simon; 7. *Música e identidad* de *Cuestiones de identidad cultural*/compilado por Stuart Hall y Paul du Gay. 1 ed. Bs. As. 1996

GUBER, Rosana; *“IV: El trabajo de campo como instancia reflexiva del conocimiento”. El salvaje metropolitano. A la vuelta de la Antropología postmoderna. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo.*” Buenos Aires: Legasa- 1991

FRIGERIO, Alejandro; *“Negros” y “Blancos” en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales*. Universidad Católica Argentina/CONICET

SARLO, Beatriz; *¿Arcaicos o marginales? Situación de los intelectuales en el fin de siglo*, en *Punto de Vista* N 44. Buenos Aires, 1993.

BUCHKA, Peter; *Escrito para que se lo lleve el viento. La crítica de las artes contemporáneas puesta a prueba. Quien se mofa de los críticos cuenta siempre con la aprobación de los demás*. Revista Humboldt Año 39/1997/122

PEIDRO, Miguel Ángel; *“El arte de acción”*. Sitio performancelogía

BENILDE, Marie; *La publicidad como modo de vida* en *Le Monde Diplomatique*. Buenos Aires. Ed. Cono Sur, Mayo de 2001.

JAPPE, Anselm; *Las sutilezas metafísicas de la mercancía*, revista electrónica *Krisis*, octubre de 2002

DEBORD, Guy; *La sociedad de espectáculo*. Buenos Aires. Ed. La Marca, 1995

AMBROSINI, Norma; *Crónicas del Segundo Encuentro de Danza y performance* llevado a cabo durante el mes de Febrero del 2008 en la ciudad de Buenos Aires.

*Tendencias Actuales de las Investigaciones en Semiología Musical*- Traducción del Seminario a cargo del Jean Jaques Nattiez (Buenos Aires, organizado y realizado en el Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea del 6 al 10 de Septiembre de 1993)

## **DANZAREPORTAJE: un proceso de investigación y creación de un universo particular a partir de una metodología secuencial y colaborativa.**

Ana Oliver y Natalia Burgueño, COLECTIVO NAAN

### **1. Resumen**

El objetivo de esta presentación es compartir, dialogar y debatir a partir del proceso de investigación y creación desarrollado en Danzareportaje. Este proyecto trabajó en y desde un recorte subjetivo y poético de memorias, deseos y sentidos del hacer danza en nuestro medio e intentó conjugar forma y contenido.

El proceso de investigación se inicia a partir de entrevistas a bailarinas cuyo registro fotográfico, gráfico y textual, es materia prima para la elaboración de consignas de investigación y creación en el movimiento y en la escena. A partir de allí se realiza un trabajo de ensayo, registro, edición y montaje que deriva en un guión coreográfico (publicado en el portal de Iberescena), dos puestas en escena (Danzareporaje: ud. preguntará por qué bailamos y Clap, clap...que me quieras) y un taller de investigación en relación al cuerpo escénico (Una mirada sobre la danza contemporánea desde nuestras memorias, contextos y pretextos).

La metodología utilizada involucró a diferentes cuerpos con sus pensamientos, sus gestos y sus experiencias en torno a la danza. Se trabajó en etapas sucesivas que jugaron con las ideas y los materiales que recibían, transformándolos en una nueva formulación. Se generó así un universo particular desde un trabajo colaborativo.

### **2. Campo temático abordado:**

DANZAREPORTAJE trata de la memoria, el imaginario y otras cuestiones que giran en torno a la danza, a la creación y a los hechos escénicos. A través de estas temáticas se delata la fragilidad del ser humano y su búsqueda por darle sentido a su accionar, por adaptarse a su entorno, por convivir con sus deseos y sus frustraciones, sus placeres y caprichos, sus pasiones y sus conflictos existenciales.

En el proceso de creación de esta obra participaron bailarinas uruguayas que, a través de entrevistas y colaboraciones entretejieron un campo poético de memorias, sensaciones, anécdotas, referencias e ideas en torno a la danza. El universo de DANZAREPORTAJE estuvo habitado por autobiografías (ficticias y reales), por hits, por memorias atrofiadas, por pequeños homenajes, por contradicciones, dudas, datos prestados y juegos con la imaginación. Se trabajó la obra dentro de la obra confundiendo los límites, creando interferencias e intersecciones entre la ficción y la realidad.

### **3. Metodología de investigación y creación:**

El equipo de trabajo a lo largo del proceso estuvo integrado por:

7 bailarinas entrevistadas

2 entrevistadoras

1 fotógrafa

4 directoras de ensayos

3 intérpretes\_creadoras.

Dos de las intérpretes creadoras fueron además coreógrafas, dramaturgas y coordinadoras generales del proyecto.

El proyecto se desarrolló en cuatro etapas de trabajo en un proceso secuencial:

1\_ realización entrevistas y materiales a partir de ellas

2\_ selección de disparadores para la creación

3\_ investigación en el movimiento y la coreografía

4\_ elaboración del guión coreográfico, montaje de ambas puestas en escena y planificación del taller.

1\_ Se entrevistaron a siete mujeres pertenecientes al quehacer de la danza montevideana desde diferentes roles, estilos y estratos sociales y que, creemos, son referentes importantes en nuestro medio y en nuestra construcción colectiva del concepto “bailar”. Algunas fueron fundadoras de compañías de danza y de escuelas, otras son bailarinas y docentes de larga trayectoria. Algunas de ellas continúan bailando, otras están más abocadas a tareas de gestión, otras a la docencia u a otras técnicas de entrenamiento y reeducación corporal relacionadas con la danza.

Si bien hay una intención de documentación del material y en ese sentido, este proyecto adquiere cierto carácter periodístico, éste no pretende ser un estudio social ni un registro representativo del panorama de la danza.

El formato entrevista se llevó a cabo en dos soportes: audio y foto. Las entrevistas no se registraron en vídeo ya que nos interesaba que esta documentación primaria implicara un recorte en sí misma. Consideramos que el hecho de no ver los movimientos de la entrevistada, ni su postura, ni la continuidad lineal de la entrevista, nos brindó más libertad y posibilidad de juego en las etapas posteriores y en particular, en el trabajo corporal posterior con las bailarinas-creadoras. El recorte fue una de las estrategias esenciales para el juego que nos propusimos. Cada entrevistadora entregó en formato papel su

visión/versión/recorte de su experiencia en la entrevista. Dichas imágenes y textos entregados fueron insumos de la siguiente etapa.

2\_ En la segunda etapa se invita a 3 equipos de directoras de ensayo a editar y/o seleccionar del material de las entrevistas, aquellos elementos que puedan resultar buenos disparadores para la creación poética a partir de movimiento. Se rescatan así, ideas, emociones, y atmósferas que sirvan de estímulo para el posterior trabajo junto a las intérpretes creadoras. A partir del material fotográfico y el audio de la entrevista, cada equipo eligió fragmentos, sonoridades, expresiones del cuerpo, palabras, anécdotas para elaborar consignas de movimiento y creación escénica.

3\_ Con las consignas elaboradas cada equipo de directoras planificó sus ensayos y trabajó durante 8 ensayos sucesivos con las 3 intérpretes creadoras. Se probaron y generaron situaciones escénicas, se construyeron pequeñas danzas y partituras de movimiento, surgieron ideas e imaginarios posibles que conformaron un posible repertorio escénico para el montaje.

4\_ En esta última etapa realizamos las formulaciones correspondientes al puesta en escena, la escritura del guión y la propuesta del taller. Estas formulaciones finales estuvieron a cargo de las dos coreógrafas (quienes también participaron como intérpretes-creadoras). Esta rotación en los roles enriqueció el proceso, permitiendo participar desde diferentes lógicas en los discursos colectivos que se fueron tejiendo. A partir del universo de calidades, inspiraciones e interpretaciones, generadas en el trabajo con los 3 equipos directores de ensayo, seleccionamos el material para cada una de las escenas y fuimos construyendo la dramaturgia de la obra. Se configuró así un guión coreográfico que se plantea como un documento vivo y presente sobre el proceso.

La creación y armado del guión coreográfico se realizó en un *proceso de ida y vuelta* donde cotejaremos opciones de montaje que apoyaran desde el punto de vista técnico y estético, cada uno de los pasajes propuestos. El montaje y las presentaciones de las puestas en escena implicaron decisiones estéticas en relación a la iluminación, las texturas posibles, los colores, el diseño del espacio, etc. Se trabajó una estética simple y despojada, en un ambiente de ensayo o debate escénico que permitiese un diálogo directo con el público.

#### **4. Fundamentación de la metodología:**

El proyecto partió de una propuesta metodológica que nos permitiese la creación de sentidos más allá de la intencionalidad de sus creadores en un proceso en el cual la danza, reflexiona y se experimenta a sí misma. En este proceso, las formulaciones emergentes (guión, puestas en escena y taller) se plantean

como configuraciones posibles que habiliten el juego escénico auto-referencial en relación a la danza y el proceso que hemos desarrollado. Cada una de ellas es una forma diferente de propagar el trabajo realizado a través de quienes lo lean o asistan a las posibles presentaciones escénicas, ejerciten o experimenten las consignas.

El ensayo lúdico que propone este proceso se basa en el concepto de “meme” que propone en El gen egoísta, Richard Dawkins . “meme refiere a la unidad de transmisión cultural y presenta analogía funcional con el gen, ya que ambos dan lugar a formas en evolución y son similares como fenómenos de transmisión. Al igual que hablamos de mutaciones genéticas, podemos también hablar de “mutaciones culturales” que tienen lugar en ese proceso de “evolución cultural”. En este proyecto, a menor escala, nos proponemos un artificio que genera una lógica de cadena en la que el material se propaga sufriendo mutaciones que escapan a la intención de cada participante. Así se proponen direcciones en las cuales las mutaciones se orientan sin que éstas sean totalmente determinantes.

#### **5. Principales resultados y evaluación de los mismos:**

Los criterios de selección y edición del montaje final estuvieron a cargo de las dos coordinadoras del proyecto quienes fueron además, intérpretes creadoras. De este modo, valoramos la experiencia kinésica sobre la visual y abordamos lo escénico como una experiencia de metakinesis.

Si bien el proyecto inicial proponía un único montaje final, el trabajo con una de las directoras de ensayo derivó en una partitura sólida y conexas que constituyó un montaje en sí mismo. De esta forma, y acorde a nuestro deseo de dejar que los accidentes se potencien y las miradas subjetivas puedan dialogar, realizamos dos montajes derivados de este proceso:

DANZAREPORTAJE 1: Ud. preguntará por qué bailamos.

Dirección: Ana Oliver y Natalia Burgueño

Intérpretes en escena: Ana Oliver, Natalia Burgueño y Carolina Guerra

DANZAREPORTAJE 2: Clap, clap...que me quieras

Dirección: Carolina Silveira

Intérpretes en escena: Ana Oliver, Natalia Burgueño y Carolina Guerra

Este proyecto de investigación y creación recibió el Apoyo para la creación dramática y coreográfica lo que implicó como contrapartida la escritura del guión coreográfico:

DANZAREPORAJE: Ud. preguntará por qué bailamos.

El proceso de escritura permitió una reflexión poética en paralelo a la experiencia kinestésica y el montaje de la obra. A su vez, actualmente es una posibilidad de enriquecer y dialogar con la experiencia de asistir a la obra escénica.

Así mismo, el taller fue siempre una buena compañía y antesala que dio apoyo al hecho escénico.



**Antrieb Falax Brut Movimiento cría. Registro de serie performática.  
La problemática del registro en la performance y la recuperación de las memorias disponibles.  
Sabrina S. Giacomone**

Objetivos de la presentación: Presentar la problemática del registro en la obra performática y sus repercusiones de sentido en las relecturas como propulsiones de nuevas especulaciones; y dar un tratamiento de obra al proceso de movimiento creativo.

Metodología utilizada: La investigación constó de una revisión de textos en forma de prosa para configurar una imagen de acción y a partir de un accionar y su registro, generar una serie de acción que se plasmarían en forma de configuración espacial de registros audiovisuales y recorrido de elementos a modo de dispositivo para preparar el clima de aprehensión que colabore con la relectura de las experiencias del autor.

Principales resultados: La posibilidad de pensar la complejidad de articulación de registros más el cuerpo presente como un Documental expandido o desplegado de dicho proceso creativo.

*Como Re Presentar, en una articulación compleja, los registros de movimiento de una serie performática?  
Como traducir los mapas y resonancias mentales en caminos para el movimiento del pensamiento.  
La relectura de registros de acción, devienen en movimiento del pensamiento? Como funciona este proceso?*

*Como desplegar espacialmente los registros audiovisuales, escritos, y de configuración de objetos que se desprendieron de mi accionar?*

**El intento de aprehender lo transcurrido, las experiencias, lo innombrable intentando nombrarse.**

***Le otorgo a la performance la posibilidad y la potencia de ser capaz de participar en los procesos de recuperación de memorias encriptadas en el encadenado de las dinámicas sociales cotidianas.***

La información transita. La sabiduría colectiva viaja por los cuerpos, ducha en buscar de expresión; de expresión.

Un médium, una forma, un modo, un puente. El cuerpo arde de necesidad de ACCIÓN. La acción suele estar antecedida por un Enunciado. *“La palabra, intrépida; recorre fundante con sonidos que reverberan en los rincones de las vísceras, los órganos orquestando las resonancias que puján hacia el desborde que convoque la expulsión, expresión, estalle y despliegue que logren sublimar en cuento la experiencia para tener disponible la memoria que siempre andamos buscando desde lo consciente.*

La articulación de los registros como intento de re presentación del proceso que transita la toma de conciencia de las memorias.

#### REGISTROS DE ACCION - PIEZAS PARA LA RELECTURA - OBJETIVACION PARA LAS MEMORIAS

La pieza de registro de la performance intenta ser una objetivación de la experiencia. Sin embargo en su proceso de traducción desde la presencia del cuerpo a otro registro; median procesos de síntesis de información que muy pocas veces logran re presentar acordemente la acción.

Para complejizar la puesta comunicativa y espectacular encontré la forma de Instalación Performática o Documental expandido desplegado del movimiento de acción.

Aquel contó con la disposición en el espacio de diferentes pantallas, elementos y sonidos que configuraban un recorrido que alimentaba una atmosfera más apropiada para la aprehensión de la experiencia. Enmarcaba un espacio público en particular que amarraba a la obra en los suburbios de gran buenos aires en la contemporaneidad de la presentación de la obra.

Los estímulos sensoriales de la instalación tienen el potencial de jugar con diferentes intensidades de energías, niveles de recuperación de la intensidad de las experiencias, distintos niveles de síntesis en la transducción de la naturaleza de un tipo de energía en otros.

Traspaso de sentires de tensiones y configuraciones mento-corporales en mapas de sentido del pensó-intelecto en articulación de dispositivos audiovisuales espaciales.

Este desequilibrio genera una tensión que desemboca en nuevas resonancia para nuevas imágenes de acción.

La relectura despierta como tensor para la interpretación del propio artista en el proceso de creación de sentido en las memorias del transcurrir.

*Ahora bien, me importa el registro de la acción como puesta en marcha que favorece la aparición de la figura de INTERVALO.*

Deleuze la explica como una posibilidad de recorrido espacio temporal y de abstracción en el cual se produce un ACONTECIMIENTO.

Y es allí donde presento al espacio tiempo de la acción como un paréntesis, un corte en la naturalización del transcurrir cotidiano que crispa con un CUERPO, LA PRESENCIA Y LA SINCRONIZACIÓN CON EL PRESENTE.

Éste paréntesis se puede llegar a ver como UN elemento de abstracción, una pieza de relectura que permita a través del REGISTRO generar nuevas Subversiones de verdad para el sujeto que acciona.

Pero para trabajar con éste elemento el intelecto necesita de la objetivación de la acción intervalo acontecimiento en una pieza sintetizada de relectura.

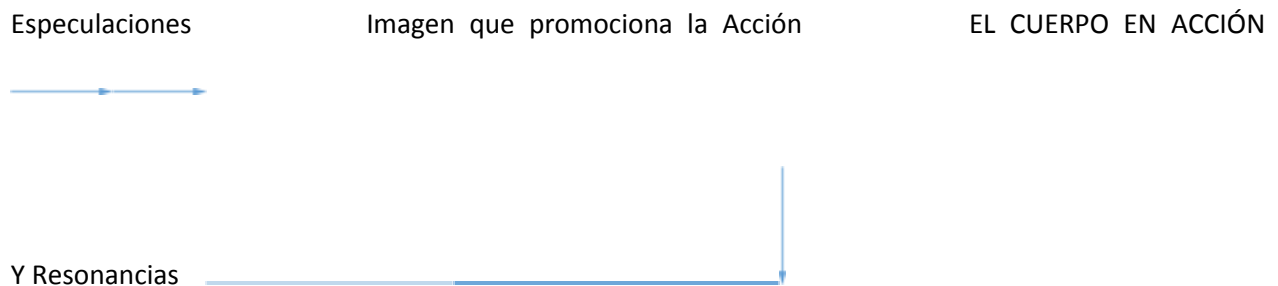
Durante 2013 realicé una obra que finalmente llame:

“Antrieb Falax Brut Movimiento Cría” en el marco de mi trabajo final de carrera de imagen y sonido FADU UBA.

La llamaba “Antrieb”, porque significaba: Acicate, propulsión, tracción, mando, accionamiento, estímulo, impulsión, incentivo, espuela, motivo y movimiento.

La cría de nuevas ideas, la desarticulación y articulación con un motor impulsado a través de los enunciados de accionar. Una serie de experiencias a partir de iniciativa de comenzar con una performance en el Puente Alsina portando unas anteojeras de caballo. Éste fue consolidándose como un EXPERIMENTO DE REGISTRO del movimiento generado tras esa acción hacia su re Presentación en una OBRA que en su momento llamé PERFOINSTALACIÓN o DOCUMENTAL EXPANDIDO EN distintos niveles de REGISTRO.

Por entonces el diagrama de dichos movimientos era:



#### Nuevas Especulaciones Resonancias Imágenes y necesidad de Accionar

Todo comenzó con la relectura de VERSOS que siempre andaba enunciando como encontrando ideas acerca del CON TEXTO que me rodeaba.

*“Los ruidos de mi barrio golpeaban a mazazos motores, metales de aguas turbias de riachuelo y las ruinas fabriles y curtiembreras comunes en Valentín Alsina. Desde allí miraba a la gran ciudad de Buenos Aires.*

*Sintiéndome parte, pero del otro lado del riachuelo. Aquellos puentes marcaban la delimitación hacia un*



*suburbio como una gran sombra en la tierra y en sus aguas”*

*Esos cruces de puente se reflejaron ante mis ojos como repertorio de paisajes extraños, y especulaciones acerca del conurbano y los funcionamientos productivos del sistema, y una repercusión muy fuerte al ver pasar y pasar tantos cuerpos por ese puente Uriburu, pensar y pensarnos a diario cruzando ese río contaminado.*

***...Yo había conocido ríos de los cuales había podido beber y remojar mis cabellos...***

*“algunas cosas pasan por dentro de los cuerpos, Allí está el mayor potencial de registro. intensidades construyen imágenes visualizamos durante el vibrar de nuestra lengua mientras transcurre el pensamiento...”*

Entonces podemos dilucidar como potencial ANTRIEB el proceso de movimiento y retroalimentación que se sucede entre

LA ACCION – SUS MULTIPLES NIVELES DE REGISTRO Y –SU RELECTURA RE SONANCIAS RE PERCUSIONES Y como ello es motor que permiten complejizar ciertas ideas iniciales propulsión de las necesidades profundas de acción.

Por ultimo; para poder hablar también de una objetivación del proceso creativo se registraron etapas previas a la generación de intervalo de acción, tanto escritos como videos del cuerpo antes y después de la acción formaron parte de la instalación. Objetos encontrados durante los recorridos, objetos que

sufrieron transformaciones a lo largo del tiempo que transcurrió en el proceso de realización de la serie y una acción más en vivo con la presencia del propio cuerpo que había transitado. La propia subjetividad enunciante.

Poner en evidencia una subjetividad, en este caso la del autor, para hacer brotar la del público que necesita de un rol activo. La tensión colabora con un proceso de activación inevitable, que para mí se desprende del sentir la presencia del otro en una disposición distinta a una ya conocida.

### **Nada puede igualar a la presencia del cuerpo en acción.**

Me interesaba traer el concepto que en electrónica se utiliza para hablar de ***la transformación de un tipo de energía en señal eléctrica o viceversa por medio*** de un transductor.

La transducción, por definición, es la transformación de un tipo de señal o energía en otra de distinta naturaleza. Pero siempre a tener en cuenta que esta transformación realiza un proceso de síntesis de muestreo que implica una pérdida de información, o el privilegio de ciertos aspectos sobre otros. Y ello radica la problemática del registro en la performance. Para intentar re presentar la presencia del cuerpo accionando hay que desplegar todo un aparatejo complejo que convoque todas las fuerzas que se puedan utilizar y sensorialmente iguallen la potencia energética de un cuerpo por ello la posibilidad de una instalación de documental expandido en tanto dispositivo.

### **Descripción de la Obra**

***Antrieb Falax Brut Movimiento Cría*** tomó forma de ***intervención*** del espacio situado en el sótano de Chela. Área per se sombría, húmeda y, valga la redundancia; con olor permanente a humedad.

***La puesta en escena*** fue compartida entre tres expositores que por las características de sus obra eligieron éste espacio que ***funcionaba apoyando de manera empática la atmosfera que necesitaban para componer*** de este lugar como una especie de suburbio para el edificio general de la exposición y desde su ingreso se preparaba la disposición de lectura a quien accedía a transitar.

**Umbrales Espacio-Sensoriales de la Obra:** Desde las escaleras, mientras uno se acercaba, ya se podía percibir la intermitencia de un ***ambiente sonoro*** que conjugaba tonos bajos de piano, un piso de ruidos graves y en lo que más corresponde a la obra *Antrieb* en particular, se percibían habladurías reproducidas en reverso, que nos pueden recordar a relaciones de mensajes ocultos en cassettes o personajes a exorcizar en momentos de lapsus.

La obra estaba conformada por un **recorrido** marcado por un montaje de pantallas y otros elementos sobre una larga pared lateral, en el fondo un espacio reservado, definido por una estructura de metal; ciertas estructuras centrales que se permitían recorrer circularmente, más la delimitación con la obra de al lado con un tronco grande con brotes verdes intervenido con alambres y vidrios.

**Descripción del montaje de elementos:** Había 5 **pantallas** de tv reproduciendo *en loop* videos en *paleta blancos y negros*. El montaje de las pantallas se entremezclaba con **elementos de materiales corroídos**, en su mayoría rondaban *paletas amorrionadas, desaturadas y de apariencia sucia*.

Había **una disposición en el espacio** que traía vestigios buscados con una **connotación** de una especie de tumba, cueva de macumbas, soportado por rincones *iluminados sectorialmente puntuales con luces bajas leds blancas y amarillentas* que traían **vínculo** con la iluminación que podrían traer imágenes de velas en un espacio ritual.

Al fondo, lo que anteriormente llamamos **"el espacio reservado"**, trataba de una **disposición centralizada** por una estructura de dos marcos de fierro acostados con una altura de 40 cm que reservaba un espacio con una silla adentro vacía. Detrás contra la pared de fondo, a la altura de la silla, un lienzo con bastidor casi vacío solo con unos plásticos derretidos prendidos con alfileres. Por debajo; en el suelo, había elementos de pintura, tintas, tarros de pinturas sintéticas, tintas gráficas. Ésta área estaba condecorada con dos botellas colgantes con **agua turbia iluminadas a contraste dejando ver su interior sucio**, una a cada lado, en conjunto con dos serruchos viejos. **Apoyando la connotación ritual**, aparecía desde el techo, colgadas, una corona de flores, una trenza de pelo natural y una máscara negra. Por delante de toda la estructura reservada se encontraba, arriba de un cubo negro; una pecera con las **anteojeras dispositivo vestuario** que podíamos haber visto en uno de los **videos performance** de las pantallas. Apoyadas por delante, dos máscaras de barro de la cara del **personaje**; más entre ellas una botellita marrón portando una vela que había derramado restos de cera alguna vez gastada, bastante consumida.



**Video de registro de performance en puente Alsina.**

El video venia acompañado de un titulo que señalaba los créditos, primera acción sobre las aguas, crucess, mostraba un cuerpo caminando con un **dispositivo vestuario de anteojeras** de caballo integradas a la cabeza sostenido por unos fierros a un traje en cuero negro y sostenido por unos fierros.

**El registro de grabación era de cámara en mano, movido, por los movimientos** que implicaba el seguir a este cuerpo, mezcla con planos más reparando en personas con quienes se cruzaba e iban reaccionando ante el acontecimiento y también había un **registro subjetivo** que correspondía a cierta **mirada del personaje** que era más roto, que tenía inscripta la fecha y hora del momento. También **el sonido no parecía**

*estar intervenido*, había cortes bruscos de plano a plano, como un **montaje directo** de los recortes de la imagen, en el cual prevalecían los ruidos de tráfico. Éstos elementos por su combinación **construían un registro documental**, que correspondía con **la representación de una acción intervención urbana** que **aparentaba** estar sucediendo de manera espontánea en la vía pública, que colaboraba con **cierta verosimilitud con la realidad contemporánea de la ciudad**, con una situación de corresponderse con cierto reaccionar predecible en cuanto al suceso que iba ocurriendo, para luego **contribuir a sumar sentido de relación con la realidad y el contexto a toda la obra**.

Por otro lado se reparaba en carretas movidas a tracción de sangre, **caballos** con **anteojeras** muy **parecidas a las del dispositivo de vestuario**; que cruzaban el puente rodeados de motores que crujían mecanizaciones, que podían dar datos sobre su vínculo formal con el dispositivo que el personaje llevaba puesto. También se veía varias veces el **paisaje** del característico Puente Alsina, se mostraba **el río** que pasaba por debajo, que conociendo el **territorio algunos podían saber que se trataba del Riachuelo, uno de los ríos mas contaminados y con conflictos sociales de conocimiento público**, mas el video finaliza con el personaje enfrentándose al río quitándose todo el aparatejo, llegando a quedar **el cuerpo desnudo**, soltando rubios cabellos al viento, entre bocinazos violentos y movimiento de las vigas de la estructura del puente que **hacía contrapunto con la idea de encuentro con la naturaleza, en el ambiente hostil y mundano que se había presentado**, este cuerpo desnudo, ligada este río con la posibilidad de visualización del **contraste natura- civilización**.





Imágenes de los demás videos presentados en las pantallas de la instalación:



### La acción. El cuerpo presente

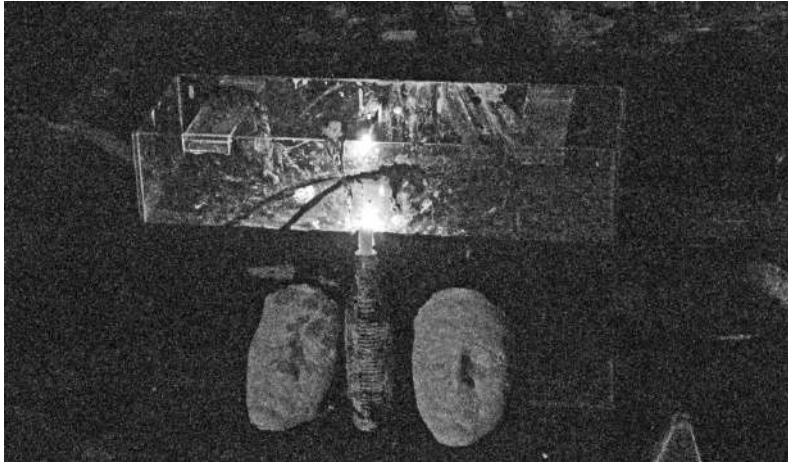
**La acción en vivo** transcurrió en el rincón en el fondo con los elementos disponibles para realizarla. Comenzó con la **preparación del cuerpo** para entrar en **tiempo ritual** que es tuvo dada por el desnude y baño en **arcilla blanca** liquida, que al secarse da aspecto pedregoso, donde las marcas de los gestos y pliegues marcan las huellas predominantes de la piel. Este **cuerpo en blanco desnudo se emparentaba con la paleta de los registros de las acciones en pantallas, definiendo así un vínculo.** Esto invitaba a saber que

ese cuerpo en pantalla habla sido este mismo Performer que estaba en la obra *en presencia* e invitaba también a tomar las formas de los videos como formas rituales también.

El cuerpo iba realizando unos movimientos de estiramiento apoyando las manos sobre el lienzo detrás, *dejando marcadas las huellas*. Tomó asiento frente a ésta tela, se colocó unos protectores auditivos grandes tipo auriculares y quedó meditativo frente al lienzo hasta que destapó latas de *sintético negro* y con los dedos escribió en grande "*1ro Silen*", y volvió a apoyar las manos limpiando y dejando las huellas de las manos nuevamente pero con la pintura negra. Iba realizando una danza mientras recorría la instalación juntando los frascos con aguas turbias dispuestos entre todos los elementos. Los iba destapando algunos con ayuda del público presente. El ambiente empezó a minarse de olor mezcla de Sintéticos, aguas podridas o estancadas y humedad. El agua de los frascos la iba depositando en la pecera donde estaba la anteojera dispositivo vestuario. Una vez finalizada la recolección, se volvió a sentar dentro del cuadrante. Tiró su cabeza hacia atrás metiendo las puntas de sus largos cabellos en la pecera con la mezcla de aguas. Permaneció allí unos minutos tomando con sus manos el vientre hasta que se levantó enroscó su pelo en unas telas, se puso un tapado de nylon azul y comenzó a recorrer la instalación, quedando frente a pantallas, realizando visualización como parte del público. Y así se fue disipando el acontecimiento. Con una especie de camuflaje y de atenuación de la tensión que provoca la acción en vivo. Marcando algo así como un *crossfade* con la realidad.

Allí quedaron exhibidas en la segunda jornada las marcas de la acción en vivo como parte de la instalación.





## **La identidad Grupal y el Género como constructores del método compositivo en el proceso creativo de *Que las Parió de las Patas*. La ideología en la composición en danza**

Ana González Seligra, Diana Vignolles  
U.N.A (Universidad Nacional de las Artes)

Este trabajo es parte de la Tesina de Graduación correspondiente a las carreras de Licenciatura de Composición Coreográfica Mención Danza y Expresión Corporal. En este trabajo se aborda el proceso creativo de la obra *Que las parió de las patas*, y de cómo el método compositivo se vincula con la temática de género y la ideología del grupo como organizadora del proyecto. Es así que el objetivo general es reflexionar sobre el Método de Composición en el campo de las Artes del Movimiento y el concepto de Género e Identidad grupal en el proceso creativo a partir de la experiencia de Grupo Turuleca Danza. De éste se desprenden los siguientes objetivos: definir y describir proceso creativo a partir de la experiencia del Grupo Turuleca Danza, reflexionar sobre el concepto de Género según la experiencia del Grupo Turuleca Danza, analizar las particularidades de la experiencia grupal en relación con el material escénico producido para la obra *Que las parió de las patas* y describir, reflexionar y conceptualizar sobre los roles de dirección e interpretación a partir de la experiencia realizada. La obra como parte de un proyecto superador donde se ponen en juego la autogestión y la búsqueda de la construcción colectiva en la zona oeste del Gran Bs As. La metodología abordada es la práctica misma como espacio para la construcción de conceptos teóricos. Una metodología dialéctica entre el hacer y la elaboración de determinados pensamientos para llevar adelante la investigación. El proceso creativo de *Que la parió de las patas*, generó un método que articula la teoría y la práctica de forma dialéctica. Una mirada materialista anclada en un contexto que determina las formas de composición de acuerdo a la temática y la grupalidad. Los resultados fueron un método de composición y la acción del grupo en el territorio hasta el día de la fecha ampliando el proyecto de la obra hacia la construcción de un Colectivo de Artistas del Movimiento del Oeste.

El grupo Turuleca Danza se forma en el año 2009 para realizar un proyecto que contemple la difusión de la danza en la región oeste de Buenos Aires. En el grupo se acuerdan los siguientes objetivos: investigar a partir de la temática de género y la producción de una obra de danza y, paralelamente a esto generar encuentros de improvisación de música y danza en diferentes espacios culturales de la zona. Así se crea el Jam Movimiento Oeste, como un espacio de expresión y sensibilización desde la improvisación del movimiento contemplando la interdisciplinabilidad artística. Desde los inicios del proceso de investigación en la obra, se visualizan los objetivos del proyecto y sus intenciones político-artísticas. El propósito era

llegar a distintos tipos de público, por lo tanto, se plantearon también, los siguientes objetivos: promover la obra en salas, espacios culturales, espacios de educación formal y no formal, en el marco de un intercambio sociocultural. Asimismo, otro de los objetivos era estimular la sensibilidad estética, la creatividad, el pensamiento crítico y reflexivo en los espectadores en función de contribuir en su desarrollo como participantes activos en las comunidades. El grupo se propone, a su vez, participar en festivales de teatro experimental y danza y realizar una gira por distintos espacios culturales en la provincia de Buenos Aires y en el resto del país, intercambiando experiencias con grupos de teatro y danza independientes. El Grupo Turuleca Danza se conforma con el objetivo de realizar una obra.

Es así que el Grupo se constituye, en un primer momento, con siete mujeres de clase media de entre veinte y treinta años de edad, universitarias, del conurbano bonaerense, que comienzan a investigar sobre la temática de Género a través de las artes del movimiento para llevar adelante una obra.

Se denomina *Proceso Creativo* para el Grupo Turuleca Danza las diferentes instancias que atravesó en la obra *Que las parió de las patas* de manera colectiva en una organización temporal con un fin estético y sociopolítico. Estas instancias fueron: Investigación, Composición y Muestra con espectadores. Las mismas se interrelacionaron a lo largo del proceso y así el Grupo fue tomando las decisiones de producción por consenso, las cuales se vieron incentivadas por una forma de trabajo con sus propias creencias y valores. Se considera este proceso como un hecho social, político e histórico determinado por su contexto e influenciado por el mismo en una constante tensión: entre el grupo y el entorno, y a su vez en la organización interna entre las subjetividades o miradas de las integrantes y lo colectivo. Entendiendo esta tensión como un acontecimiento fundante de la construcción de conocimiento y de la producción de representaciones particulares del mundo. Reflexionamos sobre las decisiones estéticas con respecto al modo de composición y los pasos que se realizaron en el proceso creativo. Marta Zatonyi en su libro *Una estética del arte y del diseño de Imagen y sonido* define *composición* como el ordenamiento y estructuración de los elementos que componen la obra facilitando la percepción del receptor y jerarquizando los componentes en una unidad orgánica. (Marta Zatonyi. 1990).

Dentro de la creación y la composición de *Que las parió de las patas*, se consideró la contemplación de diferentes elementos que hacen a la totalidad, tales como: la composición del material kinético, la utilización de diferentes técnicas de movimiento, el uso del espacio, la utilería, el vestuario, la iluminación, el color, el ritmo, la música, la comicidad, entre otros.

Según Marta Zatonyi, composición no sólo significa estructuración de los elementos, sino también, y ante todo, la realización de la obra total. Más que el resultado de este hecho, la composición es un hacer

continuo, es un hacer y un rehacer permanente, en este sentido podría decirse que el proceso compositivo también es el proceso creador.

En el proceso de creación de la obra *Que las parió de las patas*, las instancias de Investigación, Composición y Muestra con espectadores se relacionaron de manera dialéctica entre ellas. En cada una de estas instancias se trabajó con diversas herramientas para la composición de la totalidad de la obra y el trabajo de las intérpretes. Los diferentes espacios escénicos donde el material fue montado como parte del proceso creativo, influyó en la composición espacial propia de la obra. El material kinético fue creado a partir de disparadores sobre la temática de género, acompañada de un registro escrito y audiovisual en un marco de reflexión conjunta entre la directora y las intérpretes sumadas a la experimentación con otras técnicas como la Actuación y el Clown.

Para la puesta escénica, se trabajó de manera interdisciplinaria entre las áreas de Vestuario, la Composición Musical, la Escenografía y la Iluminación, interactuando e enriqueciendo la creación del material kinético durante el proceso.

Desde el comienzo, existían preguntas compartidas y reflexiones que se fueron desarrollando en el hacer grupal. Estas preguntas eran, entre otras: ¿Qué se entiende por género? ¿Qué implica ser mujer en la sociedad actual? ¿Qué es ser femenina en esta sociedad? ¿Cómo realizar una obra de movimiento con temática de género con una visión propia del grupo? ¿Qué tipo de mujer se quería mostrar en la obra?

El grupo decidió viajar con el proyecto de Jam Movimiento Oeste al Encuentro Nacional de Mujeres en Paraná, Entre Ríos, en el cual se realizó un Jam y se participó de los talleres de discusión. El viaje afianzó los vínculos, puso en cuestión interrogantes propios de la problemática de Género y se creó una de las escenas que luego quedó en la obra (escena de la mesa). Se fueron estableciendo acuerdos y, a su vez, diferencias tanto ideológicas con respecto a la temática como a la metodología de trabajo. Estas diferencias hicieron que dos de las integrantes decidieran dejar el proyecto a fines de 2010 ya que no coincidían con el rumbo que delineó el Grupo. En una práctica asamblearia, se intercambiaron posturas sobre lo discutido en los talleres con mujeres de organizaciones comunitarias, artísticas, políticas e independientes y se avanzó en acciones con respecto a un plan de lucha. En este sentido, el Grupo Turuleca Danza se convirtió en una herramienta artístico-político para continuar el camino acordado con las mujeres de todo el país, en la región oeste. El Grupo Turuleca Danza realizó una temporada de funciones en el Centro Cultural Konex donde el mismo continuó debatiendo cuestiones coyunturales de luchas de

las mujeres, al punto que cuando liberaron a Romina Tejerina<sup>47</sup> en Jujuy, se le dedicó la función al terminar la obra.

Ese mismo año, se participó nuevamente del Encuentro Nacional de Mujeres en Posadas Misiones, en el cual se hizo una función de la obra en una escuela para más de trescientas mujeres que cantaban canciones feministas pidiendo la legalización del aborto y denunciando hechos de violencia. Esta fue una de las más importantes ya que el público estaba conformado por mujeres de todo el país y en la cual se llevó adelante un debate que devolvió diversas miradas con respecto a la producción escénica y la temática planteada. Esta función logró uno de los objetivos planteados al inicio del proyecto: el alcance de la obra a un público amplio de diferentes regiones del país, edades y clases sociales.

En el mismo Encuentro se realizó una intervención con algunas de las escenas de la obra en una plaza de Posadas. El criterio de selección de la escenas fue tanto ideológico como estético.

El Encuentro finalizó con una marcha por toda la ciudad donde el grupo realizó una intervención al grito de “Mujer que se organiza, no plancha más camisa” que constaba de improvisaciones con las camisas de hombre que se utilizaban en la obra. Estas improvisaciones constaban de corridas, saltos y el juego entre las integrantes.

Este objetivo enmarcó la *tarea* a desarrollar. En un primer momento, los *roles* para las decisiones de producción surgieron espontáneamente de acuerdo a las capacidades, posibilidades y experiencias previas de cada integrante. Al hacerse esto consciente, se decidía la movilidad de los mismos estimulando el aprendizaje, la aceptación de las limitaciones que se presentaban y la aparición de nuevas formas de apropiación de los *roles*. Desde un comienzo se manifestó un *rol* de intermediario que fue depositado en la dirección para ayudar a resolver las tensiones grupales en el funcionamiento interno.

Todas las participantes del Grupo provienen de la militancia política en ámbitos partidarios e independientes, en espacios universitarios y en trabajos comunitarios, en relación a Derechos Humanos o Género.

---

47 Romina Anahí Tejerina (San Pedro, Jujuy, 24 de junio de 1983) fue condenada el 10 de junio de 2005 a 14 años de prisión por el asesinato de su hija, recién nacida el 23 de febrero de 2003, producto de una violación el 1 de agosto de 2002 a la salida de un boliche, que habría tenido miedo de revelar bajo amenaza de muerte por parte del violador. Posteriormente a los hechos de público conocimiento, Pocho Vargas fue denunciado y absuelto. En el caso de Romina, no sólo se conjugó una justicia machista en una provincia conservadora que la señala como única responsable de lo sucedido. La culpabilización que sufrió Romina es producto del ocultamiento de hechos de violencia sexual y física naturalizados socialmente. En 2009, la madre de Romina Tejerina denunció que su hija sufrió una golpiza y amenazas de muerte en prisión. En abril del mismo año, Romina Tejerina fue autorizada a cursar la carrera de abogacía rindiendo libre las materias en la Universidad Nacional de Tucumán. El domingo 24 de junio de 2012 (el día de su cumpleaños) fue liberada tras haber estado 9 años en prisión. Hoy Romina está en libertad pero su violación continúa impune.

Para el grupo este proyecto formó parte de esa militancia a lo largo del tiempo

aunando criterios en intercambio constante con otros grupos de la región oeste que compartían intereses comunes y ampliando a nuevo público, la llegada de producciones de las Artes del Movimiento.

Con este fin el grupo participó con la obra en diferentes espacios como Festivales de Danza y de Teatro Experimental; en el ámbito educativo a través la articulación con el Programa Integral de Educación Sexual, la Escuela Provincial de Teatro de Morón y en el ámbito socio comunitario como el Encuentro Nacional de Mujeres, entre otros.

Este *compromiso ideológico* se sostuvo a partir de un constante debate interno y la toma de decisiones a partir de la votación asamblearia. Las acciones realizadas sumado al modo de organización interno generaron una *ideología* propia que plantea una mirada contrahegemónica, desde los márgenes, independiente y particular.

El subsidio de ProDanza que se consiguió exigía la realización de cuatro funciones en la CABA y eso llevó a la decisión grupal de realizar la temporada en el C. C. Konex. Esta decisión conllevó una tensión entre lo empresarial y la dinámica propia del *grupo independiente*.

El contrato contempló la realización de doce funciones bajo las siguientes condiciones: el pago de un seguro de sala, el seguro para los artistas en caso de lesión, el pago de uno de los operadores de la sala, la contratación de una agencia de prensa y condicionamientos con respecto a la difusión (programa de mano, postales y banner con características específicas). A su vez, en la etapa de pre-producción, hubieron instancias de diálogo con la organización interna del C. C. Konex con respecto a la prensa, la firma del contrato, la organización de ensayos, horarios, costo de las entradas, promociones 2x1 y la recaudación y rendición económica de las funciones.

Una de las condiciones fundamentales por parte del C.C. Konex fue la contratación de una agencia de prensa. La realización de la obra en Konex fue posible a causa de la obtención del subsidio de ProDanza.

“Si bien la efectividad de una obra en el mercado otorga cierta legitimidad dentro del campo teatral, el campo tiene sus propias reglas de juego. La palabra que define la efectividad dentro del campo es la “legitimación”, que plantea por excelencia la objetivación de la mirada de las instituciones legitimantes sobre la producción y trayectoria de los artistas. La legitimación plantea entonces un diálogo con lo institucional, un modo de subirse al engranaje planteado por las instituciones, y un ponerse a disposición



de ser evaluado y posicionado en el campo por aquellos que promueven, evalúan y por último, dictaminan la calidad de agente que le corresponde a cada quien.”<sup>48</sup>

En la realización de la temporada en el C. C. Konex, se reorganizaron los roles en el grupo. Se dividieron tareas en cuanto a la difusión; como por ejemplo, la impresión de folletería y su distribución en salas, instituciones educativas universitarias y terciarias, el contacto con programas de radio y revistas generando una sistematización, ya que hubo una presión económica y temporal: lograr tener espectadores en las funciones durante todo el contrato pautado.

Con respecto a la experimentación artística, las funciones en el C.C Konex posibilitaron una búsqueda más profunda en el material de la obra. Se continuó trabajando sobre la Interpretación complementándose con un entrenamiento en la técnica del Clown y el Teatro. La búsqueda artística se siguió desarrollando a partir de la participación en el Encuentro de Teatristas organizado por un grupo de artistas autoconvocados en relación con el Teatro de Morón dependiente al Municipio de dicha localidad. Al finalizar las obras se debate sobre las mismas y el público, y luego en reuniones donde los realizadores de las obras participantes hacen devoluciones entre sí. A fines de 2012, la obra viajó a Rosario, al Festival ExperimentaTeatro. El Grupo *El Rayo Misterioso* propuso cuatro días de entrenamiento sobre el trabajo de Meyerhold. A su vez, se tuvo contacto con grupos de otros países latinoamericanos y de España y se intercambió con los diferentes tipos de organización y sus necesidades.

Finalmente, con respecto a lo ideológico, las funciones en el C.C. Konex fortalecieron la posición política al tener en cuenta ciertos hechos actuales como la liberación de Romina Tejerina o la Tragedia de Once que se mencionaron al finalizar la obra al público a modo de denuncia. La acción y el pensamiento político-ideológico del Grupo se conforman, de esta manera construyendo, una identidad propia.

### **Conclusiones**

El proyecto fue posible gracias a la interrelación de las tres líneas de análisis que se abordaron método compositivo, género e identidad grupal y que fueron atravesadas de manera horizontal y transversal. La búsqueda desde el método compositivo, la temática abordada y la dinámica grupal propia, relacionado al momento histórico-social y a la pertenencia a una región específica (zona oeste del Gran Buenos Aires), conllevaron a la formación de una identidad propia en el Grupo Turuleca Danza.

A lo largo del proceso las mismas fueron tomando diferentes jerarquías, de acuerdo a las necesidades y objetivos. Por momentos, primaba la organización grupal hacia afuera en cuanto a la

---

48 Halac, Gabriela. *Cuadernos de Picadero N° 11. Teatro independiente en Córdoba. Identidad y memoria*. Instituto Nacional del Teatro. 2006. Pág. 36.

producción y, en otros momentos, se profundizaba en la experimentación artística hacia adentro. Estas jerarquías estaban condicionadas por lo temporal, las necesidades grupales y la revisión constante de los objetivos.

La discusión de la temática comenzó, de a poco, a transformar la forma de ser y de hacer entendiendo la ideología del grupo en coherencia con el accionar de las integrantes en la vida cotidiana. A partir del debate, la creación de manera dialéctica entre la teoría y la práctica y buscando acuerdos con respecto a las problemáticas sociales, la obra *Que las parió de las patas* se manifiesta como un posicionamiento político frente a la problemática de Género. Desde el Grupo Turuleca Danza, el objetivo fue generar un aporte en la construcción de nuevas miradas en cuanto a género, reflexionando sobre el abordaje dado en las Artes del Movimiento.

La realización de la obra *Que las parió de las patas* implicó la composición de una totalidad, entendiendo a la obra como un complejo entramado donde intervienen diferentes áreas artísticas que hacen un todo. Los roles de dirección e interpretación que se plantean en este trabajo fueron definiendo una manera de componer y de organizarse grupalmente en pos de los objetivos planteados.

A continuación, se conceptualizan los roles de dirección e interpretación a partir de la experiencia descrita anteriormente:

El término Coreógrafo ya no alcanza para nombrar la actividad que desarrolla el creador de una obra de Artes del Movimiento. Coreografía significa “escritura en danza” (del griego: “choros” que significa danza y “grafía” escritura). Esto atiende a tan sólo a una parte de la tarea que desde el rol de dirección se ha realizado. El proceso creativo se inició con una idea y luego se desarrollaron acciones y decisiones estéticas donde la improvisación y la composición se construyen de manera dialéctica como herramienta para la creación.

El rol de dirección en *Que las Parió de las Patas* se definió por las líneas que se describen a continuación:

- *la mirada pedagógica*: La dirección apuntó a la formación de las intérpretes en diferentes técnicas como la Danza Contemporánea, la Improvisación, el Teatro y el Entrenamiento Físico para el establecimiento de un código de comunicación grupal.

- *la mirada artística-ideológica*: Esto comprende las preocupaciones estéticas, puesta de la obra y la coordinación de las diferentes áreas para la realización de la totalidad. La búsqueda de una poética propia que deriva del proceso creativo.

- *la mirada de producción*: Funcionó como intermediaria en la organización interna del grupo y en relación a los roles periféricos.

Estas tres líneas fueron delineando el proceso creativo, la toma de decisiones estéticas y el método compositivo. Una dirección flexible, que contempló las necesidades grupales en el proceso.

De acuerdo a la experiencia desde la Dirección en *Que las parió de las patas*, este rol implicaría un lugar de orientación y coordinación artística, donde se toman decisiones estéticas guiadas por lo ideológico y los acuerdos grupales.

Por otro lado, el intérprete es aquel que toma recursos y elementos que se presentan durante un proceso creativo y los va moldeando para la construcción de una composición y material específico. En un primer momento, los disparadores propuestos por la dirección, la vivencia del vínculo con las demás intérpretes, la experiencia corporal, los datos autobiográficos, las herramientas técnicas y las sugerencias de la mirada externa (los demás intérpretes, la dirección y espectadores) derivan en la conformación de un estilo propio. Luego, la utilización de estos elementos junto a creación de las partituras y subpartituras de movimiento construyen el sentido para la interpretación.

Esta construcción fue dada por el trabajo en grupo, con sus dinámicas propias y la posibilidad de adaptación de los roles constantemente. A partir de la experiencia atravesada en el Grupo Turuleca Danza, la adaptabilidad, flexibilidad y la transformación fueron también parte.

Por último, con respecto a la Identidad Grupal, se puede mencionar que el recorrido como Grupo ha hecho un aporte en la difusión de las Artes del Movimiento en espacios de la Región Oeste. En la actualidad, a partir de la convocatoria del Grupo a otros artistas del área del movimiento se creó el Colectivo de Artistas de Movimiento del Oeste, el cual contempla la creación de espacios de reflexión y acción de manera colectiva. Es así que desde el mismo se realizó durante el mes de septiembre de 2014 el Primer Festival Oeste en Movimiento donde se incluyeron obras, talleres, proyecciones de videodanza, mesas de discusión sobre procesos creativos, jams de movimiento, etc. En este momento se están organizando la Segunda Edición del Festival. Esto responde a la aparición de un espacio contrahegemónico, gestado desde la necesidad de generar estructuras horizontales que contengan a proyectos independientes de la zona con el objetivo de descentralizar la producción de Artes del Movimiento del centro de la Ciudad de Buenos Aires hacia espacios del conurbano bonaerense, donde hay artistas pero no estructuras que sostengan las producciones y sus demandas ya que; por parte del Estado, en el Oeste del GBA, no existen políticas culturales que fomenten la experimentación, la producción y la difusión de la danza.

## **Bibliografía**

Althusser, Louis. *La ideología y aparatos ideológicos del estado. Freud y Lacan*. Nueva Visión. Buenos Aires. 1988.

Barba, Eugenio. *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Ed. Catálogos. Bs. As. 1994.

Barba, Eugenio. *Quemar la casa*. Ed. Catálogos S.R.L. Bs. As. 2010.

Barba, Eugenio. *La Conquista de la Diferencia*. Ed. San Marcos E.I.R.L. Lima. 2008.

Barba, Eugenio–Savarese, Nicola. *El arte secreto del actor*. Ed. Escenología. 2009.

Brea, José Luis. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Ed. Cendeac. Murcia. 2004.

Farina, Cynthia, Menacho, Mónica, Magri, Gisela y otros. *Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte*. Club Hem Editores. La Plata. 2013.

Pérez Cubas, Gabriela. *Cuerpos con sombra acerca del entrenamiento corporal del actor*. Ed. INTEATRO. Buenos Aires. 2011.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones. España. 2010.

Hernández, Diana Catalina. *Arte y política en Jacques Rancière*. S/e. S/f.

Sánchez, José A., Bellatin, Mario, Lepecki, André y otros. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Ed. Centro Párraga. España. 2010.

Von Laban, Rudolph. *Danza educativa moderna*. Paidós Ibérica. España. 1994.

Von Laban, Rudolph. *El dominio del movimiento*. Ed. Fundamentos. 1987.

Zatonyi, Marta. *Una estética del arte y del diseño de imagen y sonido*. Editorial Eudeba. 1990.

## **Hemerografía**

Baz y Téllez, Margarita. *Dimensiones de la grupalidad. Convergencias teóricas*. Anuario de Investigación 2007, UAM. X. México.

Gómez, Máximo. *El concepto de personaje teatral y sus variables*. Cuaderno del Picadero N° 24 . Instituto Nacional del Teatro . Dic. 2012.

De Lauretis, Teresa. *Tecnologías de Género*. En *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction* , trad. de Ana María Bach y Margarita Roulet, London Macmillan Press, 1989, pp. 1-30.

De Lauretis, Teresa. *Sujetos excéntricos. La teoría feminista y la conciencia histórica*. En: *De mujer a género, teoría, interpretación y práctica feministas en las ciencias sociales*; María C. Cangiameo y Lindsay DuBois, comp; Centro Editor de América Latina; Buenos Aires; 1993; 161pp; pp. 73-113.

Ferrante, Carolina. *Corporalidad y Temporalidad: Fundamentos Fenomenológicos de la teoría*

*Práctica de Pierre Bourdieu. Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas. 20 (2008.4) Cultura, Revista cultural de Buenos Aires.*

Halac, Gabriela. *Cuadernos de Picadero Nº 11. Teatro independiente en Córdoba. Identidad y memoria.* Instituto Nacional del Teatro. 2006.

Lamas, Marta. *Diferencias de sexo, género y diferencia sexual.* Cuicuilco. Enero-Abril. Año 2000/Vol. 7, n° 018. Escuela Nacional de Antropología e Historia. (ENAH). D.F. México.

Lábatte, Beatriz. *Teatro-Danza. Los pensamientos y las prácticas.* Cuadernos de Picadero Nº 10. Instituto Nacional del Teatro. 2006.

Lorente, José Ignacio-De Diego, Rosa. *Escenarios del disenso. La investigación en artes escénicas.* UsuarioActas – III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – III CILCS – Universidad de La Laguna, 2011.

Royo, Simón. *La filosofía del arte en Karl Marx.* Ponencia en Marx Update (artículo, selección de textos y bibliografía). Rebelión.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *¿Puede hablar el subalterno?. Revista Colombiana de Antropología Volumen 39, enero-diciembre 2003, pp.297-364.*

## De Kafka a la instalación *Regreso a casa*

Laura Conde y Matías Etcheverry

El proyecto parte de un trabajo de investigación abordado desde la teoría literaria y la experimentación estética en el marco de un trabajo realizado por **Laura Conde** como parte del plan de Licenciatura en Letras (CTCL/IdiCHS/UNLP) y del taller de Experimentación y clínica de la Puesta en escena dictado por **Rubén Szuchmacher y Graciela Schuster**, sobre el relato “Regreso a casa” de Franz Kafka.

El estudio de ciertos presupuestos teóricos dio lugar a un pensar más allá de la escritura académica, al mismo tiempo que la propuesta por parte de Elkafka de llevar a escena un relato breve de este autor, condujo a poner en funcionamiento tales presupuestos desde el campo experimental de la Instalación y la Danza.

La instalación, interpretada por el bailarín Matías Etcheverry, constituye un complejo temporal del instante que se materializa en el cruce simultáneo de sistemas perceptivos: lo visual, que incluye el diseño de movimiento; lo sonoro, incorporando una composición musical y una voz en off que enuncia el relato de Kafka; la presencia de los cuerpos de los espectadores que pueden rozarse o distanciarse en la penumbra, sumado a estímulos físicos como el viento producido por detrás de los espectadores y olores generados en el espacio (llega a percibirse un intenso aroma a café, de relevancia a nivel textual y de ambientación). La propuesta permite, pues, que sea apreciada por **espectadores hipocúsicos y no videntes** puesto que, si bien cada sistema está en función de los otros, posee a su vez cierta autonomía.

A continuación se desarrolla la fundamentación y se detalla la propuesta.

### CONCEPCIÓN ESTÉTICA:

Tanto la investigación emprendida desde el terreno de la teoría literaria como de las artes escénicas, condujo a formular la siguiente hipótesis: el hecho de que el conjunto de la producción del autor se presente -como sostiene Blanchot en *De Kafka a Kafka-* desordenada, enigmática, inconclusa, dispersa, iluminada parcialmente en distintas regiones o *fragmentos* (Blanchot: 1993), permite lecturas a partir de distintos códigos expresivos (se conocen variadas versiones cinematográficas, teatrales, plásticas, gráficas, de su producción narrativa). Su escritura señala con el índice lo que construye al mismo tiempo que lo está componiendo o, incluso, antes de hacerlo. Tal *distancia* hace tambalear la noción de representación, que acaba por sobrepasar lo literario dando lugar a algo así como una “experiencia kafkeana” a partir de su lectura.

Ciertos tópicos y principios constructivos como las innumerables puertas que se abren y se cierran, los umbrales, la incertidumbre constante de quién golpea la puerta o quién irrumpe en un espacio privado, la imposibilidad de establecer algún tipo de comunicación o vínculos interpersonales, la frontera lábil entre el sueño y la vigilia, el despertar, el devenir otro... sembraron la sospecha de estar ante un fenómeno de discontinuidad en la literatura.

Como operador para leer, la *discontinuidad* parte de cuatro presupuestos: lo real en sí es discontinuo, ontológicamente hablando; luego, las palabras son discontinuas respecto de sí mismas, siguiendo la tesis de la arbitrariedad o del signo no motivado de Saussure, que postula una discontinuidad entre significante y significado, retomado por Lacan, Derrida entre otros; en tercer lugar, la Lengua es discontinua respecto de la experiencia, es decir, de lo real, puesto que fracasa en cada intento por alcanzarla (aunque, en palabras de Dalmaroni, "algo de lo real, un `jirón´, `una inminencia´ o sospecha de `vestigio´, un `resto´, `un incalculable´ siempre se resiste, sobra, se insubordina, testifica mínima pero tenazmente que no puede testificar; es decir, en algún no-lugar *tiene lugar* una manifestación de que, a pesar de(l) todo, algo inquieta, se aproxima, hace sonar el eco mudo pero sensible de su emergencia, parece a punto de advenir" (Dalmaroni: 2013, 11); por último, el sujeto es discontinuo respecto de sí, lo cual presupone que toda subjetivación se produce mediante una desposesión o desubjetivación y que el "trauma original" de la escisión, ese carácter fisurado o quebrado de la condición humana, es característico de la misma y es insuprimible.

La lectura de "Regreso a casa" -y de tantos otros relatos o novelas del autor- centran nuestra atención en la noción de Comienzo, figura de la discontinuidad. "He vuelto (...) He llegado (...)": una apertura paradójicamente conclusiva de algo que viene ocurriendo y no termina de (no) ocurrir. "No tenemos historias sobre una creación continua, sobre una eternidad indiferenciada", sostiene Steiner. En tal caso no existiría una historia que contar. Es el postulado de una "singularidad", de un comienzo en el tiempo y del tiempo, lo que verdaderamente hace necesario el concepto de creación. Por lo tanto, no podemos conceptualizar que no haya principio, excepto en un plano formal y matemático (Steiner: 2011, 27). El trabajo con el Pretérito perfecto compuesto, que vincula hechos del pasado con una zona temporal presente de quien enuncia, nos enfrentan a la permanencia de *lo mismo* en la incesante interrupción: todo ocurre o no ocurre en ese instante en el que el narrador permanece en el umbral incluso antes de comenzar el relato, después de finalizado:

"El tiempo sólo tiene una realidad, la del Instante. En otras palabras, el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada. (...) mediante una especie de violencia creadora, el tiempo

limitado al instante nos aísla no sólo de los demás, sino también de nosotros mismos puesto que rompe con nuestro más caro pasado. (...) antes que nada es necesario empaparse en la igualdad total del instante presente y de la realidad.(...) Lo que quisiéramos subrayar es que, en esa ruptura del ser, la idea de lo discontinuo se impone sin la menor sombra de duda. (...) una novedad joven o trágica, repentina siempre, no deja de ejemplificar la discontinuidad esencial del Tiempo. (...) no existe sino la *nada que sea continua*" (Bachelard: 2002, 11-13).

Una lectura contextualista nos conduciría a establecer una relación entrañable e inminente entre la fecha de composición del relato, cercana a la muerte del autor (1924), durante su estadía en Berlín, lejos de Praga, ciudad natal, y el tema del mismo. Identificaríamos así al "personaje" con el autor; la relación conflictiva con su padre, la parábola del hijo pródigo, todo haría sentido. Sin embargo, la primera persona del relato, de la que poco sabemos, no desarrolla un pensamiento, un discurso. Aprender a no desarrollar, sostiene Blanchot, es aprender a desenmascarar la coacción cultural y social que se expresa, de un modo autoritario aunque directo, a través de las reglas del "desarrollo" (Blanchot: 2008, 435).

La voz, ante todo, pregunta: "¿Quién me recibirá? ¿Quién espera tras la puerta de la cocina? (...) ¿Te resulta familiar?, ¿sentís que estás en tu casa? (...) ¿De qué les puedo servir, qué soy para ellas, aunque sea el hijo del padre, del viejo campesino? (...) ¿Qué pasaría si ahora alguien abriera la puerta y me preguntara algo? ¿No sería entonces yo mismo como alguien que quiere guardar su secreto?". Es a partir de esa interrupción, de esas preguntas, o es esas preguntas, pues, los verdaderos pensamientos preguntan, y preguntar es "pensar interrumpiéndose" (436-7). Blanchot, en "La interrupción", estudia una clase de interrupción en el diálogo que pone en juego la extrañeza entre los interlocutores, todo lo que los separa, la fisura, el intervalo que funda la relación en esa misma interrupción que se constituye como interrupción de ser. La otra clase es lo desconocido en su distancia infinita: "el charco en el medio".

Hablar, entonces, sólo para interrumpirse y hacer posible la imposible interrupción. La figura de la *espera* en el relato es la que mide esa distancia mientras que la interrogación hace girar al lenguaje en torno de sí mismo, denunciando el fracaso insuprimible en tanto significación de la experiencia. Se produce un desdoblamiento en el *dis-curso*: aparece el sujeto autoescindido de todo soliloquio, el diálogo consigo mismo. ¿Qué ocurre en el relato? Tan sólo un instante en el que el protagonista, sutilmente, deviene otro en el umbral, en la detención o suspensión. Detención y devenir no son aquí términos contradictorios, pues, la detención de la intermitencia del ser y su entorno no detiene el devenir, sino que, por el contrario, lo provoca en la ruptura que le pertenece (Blanchot: 2008, 391). Tal experiencia fragmentaria que describe Blanchot en "Habla de fragmento", desmiente el supuesto de que allí donde hay fragmento debería haber



algo entero, un todo, que anteriormente fue o que posteriormente lo será (pensamiento preso entre dos límites: la imaginación de la integridad sustancial y la imaginación del devenir dialéctico).

Habla del fragmento que no es irreductible a la unidad, de una tendencia al orden “paratáctico” en la sintaxis (393): cuando las palabras privadas de los artículos que las definen, o los verbos privados de sujetos determinados, o las frases privadas de verbos, nos hablan sin relación preestablecida de organización o de continuidad. Y el relato muestra justamente este tipo de construcción sintáctica. Si existe una posible lectura desde la parábola del hijo pródigo es en tanto desviación de la misma, puesto que no hallamos en él sentencias moralizantes o búsqueda de un perdón: todo cae en el vacío del desconcierto y el desasosiego.

El abordaje experimental consistió en no imponerle "ideas" previas al proyecto estético con un afán aplicacionista, sino en sistematizar principios constructivos surgidos de sucesivas lecturas. En dicho proceso se observó que se trataba de una voz en primera persona que objetiviza un entorno, construye y compone desde una exterioridad, y que de ningún modo el material resistiría una teatralización donde hubiese un actor que interpretara y enunciara ese texto. La entidad de personaje parecía no corresponderse con esa voz que indica, que muestra un recorrido, y permanece ausente, sino más bien a una figura de la creación literaria que, en palabras de Blanchot, “cuando insiste en cada cosa y cada ser, se hace la ilusión de que los crea, porque ahora los ve y los nombra a partir del todo, a partir de la ausencia de todo, es decir de nada” (Blanchot: 1993,34). La palabra, constituida por esta no-existencia, es imagen de una realidad objetivada, un objeto construido, realizado. No obstante, hay una voz y debía estar presente de algún modo, así como también se admitiría la presencia de un cuerpo aunque no se correspondiera necesariamente con esa voz. Incluso, sería especialmente interesante un cuerpo que introduzca el problema del tiempo con la tensión de su presencia. Había que buscar ese *acontecimiento* singular del relato y resolverlo desde lo estético. Porque la nominación de un acontecimiento, expresa Badiou, es siemprepoética: “para nombrar un suplemento, un azar, un incalculable, hay que abreviar en el vacío de sentido, en la carencia de significaciones establecidas, en el peligro de la lengua” (Badiou, en Dalmaroni, 2013,4).

## LA TRADUCCIÓN

Se trabajó con diversas ediciones y traducciones del alemán al inglés, al francés y al español, hasta que, en el marco del Taller de Puesta en escena, se resolvió hacer una nueva traducción para revisar numerosos problemas que se presentaban en cuanto a la significación, el estado de lengua en el que Kafka escribió su

relato y la necesidad de que el texto resonara contemporáneo y universal a diferencia de las traducciones españolas que, tratando de preservar *El* sentido persiguiendo desesperadamente una idea de totalidad y unidad, traicionaban el carácter fragmentario y paratáctico que hemos mencionado.

**El traductor Roberto Bein** realizó entonces la traducción que presenta esta instalación, con revisión de Szuchmacher, Schuster, Rausch y Conde, atendiendo a los aspectos formales y, en consecuencia, de sentido, que responden al objetivo de la propuesta y no a fines exclusivamente literarios, esto es, pensar en un texto que será percibido en un espacio específico a través del oído como parte de un sistema total.

#### LA PROPUESTA

**La propuesta visual** debía entonces poner en abismo esta noción del fragmento. Junto con la artista visual **Fernanda Heras**, Laura Conde decidió trabajar en la sala más reducida del teatro que permite abordar la variable “altura” utilizando un escenario de 60 cm de alto. La resolución final consiste en una caja negra a la que ingresan no más de 15 espectadores que pueden establecer el punto de vista y recorrer la instalación con un límite marcado por un pequeño escalón. Antes de ingresar, el espectador observa desde el hall del teatro una puerta entreabierta por donde se escapa una fuga de luz así como el sonido de la instalación que contamina levemente el espacio exterior: “Pasen y vean”, “Pasen y oigan” propone nuestro “Regreso a casa” al público que sale o ingresa a un espectáculo de la sala principal del teatro, constituyéndose siempre en el “entre”. Si bien está construida a partir de un espacio concreto, permite ser realizada en diversos espacios que cuenten con los requerimientos técnicos fundamentales, detallados más adelante.

El diseño plantea un recorrido constituido por objetos con luz propia: una puerta de 85 x 35 cm a lo alto, sobre el escenario que el espectador no alcanza a ver en la oscuridad, al fondo de la sala; las ventanas de la puerta se iluminan por dentro variando la intensidad y generando movimiento. Cerca del espectador, una valija confeccionada con moldes vinílicos transparentes y cartapesta, iluminada desde su interior con luz dicróica. A la izquierda entre la posición de la valija y la puerta, lejos del espectador, una pieza liviana y volátil se ilumina desde su interior y flamea gracias al viento generado con un ventilador. La luz cálida que irradian los objetos en distintos momentos del texto y de la composición musical, arma cierta dramaturgia respecto de lo que se dice, aunque nunca resulta ilustrativo.

Luego se hace visible el hombre, inmóvil, interpretado por **el bailarín Matías Etcheverry**, quien ha participado activamente en el proceso de investigación y composición del diseño de movimiento. Si el espectador mantiene cierta distancia, esta presencia puede pasar por un muñeco puesto que lleva un

sobretudo realizado con los mismos materiales de la valija, lo que le aporta rigidez y cierto extrañamiento. Esa superficie se ilumina en distintos momentos dentro de una paleta fría. Se combinan distintas apariciones y desapariciones de objetos, calidades de movimientos que ejecuta el bailarín -nunca figurativos- y producen un cambio en el espacio en relación con dichos objetos, siempre demorados, postergados, inacabados, suspendidos en ese umbral, en diferentes momentos de densidad textual, haciendo sistema con la tensión que plantea el relato en lo que se supone que acontece dentro de la casa, lo que sucedería si abriesen la puerta.

La composición musical de Miguel Rausch, un dúo de clarinete, bajo y chelo, propone una partitura dentro de la cual se incluye **la voz del compositor** trabajada como pura sonoridad, en el sentido rítmico, melódico, de calidad sonora... siempre procurando enfatizar la palabra; hay, pues, momentos puramente musicales y solos de texto. La composición musical saldrá de un amplificador por detrás del espectador y la voz, en cambio, desde el fondo (desde la puerta) en dirección al hombre y al espectador, lo que genera una falta de correspondencia directa o distancia entre esa voz y tal presencia física y una especialización sonora particular.

Síntesis y condensación como principios constructivos, objetos con luz propia como patrón visual que responde al movimiento déictico del relato y a la construcción paratáctica de la sintaxis en la que cada cosa es señalada: “objetos viejos allí y un viejo paño allá y desde la balaustrada acecha el gato y de la chimenea sale de humo y están preparando café para la cena y... y...” (lo contrario de hipotaxis: subordinación, idea de causa-consecuencia). La parataxis de la escritura condujo entonces a pensar más en una *serie* que una secuencia. Una serie donde haya contigüidad pero no continuidad, donde los límites entre cada fragmento no sean idénticos. Probablemente allí radique ese devenir interrumpido o suspendido, en eso que no termina de (no) ocurrir, que produce cierto extrañamiento: este fenómeno es, en definitiva, lo que Kafka le hace a la lengua alemana. La distancia como forma de interrupción resultó entonces un fundamento estético imprescindible.

El texto tiene un comienzo y un fin, eso es discontinuidad pura, como en todo relato; lo mismo ocurre en la dimensión musical. Lo eterno e incesante de la instalación se produce en su repetición: la serie y el sonido (con la voz) recomienzan pasados los 4 minutos, durante el tiempo que dura la exposición (aproximadamente 45 minutos en los que el público entra y sale). Esa permanencia invariable del hombre en el umbral sobre la que se producen variaciones, sugiere un kafkiano devenir otro: “Cuanto más tiempo uno vacila ante la puerta, tanto más extraño se vuelve”. Y queda resonando en el espacio la pregunta “¿No

sería entonces yo mismo como alguien que quiere guardar su secreto?”. El hombre vuelve a tomar la postura inicial, detenido, para recomenzar.

La obra de Kafka -reflexiona Blanchot- “está en pos de una afirmación que quisiera conquistar mediante la negación, afirmación que, desde que se perfila, se sustrae, parece mentira y así se excluye de la afirmación, haciendo de nuevo posible la afirmación. Por el hecho de ser negada, existe, por el hecho de no serlo, está presente” (Blanchot: 1993,89). Y, podemos pensar, se hace presente, oscila entre lo trágico y lo cotidiano, lo natural y lo extraordinario, porque configura un espacio vacío de contradicción e interrogación en el que se iluminan fragmentos del ser. Y allí la caja negra, el recorrido de luz y esas presencias que propone la instalación constituye no una transformación del relato sino un suplemento, un resto, un incalculable al que dio lugar la escritura y la lectura.

Palabras del autor respecto del arte: “su capacidad consiste en encontrar en el vacío un lugar en el que el rayo de luz se pueda captar potentemente, sin que la luz haya sido perceptible con anterioridad (...) Nuestro arte es estar cegados por la verdad: la luz sobre el rostro gesticulante que retrocede es lo único cierto y nada mas” (Kafka en Blanchot: 1993, 107).

## EL PÚBLICO

La instalación constituye un complejo temporal del instante que se materializa en el cruce simultáneo de sistemas perceptivos: lo visual, lo sonoro, la presencia de los cuerpos de los espectadores que pueden rozarse o distanciarse en la penumbra, sumado a estímulos físicos como el viento producido por artefactos por detrás de los espectadores, y también por olores generados en el espacio (llega a percibirse entre sustancias aromáticas naturales, el café, de relevancia a nivel textual y en la construcción de un ambiente). La propuesta permite, pues, que sea apreciada por **espectadores hipoacúsicos y no videntes** puesto que, si bien cada sistema está en función de los otros, posee a su vez cierta autonomía.

## Bibliografía:

BACHELARD, G. *La intuición del instante* (1932). México: FCE, 2002.

BLANCHOT, M. *De Kafka a Kafka*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993.

*La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008.

DALMARONI, M. “Discontinuidad: por dónde empezar. Definiciones, fórmulas y figuras”, Notas para uso interno de la Cátedra de Metodología de la investigación literaria, 2013.

KAFKA, F. *Relatos completos*, T.IV, Losada, Buenos Aires, 2005.

STEINER, G. *Gramáticas de la creación*. Buenos Aires: Decolsillo, 2011, p. 27.

UNSELD, J. *Franz Kafka. Una vida de escritor*, Anagrama, Barcelona, 1989.

#### FICHA TÉCNICA

**“Regreso a casa” de Franz Kafka, traducción de Roberto Bein.**

DIRECCIÓN: Laura Conde

COORDINACIÓN GENERAL: Rubén Szuchmacher y Graciela Schuster

INTERPRETACIÓN: Matías Etcheverry

DISEÑO VISUAL Y REALIZACIÓN: Fernanda Heras

DISEÑO SONORO Y VOZ: Miguel Rausch

DISEÑO DE MOVIMIENTO: Matías Etcheverry

DISEÑO GRÁFICO: Juan Pedro Fernández Argento

PRODUCCIÓN: Elkafka Espacio Teatral y Laura Conde

## **Proyecto MiniWIP: Ciclo de muestras de trabajos en progreso + análisis y reflexión sobre las artes escénicas regionales.**

Leonardo Basanta, Carolina Donnantuoni, María Eugenia Massaro, Gustavo Radice

### **Resumen**

El proyecto MiniWIP se propone como un espacio abierto y permeable, en el que la reflexión sobre las diferentes estéticas y poéticas escénicas confluyen a través de distintas disciplinas –teatro-danza-performance y los cruces entre ellas-. Bajo la premisa de compartir procesos de trabajo y los procedimientos que contienen-proponen cada zona de ensayo presentada, el proyecto MiniWIP se funda con el objetivo de ser un espacio de encuentro para los diferentes hacedores de artes escénicas de la región. Es en la heterogeneidad sobre los modos de producir el hecho escénico donde se intenta construir un espacio fenomenológico del percibir. Es sobre la base fundante del ver-mirar-percibir que los diferentes encuentros intentan profundizar sobre las estrategias y procedimientos del mirar-observar, para construir espacios de análisis y reflexión sobre el acontecimiento escénico.

El proyecto MiniWIP se corre del espacio del desmontaje, como metodología y estructura de pensamiento, para asentarse en los procesos previos al hecho escénico en sí. Es haciendo eje sobre la zona de ensayos, como momento previo al hecho escénico y como estructura de pensamiento, donde el proyecto encuentra su camino de viabilidad. El espacio de los MiniWIP también se plantea la posibilidad de difusión de las diferentes micropoéticas escénicas a partir

### **“Mini WIP”. Muestra de trabajos en progreso + reflexión en las artes escénicas regionales.**

Los “Mini WIP” (mini *Work in Progress*) son un ciclo de *encuentros* que se realizan desde principio del año 2014 en la ciudad de La Plata. En cada uno de ellos se muestran trabajos en proceso, se analiza y reflexiona sobre las artes y prácticas escénicas regionales. Para su realización se invitó e invita a grupos de danza y de teatro que estuvieran y estén en período de ensayo con un proyecto aún no estrenado. Se ha convocado, a todos aquellos trabajadores del teatro, la danza y la performance interesados en mostrar algún material sobre su producción escénica –actual-.

El objetivo de los “Mini WIP” es construir un espacio de intercambio de ideas a partir del cruce de producciones escénicas, su posterior análisis y reflexión. Como así también generar un espacio de análisis del trabajo escénico propuesto usando como campo de reflexión las propias producciones. Generando a su vez un espacio de mutuo entendimiento y respeto en el que se capitalicen las diferencias. Pensar el teatro, la danza y la *performance* desde las *estéticas* y modos de producción de la ciudad, para romper algún eslabón del colonialismo. Pensarse puertas adentro, nombrarse y hacerse desde la producción local.

Dado que los saberes y conocimientos de quienes habitan y construyen prácticas escénicas se constituyen como herramientas plausibles de ser observadas, analizadas y puestas en diálogo, se considera muy útil desgazar y explorar los materiales de ensayo de cada proceso de trabajo. Así, el foco de cada encuentro es hacer dialogar materiales de diversos orígenes, técnicas, estrategias procedimentales, lenguajes y poéticas favoreciendo la pluralidad existente en el teatro y la danza platense.

Se observo en los encuentros anteriores a la fecha, estrechas relaciones entre el lenguaje de la danza y el teatro, así como diferentes formas y tipos de *performance*. Esto ha llevado a la hipótesis de que existirían en el ámbito escénico platense distintos cruces y combinatorias en la estructura del relato así como nuevos modos de hacer. El desgase que intenta el ciclo “Mini WIP” apuntaría a nombrar y establecer diferencias y relaciones entre estos nuevos modos de funcionamiento en la estructura de los *relatos* considerando que toda obra o fragmento de ella responde a un sistema y que dentro de las propuestas vistas en los encuentros las hubo en dos tipos: por un lado proyectos con procedimientos concretos y posibles de ser repetidos y por otro lado propuestas que responden exclusivamente a necesidades expresivas.

Los encuentros Mini WIP han sido y continuarán siendo *abiertos a todo público y gratuitos*. Están invitadas a participar tanto las personas o grupos que deseen mostrar modos de ensayo, ya sean estos “de mesa” o transitados desde el cuerpo y fragmentos de obras de danza y/o teatro en proceso. También se ha invitado e invita a quienes deseen participar como espectadores[2]. Por encuentro se muestra la producción en proceso de 2 (dos) artistas o grupos trabajadores de las artes escénicas. Posteriormente a la presentación de los procesos se genera el espacio de análisis con la intención antes mencionada. El espacio de reflexión está coordinado por María Eugenia Massaro y Gustavo Radice. El máximo de tiempo de cada muestra de material es de 20 minutos.

Los encuentros del ciclo Mini WIP son pensados alrededor de 4 ejes:

- *Crear obras con más conciencia acerca del material* que se trabaja. Usualmente se ponen a prueba obras una vez concluidos sus procesos, es por ello que se pierden la mayor parte de las ideas que pertenecen al mundo propuesto. Una vez finalizado el montaje, las obras se someten a la mirada de los otros y es recién allí donde se atienden opiniones a modo de *devolución*. Se considera que escuchar a los espectadores en una etapa más temprana del proceso creativo de las obras podría ayudar a producir materiales que contengan reflexiones más amplias.

- *Generar un fondo común de ideas sobre la base del enriquecimiento mutuo*. El mismo propone compartir espacios de incertidumbre y dudas con quienes experimentan y se preguntan sobre “lo escénico”.

- *Abrir, ceder y profundizar la comunicación entre todos los que realizan artes escénicas en la región sobre la creencia de que mostrar materiales no tan consolidados puede generar ejes de discusión donde los participantes que proponen su material no estén en una situación defensiva de su trabajo, sino en una actitud despreñida para escuchar reflexiones ajenas. Se considera que esta actitud permitiría compartir herramientas, métodos y técnicas de trabajo que alimentaría las prácticas de todos/as.*

- *Acercar las poéticas propias a otras agrupaciones sobre la base de entender que quienes participan son “personas que preguntan” y no “personas que saben”.*

Vale pensar además, que la propuesta del ciclo “MiniWIP” está en permanente construcción y que posibilita la reflexión de un “espacio anterior” al producto final o puesta en escena. Sobre otras experiencias generadoras de cruces e intercambio de ideas en la ciudad de La Plata se mencionan, 1er Festival de Dramaturgia Platense (mayo 2012) y 2do Encuentro “Solo... Juntos” (agosto 2012) donde la reflexión y el análisis llegan luego de las funciones de las obras completas mientras que “MiniWIP” intenta husmear en el proceso de trabajo o sea; a priori de la/s obra/s.

Se anexa a continuación la ficha de inscripción y la guía de preguntas. Las mismas se ofrecen y se difunden para quien/es esté/n interesado/s en participar del ciclo;



### Mini WIP / FICHA DE INSCRIPCIÓN

- Nombre del material (si es que lo tiene)
- Fecha (estimativa) de inicio del proceso de ensayos
- Fecha (estimativa) de estreno
- Cantidad de ensayos hasta la fecha
- Duración (estimada) del material a presentar (recordar que la duración máxima en el formato MiniWIP es de 20')
- ¿Por qué les gustaría participar?
- Teléfono de contacto y mail

### MiniWIP/ GUIA DE PREGUNTAS

“El objetivo de responder esta guía de preguntas es ponernos en contacto de antemano con tu trabajo. Podés contestar las que te interesen, no contestar ninguna o escribir cualquier otra cosa que te parezca que sirve para acercarnos a tu trabajo e intereses”

- ¿Cuáles son las “motivaciones” del material que presentas/n?
- ¿Considerás que tu incursión en el arte escénico (en particular este material) está vinculada a determinados “procedimientos” o está relacionada a una “necesidad expresiva”?
- ¿Qué “elementos” y/o “dispositivos” reconoces que están presentes en este proceso?
- ¿En qué momento del proceso definís/nen la estructura de trabajo?

- Si los procedimientos trabajados derivan de “distintas disciplinas”: ¿Cuáles son los “parentescos y contrastes” entre las mismas?
- ¿Qué consideran que vuelve al material “propio de lo escénico”?
- ¿Hay alguna influencia que quieras/n mencionar, o que consideres que el trabajo menciona?
- ¿Cómo es un ensayo habitual?
- En el caso de que el trabajo no sea un solo: ¿Cuáles son las particularidades de cada actor/intérprete?
- Casi siempre el espectador realiza un recorte en función de lo que “desea” ver. ¿Qué es aquello que está presente en tu material y te gustaría que el público no perdiera de vista?
- ¿Te reconoces como un teatrista y/o intérprete platense? ¿Por qué consideras no formar parte o no de ese colectivo?
- ¿Reconocés a alguien como tu/s maestro/s?
- ¿Hay alguna persona o grupo que actualmente trabaje sobre lo escénico con el que te sientas identificado?
- ¿Qué o cuáles “elementos escenoplásticos” imaginas que no podrían faltar en la puesta final del material?
- ¿Cuál es la proyección que te gustaría darle al material? (cantidad de funciones, espacios, circuitos, etc?)
- ¿Tuviste o tenés alguna dificultad en compartir tu proceso de trabajo?

### **Resumen**

Desde hace aproximadamente siete años, Juan Fernando Cáceres ha ido configurando (o descubriendo) a Maladrés, la estrella central del Circo Ehec. Este hurraño personaje es, como todo payaso, la puesta en desequilibrio y en riesgo de los aspectos más característicos de su autor, sus cualidades y defectos elevados a la “hijueputa” potencia. Maladrés se sitúa en el filo entre la realidad y la ficción, pues ha logrado insertarse en el ámbito de la academia, a través de la impartición de un curso en la Maestría de Estudios Artísticos de la Facultad de Artes ASAB titulado “Prácticas del Fracaso”. Así, como un caballo de Troya, el mismo Juan Fernando Cáceres cuestiona con Maladrés el papel del docente y de la Academia, a través de un performance extendido, excusa perfecta para enfrentarse al fracaso como un detonante de creación y a la creación como un medio de autoconocimiento.

\*\*\*

Desde el principio existió el fracaso. Todas las cosas fueron hechas por él y nada de lo que exista, existe sin él. ¿Cuántas pruebas intentaron los dioses antes de obtener esta humanidad como el resultado más inesperado? Cuatro veces los mayas, una vez el judeocristianismo (con un mismo proyecto que ha fracasado varias veces: un diluvio, un mesías y un apocalipsis que no ha llegado a suceder), dos veces los mapuches, una vez el budismo con su principio de corrupción y, más cercano a nosotros, un humanismo progresista que fracasa en medio de la hecatombe y la violencia. Al principio y siempre, se encuentra el Fracaso.

Si los dioses fracasaron, ¿por qué yo no puedo hacerlo? Este texto, ya de por sí, es un Fracaso. Es un texto que ya ha fallado. Acá no se llegará a ninguna conclusión y seguramente muchas ideas se quedarán por fuera. Ideas que serían, seguramente para otros, más importantes que las expuestas acá. Cualquier hipótesis se diluiría poco a poco y, a través del tiempo, se convertiría en otra cosa. Su sentido se difumina. Este texto está lleno de sospechas, especulaciones y subjetividades. Falta a la verdad y el lenguaje que se utiliza es inapropiado.

No hay que esperar el discurso de alguien versado: Acá no hay esnobismo académico. No espere tampoco una disertación que sea coherente: hay que darle la oportunidad al palimpsesto, a la deriva, al metatexto.

Tenga en cuenta la emergencia de nuevas formas, con la finalidad de proponer nuevas preguntas. Deje que use la palabra *yo*, pues la materia prima del arte es el artista mismo. Para comprenderlo mejor, olvide también el occidentalismo, generador del progreso tecnológico pero también de la decadencia neoliberal: nos desplazamos hacia otros saberes, otras metodologías, otras epistemes. Haga a un lado toda esperanza de encontrar algún tipo de teorización y dé a la práctica la posibilidad de la exploración y la creación. Dele la oportunidad a la ficción como un espacio para la creación de conocimiento y para la producción de pensamiento. Eso es fundamental. Permita abrir el umbral sin el miedo de ponerse en riesgo. Y, si tiene todavía la posibilidad, ría.

\*\*\*

Mi primer acercamiento al circo fue como un pequeño espectador de tres años. La parada de circos modestos llamaba la atención de los peatones del barrio en el que yo vivía. Equilibristas, trapevistas, animales domesticados, payasos y la fanfarria de una banda interrumpían por algunos instantes la tranquilidad de ese lugar, de la misma manera que ese recuerdo asalta hoy mi mente. A esa edad, debo confesarlo, el circo no me apasionaba. Era un desorden lleno de ruido y de color, nada que un niño pudiera comprender conscientemente.

Fue con el Circo de Moscú que comprendí la idea de lo que significa el circo: compañías de artistas que viajaban por el mundo llevando un espectáculo donde los ingredientes principales eran la risa y el riesgo. El Coliseo El Campín se transformaba en una carpa de concreto. Las graderías se llenaban de niños que tenían la boca roja, muy roja, untada del rojo de las manzanas caramelizadas. La pista circular recibía a los artistas que, al ritmo de la música y bajo la insistencia de los reflectores, desarrollaban sus números. Era aún un circo tradicional. Y para mí, sólo era entretenimiento. A los cinco o seis años no se tiene un sentido particular de lo que es o podrían ser el arte y la cultura. Uno participa, pero no cuestiona.

Y yo no lo cuestioné durante mucho tiempo. El circo llegó a mis intereses más por azar y capricho que por la pulsión natural de cualquier artista de circo. De hecho, mi cuerpo se ha negado durante mucho tiempo a desarrollar alguna habilidad: Fui (hasta los 28 años) muy flaco, débil, rígido y torpe. Ahora, ya no soy flaco. Sin embargo, sigo sufriendo de vértigo y me distraigo fácilmente si no logro pronto lo que estoy intentando. Soy, en ese caso, un fiasco anunciado.

Mi acercamiento al circo ha sido académico y, como ya lo dije, un accidente. Mi intención nunca fue insertarme en ese mundo, el cual era muy extraño para mí. La idea era encontrar, a través de una reflexión sobre los dispositivos escénicos, posibles soluciones a mi forma de dibujar. Redacté, entonces, una memoria de magíster acerca de las manifestaciones de circo en los pasos peatonales. Era algo objetivo,

desde afuera, a partir de la construcción conceptual de un observador que encuentra en el circo una materia digna de reflexión estética. ¡Qué inocente fui en ese entonces! Yo que pensaba regresar sin ser tocado, fui atravesado totalmente: la interiorización de una práctica, que era más que un espectáculo marginal, despertó en mí, al igual que otras anécdotas más personales que no vienen al caso, interrogantes que se ponen en evidencia a través de mis procesos artísticos, pedagógicos e investigativos. No hay que tener miedo de encontrar después de asociaciones irracionales nuevas miradas:

5. La potencia de un cuerpo originario que se presenta al mundo como un instrumento de conocimiento y que sobrepasa al artista mismo, al hombre y su animalidad. Es a través del cuerpo que, como artista, intercambio ideas y revalúo el contexto. Con el cuerpo, se confrontan, se comparan y se discuten nuevas nociones de obra de arte y de realidad.
6. Los gestos primarios permiten la reconstrucción de una narrativa de la vida y un retorno a la (re)presentación prosaica y elemental, porque todo es digno de atención. Me alejo de las obras que recurren a la imagen, en pro de las fórmulas gestuales, de exploración física o de confrontación directa. Esta confrontación permite la democratización de las ideas representadas, para que el saber pueda fluir y hacer así del arte un lenguaje a la vez integrado, capaz de ser escuchado, pero siempre en disonancia. El artista es un hacedor y él se sostiene sobre la acción.
7. La búsqueda, a través de la abstracción (porque todo es una abstracción), de ese espacio mental donde las ideas empiezan a tomar forma y, en ese sentido, la búsqueda a través de la complejidad y la pluridireccionalidad. Habitamos las formas, ellas nos preceden y nos dominan y hay que abandonarse (arriesgarse) para llegar a aprehenderlas. El desplazamiento de la actividad artística hacia la abstracción compromete las prácticas de la intersubjetividad, la compartición y, por qué no, la creación colectiva.
8. La noción de la economía a través del desprecio del objeto artístico, teniendo en cuenta de que ya no hay más espacio dónde meter nuestras creaciones. Sin embargo, si el arte pertenece hoy en día al dominio de la realidad, ésta última lo desborda por todas partes. Hay que investir la realidad, es decir, explorar territorios más vastos que los del arte mismo. Contra el objeto artístico, se activa el proceso de inserción en una temporalidad específica del mundo concreto confrontándose con su ritmo. Como hablamos del acá y del ahora, la trascendencia pierde sentido. Lo que importa es la existencia.
9. La concepción de una academia flexible que debe olvidar su lado solemne y que debe relativizarse, porque si no hay que tomar la vida seriamente, mucho menos este lugar lleno de

doctores vanidosos que inflan su ego con ideas copiadas de pensadores que copian ideas de otros copiones. Se aboga por el retorno a la mirada del niño, quien siempre dice la verdad, que se proyecta hacia un futuro sin condiciones, que ve el mundo como si fuera la primera vez y que no prejuzga lo que sucede a nuestro alrededor. Convoco una academia de la ruptura, la disonancia y la libertad.

10. La sensación de que todo es transitorio y de que la muerte vive al otro lado de la calle. Nuestra humanidad es, entonces, frágil, pero eso no eclipsa el impulso de sobrevivir. De la misma manera, todo renace, todo es circular.
11. El acercamiento a la materia con la responsabilidad de quien entiende el fenómeno de la gravedad, para traducirlo y comprenderlo, para dejarlo hablar.
12. El entendimiento de que se puede fracasar al momento de actuar, de creer y de crear, y que ese fracaso es el detonante de una nueva creación. Es indispensable reconocer el error, el riesgo de aceptarlo devela la realidad y rompe la ilusión, activa otra mirada que transforma la visión y la concepción del mundo. El fracaso abre los ojos.

Y, así, una cosa lleva a la otra. De un proyecto sobre el circo de la calle, y sin saber cómo, caí en la empresa de hacer una tesis doctoral que hablara de las relaciones entre la Artes Plásticas y las Artes del Circo: una historia de representaciones del circo dentro de las imágenes del arte moderno y contemporáneo. Y fracaso tras fracaso traté de sacarla adelante, porque después de cinco años todo esto parecía más un catálogo cronológico que un ejercicio académico con un propósito estético, ético y político claro. Todo eso, hasta que conocí a Maladrés.

\*\*\*



La primera vez que escuché hablar de Maladrés fue hace seis o siete años. Hizo una aparición fugaz en un proyecto académico y artístico: *El Proyecto Amalgama*, en el marco de la IX Bienal de Arte de Bogotá. Maladrés es un viejo payaso injustamente olvidado por los historiadores, quien, después de su jubilación, se dedicó a dar cursos sobre diferentes temas de circo. Quienes lo conocen lo describen como un viejo amargado y grosero que alimenta su ego de una manera exagerada y que toma distancia con los otros como si en su alma guardara rencor y desprecio, como si él fuera mejor que los demás. Dirigió durante muchos años el célebre Circo Échec, un circo tradicional que estuvo considerado como la vanguardia del circo denominado “anticonformista”<sup>49</sup> y que quebró en el año 1978. Considerado como “el obispo del arte *clownesco*”, Maladrés trata de mantener el aplomo detrás de su nariz violeta, aún cuando ya han pasado 36 años de haber desmontado definitivamente su carpa.

---

49 El « movimiento anticonformista » en el circo es el eco de movimientos de contra-asimilación provocados por el jazz en los años cuarenta. Maladrés, quien se identifica con la polirritmia y el carácter roto e improvisado de esta música, encuentra también un espacio dónde desarrollar su espiritualidad y misticismo. Así, transporta esas ideas esenciales hacia una ideología y una forma de hacer las cosas. Funda, entonces, en 1952, la Compañía Circo “Escuela Contestataria de Hábitos Espirituales Canónicos”- Circo ECHEC.

La Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, lo invitó a realizar un par de conferencias y, finalmente, lo contrató en el 2014 como docente de la Maestría en Estudios Artísticos para impartir el Seminario “Prácticas del Fracaso”, un curso teórico-práctico de carácter electivo que se ha convertido en un laboratorio de creación<sup>50</sup>. Tuve la fortuna de asistir y tomar su curso. Y digo “la fortuna” porque, a pesar de su arrogancia y frialdad, él me dio la clave para estructurar mi tesis y salir del atolladero. Mi trabajo académico está organizado de la misma manera que Maladrés estructuró su seminario. Con su aval, trato de conectar su discurso con el mío: “Podemos -dice Maladrés- encontrar rígida la idea de tomar, una por una, las diferentes disciplinas del circo y encontrar imágenes que nos hablen de ellas. Eso sería muy ilustrativo. Hay que, por el contrario, contar una historia del circo reflexionando alrededor de su naturaleza, de las múltiples dimensiones que contiene, de los aspectos que lo atraviesan, pero entendiendo también que todo discurso es un artificio”.

Así, las “Prácticas del Fracaso” se volvieron el detonante activador de mi investigación: Un nuevo punto de partida que ha permitido oxigenar mi mirada y transformar el catálogo enciclopédico en un *catálogo-otro*, más parcializado, más tendencioso. Se puede hablar entonces una “re-visita” para hablar del cambio perpetuo. Acá se percibe el verdadero sentido del fracaso: es la consecuencia del riesgo. La idea de la falla, del venirse a menos y de la culpabilidad se transforma en redención. Me encuentro en una posición cero.

\*\*\*

El acto artístico, en un primer acercamiento, tiene la capacidad de producir placer, audacia, asombro, por no estar dentro de lo real, de lo verdadero. Es un disparador potencial, una manera de cuestionarse. El artista, por su parte, es un agente social. Su acción indaga sobre las relaciones entre los diferentes elementos que lo rodean. Su función, si es que la hay, es poner en evidencia aspectos invisibles para los demás, aprovechar el estado de vulnerabilidad. Estos aspectos son, una vez observados por el filtro del artista, avalados o reprobados por la sociedad. Es a través de diferentes estrategias de creación, algunas más contradictorias que otras, que el autor del gesto artístico logra transformar su contexto, a partir de la configuración de un microcosmos que se inserta y se enclava en el mundo concreto y donde la obra es el

---

50 El seminario está compuesto por una serie de once conferencias, entre las que sobresalen títulos como: *La parábola como el camino preferido en el estudio de la trayectoria de los cuerpos que caen; El equilibrio como método efectivo para combatir la gravedad; El uso de los discursos ajenos con el fin de conjurar el fracaso; La búsqueda del centro: técnica rotacional para el encuentro consigo mismo; El modelaje como estrategia para figurar en portadas de revistas científicas indexadas; Nostalgia, añoranza, pena, aflicción, evocación, reminiscencia, cuita y morriña por el vacío.*



umbral: ideas metamorfoseadas en lugares específicos, en escenas narradas o pintadas, en configuraciones simbólicas superpuestas, en gestos indicativos que retornan a lo real. ¿Y qué si el circo es lo real-real? ¿Y qué si lo mío es fracasar?

## ***Del mismo vientre. Reflexiones acerca de la creación coreográfica***

Maite Salz

Universidad Nacional de las Artes (UNA)

### **Puentes entre los conceptos y la obra**

Esta presentación se propone compartir las reflexiones planteadas durante el proceso de creación y puesta en escena de la obra *Del mismo vientre* (Obra realizada gracias al premio Estímulo a la Creación 2010 otorgado por el Instituto Universitario Nacional del Arte). Al mismo tiempo, se buscará evidenciar aquellos puntos de conexión entre los conceptos y las prácticas ejercidas a la hora de la creación de la pieza.

El fin de este trabajo es mostrar que los procesos creativos no son hechos aislados, sino que forman parte de un contexto determinado y que, aunque se presenten a sí mismos como rupturistas, reproductores o intenten ignorar o negar todo esto, no pueden escapar de su contexto de creación. Es más, no sólo surgen de un contexto, sino también de las posibilidades, las herramientas, los conocimientos y el acervo personal de los artistas que crean la obra. Es en este marco donde la obra surge como posibilidad.

Es así como, al hacer referencia a *Del mismo vientre* como una obra contemporánea, ya se está planteando un marco de referencia histórica y estética. De este modo, el hecho de plantear el trabajo como un proceso de búsqueda, sin ningún tipo de fórmula previa y con base en la improvisación, ya está enmarcando a la obra dentro de ciertos parámetros que pueden ser comprendidos en lo que se considera una obra de danza contemporánea. Por ejemplo, la libertad de inventar e implementar reglas propias para la creación, el trabajo con una intérprete como agente creador de material específico y la intención de plantear una obra que presente un universo simbólico propio, evitando la búsqueda de una narrativa lineal, son decisiones que ya imprimen un carácter al trabajo desde el mismo momento en que se plantea como proyecto de obra.

Todo esto hace referencia al proceso como aquél momento previo a la puesta en marcha del proceso de investigación y armado de la obra, que es fundamental para delimitar las características que adquirirá la pieza futura. Esto se debe a que lo que se dispone en ese momento, son aquellos lineamientos que guían el proceso creativo. Es decir que colocan al coreógrafo en un contexto histórico del arte que, no casualmente, se aleja de los mandatos legitimadores a los que se refería Arthur Danto al hacer referencia al periodo de culminación de la historia del arte como un modelo progresivo donde existe una manera

hegemónica de concebirlo y que se presenta como un lineamiento *a priori* en cada proceso creativo. En contraposición, el arte contemporáneo traza sus propias reglas a la hora de la creación, por lo cual, se produce una ligazón fuerte entre los conceptos y las prácticas. Aquí, la danza se vuelve acto reflexivo, donde la responsabilidad creativa es de los artistas, únicos creadores de su propia metodología a la hora de trabajar y estructurar una obra. Es aquí, donde la reflexión sobre los procesos se vuelve fundamental para realizar una verdadera investigación escénica en torno a lo que el autor señala como un “(...) *tipo de reflexión sobre los sentidos y los métodos de representación.*”

### Los conceptos generan prácticas

Volviendo al tema del proceso de creación de la obra en cuestión, *Del mismo vientre*, es posible determinar los ejes donde se llevó adelante la reflexión. Como punto de partida, se puede decir que el rol del coreógrafo y la manera de encarar el proceso creativo constituyó una decisión artística que a la vez le dio una impronta personal al trabajo. Algunas preguntas que guiaron el trabajo al momento de relacionar la teoría con la creación fueron: ¿Cómo se tramitan los conceptos a la hora de la creación? ¿Cómo influyen estos conceptos a la hora de gestar una nueva obra? ¿En qué aspectos de la obra quedan expresados estos conceptos y cómo podemos acceder a ellos al mirar una obra de manera crítica?

En base a estas preguntas es que se conformaron las ideas rectoras o pautas para la creación, y que funcionaron como guías para encarar el proceso de una determinada manera. Por ejemplo, la concepción de *Texto plural* de Roland Barthes, fue tomada como un faro que guió todo el proceso, ya que la temática de la obra fue planteada previamente a la puesta en marcha de los ensayos y al mismo tiempo, la intensión fue la de generar una *obra plural* donde los sentidos no fueran unívocos.

La cuestión del sentido en *Del mismo vientre*, fue un tema central en su construcción, que orientó el trabajo en todo momento. El concepto de pluralidad, se ligó a la vez con el de *universo simbólico de la obra*, que orientó la búsqueda del eje temático pero sin perder de vista el interés en generar sentidos que propongan una cierta ambigüedad en su decodificación. De este modo el trabajo se encaminó hacia la ardua tarea de evitar la literalidad y la construcción de sentidos cerrados en una estructura narrativa y lineal, valorando la imagen que evoca y orienta la percepción pero sin cerrarla.

Ligado a la preocupación por la construcción del sentido en la pieza, surgió la necesidad de cuestionar la noción de espectador, la pregunta “¿Qué obra construyo?” implicaba directamente la de “¿Qué espectador espero o deseo?”. Así, la historia de la danza se hacía presente en la construcción de la obra planteando nuevamente el tema de la contemporaneidad, donde la danza se vuelve un elemento de

reflexión y propone caminos para que el espectador entre a la obra por las puertas que más lo convoquen y para que pueda, retomando a Barthes, leerla y releerla una y otra vez. Una obra coreográfica que se presenta como inacabada ya que su universo de sentidos no puede darse como cerrado sino que necesita aquel “tercer ojo” del espectador que observa y le da sentido al mundo simbólico que propone la pieza.

### **El proceso de gestación de la obra**

En este apartado se desglosarán cuestiones referidas a los roles implicados en el proceso creativo de la obra y que se relacionan directamente con lo tratado en el apartado anterior, en relación a la vinculación con los conceptos y con el contexto histórico de la obra.

### **La generación del material de movimiento y los roles coreógrafo y del intérprete**

La generación del material de movimiento constituye un tema central relacionado directamente con la cuestión de la construcción del sentido global de la obra. La intención en *Del mismo vientre* fue buscar un movimiento que fuera producido, elaborado y seleccionado de manera particular, tomando como premisa lo que Laura Papa explica cuando hace mención a que: “El movimiento de danza es un objeto trabajado, escogido, compuesto, elaborado, pensado, tratado de acuerdo a normas técnicas, estéticas o ideológicas (...) que hacen que el movimiento no solo se perciba sino que se lea.”

En concordancia con esto, la investigación escénica giró en torno a búsqueda de un movimiento particular que aportara a la construcción temática y la generación de diferentes climas en las escenas. La idea era proponer un diálogo constante entre la idea disparadora de *lo femenino* y el movimiento encontrado a partir de las improvisaciones. De esta manera, se fue recolectando el material para el armado de las escenas y la estructura de la pieza.

La herramienta principal fue la improvisación pautada: una serie de consignas que orientaba a la intérprete en la búsqueda del material de movimiento. En una etapa posterior, este material fue seleccionado y perfeccionado para llegar a construir y fijar las diferentes escenas. En un ensayo, por ejemplo, una pauta que se le dio a la intérprete fue la de buscar acciones que le recordasen a juegos realizados en su infancia con sus muñecas. El objetivo era armar un mapa de acciones que evocasen o remitiesen, aunque no de manera unívoca, a la construcción de la feminidad desde la infancia.

Volviendo al tema del vínculo entre conceptos y prácticas, esta manera de trabajar alude directamente a los roles de la coreógrafa y la intérprete. En el primer caso, se asemejó a un trabajo de dirección donde la tarea se relacionaba más con la elaboración de las pautas para la improvisación y el desarrollo de

diferentes ejercitaciones para introducir a la intérprete dentro del universo temático de la obra. Al mismo tiempo se llevó adelante una tarea semejante a la del *reggiseur* que aporta una mirada global sobre el proceso y la construcción de la obra como estructura global. En cuanto al rol de la intérprete, éste fue de una participación activa y consciente ya que ella misma fue el vehículo de la generación de movimiento con su calidad particular, su cuerpo, su creatividad y personalidad, elementos que resultaron ser la “materia prima” de la obra.

Se puede ver entonces cómo la manera de construir la obra y de abordar los roles del coreógrafo y el intérprete, modifican directamente al proceso creativo y al carácter de la obra, ambos, temas no menores a la hora de pensar la relación entre las concepciones y las prácticas artísticas.

### **La construcción de la obra como universo simbólico**

*Del mismo vientre. Decenas de muñecas tiradas en el piso y una intérprete en escena. Un solo en compañía de objetos con cuerpos de mujer. Una indagación del universo femenino que recorre la infancia, la adultez, las represiones y las fantasías, intentando alejarse de posibles lugares comunes. (...) que ofrece una poética particular de la femineidad. (Danza Net).*

El universo simbólico en la obra gira en torno a *lo femenino* recurriendo al recurso de superposición de imágenes para generar un encadenamiento de sentidos que se alejan del relato lineal o narrativo. *Del mismo vientre* incluye acciones, objetos y situaciones que pueden ser relacionados con la cotidianidad. Si se observa el global de la obra, la construcción del sentido tiende a la ambigüedad en los sentidos alentando al espectador a tener una mirada activa.

El abanico de elementos que la ésta incluye va desde los movimientos abstractos hasta los más gestuales, en un entorno lleno de objetos reconocibles y cotidianos como son las muñecas, pero dispuestas en un espacio negro, es decir un espacio que no hace referencia a un ámbito o escenografía puntual o literal como podría ser una habitación o un patio, lo que le aporta el carácter ambiguo al que hacía referencia previamente. De esta manera, en este cruce de elementos y en esta forma de disponerlos, es que se sostiene una forma de construir sentidos que tiende a alejarse de lo unívoco.

Tomando a Barthes nuevamente, en la obra puede notarse que los sentidos *migran* y se depositan en lugares clave, sin que esto genere un relato pero sí aportando a la construcción de la temática. Así, lo femenino como tema global tiende a fijarse en diferentes lugares de la obra como por ejemplo: en el vestuario, en los objetos, las acciones (como el acto de parir), el cuerpo de la intérprete, la alusión a la

gestación (desde el título de la obra, pasando por la imagen del comienzo y la relación con las muñecas) y en las imágenes que connotan sexualidad y corporalidad femenina.

Podría decir entonces que el universo simbólico construye a *lo femenino* a partir de diferentes elementos a lo largo de la obra. Sin embargo este universo se presenta como abierto al momento de construir sentidos lo onírico, la violencia, la maternidad, el juego, lo infantil, lo tierno, el crecimiento, lo animal, lo humano, lo masculino, etc. Así, estos temas entran en diálogo constante con las imágenes que construyen la simbólica de la obra.

La propuesta es la lectura y la relectura, todos los elementos de la obra aportan a la construcción de su universo simbólico, aunque el principal sigue siendo el cuerpo de la intérprete, quién nos va guiando a través de la acción y el movimiento. La obra se presenta como un universo al que se puede ingresar de muchas maneras y por diferentes puertas que apelan a un espectador activo y que necesitan de él para completar el sentido.

Aquí, nuevamente el puente entre conceptos y práctica artística se devela en la formulación de aquellas preguntas que encausaron la temática de *lo femenino* en el proceso creativo. Estos cuestionamientos, al tratarse de una obra de danza, aludieron principalmente al cuerpo, como por ejemplo: ¿Cómo construir una poética de la femineidad a partir del cuerpo? ¿Cómo lograr la evocación de lo femenino sin caer en los estereotipos físicos? ¿Cómo crear un universo simbólico particular donde el tema rondara en torno a *lo femenino*, alejándose de un relato lineal y abriendo las posibilidades interpretativas?

## **Conclusión**

### ***De los conceptos a la creación y viceversa***

El objetivo principal de este trabajo es dejar planteada la cuestión de que las prácticas de creación artística no constituyen hechos casuales o aislados, sino que se relacionan íntimamente con la historia del arte, los conceptos que giran en torno a él y el acervo personal de cada artista.

Se puede observar que toda creación artística conlleva en sí un conjunto de concepciones, ideas y teorizaciones que orientan el proceso creativo y que anclan en la obra terminada. Estas ideas son la guía con la que los coreógrafos trabajan y forma parte del *corpus* de conocimiento y experiencias previas del que disponen a la hora de la creación. Por otro lado vale aclarar que los artistas no siempre son plenamente conscientes de esto durante el proceso, tampoco es necesario que lo sean y muchos quizás no tengan la intención de reflexionar de manera teórica sobre estas cuestiones, sin embargo las concepciones siguen presentes y pueden ser analizadas cuando se mira críticamente una obra de danza. De aquí el diálogo

constante que va desde los conceptos a las prácticas en el momento de la creación y de las prácticas a los conceptos, ya que es posible acceder a ellos a través de un análisis crítico de toda obra.

Sumado a lo anterior, una de los puntos que caracterizan o permiten reconocer una pieza de danza contemporánea es justamente, que cada obra se constituya a sí misma, alejándose de ideas preconcebidas acerca de cómo debe verse o percibirse la danza. En consecuencia, al prescindir de fórmulas acerca de cómo debe construirse una nueva obra, todo está a merced de los coreógrafos, quienes son los encargados de crear con los recursos y lenguajes que crean pertinentes para su propio trabajo. De hecho, hoy en día las piezas se reconocen más como obras de autor, los artistas son los responsables de sus propuestas, sus producciones artísticas y de lo que éstas introducen en materia de nociones y elementos para la reflexión dentro del mundo de la danza y del arte en general.

Este trabajo se plantea entonces como una puerta de acceso más a estas temáticas. Con el deseo de fomentar nuevas discusiones, cuestionamientos y reflexiones sobre el modo en que los conceptos y las prácticas dialogan a la hora de la creación y sobre las responsabilidades de los coreógrafos, artistas, docentes y teóricos en la construcción del cuerpo de conocimiento en torno a la danza como arte.

### **Bibliografía**

Barthes, Roland. *S/Z*. Ed. Siglo veintiuno. Argentina, 2004.

Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo*. Ed. Paidós. Bs.As. – Barcelona- México, 2003.

Papa, Laura (2006) "Danza y significación. Consideraciones en relación al movimiento de danza como una entidad signíca específica" *Actas del I Congreso de Artes del Movimiento y IV Jornadas de capacitación en servicio*. Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte. Publicación en CD-Rom. 2006

[http://www.danzanet.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=492:del-mismo-vientre&catid=37:danzaycomu&Itemid=61](http://www.danzanet.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=492:del-mismo-vientre&catid=37:danzaycomu&Itemid=61)

## **Cuando la práctica *obra* teoría. Procedimientos compositivos en improvisación**

Vivi Fernández

Universidad Provincial de Córdoba - Universidad Nacional de La Rioja

En los últimos años, las investigaciones académicas y artísticas en el ámbito de la danza contemporánea, encuentran en el enfoque Fenomenológico de la Corporeidad, el núcleo constituyente que integra, relaciona y problematiza su práctica. Influenciados por las filosofías contemporáneas, los estudios del *performances* y las visiones posdisciplinarias circunscriptas a una “estética de laboratorio”, los discursos de las prácticas que describen y analizan los procesos compositivos en la improvisación “danzada”, destacan y privilegian el aspecto dinámico del cuerpo que, sin ajustarse a prescripciones técnicas y habilidades virtuosas o expresivas, posibilitan la revisión crítica y las transformaciones profundas de aquellas definiciones que históricamente atravesaron su autonomía disciplinar. Estas nuevas concepciones explican las prácticas escénicas a través de un pensamiento que integra el proceso mismo de la experiencia, subvirtiendo el encuadre específico de la danza en su identidad estética. Como una manera de *obrar teoría* en el momento presente de la experiencia perceptiva del evento, las prácticas compositivas abren paso a un proceso cognitivo desfasado e incompleto que genera vínculos profundos entre la experiencia de lo vivido como “real”, la dimensión del/los cuerpo/s, la construcción de la otredad y su relación con la exterioridad, particularmente con la conciencia perceptiva del espectador. En este trabajo me propongo realizar un recorrido descriptivo de esta práctica con relación a la noción de reversibilidad de Merleau-Ponty con el objetivo de brindar aportes para una estética de la experiencia relacionada al hacer escénico de una práctica “danzada” que puja por trascender y en algunos casos, desconocer un marco disciplinar específico como rasgo de contemporaneidad.



## Talleres, obras y performances

## **Danzareportaje-prácticas sobre y desde la danza que proponen compartir fragmentos de un proceso de creación**

Natalia Burgueño y Ana Oliver (Colectivo Naan)

### **Propuesta:**

El taller propone compartir consignas de movimiento y de creación escénica a partir del proceso de investigación y creación coreográfica DANZAREPORTAJE. La modalidad propuesta es de carácter teórico-práctico. Se trabajará sobre: la memoria, el deseo y el sentido asociados a la danza y lo escénico. Se utilizarán como materiales lo biográfico, el contexto, la codificación y los referentes que los participantes propongan en relación a su experiencia (por más mínima que pueda ser) en relación a la danza y la creación escénica. Se trabajará en la ficción y creación de metáforas a partir de memorias, imágenes, datos y fantasías que hacen a la singularidad de cada cuerpo.

### **Modalidades de trabajo:**

Luego de un calentamiento guiado por las coordinadoras (articulaciones, musculatura, percepción y escucha grupal), se trabajará a partir de consignas de movimiento asociadas a los ejes temáticos propuestos. Cada consigna es presentada (y en algunos casos ejemplificada) por la coordinadoras y luego se trabajan en grupos. En algunos casos, posteriormente se realizará un puesta en común de sensaciones, dificultades y reflexiones en torno a la experiencia.

### **Ejes de las consignas de trabajo:**

- \_ La memoria y la traducción del movimiento de un compañero
- \_ La biografía (real y/o inventada) en una cartografía espacial
- \_ Los movimientos favoritos y los movimientos aprendidos
- \_ La memoria fiel, la exageración, las versiones y la desmemoria
- \_ La repetición y el cambio constante

Si bien existe una planificación previa del taller, consideramos fundamental que su estructura permita cierta flexibilidad para escuchar lo que sucede en el momento.

La práctica experimental estará en un ir y venir constante con el diálogo que ésta pueda generar. Se trabajará la charla desde el cansancio, el silencio compartido, la escritura íntima y el registro en la experiencia.

En el final se propondrá una estrategia de composición que permita un orden posible del material trabajado en una espaciotemporalidad creada y compartida grupalmente.

**Preguntas disparadoras para las prácticas, las escrituras y las charlas:**

- \_ Qué tiene sentido mostrar?
- \_Cuál es la diferencia entre moverse y bailar?
- \_ Cuándo y qué genera cambios en el movimiento?
- \_ Cómo una acción puede ser una experiencia?
- \_ El movimiento tiene memoria? cómo la activamos?
- \_ Qué rol cumple el placer en la creación en danza?
- \_ Cómo se inicia una danza? qué material utiliza? de dónde surge su deseo?

***Taller Componente subjetivo en la composición y el movimiento***  
**Coordinado por Gabriela Prado, Liliana Tasso, Verónica Litvak y Valeria Martínez.**



**Si no me mira**  
Mariana Estévez

**SI NO ME MIRA** indaga sobre aquellos momentos que hacen que uno se encuentre con otro, los puntos de contacto entre dos universos. Sobre todo lo que uno hace o deja de hacer para encontrarse con el otro. Sobre todo aquello que desdibuja el borde del mundo que nos pertenece.

La obra relata la relación con el otro. Otro que nos define, nos inquieta, nos modifica, nos complementa, nos mide, nos da identidad. Otro a quien amamos, admiramos, repudiamos, queremos. Aquello que puede estar en una hermana, una amiga, un amor o un desconocido que modifica nuestro mundo de manera permanente o fugaz.

Trabajar sobre aquellos momentos que hacen que uno se encuentre con otro, los puntos de contacto entre dos universos. Esas pequeñas cosas que hacen que el otro, aunque sea por un lapso de tiempo muy corto, tan solo un instante, entre en nuestro mundo de diferentes formas. Sobre todo lo que uno hace o deja de hacer para encontrarse con el otro. Sobre todo aquello que desdibuja el borde del mundo que nos pertenece.

Las dos mujeres que comparten el escenario, a veces logran encontrarse en un tiempo y espacio común, caen en y de la vida de la otra, se unen o alían en función de un otro externo, se miden (que cantidad de ella entra en mí, que medida me separa de ella, cuanto de ella me modera).

Se tomarán textos de Haruki Murakami y de Alice Munro, entre otros, como disparadores para la improvisación. Esta elección se debe a la conjunción de simpleza y potencia que poseen para hablar de los diferentes modos de relación con el otro y por las imágenes espaciales y de movimiento que sugieren.

*...“Kumiko y yo simpatizamos desde el principio. No fue una de aquellas emociones fuertes e irresistibles, como una descarga eléctrica, que algunos experimentan al encontrarse, sino un sentimiento mucho más dulce y sosegado. Como dos pequeñas luces que, mientras avanzan en paralelo a través de un vasto espacio oscuro, van acercándose de forma imperceptible la una a la otra (...). Cuando tuve conciencia de ello, experimenté una sensación aún más extraña: más que haber conocido a una persona nueva, me había reencontrado con un viejo y querido amigo”... Crónica del pájaro que da cuerda al mundo, Haruki Murakami*

**Ficha Técnica**

Dirección: Mariana Estévez

Interpretación: Natalia Maldini y Julieta Ranno

Música original: Ramiro Mansilla Pons

Vestuario: Margarita Dillon

Diseño de luces: Martin Galle

DCV: Paula Dreyer

Foto: Ignacio Domínguez

Duración: 30 min

Esta obra cuenta con el subsidio a la creación de Prodanza.

**PORQUENO**  
Grupo A LA VUELTA



Por las características del grupo, su eclecticismo y lo poco frecuente de su conformación -ya que se trata de mujeres maduras provenientes de distintos campos, algunas con experiencia en la danza, otras en el teatro y otras sin experiencia escénica previa,- reflexionar en torno a los procesos creativos por los que transitamos y la trascendencia que adquieren para nosotras estos espacios de producción, puede expandir la mirada sobre los alcances de estos conceptos y ofrecer otras perspectivas para su abordaje.

Cada una desde su singularidad perfora los modos hegemónicos de ser “mujeres bailarinas” propiciando que la poesía de las palabras, la música, y el contagio de pertenecer a una generación común, resuene en cada cuerpo, vibre, amplíe, rememore y de esa manera, cada una invente la “danzarina posible” potenciando el acontecer de la producción grupal.

Nuestros cuerpos en escena dicen mucho de nosotras, nuestras historias, nuestros años, de lo que queremos, lo que podemos y no podemos, de las posibilidades y limitaciones y hasta nuestros deseos singularizan el producto.

Este trabajo surge a partir de investigar las propuestas realizadas por la coreógrafa luego de que el conjunto planteara la necesidad de que la nueva producción centrara la mirada sobre todo en lo “grupal”, marcando una diferencia con *La Maravilla* (obra anterior) de tal manera que el grupo en su totalidad ocupa la escena en diferentes momentos a través de unísonos, de situaciones de agrupamiento, de proximidades y distanciamientos, de encuentros, miradas y juegos escénicos

Las improvisaciones individuales y grupales, los disparadores musicales, textos poéticos las ideas compartidas, los intercambios y las diferentes experiencias aportaron y fueron dando forma a **PORQUENO**





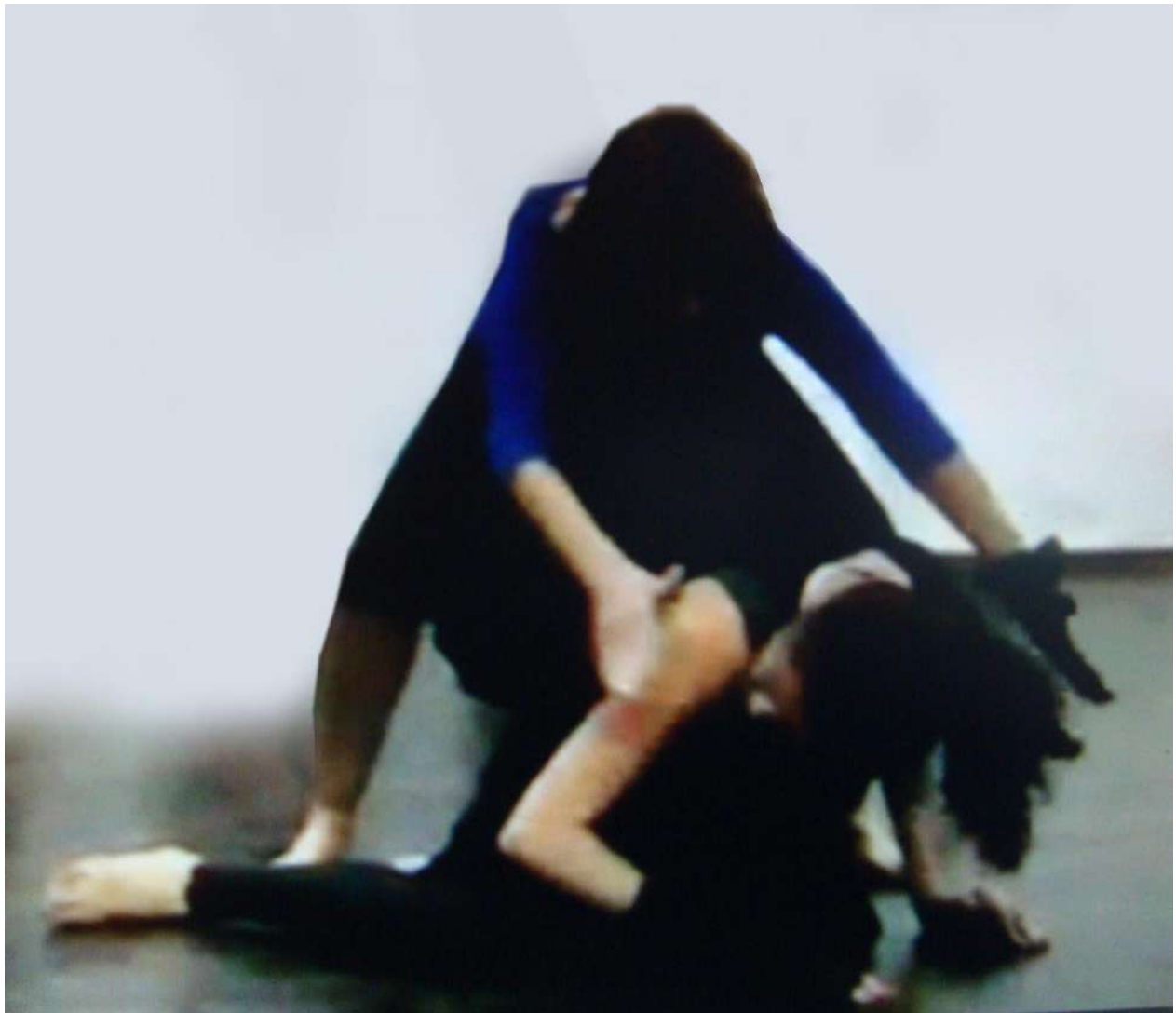
### **Sobre los modos de producción**

Para este trabajo se experimento una modificación en relación con lo que se venía haciendo. Hasta la producción anterior el grupo participaba de las clases de entrenamiento e improvisación y allí se generaba el material de movimiento para la instancia de elaboración y producción, desde fines del año pasado, esta situación se modifico creándose un tiempo y espacio para el abordaje de la investigación, elaboración y producción de obras coreográficas y desde entonces se prevé la posibilidad de invitar a un coreógrafo para dirigir una nueva producción, posibilitando de esta manera diferentes recorridos y miradas a la hora de transitar procesos que lleven a la concreción de productos

En esta oportunidad los modos de hacer partieron de sondear en los deseos y necesidades grupales e individuales y de establecer ciertos acuerdos sobre cuestiones a desarrollar en el trabajo, se exploraron

esas ideas, desde la improvisación, se selecciono material, producto de la experiencia, y se lo organizo en función de diversas formas compositivas.

En el terreno de los roles en la producción, se podría hablar entonces de una autoría conjunta y una coordinación y dirección externa



**Sinopsis / PORQUENO** surge a partir de la necesidad de investigar por un lado, en la construcción grupal de material coreográfico y por el otro, en el deseo de experimentar con aspectos lúdicos del movimiento, en la intención de propiciar un clima celebratorio.

A diferencia de *La MARAVILLA*, obra anterior de *A la vuelta*, que se orientaba hacia la búsqueda más personal del movimiento a través de la exploración de la singularidad de cada intérprete, aquí lo grupal resulta nodal, dando como resultado una producción centrada en lo colectivo,

Pero en esta idea de “todas”, aparecen también diferencias y similitudes. De esta tensión surge el desprendimiento de dúos en los que el eje está puesto en bucear estos opuestos. No obstante cuando son dos las que están en foco, el resto aunque en un segundo plano, está presente. Así, la propuesta de **PORQUENO** transita entre esos polos: todas – algunas, iguales – diferentes.

El espacio adquiere un peso particular en la estructura general de esta propuesta. En principio el lugar de ensayo, que es el espacio físico de pruebas y experimentaciones se piensa también como espacio escénico. Por otro lado parte de “la forma” que fue emergiendo, es producto de los trabajos planteados sobre pautas de abordajes de simetrías, paralelos, espejos, sombras, fondo y figura, proximidades y distanciamientos, etc. Estas posibilidades de relaciones espaciales incentivaron el descubrimiento de trayectorias y diseños, de modos de apropiación del espacio, pero también de intencionalidades y sentidos.

Otros puntos de partida resultaron de los aportes que cada pareja hizo para nutrir su dúo: diferentes climas y formas musicales, algunos textos, poesías, y fotos que permitieron generar imágenes poéticas y ficticias.

En **PORQUENO** no hay un “tema” en particular, se podría decir que sobrevuela una nueva mirada sobre nosotras mismas, un reconocimiento de la identidad grupal que nos contiene. Si bien la obra no es narrativa, se desarrolla con cierta linealidad. Se evita la fragmentación, se propician los enlaces entre los diferentes momentos, generando una dramaturgia sencilla, en la que las diferentes escenas se van hilando.

#### **FICHA TECNICA**

**Dirección y Coreografía:** Diana Montequin

**Interpretación y coreografía:** Patricia Dewey, Adriana Matar, Guillermina Raffo, Leticia Ramos, Mirta Soibelzohn, Renee Turkenich, Karina Yalungo

**Diseño de vestuario :** Analia Seghezza

**Producción :** Grupo *A la Vuelta*

## El RÍO, un cuento de Julio Cortázar

Pablo Shinji

### Sinopsis:

Esta obra formó parte de un espectáculo más amplio, creado y dirigido por Pablo Shinji en el marco de los festejos por el aniversario número 100 del nacimiento de Julio Cortázar y basado en una selección de cuentos del autor: fragmentos de Rayuela, Instrucciones para subir una escalera, Instrucciones para dar cuerda el reloj, Axolotl, No se culpe a nadie, Casa Tomada, Instrucciones para llorar y El río.

Una de las particularidades de la propuesta general fue que se desarrolló en un diálogo permanente con dos lugares: el Paso Mendoza (Ingeniero Maschwitz) y la Galería Sitezen (Pilar). Adaptándose a las posibilidades y potencialidades de cada uno de estos lugares, “Cortázar en el paseo” y “Cortázar en la galería” fue una misma propuesta, pero diferente, ya que integró baños, locales, pasillos, pasajes, árboles y escaleras en un recorrido espacio-temporal único, proponiéndose evocar esa atmósfera tan cortazariana en la que las historias transcurren en varias dimensiones a la vez, entrecruzándose en algunos momentos y bifurcándose en otros, invitándonos a ser artífices de nuestro propio recorrido o a rellenar el espacio vacío.

Entre el espacio real y el espacio imaginario, entre el pasado y el presente, el diálogo con los cuentos de Cortázar nos recuerda permanentemente que el espacio es la suma de historias hasta el momento, o la suma de historias en desarrollo, nunca terminadas: hacemos el espacio todo el tiempo. Y como bien nos alerta Foucault, hacemos este espacio partiendo de una serie de sentidos sedimentados, en medio de diferentes texturas y relieves, entre experiencias que pueden resultar contradictorias o al menos, ambiguas. En sus palabras:

*“Vivimos, morimos, amamos en un espacio cuadrulado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas de sombra, diferencias de nivel, escalones, huecos, relieves, regiones duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas; están las regiones de paso: las calles, los trenes, el metro; están las regiones abiertas de la parada provisoria: los cafés, los cines, las playas, los hoteles; y además están las regiones cerradas del reposo y el recogimiento. Ahora bien, entre todos esos lugares que se distinguen los unos de los otros, los hay que son absolutamente diferentes; lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos. Son en cierto modo, contraespacios” (Foucault, 1996: 2)*

Y fue justamente entre los contraespacios de la obra de Cortázar, aquellos contruidos a partir de su imaginación sobre la realidad física, entre los que nos propusimos transitar durante el proceso de composición de la obra, sumergiéndonos en esos aspectos de la realidad que existen pero que nos pasan comúnmente desapercibidos, entre fragmentos espacio- temporales de la vida cotidiana que se funden y se superponen en un aparente desorden lleno de belleza.

Por último, nos parece importante destacar que este proyecto se propuso integrar un diálogo interdisciplinario durante el proceso creativo y compositivo, buscando compartir y articular distintas formas de hacer y pensar propias de los mundos de la literatura, la danza, el teatro, la música y las ciencias sociales. A nuestro entender, este diálogo posibilitó una serie de experiencias sumamente interesantes que abrieron nuevas preguntas.

**Anexo: texto del cuento *El Río*, Julio Cortázar (en *Final del Juego*, 1956)**

Y si, parece es así, que te has ido diciendo no sé qué cosa, que te ibas a tirar al Sena, algo por el estilo, una de esas frases de plena noche, mezcladas de sábana y boca pastosa, casi siempre en la oscuridad o con algo de mano o de pie rozando el cuerpo del que apenas escucha, porque hace tanto que apenas te escucho cuando dices cosas así, eso viene del otro lado de mis ojos cerrados, del sueño que otra vez me tira hacia abajo. Entonces está bien, qué me importa si te has ido, si te has ahogado o todavía andas por los muelles mirando el agua, y además no es cierto porque estás aquí dormida y respirando entrecortadamente, pero entonces no te has ido cuando te fuiste en algún momento de la noche antes de que yo me perdiera en el sueño, porque te habías ido diciendo alguna cosa, que te ibas a ahogar en el Sena, o sea que has tenido miedo, has renunciado y de golpe estás ahí casi tocándome, y te mueves ondulando como si algo trabajara suavemente en tu sueño, como si de verdad soñaras que has salido y que después de todo llegaste a los muelles y te tiraste al agua. Así una vez más, para dormir después con la cara empapada de un llanto estúpido, hasta las once de la mañana, la hora en que traen el diario con las noticias de los que se han ahogado de veras.

Me das risa, pobre. Tus determinaciones trágicas, esa manera de andar golpeando las puertas como una actriz de tournées de provincia, uno se pregunta si realmente crees en tus amenazas, tus chantajes repugnantes, tus inagotables escenas patéticas untadas de lágrimas y adjetivos y recuentos. Merecerías a alguien más dotado que yo para que te diera la réplica, entonces se vería alzarse a la pareja perfecta, con el hedor exquisito del hombre y la mujer que se destrozan mirándose en los ojos para asegurarse el aplazamiento más precario, para sobrevivir todavía y volver a empezar y perseguir inagotablemente su

verdad de terreno baldío y fondo de cacerola. Pero ya ves, escojo el silencio, enciendo un cigarrillo y te escucho hablar, te escucho quejarte (con razón, pero qué puedo hacerle), o lo que es todavía mejor me voy quedando dormido, arrullado casi por tus imprecaciones previsibles, con los ojos entrecerrados mezclo todavía por un rato las primeras ráfagas de los sueños con tus gestos de camisón ridículo bajo la luz de la araña que nos regalaron cuando nos casamos, y creo que al final me duermo y me llevo, te lo confieso casi con amor, la parte más aprovechable de tus movimientos y tus denuncias, el sonido restallante que te deforma los labios lívidos de cólera. Para enriquecer mis propios sueños donde jamás a nadie se le ocurre ahogarse, puedes creerme.

Pero si es así me pregunto qué estás haciendo en esta cama que habías decidido abandonar por la otra más vasta y más huyente. Ahora resulta que duermes, que de cuando en cuando mueves una pierna que va cambiando el dibujo de la sábana, pareces enojada por alguna cosa, no demasiado enojada, es como un cansancio amargo, tus labios esbozan una mueca de desprecio, dejan escapar el aire entrecortadamente, lo recogen a bocanadas breves, y creo que si no estaría tan exasperado por tus falsas amenazas admitiría que eres otra vez hermosa, como si el sueño te devolviera un poco de mi lado donde el deseo es posible y hasta reconciliación o nuevo plazo, algo menos turbio que este amanecer donde empiezan a rodar los primeros carros y los gallos abominablemente desnudan su horrenda servidumbre. No sé, ya ni siquiera tiene sentido preguntar otra vez si en algún momento te habías ido, si eras tú la que golpeó la puerta al salir en el instante mismo en que yo resbalaba al olvido, y a lo mejor es por eso que prefiero tocarte, no porque dude de que estés ahí, probablemente en ningún momento te fuiste del cuarto, quizá un golpe de viento cerró la puerta, soñé que te habías ido mientras tú, creyéndome despierto, me gritabas tu amenaza desde los pies de la cama. No es por eso que te toco, en la penumbra verde del amanecer es casi dulce pasar una mano por ese hombro que se estremece y me rechaza. La sábana te cubre a medias, mis manos empiezan a bajar por el terso dibujo de tu garganta, inclinándome respiro tu aliento que huele a noche y a jarabe, no sé cómo mis brazos te han enlazado, oigo una queja mientras arqueas la cintura negándote, pero los dos conocemos demasiado ese juego para creer en él, es preciso que me abandones la boca que jadea palabras sueltas, de nada sirve que tu cuerpo amodorrado y vencido luche por evadirse, somos a tal punto una misma cosa en ese enredo de ovillo donde la lana blanca y la lana negra luchan como arañas en un bocal. De la sábana que apenas te cubría alcanzo a entrever la ráfaga instantánea que surca el aire para perderse en la sombra y ahora estamos desnudos, el amanecer nos envuelve y reconcilia en una sola materia temblorosa, pero te obstinas en luchar, encogiéndote, lanzando los brazos por sobre mi cabeza, abriendo como en un relámpago los muslos para volver a cerrar

sus tenazas monstruosas que quisieran separarme de mí mismo. Tengo que dominarte lentamente (y eso, lo sabes, lo he hecho siempre con una gracia ceremonial), sin hacerte daño voy doblando los juncos de tus brazos, me ciño a tu placer de manos crispadas, de ojos enormemente abiertos, ahora tu ritmo al fin se ahonda en movimientos lentos de muaré, de profundas burbujas ascendiendo hasta mi cara, vagamente acaricio tu pelo derramado en la almohada, en la penumbra verde miro con sorpresa mi mano que chorrea, y antes de resbalar a tu lado sé que acaban de sacarte del agua, demasiado tarde, naturalmente, y que yaces sobre las piedras del muelle rodeada de zapatos y de voces, desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus ojos abiertos.

### **Bibliografía**

Cortázar, Julio (2014) [1963] *Rayuela*. Madrid, Ed. Alfaguara Aguilar.

Cortázar, Julio (2014) [1951] *Bestiario*. Madrid, Ed. Alfaguara Aguilar.

Cortázar, Julio (2013) [1962] *Historias de Cronopios y de Famas*. Madrid, Ed. Alfaguara Aguilar.

Cortázar, Julio (2007) [1966] *Final del Juego*. Madrid, Ed. Alfaguara Aguilar.

Foucault, Michel (2004) [1966] *Utopías y Heterotopías*. Conferencias radiofónicas pronunciadas por Michel Foucault el 7 y el 21 de diciembre de 1966 en France- Culture, cd Rom, Paris, INA, 2004. Traducción: Rodrigo García.

Massey, Doreen B. (2005) *For space*. London, Thousand Oaks, Calif.: SAGE.

**Dirección general:** Pablo Shinji (director de La Fábrica Teatral- Garín, Bs. As.)

**Dirección del cuento:** Marcela San Pedro (coreógrafa y bailarina)

**Intérpretes:** Pablo Shinji (actor) y Romina Pedroli (bailarina)

**Música:** Franco Carzedda (percusionista)

**Colaboración:** Juliana Verdenelli (socióloga)

## **Naturaleza analógica. Obra en proceso**

Julieta Almirón, Cecilia Colombero, Julia Carey y Lis Mondaini

Somos cuatro artistas de la ciudad de Rosario, Santa Fe. Desde mediados del año 2014 estamos trabajando en una obra de danza/ performance llamada *Naturaleza analógica* con la cual ganamos el concurso Cosecha Escénica 2014 de la Municipalidad de nuestra ciudad, premio que nos permitió, entre otras cosas dedicarnos a trabajar intensamente junto a otras profesionales como Fabiana Capriotti, Marina Giancaspro y Ana Varela.

Propuesta que se da en el marco de un devenir constante del presente, jugando con la luz y la oscuridad, proyecciones de imágenes aleatorias, cuerpos- movimiento y sonidos que se generan del mismo hacer y del contexto. Es una obra abierta, que danza entre lo íntimo y lo público, que está todo el tiempo a la expectativa de lo inesperado, que muta, que se mueve, que se alimenta. Específicamente, *Naturaleza analógica* es una obra / performance de danza en la cual la significación, el espacio escénico y los relatos dramáticos no preexisten, sino que se conforman y entretienen en la interacción de todos los elementos que intervienen en la propuesta. A partir del cruce de lenguajes de diversos campos, dichos elementos como el cuerpo – movimiento, artefacto – imágenes proyectadas; luz- sombra se conjugan componiendo en torno al tiempo y el espacio por ellos mismos generados en diversos niveles de interacción y de superposición hasta alcanzar la integración en un todo no uniforme pero sí homogéneo. Para alcanzar este grado de vinculación -sin perder la espontaneidad del encuentro pero a su vez con la intención de obtener una presentación asible y llena de matices- trabajamos dese la improvisación pero dentro de una estructura orgánica que hace que la puesta resulte diferente cada vez que se vuelve a realizar pero que mantiene un orden de valor a la presentación y despliegue de los elementos.



## **Sin Hitchcock**

Sofia Kauer

UNA/UNDAV

*La obra, se despliega lentamente. La sala se está preparando. Los espectadores esperan que empiece. La "directora" no está cómoda, necesita hablar con los espectadores.*

*Se comienza a hacer borrosa la realidad.*

*Instantes, detalles, movimientos.*

*Se escuchan, se miran, pero también se tocan.*

*Todos los sentidos a la vez.*

*Se escucha, se mira, se toca, pero también se crea.*

*Todos comparten el acontecimiento*

PROBLEMAS QUE DESPLIEGA LA INVESTIGACION ESCENICA: Sin Hitchcock en un una obra escénica de danza que consiste en la investigación y reflexión sobre la construcción y deconstrucción del tiempo y del espacio como dimensiones fundamentales para pensar la obra escénica de danza.

La obra piensa al tiempo y al espacio no como categorías, sino más bien como prácticas intensiva que construyen en el desaparecer/ aparecer del movimiento. La danza se despliega en lo que dura un instante y el espectador sustrae, siente, vivencia eso del orden del movimiento que se escapa al mismo tiempo que impregna.

El proyecto surge de un interés personal de pensar los instantes (aparecer/desaparecer) del movimiento-danza en relación a la construcción escénica de obra.

Las preguntas sobre el tiempo y el espacio de la obra, quién construye, el espectador como un compositor, la obra como pasado-presente y futuro son interrogantes que intentan responderse desde el movimiento en ésta obra escénica que se anima a hablar sobre el arte y su especial lenguaje de la danza.

La propuesta aquí es pensar en los procedimientos escénicos compositivos que hagan visible aquello que suele ocurrir silenciosamente al momento de ver-hacer una obra de danza. La construcción del cuerpo de la bailarina, de las luces, de lo sonoro y de la palabra como aquello que aparece y que necesariamente

debe ser revisado. Para hablar sobre "la obra" Sin Hitchcock exige al espectador una lectura -entre líneas- de los elementos que suelen usarse usualmente en el momento de la construcción de obra.

*Sin Hitchcock* es un proyecto escénico de danza, con formato clásico (espectadores sentados frontalmente a la escena), que propone la indagación/reflexión por localizar/encontrar el espacio y el tiempo en el que se encuentra la obra escénica de danza. Esta indagación se realiza como una problematización interna de la obra, en su propia propuesta poético-ficcional, sin embargo los sentidos metarreflexivos sobre el arte que allí se despliegan salen de la ficción (de la obra) para recaer sobre la propia obra en tanto tal.

Sin Hitchcock parte de creer que el espectador y la obra no están ubicados en un espacio- tiempo preciso y único, sino que ambos interpolan sus propias posibilidades de ser-obra desde una irrupción del tiempo sobre ellos mismo. No hay lenguaje mejor para reflexionar sobre el tiempo y el espacio que la danza, dado que es el devenir del movimiento y su imposibilidad de agarrarlo en donde aparece algo del orden "otro" que nos anima a la reflexión o a la sensación de lo que implica componer-ver-escuchar una obra de arte.

El interés de esta propuesta se centra en focalizar las potencialidades significativas de la obra *Sin Hitchcock*, independientemente de su creador, en pensar específicamente desde lo que aparece en la obra misma en relación con algunas concepciones y conceptualizaciones contemporáneas que permiten pensar las variables de "espacio" y "tiempo" en la composición escénica de la danza.

*Sin Hitchcock* es el nombre de la obra escénica de danza presentada que pone en cuestionamiento el espacio-tiempo de la construcción/creación de obra al mismo tiempo que pone en escena las figuras (espectador-director-artista) implicadas en esta obra y en cualquier otra.

Su nombre hace referencia primeramente a la ruptura o ausencia de la figura de director como único creador de obra. Hitchcock es "la" figura de director por excelencia. Antes de que el cine sea un cine de autor como fue después de la década del 60's, Hitchcock era Hitchcock sin que existiese tal figura. Es por este motivo -entre muchos otros más referidos al suspenso y a interés audio visual- que el nombre de la obra escénica niega a Hitchcock en la elección de su nombre, pero lo que niega es la figura de director único creador, subjetividad insuperable creadora de obra.

Creemos que no hay nada que se tenga que explicar sobre la obra sino que se prefiere dialogar con ella, con los elementos mismos que aparecen/desaparecen y que son visibles a todo aquel que vio-miró-sintió-tocó la obra. Es por esto, que me parece interesante presentar la obra en el Encuentro Platense de Investigadores/as sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas para poder compartir el hacer y la reflexión.

## Es un verbo

Victoria Keriluk

*Es un verbo* se constituye como una investigación sobre la materialidad misma de la obra-performance, una exploración sobre su definición, sus límites inexactos, sus implicancias y sus conceptos claves llevados a escena. Más allá del resultado alcanzado, la obra se pronuncia inicialmente como un proceso de investigación acerca de la posibilidad de una superación de estética dualista tradicional. A partir de mi tesis de graduación en el IUNA, habiéndome ya iniciado en la búsqueda de modos de producción en danza y artes performáticas que produjeran la ruptura entre los eternos conceptos de sujeto y objeto, comienzo a construir la idea del arte como verbo, como acción, y ya no como objeto-sustantivo. Si bien la aparición de los happenings, works in progress, flashmob, distintas técnicas de movimiento como el Contact Improvisation como precursor de muchas, y diferentes modos de producción, han definitivamente abierto el camino hacia la investigación y construcción de modos de producción que direccionan la estética hacia el arte como suceder, como movimiento, como situación o estado; cuando nos referimos a ellos, aún lo hacemos mediante sustantivos –happening, work in progress y Contact Improvisation. Por lo que a modo de gracia en principio, para luego cobrar un sentido mucho mayor y contundente, comienzo a elaborar la idea de que ya no deberíamos hacer arte, en donde el arte sigue siendo concebido y pensado como objeto-sustantivo, sino *artear*, abriendo paso al arte como acción-verbo.

En relación con los ejes temáticos propuestos por el ECART, considero una gran oportunidad para poder exponer y debatir por un lado, en torno a la investigación del proceso creativo, aspectos vinculantes con la necesidad de generar dispositivos escénicos que abran paso a un arte de las características recién expuestas. Es decir, que modo de abordaje se requiere para que el arte sea vivido más que apreciado, como construir un arte que incluya, al modo en que lo hace un acontecimiento y no que separe en favor de la apreciación y el objeto apreciado. Tópico que viene aparejado con el modo de inclusión del público en escena (en el acontecimiento artístico), y cuestionamientos en torno a los mecanismos de apertura de la obra que invitan al espectador a adentrarse en ella, no sentirse rechazados, separados o lejos, con dificultades de ingresar y ser parte. Este modo de concebir el arte y la obra propuesta en particular, me lleva a pensar en propuestas que carecen de una forma definitiva y que, si bien poseen una estructura interna que las moldea, les da sentido y coherencia interna, no están fijas. Las posibilidades de acontecer de *Es un verbo*, se presentan como potencialmente infinitas, teniendo en cuenta las características espaciales de cada puesta y los modos de intervenir, o no, del espectador. Y junto con esto la posibilidad

de actualización del arte como vivencia, entendiendo actualización como aquello que cada vez permite que el acontecimiento artístico se genere, se abra y ocurra sin cristalizarse, volverse rígido y perder potencialidad. Por último, se despliega a partir de la obra una redefinición del concepto de coreografía, al poner el énfasis en definiciones macro del concepto, como la acción de organizar el tiempo y el espacio derivando inevitablemente en movimiento, (este último definido del modo más simple como todo cambio de posición en el espacio experimentado por el/los cuerpos con respecto a ellos mismos o a otro y que termina por describir una trayectoria) pero dentro de un campo de acción que se expande más allá de la danza hacia una multiplicidad de formatos y expresiones. Lo cual da lugar a procesos de cruce e hibridaciones dentro del campo de la danza y, más aún, en la performance.

Por otro lado, *Es un verbo* es definida como una exposición performática de participación colectiva. Alineado con el eje temático que versa sobre la performance y lo performativo, dentro del campo estético-artístico, pienso la obra a partir de ciertos modos de producción, como lo es la conferencia performática. La obra propuesta tiene sus orígenes en este modo de producción. Este mecanismo de producción de las artes escénicas, surgido en las décadas del 50 y 60 del siglo pasado, se trata de una práctica artística expandida, un tipo específico de presentación que va más allá del formato académico de conferencia y más allá de la concepción artística tradicional, tratando de llevar la atención más bien al *cómo* de la cuestión y ya no tanto al *qué*. En un momento histórico y social en el cuál nos cuestionamos el rol del artista, un rol que se torna más reflexivo, crítico, activo y responsable, no alienado de los aspectos sociales y políticos; y frente a la disolución clara y precisa de los límites entre las artes, entre la teoría y la práctica, entre la producción escénica y la producción ideológica y de significado, la conferencia performática, viene a aunar aspectos de la composición -entendida como componente organizativo- y de la dramaturgia -entendida como el contenido o la producción de significados- al aprendizaje, a la información y a la educación. Se presenta así como un modo de producción que facilita la participación intelectual, emotiva y afectiva de la audiencia. Se posiciona entre el discurso y la acción artística, entre la reflexión y la producción, entre el (arte) conceptual y la performance, entre la investigación científica y el espectáculo y entre la mediación y la difusión del arte. Por ello, usualmente es un trabajo experimental e híbrido que quiere ir más allá de formatos ya codificados como la instalación, la performance o el happening y en consecuencia asume un carácter liberal y heterogéneo. Como característica principal, recurre a la performatividad del lenguaje: el uso del lenguaje ligado a la acción, el lenguaje que acciona, la acción que se narra, utilizando elementos del formato conferencia. *Es un verbo* parte de allí y se transforma en exposición más que en conferencia al reemplazar la performatividad del lenguaje hablado por la del

lenguaje escrito y se inscribe dentro de la zona de hibridación entre arte y conocimiento, discurso artístico o académico.

## **Acrómata**

Jeronimo buffalo

El trabajo nos aliena. Nos convertimos en engranajes de una máquina que no para. Somos la máquina. La máquina nos necesita. La máquina nos destruye. En un entorno gris, panóptico (con vigilancia permanente, omnipresente) los hombres-máquina funcionan, individualmente y como pieza única.

De lo micro a lo macro, todo encaja, toda acción genera un movimiento, todo movimiento genera uno más pequeño, todo es funcional al gran engranaje. Acrómata nos habla de un día laboral, de una rutina agobiante, de una pequeña fracción en la vida, que se repite una y otra vez. Desgastante, circular y precisa, que lejos de producir satisfacción, nos sumerge en una profunda angustia; la angustia de lo cíclicamente inevitable.

El espacio escénico los contiene, los estandariza y regula... los industrializa. El espectador funciona activamente, es parte directa e indirecta. El momento de descanso es tan efímero (como necesario y aliviador) que no puede desprender a los personajes de los vestigios mecánicos, a pesar del esfuerzo rehumanizante.

La conjunción de la acrobacia, la danza, la música y la interpretación, conforman un lenguaje propio, único. El cansancio físico desgasta, oprime y abraza en todo momento al artista y contagia al espectador.

Una experiencia que no sólo emana sensaciones físicas y visuales, sino que obliga a vernos a nosotros mismos, desde cualquier lugar posible, como partes de una máquina, tal vez un poco más endulzada, anestesiada, pero con un potencial tan agobiante como el que tienen los engranajes que apresan a estos Acrómatas.

### ***Ficha técnica***

*Director:* Jeronimo Buffalo

*Interpretes:* Esteban Trindade, Cristian Duic, Daniela Montiel, Francisco Cos

*Difusion, foto y diseño:* Sofia Marcos

**Eje 2**

**EXPERIENCIAS EN GESTIÓN, ASOCIACIÓN Y POLÍTICAS ESTÉTICAS**

## **Eje 2**

**Experiencias en gestión, asociación y políticas estéticas**

**Coordinadoras del eje Julia Aprea y Mariana Saez**

***Coordinadores invitados: Federico Araneta, Verónica Capasso, Matías David López***

A partir de este eje se busca abrir la reflexión y el diálogo en relación a las experiencias de asociación, gestión y producción en el campo de las artes escénicas y performáticas y a las formas en que se piensan las relaciones entre éstas, la política y la sociedad.



## Exposiciones orales

## Reflexiones sobre la asociación, gestión y producción en las artes escénicas a partir del caso porteño

Karina Mauro  
(CONICET/UBA - UNA)

El presente trabajo forma parte de la investigación desarrollada en el marco del proyecto UBACyT “Los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires: la especificidad laboral como condicionamiento de su situación social, cultural y gremial (1902–1955)”, entendiendo por trabajadores del espectáculo a los actores de teatro, cine y radio (la televisión todavía no se había desarrollado en el país en ese período), a los bailarines y a los artistas de variedades. En esta oportunidad centraremos nuestro análisis en la modalidad de producción más extendida dentro del prestigioso y próspero campo teatral porteño: la producción en cooperativa.

La intensa actividad teatral en la Argentina es un fenómeno reconocido a nivel internacional. La Ciudad de Buenos Aires constituye una de las plazas con mayor teatro del mundo, con sus más de 400 puestas en escena semanales, en sus tres circuitos: oficial, comercial y *off* o alternativo, siendo este último el que ofrece la mayor cantidad de propuestas. La situación de este circuito, sin duda favorable a primera vista, constituye el resultado de la aplicación de la Ley Nº 24800/97, más conocida como Ley de Teatro, merced a la cual se creó el Instituto Nacional de Teatro con filiales en todo el país y un sistema de fomento a la producción mediante subsidios a salas pequeñas y a proyectos en cooperativa. El teatro porteño cuenta además, con los subsidios otorgados por Proteatro, organismo creado por la Ley Nº156/99 del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, que también otorga subsidios para salas y proyectos encarados por elencos organizados en cooperativa. La concepción de la que parte esta legislación es la de fomentar proyectos teatrales pequeños, en los que la experimentación estética prevalece por sobre el afán de lucro, cualidad que es garantizada por el trabajo asociativo de los propios creadores, entendiendo como parte de los mismos a los actores y al director. El dramaturgo no suele formar parte de la cooperativa teatral, percibiendo el 10% de la recaudación a través de Argentores, organismo que funciona desde 1910.

A casi veinte años de la aplicación de la legislación vigente, podemos caracterizar la situación actual como de un vigoroso dinamismo, no sólo merced a la proliferación de propuestas, sino también a la aparición de numerosas salas teatrales de entre 30 y 60 localidades, dedicadas exclusivamente al circuito alternativo, pero que no cuentan con subsidio alguno, por lo que se sostienen con los recursos generados por la propia actividad. Esto se implementa mediante la percepción de un porcentaje de la recaudación o, cuando el mismo no logra cubrir un monto mínimo estipulado, con el cobro de un seguro de sala fijo (que

usualmente se calcula en base al monto equivalente a diez butacas vendidas) que corre por cuenta de la cooperativa. Otras fuentes de ingreso a las salas generadas por la actividad teatral son el alquiler del espacio para los ensayos de los proyectos (solventados por quienes lo integran, generalmente antes de contar con subsidio alguno), y para el dictado de cursos y talleres de actuación, danza y otras disciplinas vinculadas con las artes del espectáculo.

Una consecuencia de la gran cantidad de propuestas ofrecidas en el teatro alternativo es la dificultad que afrontan los proyectos para conseguir disponibilidad a pesar de los numerosos espacios existentes. En los últimos tiempos puede verificarse la implementación de una estrategia por parte de las salas, que consiste en la rápida rotación de espectáculos cuando los mismos no cubren una cantidad mínima de espectadores, pero también cuando los superan, lo cual redundaría en un perjuicio para la inversión realizada por la cooperativa. Esto sucede debido a que el recambio por espectáculos nuevos le ofrece a las salas una recaudación segura, producida por el *shock* inicial de espectadores familiares y amigos del elenco.

Además de estas obligaciones, que se asumen con el monto recaudado mediante la venta de entradas o en su defecto con el aporte personal de los miembros de la cooperativa, ésta afronta los gastos de producción, que en teoría deben ser solventados con el subsidio obtenido. Esto implica gastos de escenografía, vestuario y difusión, rubro creciente en virtud de la gran cantidad de propuestas que coexisten. Por tal motivo, desde hace casi una década, han surgido más de quince pequeñas agencias de prensa dedicadas exclusivamente a la difusión de proyectos del circuito alternativo, fundamentalmente entre críticos que se desempeñan en sitios virtuales y, en menor medida, en medios masivos. Estas agencias de prensa perciben un monto fijo, que oscila actualmente entre el 15% y el 30 % del monto del subsidio otorgado.

Por otra parte, el dinamismo alcanzado por el circuito ha desembocado en una notable profesionalización y especialización de agentes (artistas, salas, técnicos, compañías de prensa, y hasta un sistema de ventas *online*) que desarrollan su actividad exclusivamente en el mismo, por lo que ya no se desempeñan gratuitamente como antaño. Por tal motivo, la cooperativa afronta también en cada función realizada el pago del personal técnico (iluminadores y sonidistas) y de otros artistas que no formen parte de la misma (los músicos suelen cobrar un cachet fijo por sus participaciones). El crecimiento de las propuestas ha propiciado también la irrupción del rol de productor, anteriormente ausente en el teatro cooperativo. El productor se especializa en el armado de las carpetas para la solicitud de subsidios, percibiendo un monto fijo por el trámite y/o un porcentaje del subsidio obtenido, lo cual no actúa en perjuicio de su participación como miembro de la cooperativa, cuando el proyecto ya está en marcha.

Si bien los sistemas de subsidios exigen que un 30% del mismo se destine a los honorarios de los actores, dado que la cooperativa es quien gestiona la totalidad de la producción y asume los riesgos ante eventuales pérdidas, sus miembros afrontan con la responsabilidad estética y económica que exceda al subsidio obtenido, por lo que estos honorarios son muchas veces reinvertidos. Esto no sólo se realiza a través de la utilización directa del dinero correspondiente a los honorarios en gastos de producción, sino también mediante la dedicación en tiempo. En virtud de que uno de los pilares del circuito alternativo es la experimentación e innovación estética, los tiempos de ensayo son sobradamente prolongados en comparación con los circuitos oficial y comercial. Esto puede instrumentarse porque los ensayos no son pagos. Otro factor que contribuye a la prolongación del tiempo de ensayo es la disponibilidad horaria reducida de los integrantes del elenco, debido a su desempeño laboral en otras actividades de las que obtienen su sustento (algunas vinculadas con el mundo actoral en otros medios o con la docencia, o en actividades que no tienen relación alguna con lo artístico).

Por otra parte, el número de actores por cooperativa se establece en función de la cantidad de personajes estipulado por el texto dramático de base cuando éste existe o del proyecto estético del que se trate, pautas que establece el director de la puesta en escena, quien generalmente motoriza el proyecto convocando a los actores. Por tal motivo, el porcentaje del subsidio destinado a honorarios tendrá una significación variable según la cantidad de actores que integren el proyecto. Dicho monto debe depositarse en la Asociación Argentina de Actores, organismo gremial en el que la cooperativa debe estar registrada como “Sociedad Accidental de Trabajo” antes de solicitar el subsidio, y que percibe un 6% del monto de honorarios fijado por el mismo, destinado a la representación sindical y a la obra social.

A partir de la somera caracterización realizada, podemos establecer algunas particularidades respecto al trabajo actoral en el circuito teatral alternativo porteño. Por un lado, las políticas de fomento a la producción han generado un circuito de gran dinamismo artístico y también económico, en tanto han surgido y se mantienen en actividad, espacios, técnicos, profesionales y servicios con dedicación exclusiva en el mismo. No obstante, esta generación de recursos no alcanza a los trabajadores de la actuación, a pesar de que es su labor la que propicia la existencia del hecho teatral en sí mismo. La intensa actividad teatral reporta, por otra parte, beneficios simbólicos para el Estado, al tiempo que genera prestigio y posibilidades de trabajo en otros circuitos y medios más lucrativos para las instancias que detentan los roles jerárquicos en la actividad teatral, lo cual queda de manifiesto en la atribución de autoría de los proyectos a dramaturgos y directores. Ambas retribuciones están ausentes en el caso de los actores o los alcanzan en menor medida. ¿Cuál es el motivo por el cual la generación de beneficios económicos,

artísticos y simbólicos no alcanza a mejorar la situación de los trabajadores de la actuación en el circuito alternativo? ¿En qué medida el trabajo asociativo, pilar sobre el que se construye todo este sistema, propicia o impide que esta situación se modifique? ¿Es esta situación visible para los propios agentes implicados? ¿Por qué motivo no lo es?

### **La identidad actoral: entre lo misional y lo laboral**

Desde principios del siglo XX, uno de los argumentos más socorridos para abogar por la implementación del trabajo asociativo en nuestro teatro, fue que la exclusión del empresario como organizador de la actividad liberaría al teatro del afán de lucro y lo dejaría sólo a merced de los elevados intereses artísticos de los creadores. Así, para la dirigencia de la temprana Sociedad Argentina de Actores la eliminación de la instancia capitalista en el mundo del teatro, junto con una postura de férrea autonomía ante el Estado, garantizaría la decisión libre y autónoma de los actores para conformar y gestionar cooperativas organizadas según el modelo de otros trabajadores, mediante las cuales obtener los medios para su subsistencia.

Sin embargo, las dificultades de los numerosos intentos de implementación por parte de los actores huelguistas en 1919 y 1921, y por el propio gremio posteriormente, evidenciaron las profundas diferencias que presenta la actividad actoral respecto de otras áreas del mundo del trabajo. Consideramos que la extrapolación de las experiencias de otros trabajadores al caso de los actores, sin tener en cuenta la especificidad de la tarea que realizan, provocó que las estrategias de lucha implementadas por el colectivo actoral fracasaran y contribuyó a que la problemática laboral en el sector se mantuviera en el tiempo.

Por ello, es necesario partir del análisis de la especificidad de la tarea realizada por estos trabajadores. La misma se funda en el hecho de ser una actividad basada en la exhibición pública del cuerpo y de la acción, es decir, en dar espectáculo del propio cuerpo y del propio accionar. En este sentido, Jacques Rancière (2009) afirma que el escenario perturba la división de identidades, actividades y espacios en el seno de una sociedad, porque quien se exhibe en el mismo da al principio privado del trabajo, un carácter público.

Dos consecuencias se desprenden de esta definición de lo que implica un artista del espectáculo. Las mismas van a determinar las condiciones del ejercicio de su actividad y de su inserción en la sociedad. La primera es la extrema dependencia de la mirada ajena, por lo que la auténtica tarea del artista va a consistir en desarrollar recursos para obtener y preservar esa mirada. Además, a lo largo de la historia aparecerá una serie de intermediarios que operarán entre el artista y la mirada del espectador,

esgrimiendo todo tipo de argumentos para justificar dicha mediación, ya sean de carácter moral, religioso, político, económico, e incluso estético. Ocuparán dicha posición de intermediarios el autor del texto dramático, al director, al dueño del espacio donde el encuentro entre artista y espectador tiene lugar, el empresario que organiza la actividad, los medios de comunicación que la difunden, etc. Y fundamentalmente, asumirán dicha posición los sectores que detentan la centralidad del campo cultural y que, por consiguiente, legitiman o desestiman el desempeño de los demás agentes del mismo. Por otro lado, esta necesidad constante de obtener el favor del público se halla en la base de derivaciones que van desde la inestabilidad laboral crónica hasta la generación de jerarquías internas (cuyo punto máximo es la figura del actor-empresario), que intervenciones externas (institucionales, estatales, comunitarias) débilmente pueden paliar. Por consiguiente, la circunstancial y muchas veces inconstante preferencia del público, se convierte en un desafío para la implementación del trabajo en cooperativas en esta actividad, que no puede limitarse simplemente a reproducir sin modificaciones los modos tradicionales de la autogestión.

La segunda consecuencia de la especificidad del artista del espectáculo deriva del conflicto que representa para una cultura logocéntrica como la occidental, la exhibición del cuerpo y de la acción, al punto que en toda metodología de formación del actor, en todo programa artístico y hasta en cada desempeño actoral particular se ponen en juego las concepciones colectivas de la subjetividad y de lo simbólico, y las relaciones que las mismas establecen con los lineamientos morales, ideológicos y estéticos que se hallan en pugna en una sociedad dada. Es por ello que en el arte actoral siempre se halla implícita una dimensión política. Por consiguiente, la exhibición del actor va a intentar ser controlada mediante su subordinación a algún sentido que la justifique, es decir, a determinada noción de “representación”. Así, la actividad de los actores resulta legitimada en la medida en que se subordine a la representación de un sentido valorado colectivamente. Esto contribuye a situar a los actores en una posición subalterna, en tanto su tarea se plantea como la ejecución material de un sentido aportado por el texto dramático creado por el autor y refrendado por la visión del director, lo cual redundará en la posición jerárquica que ocupan ambos roles en el quehacer teatral. Se produce entonces, con respecto al resultado del trabajo del actor, al que sería legítimo considerar como una obra de arte en sí misma, una suerte de atribución selectiva, por la cual el sentido representado no le corresponde al actor, sino al autor. Lo que se le adjudica al actor, en cambio, serán los aspectos negativos derivados del usufructo de su exhibición pública, lo que se traduce en una insistente condena moral, en su vinculación con la prostitución o con la marginalidad, que podemos identificar a lo largo de la historia.

La condena al usufructo de la actividad artística procede del mundo griego, en el que ciertas prácticas tanto artísticas como deportivas, eran toleradas si y sólo si el ciudadano renunciaba a la utilidad que pudieran reportar las mismas, o sea, si renunciaba a la posibilidad de ganar su sustento mediante dicha práctica. Esta concepción del artista se halla en la base de la visión dominante en el mundo de la cultura y de las artes en nuestra sociedad, en la que se le exige a todo aquel que se desempeña en estas actividades, la renuncia o aparente renuncia al usufructo económico por su trabajo y su consagración al bien común, adoptando la misión de transmitir un mensaje que se proponga elevar o emancipar al público. Simultáneamente, entonces, opera una acusación a todos aquellos que no renuncian a ganar el sustento mediante su trabajo, generando la consiguiente división entre un “nosotros” culto y un “ellos” inculto o rapaz, polarización que en nuestro campo cultural es muy notoria. La exigencia de subordinar la tarea cultural o artística a fines no económicos subyace en concepciones como la de la vocación, que el sentido común le aplica a los artistas pero también a los docentes, a los médicos, etc., o la de que el placer que reporta el ejercicio de determinada práctica sustituiría la falta de remuneración (lo cual también constituye una condena implícita al placer).

Al tiempo que estas ideas escamotean la condición de trabajo de ciertas actividades, dos explicaciones quedan sustraídas en las mismas. Por un lado, ¿cómo obtienen su sustento quienes sostienen esta visión de la cultura? ¿Es posible que un sujeto que no obtenga su sustento por otros medios se dedique al arte? ¿Es deseable? Por otra parte, ¿quién genera la plusvalía en las actividades “culturales” o “artísticas”? ¿Y quién se la apropia?

Desde su constitución, el campo teatral argentino se configuró en la encrucijada entre los imperativos económicos propios de una actividad comercial y estas demandas culturales y éticas provenientes de los sectores intelectuales. En consonancia con las concepciones anteriormente descritas, éstos reclamaban que la actividad teatral se organice en torno de un componente ético que se centraba en la atribución de una función didáctica del teatro hacia el público, que debía prevalecer por sobre los componentes estéticos, percibidos como una superficialidad prescindible que actúa en detrimento de la comunicación del enunciado.

Durante las tres primeras décadas del siglo XX esta concepción persistió sólo como demanda, dado que la actividad teatral era eminentemente comercial y en su mayor medida respondía a tópicos y parámetros estéticos de carácter nacional y popular. Este desajuste entre lo pretendido por la intelectualidad y la situación real del teatro de la época, suscitó interminables reprimendas éticas y estéticas que sustentaron una profunda desvalorización por estas formas artísticas, que con los años

redundó en la pérdida de este patrimonio cultural intangible. Esta desvalorización se sumaba a la grave precariedad laboral que soportaban los actores, dado que no existía legislación laboral en el sector, librado al afán de lucro de los empresarios.

Como ya hemos adelantado, el gremio que nucleaba a los actores, haciendo suyo el reclamo intelectual e influenciado por los idearios anarquista y socialista (conforme al clima de época), ensayaron la implementación de empresas autogestivas que no fueron exitosas. Por consiguiente, la preponderancia de la organización de tipo comercial en el teatro profesional se mantuvo durante toda la primera mitad del siglo XX, a la que se le sumó la aparición del cine y la radio como nuevos ámbitos de desempeño laboral de los actores.

Sin embargo, el ideal largamente ansiado de un teatro culto, desligado del afán de lucro y volcado completamente a la misión de transmitir contenidos valiosos logró imponerse en un movimiento no profesional que basó su organización en el sistema de cooperativas: el teatro independiente. Es necesario hacer una salvedad en este punto, dado que la estructura de cooperativa funcionaba para la producción y concepción estética de las obras, al tiempo que imperaba entre sus miembros la prohibición expresa de ganar dinero mediante el teatro. El movimiento independiente sentó las bases de un teatro de arte militante, cuyo objetivo explícito era la educación del público mediante la comunicación de un mensaje político emancipatorio, completamente desligado del afán comercial que ostentaba el resto de la producción teatral. En este sentido, su aparición vino a responder a la fuerte interpelación ejercida por el campo intelectual que reclamaba el desarrollo de un teatro producido a partir de textos dramáticos de importancia que, en lugar de expresar las formas y preocupaciones propias del público, lo eduque. Si bien inicialmente este proyecto no había logrado imponerse, los años 30 traerían cambios significativos en la sociedad, que desembocarían en el establecimiento de la preponderancia de esta dimensión ética del teatro largamente reclamada.

No es posible comprender el inicio de este movimiento sin tener en cuenta la paulatina diferenciación, operada en el seno de la élite, entre una cultura culta dominante y una variante denominada “intelectual”, como resultado del desplazamiento de los intelectuales de la clase dirigente y su reemplazo por una clase netamente política (Sigal: 2002). Como resultado se operará una creciente distancia entre una visión cultural conservadora y otra progresista, vinculada con el ámbito universitario y con posiciones políticas de izquierda. No obstante, esta divergencia estético-ideológica se minimiza en lo que respecta a la posición de “tutelaje cultural” que ambas vertientes se atribuyen y a la función social, política y educativa (en tanto divulgación de valores universales, que van desde la moral, la religión, el



mercado, la propiedad privada o la revolución) que los productos culturales y artísticos deben ejercer en una categoría compleja, definida como “pueblo”. En el mismo sentido, Ford (1984) señala que persiste en esta postura, el concepto burgués de cultura como bien universal al margen de la historia, es decir, la idea de una cultura única que acepta dos vertientes: la elitista (diferenciadora y apropiadora) y la reformista (es decir, distributiva y por lo tanto, imponible a otros). El movimiento de teatro independiente surgirá en clara consonancia con esta vertiente cultural reformista.

El iniciador del movimiento fue el Teatro del Pueblo fundado en 1930 por Leónidas Barletta. Poseyendo estrechas relaciones con el Partido Comunista, el Teatro del Pueblo tomó su denominación de la propuesta de Romain Rolland en su libro homónimo y planteó la concreción de un teatro culto organizado en cooperativas, pero no ya para eliminar al empresario como intermediario, tal como lo habían planteado los huelguistas de los 20, sino para plantear un teatro de corte mensajista con una función exclusivamente didáctico-política hacia el público popular. En este sentido fracasó, porque nunca llegó al mismo: en efecto, el público del Teatro del Pueblo estaba constituido por los sectores que ya compartían su ideología política y cultural. No obstante, su ideario y organización ejerció una influencia definitoria en el campo cultural, al funcionar como modelo organizativo y plantear un patrón de conducta exigible en los actores.

Es notable que en el afán por transmitir un teatro que fomentara la conciencia política en las clases obreras, los actores debieran responder a una apelación que los constituía como militantes y no como trabajadores. En efecto, la caracterización de la actuación como parte del mundo de la cultura y, por consiguiente, la exigencia de su identificación con la misión que se le adjudicaba a la misma, tornaban imposible cualquier asimilación de su tarea con la de los trabajadores a los que se pretendía llegar. Por ello, consideramos que la apelación a la militancia funcionó como un factor retardatario en la conciencia laboral de los artistas.

Esto se evidencia en la organización interna del Teatro del Pueblo, que luego sería replicada en las agrupaciones independientes surgidas posteriormente en todo el país. Dicha estructura constaba de un director personalista en el centro, alrededor del cual se disponían los anónimos actores. La tarea de estos quedaba reducida al compromiso militante con la función atribuida al teatro, para lo cual debían comunicar el texto dramático con parquedad, ignorando los gustos del público y respetando las decisiones del director. El resto de los deberes del actor consistía en llevar adelante todos los trabajos que demandaba el mantenimiento de la sala: limpiar, confeccionar la escenografía, el vestuario, etc.

De este modo, la condición del actor en el seno del Teatro del Pueblo era por demás precaria dado que no se consideraba prioritaria su formación técnica y que estaba prohibido ganar dinero con la actuación, por lo que no se le permitía profesionalizarse y por consiguiente, sindicalizarse. Además, el anonimato y la rotación de roles (lo cual desestimaba las aptitudes artísticas innatas de los miembros de la cooperativa) sustraían la posibilidad de obtener un reconocimiento de tipo simbólico a la labor de estos artistas. Así, en un contexto signado por la precariedad laboral y los obstáculos de un proceso de sindicalización trabajoso, el movimiento de teatro independiente no le planteó al trabajador de la actuación otra alternativa más que el abandono de la actividad profesional en pos de una militancia de tipo político-cultural.

La concepción del arte y la cultura del teatro independiente adquirió una rápida y prolongada centralidad en el campo cultural porteño, y pronto promovió el surgimiento de otras formaciones similares en la Ciudad de Buenos Aires y en el resto del país. Si durante el primer peronismo, el teatro independiente ejerció una oposición frontal y directa al gobierno, la caída del mismo promovió la decadencia del Teatro del Pueblo y el inicio de una nueva etapa en el movimiento. Así, a partir de la segunda mitad de la década del 50 surgieron nuevas agrupaciones que conservaron el objetivo de producir un teatro de arte que vehiculizara contenidos emancipatorios y la exigencia de la gratuidad del trabajo del actor en el sistema de cooperativa, pero incluyeron en su ideario pretensiones estéticas novedosas. De este modo, las nuevas agrupaciones emprendieron la experimentación estética a partir de cambios en el espacio escénico y de la incorporación de metodologías de actuación novedosas para nuestro medio, como el sistema Stanislavski (que daría lugar a la dramaturgia “realista reflexiva”). Como resultado, para mediados de la década del 60, todo el teatro porteño se había dinamizado a partir de los logros de este teatro independiente renovado.

De este modo, la cooperativa pasó a significar una categoría estética, en tanto esta organización garantizaba la libertad y experimentación creativa de los artistas. No obstante, esto se conseguía merced a la gratuidad del trabajo, que quedaba invisibilizada detrás de los logros estéticos y políticos, y del consiguiente reconocimiento y legitimidad que este tipo de teatro suscitaba dentro del campo cultural. Así, con el correr del tiempo, la concepción didáctica que ostentaba este teatro se amalgamó con la noción de libertad creativa, por lo que la organización en cooperativas se presentó como la única opción para la experimentación estética liberada de las exigencias de la boletería, así como también de los reclamos sindicales.

## Conclusiones

El presente trabajo ha intentado brindar un panorama de las condiciones del trabajo asociativo en la escena porteña actual. Hemos analizado de qué forma las condiciones de producción propician la gratuidad del trabajo actoral y hemos ensayado las causas culturales e históricas que convierten a esta problemática en una situación crónica e invisibilizada. Consideramos que esto se debe a que el modelo vigente se inspiró y al mismo tiempo avaló y profundizó las condiciones de producción establecidas por el teatro independiente, con el amparo de la casi unánime legitimidad y prestigio con los que este movimiento contaba en el campo cultural, dada su congruencia con ideales largamente ansiados dentro del mismo. Dado que la condición de los actores como trabajadores era algo ajeno al ideario del actor militante del teatro independiente, la misma no se presenta como problema para los agentes del campo teatral, entre los que se incluyen el Estado, los propios actores y sus organizaciones sindicales.

Es sobre este sistema que se implementó la legislación vigente, en tanto fomento a la producción mediante un sistema de subsidios estatales que permitan la generación de proyectos teatrales no oficiales ni comerciales y de espacios dedicados a este tipo de iniciativas. De este modo, la producción creció y se especializó, propiciando el surgimiento de un circuito conformado por salas, artistas, técnicos y agentes de prensa cuyo desempeño se limita exclusivamente al ámbito alternativo. No obstante, y más allá del éxito de esta organización, expresado en la creciente cantidad de producción y en el dinamismo económico de la misma, hay una situación que se mantiene inalterable: la gratuidad del trabajo del actor.

De este modo, el fomento económico por parte del Estado sumado a la estricta independencia estética de los creadores organizados en cooperativa constituye un modelo explícito de política cultural teatral, mientras la gratuidad del trabajo actoral persiste como característica implícita dentro del mismo. La organización del teatro en cooperativas se presenta entonces como una suerte de “adecuación ficticia” al modelo del trabajo asociativo, en tanto hasta ahora sólo les reporta a los actores las responsabilidades y obligaciones propias de la organización y gestión de la producción, pero no los beneficios que la misma debería generarle a los trabajadores que la asumen. En estrecha relación con esta problemática se encuentra la cuestión de la relación de dependencia y de la generación de plusvalía en las actividades comerciales y no comerciales (o no comerciales en apariencia) que se basan en la explotación de las artes del espectáculo. En este sentido, creemos que es a partir de las precarias condiciones del teatro alternativo, en el que se desempeñan la mayoría de los actores, que se configuran las condiciones laborales de los otros circuitos teatrales y de los demás medios. Es necesario entonces analizar y desnaturalizar la estructura identitaria de los propios actores para que la condición de artista o militante de la cultura no

implique necesariamente la gratuidad del trabajo, y en este sentido es fundamental la intervención de todos los agentes implicados, desde el Estado hasta los gremios, e incluso los investigadores y críticos.

A raíz de este análisis podemos concluir que en el caso del teatro se presenta una notable y curiosa paradoja: el sistema autogestivo termina reforzando la idea conservadora del mundo de la cultura y del arte como ajenos al mundo del trabajo. Consideramos que la extrapolación de las experiencias de otros trabajadores al caso de los actores, sin considerar la especificidad de la tarea que realizan, provocó que las estrategias de lucha implementadas por el colectivo actoral fracasaran y contribuyó a que la problemática laboral en el sector se mantuviera en el tiempo. El desconocimiento o desentendimiento por la singularidad de estas tareas es una actitud que se reitera en la legislación, en las políticas culturales, en la apelación que desde diversos grupos políticos se realizó y se realiza a los actores, e incluso en las propias organizaciones sindicales que los representan.

### **Bibliografía**

Ford, A, J Rivera y E. Romano, 1984. *Medios de comunicación y cultura popular*, Bs As: Legasa

Mauro, K., 2014. "Actores y mundo del trabajo: apuntes para una problemática construcción identitaria", *Actas de las VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata: UNLP

Mauro, K., 2014. "Reflexiones sobre las condiciones laborales de los actores durante el primer peronismo", en *Actas del Cuarto Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-2014)*, San Miguel de Tucumán: Red de Estudios sobre el Peronismo (CONICET) y UNT

Mauro, K., 2014. "La actuación popular como patrimonio cultural intangible en riesgo", *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, Número Especial "El Actor Popular", X, 14

Mauro, K., 2011. *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. Tesis doctoral inédita, UBA

Pellettieri, O. (Dir.), 2006. *Teatro del Pueblo. Una utopía concretada*, Bs. As.: Galerna

Pellettieri, O (Dir.), 2002. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires II*, Bs As: Galerna.

Rancière, J, 2009. "La división de lo sensible. Estética y política", en *Mesetas.net* (rec. 25/08/09)

Sigal, S., 2002. *Intelectuales y poder en Argentina. La década del 60*, Bs. As.: Siglo XXI

## Continuidades y reelaboraciones: sobre la persistencia del teatro “independiente” en la escena platense<sup>51</sup>

Mariana del Mármol

### Introducción

En el año 2011 años comencé una indagación etnográfica sobre los procesos de construcción de identidades, corporalidades y subjetividades en el aprendizaje y práctica del teatro en la ciudad de La Plata. Dado que se trataba de un campo amplio, que incluía una gran cantidad de actividades, grupos y espacios, uno de mis primeros objetivos metodológicos fue realizar un reconocimiento prospectivo del mismo que me permitiera hacer algún tipo de recorte de la unidad de observación y análisis de mi trabajo.

Así fue como a partir de ciertas lecturas, intercambios con colegas y con algunos teatristas, comencé a buscar alguna categoría que me permitiera efectuar dicho recorte. Puse prueba algunas, tales como “teatro físico” o “teatro contemporáneo”, sin embargo, más allá de que estos adjetivos fueran usados ocasionalmente por algunos teatristas, aparecían más asociados a ciertas descripciones complejas acerca de cuál era el teatro que les interesaba hacer o que se encontraban investigando que como denominaciones demarcatorias que funcionaran a modo de aglutinador de ciertas producciones dentro del campo. Existía, mientras tanto, una categoría que no dejaba de resonar. Una que parecía identificar a la gran mayoría de los teatristas del ámbito que había comenzado a indagar: teatro independiente.

Dado que la noción de “independencia” en el arte ya contaba con cierta cantidad de críticas y cuestionamientos, los cuales llevaron a ciertos colegas que abordaron el estudio de otras prácticas artísticas a reemplazarla por otras, menos problemáticas y más justificables teóricamente, tuve ciertas resistencias para adoptar esta categoría “nativa” como parte de mi trabajo. Sin embargo, la presencia de la misma en el campo teatral platense era tan fuerte que me dispuse a indagar los sentidos que la atravesaban, descubriendo que muchos de estos sentidos hundían sus raíces en una historia que se inició hace casi un siglo.

En este trabajo me propongo presentar someramente aquella historia y ponerla en relación con los discursos y representaciones respecto de la propia práctica que se despliegan actualmente en el campo

---

51 Una reelaboración de este mismo trabajo fue publicado en: Dubatti y Tossi (comp.) Pensar el teatro en provincia (Homenaje a Marta Lena Paz). Instituto de Artes del Espectáculo, Filo: UBA y Editorial de la Universidad Nacional del Sur (EDIUNS, Serie Homenajes del IAE). En Prensa.

del teatro platense, con el objetivo de observar el complejo interjuego entre continuidades y reelaboraciones respecto de los ideales de aquel histórico proyecto que configura el escenario actual.

### **La ciudad de La Plata y lo independiente en el arte**

La ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, funciona como un importante foco de producción artística y cultural, gran parte de la cual es motorizada por una población joven que se acerca (y/o se queda) en la ciudad a raíz de la importante oferta educativa que esta ofrece, así como de la oferta laboral vinculada tanto a las instituciones estatales que tienen sede en la misma como a su movimiento comercial.

Como hemos desarrollado en trabajos anteriores (del Mármol, Magri y Sáez, 2016) es frecuente que los artistas platenses se definan como “independientes”, siendo esta una categoría de usos múltiples y complejos que pone en juego una intersección entre dimensiones estéticas, laborales, económicas y políticas.

En ese contexto, cuando hace algunos años comencé a indagar la actividad teatral de la ciudad encontré que la mayor parte de la misma se realizaba bajo el rótulo “teatro independiente”. Así era como los artistas llamaban a lo que hacían en conversaciones personales, publicidades en radio, redes sociales o agendas locales de espectáculos, pedidos de reconocimiento y reivindicación de su actividad por parte del Estado y así era como nombraban su labor cuando en entrevistas previamente pautadas o en conversaciones espontáneas les preguntaba de qué modo llamarían el tipo de teatro que realizaban.

De este modo, la categoría “teatro independiente” emergió como una categoría central e ineludible dentro de mi etnografía y comencé a observar qué sentidos la atravesaban y de dónde provenían.

### **Los orígenes del teatro independiente**

Diversos investigadores (Marial, 1955; Ordaz, 1957; Pelletieri, 2006 y en Ciurans, 2004; Dubatti, 2012; Mauro, 2011, 2015; Fukelman, 2013) acuerdan en situar los inicios del teatro independiente en Argentina en el año 1930, a partir de la fundación del Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta.

Según Jorge Dubatti, esta nueva forma de producción ética y artística, que luego se expandirá por nuestro país y el resto de Latinoamérica, emerge por oposición a

tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado (...) introduciendo un nuevo concepto de actor (...) y valorando el grupo como espacio de construcción de una nueva subjetividad, de roles rotativos y decisiones colectivas surgidas de

la discusión y la aprobación general de los miembros del grupo (...). Diseñaron una forma de hacer teatro sin necesidad de dinero, haciendo de necesidad virtud, potenciando la riqueza de la pobreza y optimizando los escasos recursos al extremo.” (2012: 82).

Esta síntesis coincide con las opiniones de los otros investigadores que hemos consultado, quienes presentan este proyecto haciendo énfasis ya sea en su intención de oponerse al teatro comercial, ya sea en su intención de liberarse de cualquier tipo de condicionamiento por parte del Estado.

Siguiendo a este conjunto de autores –que se han dedicado al estudio del teatro independiente argentino fundamentalmente a partir del caso porteño-, en mi tesis doctoral (del Mármol, 2016) he presentado las características y postulados ideológicos del teatro independiente de los años `30 y `40 así como las discusiones y cambios que marcaron su desarrollo durante las dos décadas posteriores. A partir de la revisión bibliográfica y a la luz de mi trabajo etnográfico, realizado en el contexto platense en los últimos años, resumí las características definitorias del teatro independiente en una serie de puntos, entendiendo que los mismos mismos permiten visualizar a un tiempo ciertas continuidades respecto del proyecto original así como las principales discusiones y desplazamientos que dan forma al fenómeno actual:

- *Independencia respecto del Estado*: una independencia que apunta sobre todo al hecho de que el Estado no condicione ni los repertorios ni los modos de producción. En la actualidad, esta dimensión se pone de manifiesto sobre todo, en la comparación que muchos teatristas realizan entre la libertad en los tiempos y formas de organización que les permite el modo de producción independiente, respecto de aquellos que se ponen en juego en los teatros oficiales (en La Plata, por ejemplo, al trabajar mediante un contrato en la Comedia de la Provincia de Buenos Aires). Existen, no obstante numerosas críticas y reparos durante este punto que llevan a que, más que una independencia absoluta -que se considera imposible y poco deseable- se establezcan relaciones más complejas de tensión y demanda que apuntan a buscar el mayor apoyo (por medio de subsidios e infraestructura) con el menor grado de condicionamiento posible.

- *Rechazo por la lógica que orienta las búsquedas del teatro comercial*: un rechazo que va desde la postura extrema de Leónidas Barletta de oponerse a que los actores reciban cualquier tipo de retribución económica por su tarea, hasta posturas más moderadas que, reconociendo como deseable la obtención de dinero a modo de remuneración por el trabajo e incluso como válida la aspiración a que las obras producidas de modo independiente se conviertan en un éxito comercial, ponen el énfasis en

evitar que estos deseos se antepongan a los objetivos artísticos, que reconocen como primordiales en el tipo de teatro en el que buscan desarrollarse.

- *Debate sobre la profesionalización*, un punto que (en íntima vinculación con el anterior, dado que uno de los motivos por los cuales Barletta se oponía a la profesionalización de los actores era el objetivo de alejarlos del divismo propio de los actores del circuito comercial) se fue modificando y flexibilizando en las generaciones posteriores, abarcando al menos dos cuestiones: la relativa a la importancia otorgada a la formación técnica de los actores y la mencionada discusión acerca de si estos deben o no recibir una remuneración a cambio de su labor.

- *Compromiso con la función educativa y política del teatro*, ligado al objetivo de educar el gusto del público ofreciéndole un teatro de arte que pueda ser apreciado como portador de un valor superior al del teatro comercial al que gran parte de éste se encontraría acostumbrado y a la ideología de los sectores intelectuales de izquierda que dieron origen a este proyecto teatral.

- *La esperanza acerca de la potencialidad del teatro como transformador social* y la responsabilidad de transmitir un mensaje claro.

- *El desarrollo de un teatro de grupos* -con roles muchas veces rotativos o intercambiables- que poseen y despliegan la capacidad de resolver, a su interior, la totalidad de las actividades y tareas necesarias para la consecución del hecho teatral, incluyendo dentro de estas tanto las tareas más específicamente artísticas -tales como la dirección, actuación, elaboración de la dramaturgia, escenografía, vestuario, sonido, iluminación, etc.- como las que respectan a cuestiones vinculadas al mantenimiento, organización y gestión, y abarcando no sólo el ejercicio de estas tareas sino también la formación y entrenamiento de los miembros del grupo para la realización de las mismas.

Considero que es en esta serie de puntos donde se encuentra la clave para comprender los posibles motivos de la persistencia de la denominación “teatro independiente” en el caso platense a los que me referiré más adelante. Antes de eso, en el siguiente apartado, repasaré los principales argumentos que dan cuenta de su problemática.

### **Una categoría problemática**

Más allá de la persistencia de su uso, la categoría “independiente” para el caso del arte viene siendo discutida y cuestionada desde diferentes sectores.

Quienes han revisado esta categoría a partir de estudios socio-antropológicos sobre diferentes prácticas y contextos vinculados a las artes vieron necesario, en muchos casos, reemplazarla o



complementarla con otras que les permitieran describir y analizar los escenarios estudiados de manera más precisa. De este modo, la categoría independiente suele ser utilizada en compañía de otras, tales como “universitario” (Kruse, 1993) “alternativo” (Kruse, 1993; Vilar, 2003), “paralelo”, “marginal” (Vilar, 2003) o “emergente” (Vilar, 2003; Woodside Woods, Jiménez López y Urteaga Castro Pozo, 2011; Boix, 2013).

Al mismo tiempo, muchos de los cuestionamientos que han llevado a los investigadores provenientes de las ciencias sociales a relativizar el valor de la noción “independiente” como categoría descriptiva o demarcativa de las prácticas artísticas que se encontraban indagando, se ponen en juego también entre los mismos artistas quienes, aún cuando en muchos casos continúan usando esta categoría, la relativizan diciendo que en verdad “independientes no somos de nada”.

En el caso específico del teatro, la precaución más importante desde el ámbito académico es erigida por Osvaldo Pelletieri (y continuada por otros investigadores de su equipo) quién entiende que la denominación “teatro independiente” debe restringirse al fenómeno que existió entre los años 1930 y 1969, luego de lo cual habría desaparecido como sistema, aún cuando sus estéticas y sus principios se mantuvieron vigentes influenciando a muchos teatristas de las generaciones posteriores (Pelletieri, 2006: 9).

Desde el ámbito de la práctica teatral, es frecuente escuchar o leer opiniones que relativizan la validez o la vigencia de esta categoría en la actualidad. Estas opiniones se fundan, generalmente, en el hecho de que la producción teatral requiere siempre algún tipo de financiamiento, ya sea que este se busque por medio de subsidios otorgados por entidades del Estado o por medio de la venta de funciones, la taquilla o el auspicio de empresas o entidades comerciales, de modo tal que la posibilidad de producir siempre estaría atravesada por algún tipo de dependencia.

Otro de los argumentos con los que se pone en dudas el sentido de la categoría “teatro independiente” en tanto demarcadora respecto de otros tipos de teatro, se ancla en el carácter difuso de las líneas que dividirían este tipo de teatro del teatro comercial. Este tipo de argumentos suelen basarse en cuestiones tales como el valor de las entradas, el tamaño de las salas o los modos de producción, señalando que entre un emprendimiento pequeño en el circuito comercial y las producciones de teatristas

consagrados como Bartis, Cacace o Tolcachir (habitualmente asociados al teatro alternativo, independiente u *off*) no habría mayores diferencias<sup>52</sup>.

Por último, hay quienes observan que aquello que suele denominarse “teatro independiente” engloba en la actualidad una diversidad tan gran en lo que respecta a búsquedas estéticas, objetivos políticos y estándares de producción que la categoría ha perdido su función demarcativa y en consecuencia tiene poco sentido continuar utilizándola.

Sin embargo, más allá de estos reparos y advertencias, la denominación “teatro independiente” tiene en la ciudad de La Plata una vigencia notable. De modo tal que, aunque es frecuente que las discusiones antes mencionadas sean replicadas y profundizadas por varios teatristas platenses, “lo independiente” continúa funcionando como categoría demarcativa de un modo mucho más persistente de lo que ocurre en otras ciudades<sup>53</sup> o en otras disciplinas, en tanto condensa una multiplicidad de sentidos que en otros casos se reparten en términos diferenciados<sup>54</sup> (del Mármol, Magri y Sáez, 2016).

Así, a pesar de los cuestionamientos basados en las múltiples determinaciones y dependencias que se reconocen en los procesos de producción, así como aquellos que se apoyan en la profunda heterogeneidad que atraviesa al conjunto que se adscribe a esta modalidad teatral; en lo que respecta a la mayoría de los hacedores del teatro platense, la denominación “independiente” no es descartada ni reemplazada, sino que sigue siendo utilizada en tanto categoría que permite conformar un nosotros inclusivo que incorpora prácticamente la totalidad de la producción local.

Aunque comprendo y comparto muchos de los motivos en base a los cuales se argumenta la problematicidad del calificativo “independiente” como demarcador y descriptor de la producción artística, creo que su persistencia en el teatro platense constituye un dato que no debería ser ignorado, y que indagar en los posibles motivos de tal persistencia puede resultar productivo para la observación de

---

52 Puede ser útil destacar que, este punto en particular, pareciera tomar como referencia el teatro porteño ya que, tal como se explicará más adelante, en La Plata no existe un circuito comercial de producción propia y, como puede observarse, los referentes del teatro independiente/off/alternativo que se mencionan son teatristas porteños.

53 Como por ejemplo, la ciudad de Buenos Aires, donde otros calificativos tales como *under*, *off* y alternativo suelen utilizados de modo mucho más frecuente que en La Plata, reemplazando, en muchos casos, el denominador “independiente”.

54 Me refiero, por ejemplo, al caso de la danza (Sáez, 2015), la música (Boix, 2013) y las artes plásticas (Lopez, 2013). En el caso de la danza, por ejemplo, es frecuente que se hable de danza clásica, danza contemporánea, danzas españolas, danza jazz, danza afro (entre muchas otras), constituyendo, cada una de estas un campo distinto en el que se ponen en juego distintas reglas y modos de funcionamiento así como la participación de distintos agentes. De este modo, el calificativo independiente se refiere mucho más específicamente a un modo particular de producción y no incluye, como en el caso del teatro, la pretensión de cierto tipo de connotación genérica o estilística.

aspectos y particularidades de la producción teatral local que contribuyan a visibilizar no sólo las regularidades sino también las heterogeneidades presentes en los modos de producción teatral y artística de nuestro país.

### **La persistencia de lo independiente**

¿Por qué tantos teatristas platenses siguen llamándose independientes aún cuándo saben que “independientes no somos de nada”? ¿Por qué han elegido ese adjetivo para nombrar diversos grupos de difusión de sus actividades y reclamo por sus derechos en los últimos años? ¿Por qué continúan eligiendo ese modo para presentarse a sí mismos y nombrar cotidianamente lo que hacen, incluso cuando parte de su actividad está en relación con ámbitos institucionales como la escuela o los teatros estatales o cuando consideran central que el público pague una entrada para ver sus obras? ¿Cuáles son los motivos para que, a pesar de las críticas o cuestionamientos a esta categoría, la porción más visible y activa del teatro platense defina su quehacer en términos de “teatro independiente”?

Para abordar estas cuestiones y ensayar posibles respuestas a estos interrogantes volveremos a aquellas características que enumeramos anteriormente, las cuales conectan el teatro independiente actual con los principales lineamientos del proyecto que dio origen a esta denominación, atendiendo a ciertas características de la ciudad de La Plata que harían de ella un terreno fértil para el arraigamiento y desarrollo de este tipo de teatro.

Los primeros dos puntos (la independencia respecto del Estado y el rechazo por las lógicas que orientan el teatro comercial) coinciden con la caracterización del teatro independiente como un “tercer sector” o circuito alternativo respecto del teatro oficial tanto como del comercial. En relación con estos puntos, creo que la relevancia que adquirió (y mantiene) en la ciudad de La Plata el modo de producción “independiente” puede estar sostenida por el hecho de que en esta ciudad los circuitos “oficial” y “comercial” son (en lo que a producción y gestión respecta) prácticamente inexistentes.

En la ciudad de La Plata, no existe actualmente<sup>55</sup> la posibilidad trabajar como elenco estable en un teatro estatal. Si bien estos teatros existen en la ciudad, suelen ofrecer modos de trabajo por proyecto que implican contrataciones por períodos de tiempo acotados o bien la puesta a disposición de espacios e infraestructura para el desarrollo de obras que, en el resto de los aspectos, se producen a la manera

---

<sup>55</sup> Esto fue posible en nuestra ciudad, durante un período de tiempo en el que 12 actores lograron ser contratados de manera estable por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires; sin embargo, estas contrataciones estables cesaron en el año 2014.

“independiente”. No obstante, existe en muchos platenses un fuerte imaginario (proveniente de experiencias ocasionales en la Comedia de la Provincia de Buenos Aires o en algún teatro estatal de la ciudad de Buenos Aires) acerca de los modos de trabajo del teatro oficial como modos demasiado rígidos o estructurados, que restringen (por los tiempos, las temáticas o los roles que imponen) la “libertad creativa” que permite “lo independiente”.

Por otro lado, no existe en La Plata un circuito comercial de producción de obras cuyo éxito comercial sea comparable (ni siquiera en menor escala) al de la calle Corrientes en la ciudad de Buenos Aires o al fenómeno teatral que se despliega durante las temporadas vacacionales en Mar del Plata y Carlos Paz. Sí existen algunas obras o espectáculos que se producen con fines comerciales o que reproducen estéticas o emplean textos provenientes o afines al teatro comercial, sin embargo, en lo que respecta a los modos de organización, la gestión de los recursos, el público convocado y las ganancias obtenidas la producción de estas obras se encuadra en el espectro de “lo independiente” y es, con este sector, con el que se identifican los teatristas que las realizan<sup>56</sup>.

Esta ausencia de un circuito comercial y de un teatro oficial que funcionen como espacios de inserción estables en torno a los cuales construir una identidad profesional duradera y de los cuales obtener medios de vida estables hace del teatro independiente, el único modo de producir de manera continua y en función del cual constituir una identidad como teatristas. Al mismo tiempo, la carencia de los medios de legitimación que la pertenencia a estos ámbitos podría brindar (entendiendo que tanto ser parte de un plantel estable como obtener un éxito a nivel público y visibilidad son dos formas de legitimar el valor de la tarea realizada) el apelar al prestigio histórico del teatro independiente puede ser entendido como un modo de legitimar la propia tarea, posibilitando la construcción de una identidad profesional que permita distanciar el tipo de teatro realizado de motes poco deseados como “teatro vocacional” o “*amateur*”<sup>57</sup>.

---

56 Tal vez por la prevalencia de ciertos criterios morales enraizados profundamente en la historia del proyecto teatral independiente, ningún hacedor del teatro platense se reconoce a sí mismo como parte del “teatro comercial”. De este modo, la esfera de lo comercial no constituye un conjunto de fenómenos que pueda identificarse a simple vista ni una categoría identitaria que aglutine a un conjunto de personas, sino que emerge como un conjunto de modos de relación, lógicas de trabajo y búsquedas estéticas que son señaladas por los propios artistas independientes como horizonte del que pretenden separarse, más allá de los deseos de obtener un mayor rédito económico a partir de sus producciones.

57 Sobre la búsqueda de la profesionalización y el rechazo al amateurismo en el teatro platense ver Basanta y del Mármol (2016).

En relación a los puntos cuarto y quinto de la enumeración realizada anteriormente (el compromiso con la función educativa y política del teatro y la esperanza acerca de la potencialidad del teatro como transformador social) cobran especial relevancia las características de la ciudad de La Plata en tanto ciudad universitaria con una importante historia ligada a la intelectualidad y la militancia artístico-política.

En sus inicios, el teatro independiente fue un proyecto surgido de sectores intelectuales de izquierda que se propuso, entre sus objetivos centrales, enfatizar la función didáctico-política del teatro. Si revisamos los procesos de construcción del teatro platense, encontramos que desde sus orígenes el desarrollo del un campo teatral local se encuadró dentro de búsquedas afines a este proyecto.

Según Gustavo Rádice y Natalia Di Sarli (2010), durante las primeras décadas luego de su fundación, el campo teatral platense aún no se había consolidado y se mantenía dependiente de la actividad teatral porteña. Recién en el período abarcado entre los años 1900-1930 comienza a gestarse, según estos investigadores, una actividad local con espacios y características propias. Dentro de las instituciones que emergen en este período destaca la conformación del grupo teatral Renovación, un grupo originalmente conformado por estudiantes universitarios que, el año 1933, cambia su nombre por el de Teatro del Pueblo y adecua sus objetivos a los del proyecto iniciado en Buenos Aires por el teatro de Barletta reorientando sus búsquedas de la aspiración hacia un teatro de arte a una mayor preocupación por los objetivos sociales y políticos del teatro.

Paralelamente, el desarrollo de La Plata como una “ciudad joven” (Vicentini, 2010) con un gran movimiento ligado a la Universidad así como a las instituciones de Educación Artística creadas hacia mediados del siglo XX fue dando lugar a una gran variedad agrupaciones y proyectos en los que la intelectualidad, la bohemia, el arte y la discusión política se combinaban en distintas medidas. Así, la ciudad se convirtió en un terreno fértil para el surgimiento y crecimiento de diversas búsquedas que vieron en el arte una vía de resistencia y transformación social.

A lo largo del tiempo, los modos de conjugar búsquedas artísticas y objetivos políticos fue cambiando y actualmente adopta modos diversos y heterogéneos que incluyen desde la tematización de problemáticas explícitamente políticas en las obras y producciones hasta búsquedas que se oponen al arte “mensajista” y piensan que cualquier tipo de arte es disruptor por definición. Sin embargo, más allá de esta heterogeneidad, las discusiones acerca de la función social de la propia práctica y la necesidad de reivindicar su valor y defender los espacios destinados a la misma suelen atravesar ampliamente la producción artística platense.

Finalmente, como mencionamos en el último punto de la enumeración anterior, una de las principales características del teatro independiente radica en la centralidad que adquiere el trabajo grupal en este modo de producción. A diferencia de los que sucede en los ámbitos oficial y comercial, en los que la división de roles suele ser clara y definida, la producción en el ámbito del teatro independiente suele implicar la necesidad de que los artistas (ya no como individuos sino, generalmente, en tanto grupos) se hagan cargo de la totalidad de tareas necesarias para llevar a cabo el hecho artístico, incluyendo actividades que, en otros ámbitos probablemente estarían a cargo de otras personas especializadas o dedicadas exclusivamente a aquellas. De este modo, no sólo los roles de director, dramaturgo y actor funcionan en ciertos casos de manera móvil e intercambiable sino que, además, quienes cumplen uno o varios de estos roles suelen también hacerse cargo de otras tareas entre las cuales cobran fundamental importancia las ligadas a la difusión de los espectáculos y actividades, la búsqueda de subsidios y apoyos y el mantenimiento de las salas y espacios, entre otros.

Al mismo tiempo, la necesidad de compensar estratégicamente la falta de ciertos recursos activa importantes redes de reciprocidad e intercambio entre grupos. Estas redes garantizan cuestiones tan variadas como el préstamo de equipamiento, apoyo en la difusión de las actividades y espectáculos, ayuda en la resolución de tareas por medio de la colaboración de miembros especializados de un grupo para con otro, opinión crítica acerca de los proyectos, procesos o producciones, entre muchas otras.

Si bien esta forma de trabajo responde a una necesidad surgida de la inexistencia de una estructura institucional o de medios que permitan delegar estas tareas constituye, al mismo tiempo, un modo de hacer las cosas que caracteriza y distingue la actividad teatral independiente de una manera tan sustancial que la incorporación de las disposiciones afectivas y los modos de relación que sostienen esta forma de trabajo puede rastrearse desde las etapas iniciales de la formación de actores y actrices. Así, hemos observado (del Mármol, 2015 y 2016) que los vínculos afectivos y las formas de grupalidad que se gestan durante las etapas de aprendizaje y entrenamiento para la actuación resultan sustanciales para la temprana participación de los teatristas en formación en actividades colaborativas ligadas a la producción y gestión, constituyendo importantes bases para conformación de las redes de intercambio y reciprocidad que sostienen gran parte del quehacer teatral independiente de la ciudad de La Plata.

Esto da lugar a que el teatro platense pueda ser pensado como un teatro de grupos. No me refiero a que se trate de un teatro exclusivamente producido por grupos estables, sino a que la unidad básica para comprender la dinámica del campo en sus múltiples dimensiones (aprendizaje, entrenamiento, creación,

producción y gestión) pareciera ser el grupo más que el individuo. Este aspecto se vincula con varios de los puntos mencionados en las páginas anteriores.

La imposibilidad de trabajar de manera estable en el teatro oficial y la inexistencia de un circuito de teatro comercial en la ciudad hacen que reunirse con otros sea la única manera de producir. Así, a diferencia de lo que ocurre en el teatro porteño, en el que el horizonte del teatro comercial y la televisión promueven en algunos actores el desarrollo de una carrera y un perfil que apuntan a que puedan ser convocados individualmente a trabajar en estos ámbitos, la ausencia de estos horizontes laborales en el universo teatral platense genera unas condiciones en las que el trabajo cooperativo y la autogestión constituyen los únicos canales desde los cuales se hace posible emprender una carrera artística. De modo que, lejos de desarticularse en función del desarrollo de perfiles profesionales individuales, los vínculos establecidos durante las etapas de formación se fortalecen y los grupos se constituyen en importantes espacios de formación y producción.

En algunos casos, incluso, la pertenencia a un grupo se vuelve un importante anclaje identitario y formar o haber formado parte de determinados grupos (especialmente aquellos que tuvieron estabilidad en el tiempo y adquirieron, por medio de su producción, popularidad en la ciudad) se vuelve un modo importante de legitimación, funcionando como antecedente que respalda la trayectoria personal en la práctica teatral.

Por último, la centralidad de la grupalidad como modo de trabajo, la producción colectiva y la autogestión lograda por estas vías son entendidas como un modo de resistencia al individualismo, a la desinversión y desvalorización del arte y la cultura y como, por lo tanto, una apuesta política.

De este modo, las características de La Plata en tanto ciudad intermedia, que carece tanto de un teatro oficial que contenga de manera estable a un número significativo de teatristas como de un circuito de teatro comercial propio, pero que cuenta con una importante tradición de producción cultural desarrollada en los márgenes de estos canales, la han convertido en un terreno sumamente fértil para que los ideales y lineamientos del proyecto teatral independiente crezcan y se desarrollen.

La existencia de lo independiente en el arte en general y del teatro independiente en particular como modos, no solamente legítimos, sino valorados y reconocidos de producir arte, permiten a una gran cantidad de platenses encuadrar su quehacer en términos profesionales sin la legitimación que, en otros ámbitos, sólo se lograría mediante un sueldo o un puesto laboral estable, o por medio de la visibilidad y el reconocimiento masivo que brinda la participación en un éxito comercial. Esto contribuye a que, aún cuando una gran proporción de artistas platenses parece ser consciente de que la vía “independiente”

constituye la única manera de producir (al menos con los tiempos y del modo en que se produce en nuestra ciudad), para muchos de estos artistas lo independiente funciona como un importante espacio de pertenencia y construcción identitaria y el modo de producción independiente como una elección que se defiende y que brinda un valor agregado a aquello que se hace.

Esto no implica, en modo alguno, que dentro del conjunto que se autodenomina teatro independiente no existan grietas y heterogeneidades. Por el contrario, justamente por ser una categoría utilizada de modo tan generalizado, incluye en su interior una gran diversidad<sup>58</sup>, la cual no es ignorada ni carece de problematización para los teatristas platenses.

Lo que he intentado a través de estas páginas no ha sido, en modo alguno, negar esta heterogeneidad ni invisibilizar las múltiples dimensiones en las cuales el denominador “teatro independiente” constituye una categoría problemática. Sino por el contrario, destacar el grado en el que, a pesar de esta problematización, esta sigue siendo una categoría ampliamente utilizada dentro del teatro platense y constituyendo un importante sitio de inscripción identitaria para muchos teatristas locales.

Indagar en los posibles motivos de la persistencia de esta categoría en La Plata nos obliga a observar las particularidades de esta ciudad así como de los modos de hacer teatro y las condiciones de producción que la caracterizan. Considero que hacer este tipo de ejercicio, evitando generalizar aquellas descripciones y conclusiones que se han obtenido en las ciudades y regiones más estudiadas, y atendiendo no sólo a las regularidades sino también a las particularidades que se encuentran al observar el contenido singular que presentan fenómenos homólogos en los distintos contextos locales, es fundamental para lograr un abordaje más completo y complejo del fenómeno de las artes escénicas en nuestra región.

## **Bibliografía**

BASANTA, Leonardo y del MÁRMOL, Mariana (2016) “¿Y si lo hobby habita lo profesional? Apuntes sobre el trabajo en el teatro independiente platense”. Ponencia presentada en las *Jornadas de Estudios sobre*

---

58 Esta diversidad que, como mencioné anteriormente, implica tanto las búsquedas estéticas, como los objetivos políticos y los estándares de producción, se corresponde con lo que Jorge Dubatti ha definido en términos de “canon de la multiplicidad”, un paisaje teatral complejo que no se define “por la concentración en figuras de autoridad excluyente, sino por la desdelimitación, la destotalización, la proliferación de mundos” un panorama en el que “lo común es la voluntad de construcción de micropoéticas y micropolíticas (discursos y prácticas al margen de los grandes discursos de representación) enfrentadas al capitalismo hegemónico y a las macropolíticas partidistas” (2008: 3)



*Teatro Independiente* organizadas por el Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA los días 22 y 23 de septiembre de 2016.

BOIX, Ornella (2013). *Sellos emergentes en La Plata : Nuevas configuraciones de los mundos de la música* (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado a partir de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte1015>

CIURANS, Enrie (2004) "Entrevista a Osvaldo Pelletieri". En: *Assaig de teatre*. Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral. Universidad de Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatra. ISSN 1134-7643.

del MÁRMOL, M.; MAGRI, G. y SÁEZ, M. (2016) "Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata." Aceptado para su publicación en *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*. Disponible en <http://elgeniomaligno.eu>.

del MÁRMOL, Mariana (2015) "Apuntes sobre la dimensión afectiva en el teatro desde una etnografía en el circuito independiente de La Plata". Ponencia en el II Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpo y Corporalidades en las Culturas. Bogotá, Colombia, del 3 al 7 de octubre de 2015.

del MÁRMOL, Mariana (2016) *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. Tesis doctoral en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

DUBATTI, Jorge (2008) "Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008". *La revista del CCC* [en línea]. Septiembre / Diciembre 2008, n° 4. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/85/>. ISSN 1851-3263.

DUBATTI, Jorge (2012) *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

FUKELMAN, María (2013) "El teatro independiente en los primeros años de la posdictadura". En: *La revista del CCC*. Nº 17. Año 6.

KRUSE, Holly (1993). "Subcultural Identity in Alternative Music Culture". *Popular Music*, 12(1), 33-41.

LOPEZ, Matías (2013) "Lugares de vida. Nueva escena de espacios culturales emergentes de exhibición en la ciudad de La Plata". En: Mariano Fernandez [et. al.] *Lo público en el Umbral. Los espacios y los tiempos, los territorios y los medios*. Universidad Nacional de La Plata. Ediciones de Periodismo y Comunicación.

MARIAL, José (1955) *El teatro independiente*, Buenos Aires, Ediciones Alpe.

MAURO, Karina (2011) *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

ORDAZ, Luis (1957) "Los teatros independientes" en *El teatro en el Río de La Plata – Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Buenos Aires: Ediciones Leviatán. Pp 199-237.

- PELLETIERI, Osvaldo (2006) *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Buenos Aires, Galerna-INT.
- RADICE, Gustavo y DI SARLI, Natalia (2010) "Historia de la modernización del lenguaje teatral en La Plata (1900-1982)". *Boletín de Arte del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Año 11, N°12.
- SÁEZ, Mariana (2015) "Tensiones y articulaciones en torno al concepto de 'independiente' en el campo de la danza contemporánea en la ciudad de La Plata". En: *Actas de las II Jornadas de Reflexión sobre Creación Coreográfica y I Encuentro de Grupos Universitarios de Danza*. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- VICENTI, Leila (2010). "Cultura, rock y jóvenes en La Plata". En E. Gutiérrez (Ed.), *Rock del país: estudios culturales de rock en Argentina*. San Salvador de Jujuy: Editorial Universitaria de Jujuy. Universidad Nacional de Jujuy. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.
- VILAR, Nero (2003). Marginales y criptoartistas: arte paralelo y arte de acción en el estado español en los años 90, en *Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la universidad*, GOMEZ HERNÁNDEZ, J. A. y SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. A. (coord.), Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones. Pp 113-128.
- WOODSIDE WOODS, J., JIMENEZ LOPEZ, C., URTEAGA CASTRO POZO, M. (2011) "Creatividad y desarrollo: la música popular alternativa". En: GARCÍA CANCLINI, N. & URTEAGA CASTRO POZO, M. *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes*. Avances de investigación. Madrid: Fundación Carolina.

## **Intervenciones escénicas urbanas del colectivo Fin de UN mundO: el accionar político desde una estética del impacto**

Lucila Infantino  
*Departamento de Artes Dramáticas - UNA*

### **Resumen**

En esta presentación abordaremos el estudio de las *Intervenciones escénicas urbanas* entendidas como un hecho cultural en el que a través del lenguaje artístico es posible expresar un posicionamiento ideológico. Utilizando un formato transgresor de irrupción de la vida social en el espacio público urbano, este fenómeno resignifica algunas experiencias antecesoras como el Happening, el Teatro de Guerrillas o el Teatro del Oprimido.

Analizaremos el caso del Colectivo Fin de UN mundO, grupo multidisciplinario que desde el año 2012 realiza intervenciones escénicas en la Ciudad de Buenos Aires. Indagaremos acerca de sus principales procedimientos estéticos, modalidades de producción y posicionamiento ideológico, con el objetivo de comprender de qué modo este grupo construye sus prácticas artísticas y las conduce a la acción; observando en esta operación la vinculación entre sus premisas, sus acciones y sus repercusiones.

Por medio de este análisis, arribaremos al reconocimiento de una *Estética del impacto* que, en el caso del Colectivo Fin de UN mundO, se expresa a partir de una *Ideología de la acción*. La relación consecuente entre estas dimensiones nos permitirá estudiar a las intervenciones del grupo desde dos enfoques de análisis, denominados *Por la memoria* y *En repudio*. Con el fin de reflexionar sobre la posibilidad de la acción política implícita en esta práctica artística, trabajaremos algunos ejemplos de sus intervenciones agrupados en dichos enfoques, teniendo en cuenta tanto el accionar como sus repercusiones.

Nuestro principal interés es observar el modo en que las esferas de la Estética y la Política dialogan, otorgándole una identidad específica a este fenómeno y al caso abordado.

### **1. INTRODUCCIÓN**

¿En qué sentido las *Intervenciones Escénicas Urbanas* en Buenos Aires implican un modo de acción política? ¿Cómo se posiciona el Colectivo Fin de UN mundO en este fenómeno?

Comenzamos este trabajo con ciertas preguntas, siguiendo el razonamiento de que en el arte no hay certezas sino interrogantes. Las mismas funcionarán como una guía, tanto para nuestro análisis como para las reflexiones que pueda suscitar.

Para comprender en qué tradiciones estéticas se enmarca nuestro análisis, será necesario mencionar lo que consideramos los orígenes de este fenómeno cultural. Por un lado, observamos que las *Intervenciones escénicas urbanas* tienen sus antecedentes en algunas experiencias internacionales de teatro espontáneo y efímero en el espacio público, como el Happening, el Situacionismo o el Teatro de Guerrillas (Davis, 1966; Debord, 1957; Kaprow, 1966 en Cervantes, 2000). A su vez, retoman la multidisciplinariedad y la singular utilización del espacio y el cuerpo del Teatro Performático, la Performance o el Teatro Ambientalista (Sagaseta, 2012; Schechner, 1973, 2000).

El vínculo con experiencias precursoras del Teatro Político, Teatro Épico o Teatro del Oprimido le otorgan una dimensión fundamental para nuestro análisis: la utilización del teatro como herramienta política (Boal, 1998; Brecht, 1948; Piscator, 1929). Por otro lado, a nivel local algunos antecedentes como el Teatro Militante (Verzero, 2013), el Activismo Artístico (Longoni, 2009) y experiencias escénicas como las del Grupo Octubre, La Organización Negra o Etcétera, ubican al caso que analizaremos en una tradición estético-política particular del contexto de Buenos Aires.

En el marco de la investigación de nuestra Tesina de grado (Infantino, 2015) hemos arribado a una definición de lo que denominamos "*Intervenciones escénicas urbanas*" (*IEU*), con la finalidad de comprender al fenómeno en todo su potencial. La misma plantea que la *IEU* es una *acción artística consistente en intervenir, desde una dimensión escénica, la vida social urbana. Puede ser multidisciplinaria, ejecutada por grupos o personas. Sus características estético-ideológicas implican la posibilidad de la acción política.*

Desde esta definición analizaremos el caso del Colectivo Fin de UN mundo (FUNO), grupo multidisciplinario que desde el año 2012 realiza *IEU* en la Ciudad de Buenos Aires. Nuestro objetivo es observar de qué modo sus *IEU* pueden encarnar un accionar político a través de la puesta en acción de una *Estética del impacto*. Para esto, vamos a conocer las principales características del grupo.

## **2. PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS DEL COLECTIVO FIN DE UN MUNDO**

Desde su surgimiento, este movimiento de artistas se dedica a intervenir espacios públicos y emblemáticos de CABA con acciones escénicas de alto impacto que se nutren de múltiples lenguajes artísticos (performance, teatralidad, danza, música, audiovisual y otros). Las 14 *IEU* colectivas que han

realizado al momento, presentan una opinión crítica acerca de diversas temáticas de carácter social; unas en relación a fechas conmemorativas, otras respecto a políticas gubernamentales o hechos que inquietan a la sociedad. Su repercusión en los medios de comunicación y entre los espectadores es variada, generando tanto empatía como controversia. Por el grupo han pasado más de 200 artistas independientes que van participando alternadamente en cada intervención, mientras que otro grupo más pequeño le da seguimiento y continuidad a la propuesta.

Para comprender de qué modo FUNO se desarrolla, construye su identidad y su modo de accionar, abordaremos algunas de sus principales características. Si bien éstas se encuentran interrelacionadas, las desglosaremos a fines de facilitar el análisis.

### **2.1. Procedimientos estéticos**

Una de las características estéticas centrales de FUNO es la multidisciplinariedad direccionada hacia una dimensión escénica, donde la actuación y la danza son lenguajes predominantes. El cuerpo y el accionar de los performers son los protagonistas de la escena, y habitualmente los lenguajes plásticos y sonoros cumplen funciones de distanciamiento.

En sus ensayos, FUNO investiga acerca de la conformación de un cuerpo expresivo colectivo entendido como masa que sale a intervenir la vía pública. Para ello se recurre a procedimientos de extrañamiento en la actuación, trabajando con modalidades de actuación no psicologistas (como la máscara neutra, la exageración gestual o el recurso de la parodia).

Se destacan las coreografías, secuencias rítmicas y disposiciones en quietud/movimiento; entre los performers y en relación al espacio o al público. Un procedimiento habitual es la realización de “agrupaciones colectivas”, consistentes en la disposición de los cuerpos para conformar imágenes temáticas, o las “constelaciones de escenas”, pequeñas escenas teatrales separadas espacialmente pero distribuidas y agrupadas como una constelación.

En las *IEU*, FUNO tiene dos modos de acción. Las “emboscadas”, que consisten en atrapar espontáneamente al transeúnte en medio de su vida cotidiana y “emboscarlo” de algún modo, para que observe la *IEU*. A su vez, hay *IEU* que suceden en el marco de otras convocatorias (sociales, culturales o políticas) en las que la irrupción es menos espontánea.

Utilizan configuraciones espaciales como la “erupción”, apreciable en las constelaciones de escenas y en las emboscadas; o la “procesión”, formato de desfile más habitual en los eventos multitudinarios. También usan procedimientos como el “ambiental creado”, en el que se crea una dimensión escénica en

un espacio que no era destinado a tal fin, o el “ambiental tratado” en el que se trata con un espacio tal cual es. (Schechner, 1973, 2000).

Una modalidad estética surgida en 2014 es la Intervención Virtual. Dentro de FUNO, el grupo llamado “Círculo Memoria” se dedica no sólo a retratar audiovisualmente las *IEU* sino también a realizar intervenciones virtuales, por medio de una edición que responde a los lineamientos estéticos e ideológicos de FUNO. Estas son subidas a la web en fechas específicas, con propósitos particulares y buscan intervenir la conciencia del “espectador virtual”, reforzando la propuesta escénica desde otro soporte.

## **2.2. Modalidades de producción**

FUNO desarrolla su producción de modo autogestivo y autofinanciado. Es independiente de cualquier agrupación, institución o partido político; a la vez que es nómada, utilizando distintos espacios tanto para los ensayos, las reuniones o las jornadas de producción.

Dado que el accionar es el propósito fundamental del grupo, la convocatoria se realiza en relación a cada *IEU* y está abierta a cualquier persona. El número de integrantes es variable y mutable (pueden ser entre 30 o 100 personas según la *IEU*). La participación es libre: depende de las posibilidades de cada uno, dado que no es necesario formar parte del grupo constantemente. FUNO tiene una conformación diversa, ya que participan personas de todas las disciplinas (artísticas, técnicas o de áreas como producción y periodismo) y otras que se suman a “poner el cuerpo” para la causa o la temática que la acción convoca.

Utilizan un formato de organización que denominan “Círculos”, que consisten en grupos de trabajo de distintas áreas, abiertos a quien desee participar. Los círculos son: Montaje, Técnica, Visuales, Comunicación y Logística, Memoria, Performers, +1 (un amigo más de cada performer, que acompaña la necesidades del grupo en las *IEU*). Estos Círculos tienen referentes que son más experimentados en cada área, y a su vez responden al Círculo Sincro. Además de sincronizarlos, éste se encarga de la continuidad e identidad de FUNO. Existe una Matriz de ideas en la que cualquier participante puede proponer una temática, que luego el Círculo Sincro discutirá en asamblea decidiendo si es viable para la acción.

## **2.3. Posicionamiento ideológico**

Como postura crítica frente al individualismo social, FUNO desarrolla la grupalidad a través de la organización en Círculos, la estética de las agrupaciones colectivas y la horizontalidad en las relaciones. La valoración de aportes individuales es entendida en una lógica colectiva.

Además, cuenta con un Manifiesto estético-ideológico que le permite reafirmar su identidad frente a los medios de comunicación, al público y a los propios participantes.

El término “Fin de UN mundo” representa el posicionamiento de repudiar un mundo (individualista, mercantilista, frívolo) para proponer otro (más humano, reflexivo, poético y simbólico). No se pretende cambiar el mundo, sino un mundo con el que se está en desacuerdo. Este accionar contempla la transformación del espectador y del artista.

### **3. LAS IEU DE FUNO COMO UNA MODALIDAD DE ACCIÓN POLÍTICA**

#### **3.1. Estética del impacto e Ideología de la acción**

Sostenemos que entre las características mencionadas de FUNO existe una relación consecuente, dado que se corresponden con una lógica. Consideramos que esa lógica se expresa por medio de dos dimensiones:

Por un lado, comprendemos a todas sus IEU en lo que llamamos *Estética del impacto*. Ya sean “emboscadas” o acciones en el marco de una manifestación social, el modo de presentarse es a través de la provocación, la sorpresa o la irrupción, valiéndose de la multidisciplinariedad y la multiplicidad de performers para impactar en la vida cotidiana y en la conciencia del espectador.

Por otro lado, FUNO propone en su Manifiesto tomar las riendas del arte, frente a un mundo que considera escéptico y frívolo. Con esta operación se posiciona en lo que consideramos *Ideología de la acción*, dado que a través de la acción artística, critica ciertos valores con los que está en desacuerdo. En este grupo la acción se concibe como fuerza motora, convocante y principal propósito.

Sostenemos que la relación entre estas dos dimensiones es dialógica y también consecuente, dado que una se desprende de la otra y están en constante interrelación. Las mismas son útiles para analizar de qué modo particular FUNO lleva a cabo sus IEU.

#### **3.2. Las IEU y sus Enfoques**

Concebimos al término Enfoque como el posicionamiento ideológico de cada IEU. En nuestra definición de IEU, la acción tiene entidad propia y trasciende la conformación del grupo que la realiza, por tanto puede tener su particular enfoque ideológico. En el caso de FUNO, dado que el grupo tiene una identidad consolidada que se aprecia en la *Estética del impacto* e *Ideología de la acción*, el enfoque de las IEU coincide con el del grupo.

Debido a la diversidad de temáticas, procedimientos estéticos y recursos que utiliza cada IEU de FUNO, hemos arribado a la concepción de dos enfoques principales para su análisis:

*Enfoque Por la memoria:* su objetivo es que el público tome conciencia de determinados sucesos históricos, de la esfera social y/o política. A través de la conmoción, se busca inquietarlo para que reflexione acerca del ejercicio de su memoria.

*Enfoque En repudio:* su objetivo es que el público tome conciencia de hechos sociales y/o políticos que suceden en la actualidad. A través de la sorpresa, se busca provocarlo para que reflexione acerca de lo repudiable de estos hechos.

En la mayoría de las *IEU* existe la preeminencia de un enfoque por sobre el otro, aunque en algunos casos pueden vincularse dialógicamente, coexistiendo.

### **3.3. Análisis de las IEU**

Para este trabajo vamos a seleccionar algunas *IEU* de FUNO, observando de qué modo desarrollan cada enfoque. Esto nos permitirá profundizar nuestra reflexión acerca del accionar político de las *IEU* desde una *Estética del impacto*.

#### **3.3.1. Enfoque Por la memoria: “Memoria y Canto para volver” (I y II) y “Radio FUNO”**

Esta *IEU* se realizó en tres años consecutivos, en el marco de la Marcha del Encuentro Memoria, Verdad y Justicia (de Congreso hacia Plaza de Mayo). Su temática es el repudio a la instauración del terror y a cualquier forma de violación contra los Derechos Humanos, recurriendo al ejercicio de la memoria para que “Nunca más” se repitan estos hechos. Posiblemente esta es la acción menos polémica y más conmovedora de FUNO. Tocando un tema tan sensible para la sociedad, la repercusión siempre fue enriquecedora, tanto para el público como para los medios de comunicación.

Las tres versiones utilizan procedimientos similares en cuanto a la configuración espacial y expresiva de los cuerpos. Los performers realizan “agrupaciones colectivas” en las que generan imágenes simbólicas acerca de la temática, mientras que conforman un gran cuerpo expresivo que se diferencia del espacio civil no sólo por sus máscaras y vestuarios, sino por la danza y la actuación extra-cotidiana. Estos procedimientos crean una dimensión escénica en un contexto de manifestación sociopolítica que, si bien no es espontánea, no deja de sorprender e impactar.

A su vez, cada versión tuvo sus rasgos estéticos distintivos. En “Memoria y Canto para volver I” se apeló a una estética “épica”, recurriendo a imágenes heroicas y míticas para narrar la historia de los oprimidos por la dictadura. En “Memoria (...) II”, la estética visual viró hacia una idea más combativa, presentando a una juventud que lucha y resiste la opresión. En “Radio FUNO” los lenguajes visuales y musicales alternaron la oscuridad con lo colorido y el dinamismo, simbolizando la unión en la resistencia de los pueblos latinoamericanos.



Podemos observar que a lo largo de las tres versiones, la *IEU* fue dando un giro conceptual: partió de lo sombrío y melancólico, pasó por lo combativo y arribó a lo esperanzador. Se trabajó la concientización sobre una misma temática, reformulando procedimientos estéticos en relación a las diversas lecturas que la misma puede inspirar.

El contexto de realización le otorga un carácter fundamental a estas *IEU*. En medio de una marcha sociopolítica, irrumpe una caravana artística. Ambas coinciden en el reclamo, pero lo hacen a su modo. El cordón contenedor de los “+1” separa a FUNO del resto y detrás del camión, se habilita el espacio escénico. No es sencillo hacerse del lugar, ya que todas las agrupaciones quieren ocupar el espacio público en medio de la multitud. Mientras el Círculo de Comunicación y Logística negocia por dónde pasará la procesión, la potencia colectiva hace lo suyo: los 80 performers y el camión terminan ocupando el espacio. De manera pacífica pero obstinada, la *Ideología de la acción* de FUNO se echa a rodar.

Estos artistas deciden marchar en el marco de una acción escénica, para una fecha en la que muchas personas se encolumnan en partidos políticos u organizaciones sociales. Así como los artistas no se ven representados en esas columnas, existe un espectador que se conmueve, reconociendo en la acción artística un modo diferente de opinar: desde los símbolos, desde una narrativa poética que habilita otros sentidos, pensamientos y percepciones alrededor de la misma temática. La *IEU* abre mundos, nuevos mundos.

Observamos cómo a partir de la *Estética del impacto* se conmociona al público, concientizándolo e inquietándolo para que reflexione acerca del ejercicio de su propia memoria. Es importante considerar que el sentido de esta Marcha fue resignificándose: desde el repudio a la total injusticia durante los años ‘90, al reclamo de la vigencia de la memoria, la verdad y la justicia en el contexto actual (teniendo en cuenta que muchos crímenes de lesa humanidad fueron juzgados). En este sentido, FUNO se vale de esta percepción contemporánea, posicionándose en el *Enfoque Por la memoria* para expresarse alrededor de un hecho sociopolítico repudiable. La memoria se aborda desde un lugar activo y dinámico, llevando su dimensión simbólica a la acción escénica.

### **3.3.2. Enfoque En repudio: “Prombies” (I a V)**

Esta *IEU* se realizó en cinco oportunidades, y surgió como una necesidad de FUNO de salir a cuestionar situaciones inquietantes que transcurren cotidianamente en CABA. Desde una mirada crítica e irónica, los PROMbies representan un amplio abanico de la sociedad civil en su versión enajenada, resaltando desde el lenguaje plástico su faceta “zombie”. Es la *IEU* que más polémica genera, por la cual FUNO apareció en diversos medios de comunicación.

Esta acción es la única que no requiere de ensayos (sólo en las primeras ocasiones se trabajó la modalidad de la actuación). En jornadas de realización colectivas se construyen los vestuarios y a través de unos videos en la *web* se enseña tanto el maquillaje como la expresión física y actoral. Cuando el Círculo Sincro lo decide, convoca al grupo y se sale a intervenir la calle. Es la *IEU* que menor cantidad de performers tiene (de 15 a 50, según la acción) y la que mayor impacto genera. En el día de la acción, el grupo se reúne para prepararse en alguno de los espacios en que suelen ensayar. La acción comienza en el subte, medio de transporte utilizado para arribar a destino. Luego se desarrolla en espacios públicos o semipúblicos como teatros, shoppings y parques recreativos de gran afluencia.

La estética visual es preponderante. La narrativa pasa por sus vestuarios: éstos indican las ocupaciones o roles sociales que tenían los personajes antes de pasar a ser unos zombies alienados que derraman sangre amarilla, infectada y podrida. En sus cabezas, llevan clavada una flecha con el logo del partido político "PRO".

La actuación de los performers consiste en la presentación de un "estado": los PROmbies deambulan perdidos o frenéticamente, sus rostros mantienen una mueca inamovible, sus movimientos están deshumanizados y sus cuerpos lastimados. No hablan, sólo emiten sonidos guturales o aullidos. Sus acciones (improvisadas por los performers) son como las de cualquier ciudadano, teniendo especial predilección por el consumismo y la incomunicación. No atacan a nadie, es su mera presencia la que genera incomodidad.

En sus paseos por la Ciudad, deambulan como una manada. A través de la "emboscada" generan colectivamente una irrupción en la vida cotidiana del transeúnte, quien no esperaba su presencia, volviéndose un "espect-actor" involuntario de la *IEU*. (Boal, 1998).

Los PROmbies van acompañados de médicos que tienen una doble función: desde la narrativa escénica, apartan a la horda de los ciudadanos para evitar los contagios. A su vez informan al público de la "epidemia PROmbie", explicando los síntomas de riesgo (ya que son los únicos que tienen palabra, reforzada con unos folletos). La xenofobia, la privatización de lo público o la conducta represiva son algunos indicios de estar contrayendo esta epidemia. Este procedimiento informativo aclara el *Enfoque En repudio* que FUNO le da a la *IEU*, dado que algunas personas no comprenden la dimensión de la ironía.

Las situaciones que se repudian son las que hacen de CABA un espacio excluyente. Curiosamente, el slogan del gobierno porteño es "en todo estás vos". Desde un accionar que plantea preguntas y no pretende respuestas, la *IEU* apela al cuestionamiento de este tipo de discursos contradictorios. Además, pone de relieve ciertas actitudes (los "síntomas de riesgo") que parecen estar instaladas en la ciudadanía,

tácitamente aceptadas. Los PROmbies irrumpen en espacios cotidianos porque FUNO sostiene que en la concientización del pueblo está la clave del cambio. De nada sirve criticar las políticas gubernamentales, si los ciudadanos las apoyan. La transformación debe empezar por el pueblo, que en definitiva es quien decide la elección de sus representantes políticos.

El público reconoce a esos personajes de la vida cotidiana, pero están presentados con tal extrañamiento que la identificación resulta imposible. De todos modos, sostenemos que el rechazo provocado por los PROmbies entre el público, está vinculado a la negación de ver aquello en lo que podría convertirse (metafóricamente hablando). Es repugnante, inhumano, ridículo; provoca miedo, vergüenza y burla. Nadie querría convertirse en un PROmbie.

La manifestación de FUNO a través del desacuerdo (Rancière, 1996) permite visibilizar lo que la policía excluye. Como en esta *IEU* se manifiesta tan evidentemente un posicionamiento ideológico, las reacciones del “pueblo-policía” son despóticas. Ellos también repudian: como un boomerang, la acción genera lo mismo que propone. Al contrario de lo que se puede suponer, el sembrar rechazo no es un problema para la *IEU*. Es precisamente lo que la mantiene viva, lo que enciende la chispa de la acción política, lo que despierta la posibilidad de la reflexión, el debate y el repudio.

Entre el público hay diversas reacciones, que van desde la perplejidad o el asombro hasta el rechazo rotundo. La estética y el modo de intervención son impactantes y suscitan consecuencias. Algunos ciudadanos los insultan impunemente, dado que los PROmbies no pueden contestar. Otros, como los policías, los echan de los espacios semipúblicos. Su presencia molesta, demasiado. Amenaza el ritmo de la cotidianeidad, desestabiliza a las autoridades que protegen los lugares detrás de sus rígidos uniformes.

En las redes sociales los usuarios polemizan sobre los PROmbies. Hay críticas extremas, percepciones confusas y apoyo por parte de algunos sectores. Muchas personas creen que los artistas de FUNO son pagados por la agrupación kirchnerista “La Cámpora”, o inclusive que los envía el Gobierno nacional a arruinarle los espacios públicos al gobernador porteño. El insulto “vagos, vayan a laburar” es el más suave. Las expresiones de apoyo provienen de ciudadanos que repudian las políticas de gobierno de la Ciudad y que a su vez, comprenden el planteamiento irónico. A todos les sorprende el procedimiento de la *IEU*; difícilmente a alguien le resulte una acción corriente y cotidiana.

Nuevamente, observamos que desde la *Estética del impacto* se sorprende al público, concientizándolo y provocándolo para que reflexione acerca de lo repudiable de los hábitos sociales, de las elecciones políticas, de su propio pensamiento crítico. El hecho de que la *IEU* también sea repudiada nos permite considerar que el *Enfoque En repudio* tiene una doble lectura en cuanto a sus repercusiones:

habilita la reflexión y a la vez, la re-acción polémica. FUNO es consciente de esas posibilidades y por eso sigue creando PROMbies.

#### **4. REFLEXIONES FINALES**

A lo largo del análisis hemos observado de qué modo en el caso de FUNO confluyen los procedimientos estéticos, las modalidades de producción y el posicionamiento ideológico. La relación consecuente entre estas características le otorgan al grupo unas dimensiones identitarias que hemos denominado *Estética del impacto* e *Ideología de la acción*. Desde estas dimensiones llevan a cabo sus *IEU*, que se pueden analizar a partir de los *Enfoques Por la memoria* y *En repudio*.

En el marco de la *Estética del impacto*, FUNO utiliza recursos como la conmoción o la sorpresa para provocar la concientización y reflexión del espectador acerca de hechos sociopolíticos (históricos o actuales) que son vigentes para la percepción contemporánea. Por medio del análisis de las *IEU* hemos observado cómo FUNO desarrolla la *Ideología de la acción* para recuperar la dimensión poética de la realidad, buscando visibilizar lo que está oculto, cuestionando lo tácito, lo injusto o lo que hace falta transformar.

Los recursos estéticos son, además de efectivos, necesarios: la *Estética del Impacto* habilita una irrupción transformadora de la cotidianeidad, dejando una huella que perdura a pesar de su condición efímera. Esta huella permite la reflexión, la concientización y la repercusión. Y cuando existe repercusión, la política interviene decisivamente en el hecho artístico.

Reflexionamos que a partir de la relación dialógica y consecuente entre estas dimensiones, se posibilita la acción política desde la acción artística. Por ello creemos que alrededor de cada *IEU*, pueden nacer otros mundos posibles.

#### **BIBLIOGRAFÍA**

BOAL, Augusto (1998). *Juegos para actores y no actores: Teatro del oprimido*. Barcelona: Alba Editorial, 2002.

BRECHT, Bertolt (1948). "Pequeño órgano para el teatro" en *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.

CERVANTES, Berta (2000). "Happening: la acción efímera como actividad artística" en: *DC PAPERS, Revista de crítica y teoría de la arquitectura, Nº 4*. pp. 104-113.

DAVIS, Ronald (1966). "El teatro de guerrillas" en: Davis, R., Piscator, E., et. al. *Teatros y política*. Trad. Romero, M., Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1969.

DEBORD, Guy (1957). "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. Documento Fundacional". Trad. Vilar, N. En: *Fuera de Banda*, n° 4.

INFANTINO, Lucila (2015). *Intervenciones escénicas urbanas como fenómeno de acción política: el caso del Colectivo Fin de UN mundo*. Tesina de Licenciatura. Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Dramáticas, mimeo.

LONGONI, Ana (2009). "Activismo artístico en la última década en Argentina" en: *Revista Rebelión*. 22/12/09. Disponible: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=97449> [Revisado 21/04/15].

PISCATOR, Erwin (1929). *Teatro político*. Trad. Vila, S., Buenos Aires: Futuro, 1957.

RANCIÈRE, Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

SAGASETA, Julia Elena (Ed.) (2012). "El teatro performático" en: *Teatralidad expandida. El teatro performático*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación / Departamento de Artes Dramáticas (IUNA).

SCHECHNER, Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.

SCHECHNER, Richard (1973). *El teatro ambientalista*. Trad. Bracho, A., México D.F.: Árbol Editorial, 1988.

VERZERO, Lorena (2013). *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

#### **MATERIAL PERIODÍSTICO DEL CASO**

Nota en prensa. "Movete". En: *MU, el periódico de La Vaca*. Mayo 2015, año 9, n° 88. p.18. [Revisado 21/06/15]. Disponible: <http://issuu.com/periodicomu/docs/mu88/19?e=7283796/12940421>

Nota en prensa. "Una marcha que sumó otras consignas". En: *Página/12*. 25/03/15. [Revisado 21/04/15]. Disponible: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-268924-2015-03-25.html>

Nota en prensa. "Cultura para mantener activa la memoria". Por María Daniela Yaccar, en: *Página/12*. 22/03/14. [Revisado 21/04/15]. Disponible: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-31659-2014-03-22.html>

Nota en prensa. “Nueva aparición de PROmbies enojó a fanáticos de Violetta”. Por Cecilia Toledo, en: *InfoNews*. 03/05/14. [Revisado 21/04/15]. Disponible:

<http://www.infonews.com/nota/142214/nueva-aparicion-prombies-enojo-a-fanaticos-de-violetta>

Nota en prensa. “PROmbies: una protesta zombie contra las políticas del PRO”. Por Cecilia Toledo, en: *InfoNews*. 14/11/13. [Revisado 21/04/15]. Disponible:

<http://www.infonews.com/nota/109032/prombies-una-protesta-zombie-contra-las-politicas-del-pro>

Nota en prensa. “La intervención callejera por el fin de un mundo”. Por Nahuel Lag, en: *Agencia NaN*. 11/10/13. [Revisado 21/04/15]. Disponible: <http://lanan.com.ar/2013/10/la-intervencion-callejera-por-el-fin-de-un-mundo/>

Video con nota y entrevistas. “Zombies PROmbies atacan el Shopping Abasto en la Ciudad de Buenos Aires”. En: *Noticiero Popular. Barricada TV*. 18/09/13. [Revisado 22/06/15]. Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=lprG0mvRGV8>

#### **Páginas web del Colectivo Fin de UN mundo**

Página en *Facebook*: <https://www.facebook.com/ProyectoFinDeUnMundo>

Canal en *YouTube*: <https://www.youtube.com/user/ColectivoFinDUnMundo>

## **Un modo de provocar e inspirar política cultural, auto-convocados**

Melina Seldes. Foro de danza en acción

La exposición oral abordará el proceso de gestación del Foro, sus acciones y procesos de discusión. Los intercambios con otras agrupaciones. El potencial en su accionar gracias a su flexibilidad en cargos y liderazgos y también sus falencias.

A su vez, se expondrá como bailarines-coreógrafos pueden provocar y revisar la política cultural desde su propia práctica, sin tener que politizar sus acciones artísticas.

## **Presentación de TEATRIX**

Mirta Romay

Teatrix es teatro filmado en calidad HD para que puedas experimentar el teatro donde y cuando quieras. Teatrix no reemplaza la experiencia teatral; es un género en sí mismo que busca expandir las fronteras históricas del teatro, transportando sus historias a cada rincón del planeta. Cada obra requiere un exigente trabajo de realización, de un equipo interdisciplinario que articula el mundo del teatro y el audiovisual, para que llegue el mejor producto HD a tu casa.





## **Mesa-Taller: S.O.S. La Danza**

Luz Mariela Ruggeri  
Movimiento por la Ley Nacional de Danza

Dentro de la infinita cantidad de preguntas que podemos hacernos sobre la danza, su desarrollo real y sustentable, sus posibilidades, sus artistas trabajadores, los derechos.

Se nos ocurre preguntar: ¿Qué necesitamos en materia de políticas culturales para la danza? ¿Qué significa una legislación? ¿Queremos una legislación, y de ser así qué tenemos que hacer? ¿Somos conscientes de que somos tres veces efímeros? ¿Cómo llevamos adelante nuestra profesión en un medio que la invisibiliza? ¿Somos trabajadores con derechos?

De esta manera, damos el puntapié inicial para que seguir preguntando. Percibiendo que encontrar la pregunta es muchas veces más importante que la respuesta misma. La mesa-taller plantea construir un pensamiento hacia adentro de los problemas de la actividad, con la intención de elaborar estrategias que permitan trabajar en conjunto: sea cual sea la danza que elegimos, nos debemos la reflexión sobre su futuro y por consiguiente nuestro futuro como artistas legítimos y legitimados.

Modalidad de trabajo: cada asistente podrá debatir y reflexionar las preguntas planteadas y otras que surjan. En torno a un eje común: Ley Nacional de Danza / Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza, se construirá el debate sobre las maneras de accionar hacia metas y objetivos comunes, a corto y largo plazo.

***Presentación y taller: NODOS. Plataforma colaborativa de artes escénicas.***

Daniela Camezzana, Constanza Copello,  
Diego Torres, Mariana del Mármol y Mariana Sáez

Cada año en nuestra ciudad se produce una gran cantidad de obras y eventos vinculados a las artes escénicas, constituyendo un fenómeno de relevancia social, cultural y artística, digno de ser relevado, documentado, difundido, promovido e investigado. En este sentido, desde el Grupo de Estudio sobre Cuerpo venimos trabajando en investigaciones colectivas e individuales que permitan comprender y dar cuenta de la situación actual de las artes escénicas en la ciudad de La Plata.

Al mismo tiempo, desde el ECART, buscamos generar espacios de encuentro, diálogo y reflexión en torno a estas artes, articulando producción artística y académica. En esta ocasión, y con el aval de organizaciones que vienen trabajando en esta misma línea, tales como Aciadip y Teatristas Independientes, convocamos a participar del Catálogo Anual de Artes Escénicas de la ciudad, un nuevo proyecto que tiene como objetivo documentar y dar a conocer esta intensa y prolífica actividad, generando, a su vez un archivo que vaya ampliándose año tras año.

Nuestro objetivo es generar una red de conocimiento dinámico sobre la actividad de artes escénicas de la ciudad de la Plata, a partir de la creación de un sitio que facilite la posibilidad de compartir la información sobre la base de que todos juntos podemos hacer más que por separado.

NODOS se concibe como una herramienta para promover la participación y elaboración de registros por parte de los artistas sobre los procesos en los que intervienen. Si bien hay un grupo que impulsa, la idea es que sea gestionada activamente por toda la comunidad de las artes escénicas, por cada artistas que se suma para dar cuenta su propio recorrido y actualizar lo que sea necesario, respetando los estilos y estrategias de visibilización particulares.

Pilares:

- Colaboracion
- Apertura
- Desde la comunidad hacia la comunidad

## ***Foro-Taller: Cocinar lo colectivo: procesos creativos y modos de gestión*** <sup>59</sup>

Reseña por Lucía Uncal

Es el último día del Encuentro platense de investigadores de cuerpo en Artes escénicas. Estamos en la parte central, el patio interno del Islas Malvinas, en breve me va a tocar reseñar un taller del que no tengo ni idea de qué trata... tampoco tengo idea de cómo reseñar un evento...

Hay dos mesas pegadas, con manteles y algunos ingredientes (dulce de leche, harina, coco, vainillas, chocolinas), y hasta un hornito eléctrico medio viejo, con pinta de haber sido usado mucho tiempo.

Los coordinadores son Verónica, con un delantal verde con bolados, y Matías, con un delantal violeta. Mientras me comentan qué va a pasar en el taller, me cuentan que pertenecen al colectivo Malisia. Pensaron en algunos ejes para discutir, pero están pensando en un encuentro donde puedan surgir muchas cosas. Los ejes se relacionan entre sí y son: la independencia como categoría, la relación con los otros en el marco de la independencia, es decir, los principales interlocutores el mercado y el estado, y la profesionalización o, complejizando un poco más, “lo profesionalizante de nuestras prácticas”

Finalmente, la gente que estaba en otras actividades empiezan a llegar, algunos se ponen delantales. Me elijo uno con unos estampados de animalitos muy simpáticos. Todavía no sé si voy a poder cocinar y escribir, o sólo voy a escribir y escuchar...

Matías y Verónica presentan la idea del foro-taller mientras nos acomodamos (y algunos se van a lavar las manos al entender que se va a cocinar). El objetivo es generar una actividad común, que hagamos entre todos: cocinar. Rápidamente, se entiende que es también una metáfora de la creación, gestión y concreción de un proyecto. Desde el comienzo queda claro que asistimos a este foro-taller desde el rol de productores culturales, es la palabra elegida para pensarnos como sujetos, y es la puerta para invitarnos a reflexionar sobre nuestras prácticas.

Mientras los chicos presentan, y dan lugar al primer paso de la receta: ponernos de acuerdo en qué vamos a cocinar. La mesa se divide en dos según la cercanía a los elementos y tímidamente empezamos a correr del lugar de espectadores y ponemos “las manos en la masa”. De un lado, decidimos hacer trufas. Sin mucha idea, nos ponemos a triturar vainillas, con mucho placer las hacemos pedacitos, y después más pedacitos, hasta que quede sólo polvo de vainillas. Algunos encuentran un gran placer en

---

59 Coordinado por Federico ARANETA, Verónica CAPASSO, Matías David LÓPEZ

esta tarea y se quedan un poco colgados en meter la mano en el bowl, cual Amelie con los guisantes, y escuchan un poco abstraídos.

Del otro lado de la mesa, que cuenta con la ventaja tecnológica del hornito eléctrico, deciden hacer una masa que tendrá un fin todavía incierto.

Los coordinadores proponen una ronda de presentación, la idea es presentar rápidamente el espacio, proyecto, colectivos al que pertenecemos y contar algo de lo que hacemos. Comienza la ronda de a poquito. Sin embargo, En los primeros minutos, estamos más preocupados por la cocina que por la discusión que nos acercó al taller. A medida que la cocina dejó de ser el desafío a superar, y que todos nos presentamos, comienzan a salir los primeros diálogos en torno al tema de la gestión cultural

La apuesta empieza fuerte, se manifiesta que la gestión cultural no dependa de lo individual, se insiste en pensar lo colectivo como algo superior.

Se profundiza el tema de la figura de la asociación civil, algo que se tiró en base a la experiencia de (BUSCAR LOS NOMBRES) y que llama mucho la atención. Hay en el ambiente un “y esto con qué se come?”, comienza el diálogo entre las distintas experiencias...

Aparece una de las primeras palabras claves: ESTRATEGIAS, la asociación civil como una figura que permite eso, pensada como una herramienta social colectiva ¿Qué permiten estas estrategias? En este caso, mejorar las condiciones laborales y profesionales del músico. Mientras esto pasa, por lo bajo algunos cuchichean sobre si la cantidad el dulce de leche está bien, sobre si se apagó el hornito... mis manos ya están llenas de pegajosas migitas con dulce de leche... finalmente me decidí a cocinar y escribir... mala combinación a juzgar por mi letra garabateada con una lapicera agarrada con los únicos dedos mas o menos limpios y un cuadernito de anotaciones lleno de pinceladas de dulce de leche.

Siguen apareciendo las dimensiones políticas de la producción cultural, en este caso, coyunturales. pensar la resistencia al gobierno que se viene, menos dialoguista que el anterior. Se propone profundizar el diálogo entre espacios.

Sin darnos cuenta aparece el problema de la profesionalización de la gestión. Hace su aparición en escena Mula Cultura, y cuenta su experiencia como colectivo de Prensa, Comunicación & Gestión. Proponen cambiar el eje, no tienen una visión negativa de “trabajar” de la gestión, pero con otra vuelta de tuerca: insisten en que eso no le genere gastos al artista. Por esto dan cuenta de otra palabra clave, la formación. Así, buscan romper con la dependencia del artista con los gestores, compartiéndole las herramientas necesarias para la gestión.

El tiempo va pasando, casi que podemos contarlo por los cíclicos CLlin! Del reloj del hornito casa cierta cantidad de minutos.

Mientras hace trufas, una de las participante que representa a Enredanza, de uruguay, plantea que hay que descentralizar, que hay que generar cosas por fuera de la capital. La danza entra al debate, cómo promover la danza para niños, como artistas y público

La representante de Danza paisaje urbano (grupo diagonales), retoma el tema, toma como ejemplo su propio grupo, quienes intervienen espacios públicos, práctica que busca poner en el mismo plano a artistas y públicos, fomentar el acceso, y en algún punto descentralizar los lugares donde se espera ver danza. Invitan a pensar la co-gestión.

Algunes representantes de RECA, ronda encuentro de espacios culturales, plantea algunas preguntas: ¿Qué hacemos? ¿Qué deseamos? ¿Qué necesitamos? ¿Qué rol tenemos en la sociedad?

A éstas, se suma otra pregunta motor ¿qué es lo que el artista hace o tiene que hacer para HACER?

La respuesta, no la encontramos en la formación tradicional, la receta la arma uno.

Lo que está atrás de la obra, es parte de la obra, la obra en un granito de arna dentro del proceso de producir.

La producción no se piensa políticamente, hay una mirada muy cerrada en LP

En estos diálogos, los participantes empiezan a apropiarse de la metáfora de la cocina...

Críticas al arte "Inmaculado", al artista que sólo actúa, esto genera una discusión "está mal que otro se ocupe de la producción, de la gestión?"

Se retoma la necesidad de laburar colectivamente, de reunirse con otros.

Sin querer queriendo, la discusión decanta en el eje de la Profesionalización. Antes que nada los problemas de definición. Se ensayan tres:

1-poder vivir de ello, en términos de poder solventarse económicamente con la práctica artística

2-no... porque no es necesariamente eso, es poder llenarte más de herramientas u seguir formarte, es una vocación de brindar un mejor "servicio"

3-hacer consciente todas las trascendencias de "eso"

¿Y qué es "eso"? ¿Qué aspecto de todo el proceso? Dónde hay que ser profesional, en la gestión o en la disciplina?

Los artistas critican las instituciones, porque los forman como artistas que deben esperar a ser descubiertos por un mecenas

Ojo! La profesionalización no debe perdernos el sentido, se debe humanizar la obra, pensar la dicotomía “comercial multinacional o independiente chico”

Nos metemos de lleno en LA PLATA, el lugar de acción para la mayoría de nosotros.

Es un polo cultural... hay mucha producción pero...¿y el público? Se presenta el caso testigo de la personas que viven al lado de un teatro y no van, no se acercan, “no nos ven”). Esto dispara otras preguntas ¿Para quién producimos? Y de pronto surge, de refilón, un tipo e público que se busca, con la pregunta ¿qué es lo popular?

Y en esa interacción o no interacción con el público, en eso de “buscar el público” ¿Cuánto te condiciona el de afuera en el proceso creativo? ¿o es que sólo lo disfruta el artista?

Y al pensar estas preguntas en clave económica, nos metemos de lleno a pensar el eje de la independencia. Nuevamente las palabras que usamos en el foro-taller nos quedan chicas, inconclusas. ¿Independiente de qué cosa? ¿Cuándo? ¿Cómo?

Los cabos quedan sueltos y vuelven a medida que avanzamos retomamos temas. Volvemos a discutir el problema de la convocatoria del público, se pone como ejemplo la danza, donde hay “más artistas que público”. Se barajan las soluciones posibles, ¿Hay que hacer las cosas más para el público? ¿Que sean más “digeribles”? El tono irónico de la última pregunta nos da la pauta de que estas no son soluciones apreciables.

En el intercambio se arriesga una reflexión sobre lo popular: pasa por las relaciones que generamos, por exceder las disciplinas, por correrlos de los endogámico, y en este sentido, hay que pensar la gestión como otra disciplina..

El sol fue avanzando y ya es hora de ir cerrando el foro para dar lugar a otras actividades y exposiciones, la comida ya está lista. Las vamos fraccionando y poniendo en platitos y fuentes, algunos medio improvisados. Un nene se asoma y se roba dos o tres trufas.

Los coordinadores retoman la palabra para arrimar unas conclusiones. Mientras, nos comemos las trufas, la tarta de dulce de leche y coco y las talitas de último minuto que todavía están re calientes. Nos vamos pasando los platitos, de lo que nosotros cocinamos colectivamente, del fruto de nuestro encuentro...

La reflexión empieza por el principio de toda cocina, la receta... ¡pero el tema es que acá no hubo ninguna! No hubo consignas, hubo preguntas, no soluciones, estos son los motores que nos hacen seguir avanzando, que no hacen encontrarnos para pensar estrategias.

Mientras nos limpiamos las miguitas de la boca, y yo trato de que los dedos endulcelecheados se me despeguen un poco, sale un último tema: el mercado... y cómo podemos relacionarnos con él sin perder nuestra capacidad de decisión. Entonces, tampoco negarlo. Hay un cierto consenso, pensarnos como parte del mercado, pero sacando lo que no nos guste, negociar, pero no sacrificarnos. Y siempre hacerlo colectivamente (más por lo que se viene.... Se escucha por ahí)

Terminamos de comer, el último cachito se comparte, nos saludamos y nos vamos a lavar las manos...más pegoteadas aún, después del aplauso que nos dimos para finalizar.



**Eje 3**

**LA PERFORMANCE Y LO PERFORMATIVO**



### **Eje 3**

#### **La performance y lo performativo**

**Coordinadoras del eje: Ana Sabrina Mora, Mónica Menacho, Daniela Camezzana**

Se reunieron propuestas sobre y desde la performance y la performatividad, tomando en cuenta los múltiples campos de investigaciones y de producciones que las abordan. En este sentido, se presentan trabajos que reflexionen sobre procesos creativos- investigativos en el campo de las performances artísticas, como aquellos producidos a partir de la investigación sobre performances sociales y/o que incluyan la teoría de la performance entre sus perspectivas analíticas.

## Exposiciones orales

## **Corpo a corpo com as mulheres palhaças**

Maria Sílvia do Nascimento

Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho-UNESP

### **Resumo:**

Este artigo consiste em uma reflexão acerca das mulheres na arte da palhaçada por meio da análise do material recolhido nos encontros de mulheres palhaças de São Paulo (2013 e 2014), confrontando-o com a bibliografia acerca do universo circense, dos palhaços e das palhaças. Esta investigação é realizada sob um olhar crítico sobre as questões de gênero e versa sobre as questões da formação e da construção de repertório das mulheres palhaças de forma ensaística.

Este artigo decorre da fase inicial de minha pesquisa de mestrado, momento no qual é preciso elucubrar objetivos, justificativas, métodos e possíveis conclusões. Após diversas reflexões, sugiro os encontros e os festivais de mulheres palhaças como caminho para abordar o tema, uma vez que oferecem voz a artistas e pesquisadoras da atualidade, juntamente com pesquisas acadêmicas e minhas vivências como palhaça.

### **Mulheres palhaças mulheres**

Nos últimos anos, observa-se o crescente número de mulheres atuando como palhaças. Junto a isso surgiram festivais, encontros e mostras de palhaças pelo mundo, como *“El Festival Internacional de Pallasses de Andorra”*, que teve início em 2001 e contou com três edições até 2009, em Andorra-Espanha; o Ciclo de Mulheres Palhaço promovido pela Companhia Teatral Chapatô, em Lisboa-Portugal, com edições anuais de 2008 a 2013; os ciclos *“Very important women”* no espaço *“Armazen”* em Barcelona-Espanha; *“Clownin”*, festival de mulheres palhaças que ocorre na Áustria bienalmente, de 2006 a 2012; o *“Red Pearl Festival”* na Suécia e Finlândia, com edições em 2012, 2013 e 2014.

No Brasil, temos: o *“Festival Internacional de Comicidade Feminina - Esse Monte de Mulher Palhaça”*, organizado pela Cia. As Marias da Graça, no Rio de Janeiro, com edições em 2005, 2007, 2009, 2012 e 2013; o *“Encontro de Palhaças de Brasília”*, organizado pela palhaça Manuela Matusquela, com edições em 2008, 2010, 2012 e 2014; e o Festival Palhaçaria de Recife organizado pela Companhia Animée que ocorreu em 2012 e 2014. Em 2013, participei da realização do *“I Pré-Encontro Nacional de Mulheres*

Palhaças de São Paulo” junto ao Teatro da Mafalda, ao espaço Guarda-Chuva, ao Centro de Memória do Circo e a diversas mulheres palhaças [e simpatizantes] que se envolveram com a proposta de questões e ações pertinentes ao tema para o I Encontro Internacional de Mulheres Palhaças de São Paulo, realizado em 2014.

Por que falar só de mulheres? Por que apartar homens e mulheres? Essas perguntas sempre vêm à tona. A língua portuguesa coloca o masculino como plural, sendo assim, recebemos sempre o conselho de usar a expressão “festival de palhaços” já se subentenderia que podem participar homens e mulheres, não importa se sejam 1%, 10% ou 90% de mulheres. Porém, o intuito dos festivais e encontros é trazer as mulheres para o centro da discussão, como protagonistas, produtoras de sentidos e (re)criadoras de repertórios.

Começo por um detalhe que pode passar despercebido: a nomenclatura. O termo palhaça é novo e ainda não é encontrado em dicionários de português e está sendo recentemente cunhado, mesmo na linguagem oral. Mudemos a língua então pra testar a hipótese levantada e ver se a lógica permanece. Na língua inglesa, que não possui marcador de gênero em seus substantivos, tem-se a expressão *woman clown* para denominar as mulheres palhaças. Ora, porque não só *clown*, já que o substantivo teoricamente serviria tanto para homens como para mulheres, assim como, *doctor* ou *teacher*? Em inglês, as palhaças também confundem as regras da gramática!

Na língua francesa, na qual não há marcadores de gênero como outras línguas latinas, diz-se *clownesse*, *femme clown* ou *clowne*. O primeiro termo era conferido às graciosas amazonas que se apresentavam em circos ou cabarés. Aquelas representadas brilhantemente pelo pintor francês Toulouse Lautrec. Porém, muitas palhaças francesas não se identificam com tal nomenclatura, pois as *clownesses* não realizavam as mesmas funções que os homens. Sendo assim, foram chamadas de mulheres palhaço (*femme clown*) e reivindicaram a denominação *clowne*. Isto posto - e finda a aula de idiomas! -, começamos a desconfiar da “universalidade” e “neutralidade” linguísticas e pergunto “o que esta nomenclatura traduz ou produz?”.

Adiciono a essa ideia, algumas vivências como: durante o projeto de formação em palhaçada denominado “Entre risos e lágrimas”<sup>60</sup> de 2011, no qual os mestres palhaços [também ditos tradicionais] convidados a trocar seus saberes com os aprendizes (palhaços e palhaças que estavam iniciando suas

---

60 Evento realizado pelo Centro de Memória do Circo em São Paulo-SP.

carreiras) apresentavam certo estranhamento quanto à existência de palhaças - chegando a duvidar de sua existência!

No mesmo evento, conhecemos uma mulher que atuava como palhaço e relutava em afirmar a impossibilidade da personagem palhaça. Houve também um comentário de um mestre palhaço que, para elogiar o trabalho de uma palhaça, disse que ela “nem parecia uma mulher”. Por outro lado, mais da metade de aprendizes participantes do projeto em suas duas edições (2010 e 2011) eram mulheres.

### **O palhaço macho**

A discussão acerca das mulheres na arte da palhaçada inicia-se pela voz da socióloga Sylvia Cavasin, durante a mesa de bate-papo do Pré-Encontro Nacional de Mulheres Palhaças de São Paulo. Para a estudiosa, a história das mulheres palhaças está muito relacionada com a história das mulheres de uma forma geral. Sendo assim, a divisão entre espaço público – predominantemente masculino - e privado – reservado para as mulheres.

Todavia, na forma de organização do trabalho circense, as mulheres desempenham tanto papéis dentro dos *trailers* e barracas (privados) quanto em cima do palco/picadeiro (público). O que diferencia as mulheres e os homens dentro do espetáculo circense seria as facetas pelas quais elas são representadas.

A configuração da personagem palhaço é atribuída à união de diferentes matrizes de personagens cômicos europeus, entre elas, o *clown* das pantomimas inglesas, as máscaras da *Commedia dell'Arte* (principalmente a do Arlequim) e o Pierrot francês, figuras que se intercambiavam no contexto dos teatros de feira europeus. No circo brasileiro, o palhaço é a figura principal do espetáculo e também é o “ladrão de mulher”<sup>61</sup>, o que reafirma sua masculinidade.

Uma vez que o palhaço é consagrado como masculino, para retirar hipóteses sobre a atuação das mulheres na arte da palhaçada, levantemos os substantivos comumente associados ao ser masculino. A performatividade do gênero masculino seria fundada na força e agressividade. E o que seria gênero feminino? Delicadeza e cuidado? Sendo assim, onde estaria a comicidade de palhaços tão delicados como o “rei dos palhaços”, o suíço Grock (1880-1959), e os palhaços de tanta relevância no Brasil na atualidade, Zabobrim (Ésio Magalhães-Campinas- Brasil) e Teotônio (Ricardo Puccetti-Campinas-Brasil)? E a

---

61 Durante o “I Pré-Encontro Nacional de Mulheres Palhaças de São Paulo” veio a público a história de Maria Eliza Alves, o palhaço Xamego que atuou no Circo Guarani na década de 1940 e mantinha segredo sobre o fato de ser mulher.

comicidade cortantes das palhaças Elizabeth The Queen (Bete Dorgan-São Paulo-Brasil) e Mafalda Mafalda (Andrea Macera-São Paulo-Brasil)?

Há quem diga que a questão chave está na beleza ou sensualidade: a imprensa francesa afirmava que Annie Fratellini<sup>62</sup> (França) era bonita de mais pra ser palhaço/a, no entanto, é referência mundial nessa arte. Já Domingos Montagner (Cia. La Minima –São Paulo-Brasil), mesmo como galã da novela, provoca riso em toda plateia. Outra possibilidade como variável para diferenciar os recursos performativos da palhaçada feita por homens e por mulheres são as habilidades físicas, ou seja, a capacidade de fazer acrobacias e outras habilidades corporais/circenses. Porém, palhaços consagrados como Leo Bassi (Itália/Espanha) e Márcio Balas (Jogando no Quintal-SP), trabalham essencialmente com palavras e jogo de ideias. O que dizer então de palhaças/os que não definem seu gênero enquanto personagem ou que apresentam diferentes gêneros em diferentes personagens-palhaços/as, como Ângela de Castro (brasileira radicada na Inglaterra)?

Sylvia Cavasin<sup>63</sup> (convidada do I Pré-Encontro Nacional de Mulheres Palhaças de São Paulo) afirma que o conceito de “gênero”, criado a partir da década de 1990, é uma ferramenta de análise muito eficaz para esse tipo de situação. A categoria gênero propõe um estudo da historicidade das masculinidades e feminilidades, no qual é observável que “existe uma desigualdade de partida entre as questões femininas e as questões masculinas”. Contudo, o gênero coloca-se como uma classificação relacional e não binária/absoluta, que dividiria homens e mulheres em “caixinhas” diferentes. Assim, o gênero diferencia-se do sexo (ligado a órgãos genitais e à biologia) e oferece uma visão da identidade sexual como construção social, na qual são aceitas gradações entre o comportamento ideal de homens e mulheres.

A máscara do nariz vermelho não é rígida como as da *Commedia dell'Arte* ou do Cavalo Marinho (original de Pernambuco-Brasil), com definições pré-determinadas de biografia, personalidade, gestualidade e, conseqüentemente, uma classificação binária de gênero. O nariz vermelho, “a menor máscara que existe”, é uma máscara que imprime à personagem-palhaço/a duas facetas distintas, que a tornam ainda mais complexa.

---

62 Annie, pertencente à família francesa tradicional de circo, os Fratellini, conta que seu pai sempre lamentou o fato de ser mulher como um impedimento de dar continuidade à tradição de palhaços. Fratellini também foi responsável pela abertura da primeira escola de circo francesa, a *Academie Fratellini* em 1974, que funciona até os dias atuais e é dirigida por sua filha e companheira de cena como palhaço, Valerie Fratellini.

63 Sylvia Cavasin é socióloga, fundadora da ECOS-comunicação em sexualidade (São Paulo) e pesquisadora de temas como sexualidade, direitos reprodutivos, gravidez na adolescência e juventude.

De acordo com Andreia Aparecida Pantano, a personagem palhaço, é uma personagem arquetípica, ou seja, segue alguns padrões estabelecidos ao longo da história, o que pode caracterizá-la como uma personagem universal. Basta apresentar alguns elementos chave do palhaço que ele será reconhecido, geralmente: o nariz vermelho, as roupas largas e desproporcionais, uma comicidade principalmente baseada em situações corporais – muitas vezes, é difícil precisar quais seriam esses elementos, está aí o grande diferencial da arte da palhaçada! Há ainda gags, entradas e esquetes típicos que podem ser reconhecidos pelo público e determinar a personagem mesmo que ela não esteja caracterizada da forma corrente.

Contudo, além de uma personagem universal, o palhaço é uma personagem individual. Cada palhaço agrega à sua atuação elementos pessoais, criações e características que podem ser próprias do artista: sua voz, seu nome, traços de comportamento, formas de andar, formas de se vestir, maquiagem, entre outros elementos. Essa importância da criatividade do artista para a construção da personagem permite, por exemplo, que surjam palhaços tão diferenciados entre si. Assim sendo, cada personagem expressa a subjetividade do artista que o compõe. “Nesse sentido, é praticamente impossível escapar de si mesmo ao construir uma personagem [palhaço]”. (PANTANO, 2007. p. 52)

Segundo Verônica Tamaoki, no universo cômico relacionado ao palhaço, a figura da mulher cristalizou-se como portadora de um conteúdo hipersexualizado. A figura da palhaça, porém, vem quebrar essa norma acerca da representação da mulher no espetáculo uma vez que para seu desempenho é necessário o trânsito com o corpo grotesco. Esse, por sua vez, vai de encontro com os padrões de beleza e comportamento impostos às mulheres.

Essa questão pauta a análise dos desempenhos de diversas palhaças participantes dos encontros. Haveria uma diferença entre a comicidade feita por homens e aquela feita por mulheres? Quais seriam seus recursos cênicos em termos de partituras corporais, figurinos, maquiagens, dramaturgia, musicalidade e em qual medida tais recursos causam um enfrentamento a relações de opressão das mulheres? Isto é, os efeitos cômicos provocados pelas palhaças, são produzidos por diversas camadas de sentidos que também passam pela subversão de regras sociais impostas às mulheres.

### **Aprender palhaçada**

A arte circense com sua transmissão de saberes de geração em geração conservou a divisão de funções de acordo com o gênero, dentro da vida privada dos circenses e também na esfera pública, ou seja, nos papéis desempenhados no espetáculo.

A formação coletiva compreende a transmissão dos saberes circenses, sobretudo das técnicas corporais que condicionam fisicamente as crianças para o desenvolvimento de seus futuros números, por meio do treinamento diário, orientado por um adulto responsável por todas as crianças. Há diferenças no treinamento, de acordo com a idade e o sexo. Geralmente, as meninas iniciam o treinamento por atividades de contorcionismo e os meninos por atividades de salto e equilíbrio, porque as atividades futuras, de maneira geral, demandarão habilidades e respostas diferentes de cada corpo: suavidade, flexibilidade, leveza e elegância para as mulheres; agilidade e força para os homens. (PIMENTA, 2012. p.20)

Há aí uma questão importante para as palhaças [e para todas as demais mulheres]: o processo de ensino/aprendizagem/formação. No contexto brasileiro, sobretudo São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia, pode-se atribuir a inserção da mulher na função da palhaçaria ao advento das escolas de circo na década de 1980. As famílias circenses, dos chamados circo-família<sup>64</sup>, passaram a educar seus filhos nas escolas formais, muitos circos encerraram suas atividades e o aprendizado do fazer circense passou das famílias para as escolas de circo no fim da década de 1970<sup>65</sup>. Essa nova configuração trouxe às escolas de circo artistas que não eram necessariamente de famílias circenses e, assim, uma tradição que passava de geração para geração, passou a ser ensinada de mestre a aprendiz, com horário fixo e outras regras didáticas que davam mais abertura às divisões de função por gênero.

No mesmo período, as/os artistas provenientes do teatro passaram a se interessar pela linguagem do palhaço no Brasil. Mario Bolognesi (BOLOGNESI, 2006) enumera as principais correntes de pesquisa: uma advinda diretamente do estudo com palhaços circenses, também nas escolas de circo; outra feita pelo grupo LUME (Campinas-SP) liderado por Luis Otávio Burnier que estudava máscaras como uma passagem da pré-expressividade para a expressividade; e os trabalhos de Maria Helena Lopes (UFRGS), Elizabete Lopes (Unicamp) e Francesco Zigrino (diretor italiano que lecionou oficinas de “clown” na Escola

---

64 Cf. SILVA, Ermínia. O circo-família e o respeitável público. Publicado na revista SARAIO – volume 3, número 6, março de 2005.

65 Academia Piolin de Artes Circenses (que funcionou de 1978 à 1982 na cidade de São Paulo, Circo Escola Picadeiro (Aberta na cidade também em São Paulo em 1984) e a Escola Nacional de Circo (1982, criada pelo Governo Federal na cidade do Rio de Janeiro e que funciona até hoje).



de Artes Dramáticas da USP nos anos 1980), concepções “filtradas” dos diretores franceses Jacques Lecoq (1921-1999) e Étienne Decroux (1898-1991).

### **Palhaças à procura de identidade**

Essa porção de subjetividade e liberdade conferida à arte da palhaçada surge como um espaço livre para um posicionamento em relação às questões de gênero, livre de classificações dicotômicas e padrões socialmente construídos.

Acima de tudo, palhaço/as subvertem as regras e, para isso, o/a artista utiliza suas referências individuais sobre o universo do ridículo. O/a artista lança mão de elementos tanto gestuais/corporais como da linguagem oral para extrair o grosseiro, o grotesco, o ridículo, o risível.

A base desse trabalho é corporal e está fundada na interpretação, que requer um estado de alerta total. O ator é também o autor, tanto da personagem como do texto e da representação. (...) Para tanto, faz uso da dança, da mimica, da acrobacia da voz, do ruído, do silêncio, da fala, das expressões faciais e corporais. Todos esses elementos têm um ponto de encontro no grotesco. (BOLOGNESI, 2003. p.176)

Já que a arte da palhaçada apoia-se contundentemente no conceito de grotesco, recorro ao autor Mikhail Bakhtin que contribui intensamente para as discussões acerca do cômico por meio do corpo grotesco. O grotesco, em sua concepção, não obedece a cânones de beleza, como os corpos da antiguidade clássica grega. Ele está mais próximo dos dois extremos da vida – infância e velhice – e não da maturidade. Esse seria um corpo incompleto que se opõe à ideia de perfeição. De tal modo que está ligado ao meio externo e não se encerra em si próprio. Ele é ilimitado: pode penetrar e ser penetrado, além de excretar e digerir fluidos. O grotesco seria aquele corpo popular – que tem fome, sede, desejos sexuais, entre outros-, ligado ao “baixo ventre”, enquanto o corpo belo é individual, encerra-se em si mesmo, sem contatos com os demais.

É justamente neste ponto que se iniciam as questões referentes à mulher. Ora, diante de uma sociedade patriarcal que normatiza e objetiviza o corpo feminino, o acesso ao conceito de corpo grotesco é uma barreira para as mulheres.

Os julgamentos morais, sociais e estéticos parecem sempre convergir para o corpo feminino, definindo severamente padrões de beleza e normatividade, modelando esse corpo de maneira artificial ou antinatural, aprisionando mulheres

em seus próprios invólucros. São corpos moldados para a exibição e para o consumo, para o prazer alheio. (JUNQUEIRA, 2012. p.38)

Outra questão para as mulheres seria o fato, apontado por Rhena de Faria<sup>66</sup>, de que elas sempre lutaram para serem “levadas a sério” na esfera pública e que diante disso têm maior dificuldade em lidar com o cômico. Hugo Possolo<sup>67</sup> afirma que: “na verdade, quando a mulher está fazendo um palhaço, está representando um arquétipo masculino. O arquétipo ser moldado ao feminino é uma conquista que acho que as mulheres ainda têm que fazer”.

Assim como o circo, até meados do século XX, transgredia regras de conduta social ao exibir publicamente mulheres em trajes considerados imorais e ao possuir uma vida itinerante que perturbava o sedentarismo das pequenas cidades, as palhaças não passam despercebidas.

O ofício das mulheres palhaças encontra-se num processo de afirmação e consolidação, pois ao lidar com as questões aqui levantadas, enfrenta muitos paradigmas. Neste caminho, estão algumas ações de grande importância como a busca de referências advindas de diferentes meios como circo, teatro, circo-teatro e manifestações populares. Tudo isso sem correr o risco de restringir a atuação das personagens e sem perder de vista o caráter libertário da arte da palhaçada, como afirma Sylvia Cavasin:

Eu perguntei aos meus pares e às pessoas que eu conhecia no momento, durante essa semana. “Mulheres riem de coisas diferentes dos homens? Existe humor das mulheres diferente de humor dos homens? Existe uma questão de gênero entre o que as mulheres curtem e os homens curtem?” A pesquisa diz que tem diferença. Eu quero acreditar que não. Quero acreditar que a imensidão de possibilidades não exploradas, que existe uma imensidão de possibilidades não exploradas e não quero mais uma caixinha para ver a palhaça dentro dela. Eu quero a palhaça fora da caixinha. Livre e liberta! Então está posta a questão pra vocês! (CAVASIN, 2013)

Junto a essa demanda aparecem necessidades de dramaturgia, figurinos, temáticas e outros expedientes que abarquem a expressividade das palhaças, acompanhado de formas de transmissão de saberes discutidos/experenciados em conjunto a fim de transcender as barreiras ainda existentes. Há ainda um grande potencial subversivo e libertário no que tange às opressões de gênero, sobretudo sexuais, no campo de atuação das mulheres palhaças.

---

66 Palhaça e diretora pernambucana, integrante da Cia. Jogando no Quintal-SP.

67 Palhaço e escritor paulistano, integrante do grupo Parlapatões, Patifes e Paspalhões-SP. Entrevista disponível em <http://www.almanaquebrasil.com.br/personalidades-cultura/10603-hugo-possolo.html>.

Viva as mulheres palhaças!

### **Bibliografia**

BAKHTIN, Mikhail. Trad. Yara Frateschi Vieira. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2008.

CAVASIN, Sylvia. TAMAOKI, Veronica: palestra [dezembro 2013]. *Palestra realizada durante o Pré-Encontro Nacional de Mulheres Palhaças de São Paulo*. (gravação digital). São Paulo. Não publicado.

JUNQUEIRA, Mariana Rabelo. *Da graça ao riso – contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria feminina*. 29 de outubro de 2012. Dissertação de Mestrado. 186f. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Circo e teatro: aproximações e conflitos*. Sala Preta. Publicação do programa de pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, 2006, v.6, p. 9-19.

\_\_\_\_\_. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.

PANTANO, Andreia Aparecida. *A personagem palhaço*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

PIMENTA, Daniele. *Famílias circenses: características, glórias e percalços*. Publicado na revista Rebento: revista de artes do espetáculo / Universidade Estadual Paulista “Júlio de mesquita Filho”. Instituto de Artes. – nº 3 (março 2012) – São Paulo: Instituto de Artes, 2010.

# **Cuerpo, poder e intervención. Un análisis acerca de las políticas contra el olvido y las prácticas artísticas a fines del siglo XX**

Rocío Sosa  
Universidad Nacional de La Plata

## **Introducción**

El presente trabajo forma parte de los inicios de una investigación en el marco de la beca de grado EVC-CIN. Esta se desarrolla en el contexto de la Licenciatura en Historia de las Artes con Orientación en Artes Visuales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

El objetivo será indagar sobre la potencia del escrache, producida por el activismo artístico de H.I.J.O.S en conjunto con el GAC, como herramienta sensible capaz de construir una imagen/acontecimiento transformador de la subjetividad colectiva en un sentido emancipatorio.

Con tales fines, el trabajo ha sido dividido en cinco secciones. La presente introducción, tres partes correspondiente al desarrollo del trabajo: contexto de fines del siglo XX, el análisis del activismo artístico de HIJOS y el GAC, el análisis del escrache desde una mirada crítica y unas breves palabras a modo de cierre.

## **El contexto posdictadura y las demandas de justicia en las producciones artísticas**

En el último cuarto del siglo pasado El Proceso de Reorganización Nacional tenía como fin establecer el “orden” que se había visto comprometido con la movilización social y política de los años anteriores. Durante este período los dictadores se propusieron quebrantar toda acción que intentara disputar el poder. El ejercicio de la violencia política mediante el establecimiento del terror en la sociedad y la desaparición sistemática de personas singularizó a la dictadura frente a otros regímenes totalitarios.

La restauración de la democracia a partir de 1983, bajo la presidencia de Raúl Alfonsín, permitió que se llevaran a cabo los juicios solicitados por allegados a las víctimas. Sin embargo, las condenas fueron disueltas por las leyes de Punto Final y Obediencia Debida promulgadas entre 1986-1987. En un extenso período de impunidad emergen diferentes organizaciones, como grupo Escombros, grupo Etcétera, colectivo Situaciones, entre otros, buscando justicia contra el sistema represivo que seguía operando.

Dentro de estas propuestas, a fines de la década del noventa, la organización H.I.J.O.S (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) junto a la colaboración del colectivo GAC (Grupo de Arte Callejero), utiliza el “escrache” como herramienta sensible capaz de poner en evidencia la cara de los condenados absueltos que pretendían pasar desapercibidos. La imagen producida a través del

escrache, como condena social, pone al arte como una práctica regida por la desobediencia civil y la acción directa. El activismo político desarrollado por el colectivo H.I.J.O.S encuentra en el arte posibilidad de cambio, a través de la reactivación de las bases de las vanguardias políticas-artísticas de los años '60, '70 y '80.

El escrache se manifiesta como herramienta sensible capaz de construir una imagen/acontecimiento transformador de la subjetividad colectiva en un sentido emancipatorio. El caso a analizar es el escrache a Massera efectuado el 23 de Marzo de 1998 en el marco de la campaña "Juicio y Castigo" producida por el grupo H.I.J.O.S en conjunto con el colectivo GAC. En esta acción se percibe una ruptura con las estrategias tradicionales del arte y se generan experiencias donde el espectador ya no es más pasivo sino que se transforma en autor mediante la apropiación de la producción.

### **Activismo artístico de H.I.J.O.S y el GAC**

En este trabajo se analizará el escrache como acción y herramienta sensible de transformación social. El objetivo es demostrar que se trata de una práctica activista político-artística que desnaturaliza diversas operaciones de olvido social mediante acciones efímeras callejeras.

Los primeros escraches fueron realizados por la agrupación H.I.J.O.S en 1996 con el objetivo de denunciar la impunidad de la justicia institucional bajo la ley de Obediencia de vida y Punto final promulgadas en el gobierno de Alfonsín junto a los indultos anunciados en el gobierno de Menem.

La palabra "escrache" significa en lunfardo "sacar a luz lo que está oculto", "develar lo que el poder esconde". Respondiendo a esta premisa la irrupción social y mediática de la agrupación H.I.J.O.S rompe con la forma tradicional de hacer política encontrando en el arte nuevas herramientas de lucha. Estas proponen nuevos modos de operar: la irrupción de los lugares de trabajos y viviendas de genocidas ligados a la última dictadura argentina, desde las figuras más conocidas hasta las menos visibles. El objetivo era instalar el tema de la impunidad en una sociedad que parecía haber naturalizado el impacto de la última dictadura militar mediante la aceptación de las leyes que protegían a los participantes, ya sea por desconocer la situación o por elegir no involucrarse en este escenario.

El tema que se saca a la luz se instala tanto en el barrio donde se lleva la acción del escrache como en el centro de la ciudad para que la personas repudiaran a los genocidas sueltos produciendo así una condena social que, al mismo tiempo, interpelaba a la condena legal. Un antecedente que alimentó la lucha y la promesa de justicia fue el escrache a Magnacco, médico apropiador, que tiempo después es echado de su trabajo.

En el año 1998 surge la Mesa de Escrache que era una mesa de trabajo barrial en red con organizaciones sociales heterogéneas, tanto de grupos de arte como partidos políticos de izquierda, sindicatos, centro de estudiantes y murga. De este modo, el escrache se convierte en acontecimiento aglutinador de las experiencias barriales donde los vecinos se transforman en participantes activos de un mundo en común, abandonando la posición de observadores. Este espacio, según el GAC, parte de una idea de igualdad y su práctica apunta a una condena social que requería la participación de la sociedad en su conjunto, encaminada al encuentro entre el sentimiento y el deseo de una sociedad más justa. Este anhelo provocó que la estructura organizativa de la mesa, presente una nítida tendencia a la horizontalidad.

La práctica del escrache está a travesada por las ideas de memoria viva, creación y acción en tanto generadoras de prácticas políticas mediadas por la reflexión. Es así que las prácticas propuestas en la mesa de escrache se alejan del poder judicial que individualiza los problemas sociales, y piensan en que el derecho, tal como lo enuncia Agamben, no tiende en última instancia al establecimiento de la justicia ni al de la verdad. En consecuencia, lo verdadero y lo justo son sustituidos por la sentencia que vale como verdad aunque sea a costa de su falsedad e injusticia.

Según el GAC la mesa de escrache busca construir resistencia como respuesta en oposición a la trascendencia de las organizaciones sociales genocidas. En el proceso de escrache se potencializa el verbo poder: poder-hacer, poder relacionarse, poder reconocerse en las diferencias y similitudes y poder construir colectivamente.

### **El escrache: la producción y la recepción desde una mirada crítica**

El colectivo GAC nace en 1997 y al año siguiente empieza a trabajar en el Centro Cultural de la Cooperación. Este se encuentra constituido por artistas plásticos, diseñadores gráficos, fotógrafos y comunicadores sociales. Al año siguiente empezaron a realizar los carteles viales para indicar los domicilios de los genocidas y los centros clandestinos de detención que funcionaron durante la última dictadura militar. Entiendo a las acciones llevadas a cabo en el marco de activismo artístico tal como sostiene Longoni: “acciones colectivas que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político.”(Longoni, 2009:14)

Según el Grupo de Arte Callejero la primera vez que se emplearon las señales fue el 19 de marzo 1998 en el contexto del juicio al almirante Massera llevado a cabo frente a los tribunales de retiro. Días

después los carteles aparecieron en el escrache de Massera y Harguindeguy. A partir de ese momento se convirtieron en un recurso de las acciones-movilizaciones que realizaba cada escrache.

Una de las problemáticas a la que se enfrenta el escrache es a la búsqueda de estrategias capaces de desmontar, en un espacio colectivo, el dispositivo normativo del que habla Foucault. El grupo GAC e H.I.J.O.S. deja entrever en el escrache a Massera que solo se puede cambiar el presente si este es cuestionado, interpelado a través de la desnaturalización del dispositivo de vigilancia. El dispositivo puede seguir apoyando la impunidad de los genocidas pero no puede contra la praxis de la condena social llevada a cabo por ciudadanos.

La imagen producida remite a la señalética vial. El símbolo que aparece emerge de un núcleo colectivo sensible y afectivo en el que los productores se nutren de otros discursos (políticos y artísticos) para la creación de imágenes en un trabajo interdisciplinario. En una superficie redonda de cartón se pintaba el fondo de color blanco. Sobre un fondo simple blanco se coloca en el centro de la composición la gorra militar que utilizaron los participantes de la última dictadura, debajo de esta aparece el lema "Juicio y Castigo" que caracterizó la lucha de las agrupaciones. Esta iconografía se reproduce mediante la técnica de stencil ya sea pintado en acrílico o aerosol; encerrando a esta figura aparece una circunferencia roja pintada que provoca una tensión psicológica, ejerciendo una atracción del ojo hacia el centro de la composición.

La síntesis que presenta la imagen producida junto al factible acceso a los materiales hace que la reproducción en serie sea posible. Esta elección de dibujo y materiales no es casual, para los productores pues era necesario no solo provocar extrañamiento en el peatón a través del diseño, sino también la reproducción hacía viable la apropiación material del espacio urbano cubriendo así las calles con las señales en la acción efímera del escrache. De este modo, podemos observar que la materialidad construye sentido y no solo acompaña la imagen, tal como lo explica Siracusano, los materiales hacen viable la concreción de la idea y al mismo tiempo invaden el proceso creativo potenciando en este caso la inmediatez requerida en la reproducción.

Es mediante la multiplicación de las imágenes/señales que los colectivos GAC e H.I.J.O.S se apoderan de las calles singularizando la estética de la práctica artística-política del escrache. Los cuerpos que sostenían los carteles viales con la consigna "Juicio y Castigo" interrumpen lo cotidiano. El colectivo no busca un arte ilustrativo de un momento histórico, sino que se plantea la necesidad de construir un arte que genere incomodidad en los vecinos. La acción del escrache a Massera, si bien busca y genera un impacto visual en el transeúnte, no se reduce a una denuncia de un grupo de activistas que busca justicia.

Este trabajo en conjunto no tenía como fin ser moralizante y quedar en la mera crítica o provocación. Por el contrario, la imagen busca borrar los límites que diferencian la función por un lado del productor(es) y por otro la del espectador(es). La performance llevada a cabo lo sumerge al espectador en un espacio de reflexión, en una temporalidad diferente.

De este modo pasa a cuestionarse el par dicotómico del que habla Rancière mirar-actuar que estructura las relaciones del decir, del ver y del hacer que pertenecen a la estructura de la dominación y la sujeción. El espectador del que habla el autor francés observa, selecciona, compara e interpreta. Es así que participa de la performance rehaciéndola a su manera.

“La separación del escenario y la sala es un estado a sobrepasar. El propósito mismo de la performance es suprimir, de diversas maneras, esta exterioridad: poniendo a los espectadores sobre el escenario y a los performistas en una sala, suprimiendo las diferencias entre unos y las otras, desplazando la performance a otros lugares, identificándola con la toma de posesión de la calle, de la ciudad o de la vida.” (Rancière, 2010: 21)

La performance no es la transmisión de un mensaje del artista al espectador, sino la emancipación del espectador a partir de la reapropiación de una relación consigo mismo perdida en un proceso de separación.

En el escrache analizado aparece el concepto de performance vinculada al uso del cuerpo como herramienta y soporte para enfrentar a los regímenes de poder y las normas sociales. El escrache se manifiesta como una práctica mixta donde se mezcla el uso del cuerpo y las imágenes producidas. Mientras unos cuerpos se movilizan cantando y llevando las señales, otros intervienen las paredes de la ciudad con grafitis y señalamientos dejando huellas de la acción en el barrio.

Estas huellas dan cuenta de que ese paisaje ya no es el mismo, deja el registro de lo que allí aconteció y descontextualiza lo cotidiano. Taylor expresa que “cambiar un acto de su contexto familiar puede ser, en sí, una intervención.” (Taylor, 2012:19) Esa acción es la que lleva al peatón que no forma parte de la experiencia efímera a preguntarse qué pasó en ese lugar.

La relación entre la imagen/señal producida y la movilización de los cuerpos en la performance del escrache a Massera busca transformar la subjetividad colectiva en un sentido emancipatorio, tal como lo plantea Expósito, en la que se pueda construir una condena social. El vecino/espectador emancipado, consciente de la injusticia social, se integra a la colectividad para ejecutar una condena a su alcance. Es así que se une a las redes afectivas mediante el repudio a los participantes de la última dictadura.



Esta práctica evoca y dialoga con acciones artísticas políticas de décadas pasadas, reactivando las bases de las vanguardias de los '60 y '70 propiciando el trabajo colectivo como también presentando consignas tales como la aquella que enuncia que el hombre es capaz de ser artífice de su propio destino. Las vanguardias de los '60 se fundan en una crítica del lenguaje artístico visual, dejando el caballete para pasar a la acción de intervención. Los movimientos de vanguardia son, en realidad, las vanguardias en movimiento. Estas consisten en el intento del arte de revelarse contra el poder y transformar lo consagrado. Así emergen las ideas insurgentes en la que los jóvenes son sujetos de cambio social. Una acción directa para producir un hecho político a partir de nuevas formas de decir en el arte de manera colectiva y anónima en busca de un público ajeno a la elite del campo artístico. De modo que el arte aparece como una manifestación política para transformar las condiciones de existencia. "Se dirá que lo que hacemos no es arte. Pero ¿qué es arte? ¿Son arte acaso las palabras en los libros y éstos en las bibliotecas? ¿Las imágenes en los cuadros y éstos en las galerías de arte? Todo quieto, en orden, un orden burgués y conformista; todo inútil."

Las ideas del colectivo se ponen en marcha a través del ciclo de arte experimental, en el que las exposiciones se realizan fuera del circuito artístico tradicional (galerías y museos) en locales prestados o alquilados por los integrantes del Grupo de Artistas de Vanguardia de la Comisión de Acción Artística de la CGT (Confederación General del Trabajo) de los Argentinos, con el fin de ampliar ese público de elite y llegar al público de la calle. En 1968 el colectivo presenta *Tucumán Arde*. Esta experiencia tuvo como fin poner en tema el conflicto que se estaba viviendo en Tucumán como obra de contrainformación. Se buscaba visibilizar eso que el gobierno mismo ocultaba, tematizando el conflicto social que vivía Tucumán en los medios. Así se denunció el conflicto que se vivía en el norte argentino.

Las bases, ideas fuerza, en que se levanta la denuncia de las vanguardias de los '60 aparece en la acción de escrache a Massera en cuanto práctica que intenta mostrar y activar conflictos en una coyuntura determinada. Sin embargo, la acción que analizamos busca trascender la confrontación en la construcción de una condena social a la que todos podamos acceder. Otra cuestión que distingue estas prácticas es la situación socio-política que se vive, *Tucumán Arde* es una muestra censurada rápidamente. Esto provocó que no pueda difundirse y repercutir del mismo modo que el escrache.

Sumado a los antecedentes de las vanguardias críticas de los '60 aparece el concepto de promesa como potencial motor de acción del colectivo GAC y la agrupación H.I.J.O.S. que piensan el presente como posibilidad de cambio. Derrida intentando definir qué es humanidad, define que son proyectos que residen en una promesa. El autor retoma la afirmación de Nietzsche al enunciar que el hombre es el único ser que

puede prometer. Hablar de humanidad refiere a un conjunto de seres reales pero también es un ideal a futuro. Ahora bien, que sea un ideal y que se a futuro no significa que no sea una condición para el hombre presente. Esta definición encuentra su analogía en el concepto de democracia acuñado por Derrida, ambas aluden a figuras indeterminadas ya que, si es una figura determinada, entonces no hay promesa. Aquí la promesa es la instancia superadora de la instancia crítica porque para resolver la paradoja debe haber una superación. De este modo, habla de la dinámica misma de la deconstrucción que no es destrucción sino instancia de apertura. Ya no se trata de una instancia pasiva de la memoria sino una instancia activa sobre la memoria. En este punto, se puede pensar la condena social como nueva forma resultante de la deconstrucción de operaciones del olvido social.

### **Breves palabras a modo de cierre**

La acción analizada por el colectivo GAC y la agrupación H.I.J.O.S. apunta a la emancipación de la subjetividad colectiva, no como una tarea meramente pedagógica, más bien constituye una práctica artística cuyo objetivo es construir una contra-hegemonía que incide en la cultura y la política del sistema dominante.

La práctica ubica al espectador adentro del acontecimiento artístico político construyendo una imagen –acontecimiento que interpela al espectador mediante un efecto crítico modificando la subjetividad colectiva.

El efecto político de la imagen del escrache reside en la denuncia de una realidad de la cual participa el mismo espectador. Como sostiene Giunta: "Las políticas de la imagen y el poder del arte no radican tan solo o no necesariamente en los temas, sino en la potencialidad del arte de activar conflictos." De este modo se observa que la poética de la práctica artístico política analizada gira alrededor de la visibilización del conflicto que permanece oculto.

En el escrache el colectivo trata de acercarse a los transeúntes para entablar conversaciones acerca del genocida (como en los barrios). Esto llevaría al fin último: la condena social. La condena social aparece, desde la mirada de estos grupos, como una instancia superadora de la justicia institucional/legal, que la construye la gente día a día, a través del repudio al genocida en el barrio, mediante la reapropiación de la política y la reflexión de las problemáticas del presente.

### **Bibliografía**

EXPÓSITO. M. (2013). Walter Benjamin, productivista. Bilbao. Consonni.

DERRIDA. J. (1994). La democracia como promesa. «A democracia é uma promessa» Entrevista de Elena Fernández con Jacques Derrida, Jornal de Letras, Artes e Ideias, 12 de octubre, 1994.

DERRIDA. J. (2007). Mis “humanidades” de domingo. En Papel Máquina La cinta de máquina de escribir y otras respuestas. Madrid. Trotta.

FOUCAULT. M. (1975). Cuerpos dóciles. En Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión. Buenos Aires. Ed. Siglo XXI.

GAC (2009). Pensamientos, prácticas y acciones del GAC. - 1a ed. - Buenos Aires. Tinta Limón.

GIUNTA, A. (2003). Políticas y poderes de la imagen en el arte de América Latina. En Cuadernos hispanoamericanos, 31-41. España. Agencia Española de Cooperación Internacional

LONGONI, A. (2009). Activismo artístico en la última década en Argentina (en línea). Fecha de Consulta: 10 de mayo de 2015. Disponible en: [www.rebelión.org](http://www.rebelión.org).

LONGONI. A. (2009). Arte y Activismo. Bogotá, Colombia. Revista Errata Nº 0. Págs. 12-35.

RANCIÈRE. J. (2010). El espectador emancipado. Buenos Aires. Manantial.

SIRACUSANO, G. (2008). Catálogo de exposición Las entrañas del Arte. Un relato material (S.XVII-XXI). Fundación OSDE-Imago espacio de arte.

PÉREZ BALBI, M (2013). Hacer visible y hacer audible. El escrache de HIJOS y la PAH (un poco) más allá del activismo. (En línea). Fecha de Consulta: 10 de mayo de 2015. Disponible en: Research DOI: 10.13140/2.1.3499.8563

URSI, M. E. y VERZERO L. (2011). Teatro militante de los ´70 y acciones estético-políticas de los 2000. Del teatro militante a los escraches. (En línea). Fecha de Consulta: 10 de mayo de 2015. Disponible en: [www.conti.derhuman.ius.gov.ar](http://www.conti.derhuman.ius.gov.ar)

## Cuerpos ideologizados

Leandro Dumón

### Embodied mind

Comenzamos nuestro recorrido suprimiendo la dicotomía creada en la modernidad que divide mente de cuerpo. Ya es sabido cómo el cogito cartesiano "Pienso, luego existo", fracturó la relación entre cuerpo y alma en los inicios de la modernidad. Desde Merleau-Ponty, podemos pensar que no habitamos un cuerpo, ni tenemos un cuerpo. Somos cuerpo. El autor dice que es posible pensar cómo las relaciones que se establecen con el otro siempre son a través del cuerpo; es decir, siempre se trata de relaciones corporales. Nunca tomamos contacto con el "espíritu" del otro, sólo con su cuerpo. En suma, no pensamos con un cuerpo separado de la mente. El cuerpo piensa en su totalidad y por eso hablamos de un "cognocimiento encarnado": "El ser humano es *embodied mind*. Ni se puede reducir a un cuerpo o a una mente ni puede tampoco definirse como un campo de batalla en el que cuerpo y mente luchan por la supremacía. No hay mente sin cuerpo, la mente se articula en el cuerpo y como cuerpo" (Lischer-Lichte, Erika). Si bien podemos hablar de nuestra mente o de nuestro cuerpo como si fuesen cosas separadas, no hay uno sin el otro, con lo cual se dejan de lado las jerarquías o los privilegios de la razón sobre el cuerpo o viceversa. Nuestro cuerpo habla y los cuerpos de los otros nos hablan. De esta manera, las identidades e identificaciones políticas, por ejemplo, no se fundan sólo sobre representaciones imaginarias, sino sobre el cuerpo mismo o la forma en la que nuestro cuerpo es leído por los otros.

Relacionar esto con la performance nos lleva a dos conclusiones parciales.

La primera, que la materialidad y soporte de la obra es el cuerpo del performer; es decir, la apariencia del cuerpo, su identidad cultural, de género, social, histórica, política, aparecerían como forma y contenido de la performance -cuando analicemos la obra de Pedro Lemebel y Francisco Casa, veremos cómo sus identidades sexuales se transforman en un elemento de la performance-. Así como un pintor dispone de una paleta de colores, el performer posee una paleta de posibilidades históricas, de identidades propias, que pone en juego en la performance... En suma, el cuerpo es un territorio en el cual se pueden corporizar distintas posibilidades histórico-culturales.

La segunda, que pensarnos "siendo cuerpos" enriquece la noción de acto performativo ya que entonces, al realizarse un acto performativo, es el cuerpo el que es modificado y es *en* el cuerpo donde la transformación se inscribe. Por este motivo decimos que la materialidad del cuerpo es el resultado de la

repetición de actos performativos y que nuestras identidades son el fruto de la realización escénica de determinados actos performativos. Dichos actos son producidos en comunidad (y, al mismo tiempo, producen una comunidad), entonces nuestras identidades se forjan a partir del contacto con los otros. Es decir, nuestro cuerpo está vinculado a los otros y es inseparable del entramado social. Merleau-Ponty nos agrega: "No existe una vida entre varios que nos libere de la carga de nosotros mismos, nos dispense de tener una opinión; y no hay vida 'interior' que no sea como un primer ensayo de nuestras relaciones con el otro". Entonces, si bien podemos tener momentos de intimidad individual, nunca estamos solos, porque siempre hay un elemento de la cultura con el cual mediamos nuestros pensamientos. Como sostiene Merleau-Ponty, se entiende así la experiencia del hombre como siempre compartida e, incluso, a la intimidad como un ensayo de aquello que compartiremos con un otro.

### **Frontera/Territorio**

Para nosotros el cuerpo del performer puede evidenciar la construcción de territorio en la frontera ¿Es posible habitar la frontera? ¿No es la frontera una simple línea divisoria? En América hemos aprendido, a costa de sangre, que las fronteras no son "simples líneas". No se trata de vivir de un lado o del otro de la frontera, porque simplemente nos ha resultado imposible. Quizás sea más fácil imaginar esta noción de frontera, a la cual nos acercamos, pensando en nuestro espacio físico. Hebe Clementi piensa la historia de América a partir de cómo se fueron modificando las fronteras en nuestro continente. "Si ha de tener validez como concepto, y como realidad, debe ser considerada [la frontera] como un espacio de interacción". Sabemos, por nuestra historia, que las fronteras entre países se corresponden a intereses que acentuaron divisiones internas; y en otros casos sólo reflejan la organización del espacio colonial. Pensaremos la frontera, gracias a Clementi, como un espacio que se constituye a partir de nosotros mismos en la interacción con un otro. En la frontera entre países se producen todo tipo de intercambios, los cuales no se limitan sólo a aquello que pasa por una aduana; se trata de un complejo intercambio cultural, una mixtura o hibridación. En lo sucesivo no hablaremos de lo propio contra lo ajeno, sino que se puede generar un territorio donde dicho intercambio se consolida como espacio en sí mismo, es decir, como espacio de interacción.

Los espacios de interacción tampoco se limitan a las zonas próximas a la frontera, sino que se distribuyen por todo el territorio. No sólo en las ciudades cercanas a las fronteras, sino también entre países se observa la interacción entre los territorios. Quizás la imagen que más nos sirva para ejemplificar esto sea la de una paleta de colores donde vemos los pasajes de un color a otro. Cómo decir dónde termina

el amarillo y comienza el rojo. Las relaciones se complejizan, claramente observamos un color rojo y un amarillo, pero en la tensión entre estos elementos se genera una multiplicidad de posibilidades infinitas. Podríamos determinar cuál es el rojo y cuál el amarillo, pero al hacer una determinación tan "estricta y rigurosa", nos perderíamos de esa riqueza que habita en la multiplicidad, en la mixtura generada por la tensión entre dos elementos. Con colores resulta gráfico y simple, pero si se trata del espacio socio-político se vuelve más complejo. Lo que determina cada elemento también recae en una multiplicidad. Somos, como sociedad y como sujetos, resultado de infinitas relaciones compositivas y descompositivas. Nos constituiríamos como sujetos, en parte, por la forma en la cual nos relacionamos con otros elementos. Las relaciones que nos constituyen, y que al mismo tiempo podemos producir nosotros, conformarían un espacio de interacción. Si el cuerpo puede ser pensado como un territorio, se trataría de un espacio que interactúa con otros. Es decir, el cuerpo necesariamente está compuesto de límites y fronteras: existen en él regiones, zonas, cuyo funcionamiento nunca es autónomo dado que no puede cerrarse sobre sí mismo. Un cuerpo cerrado sobre sí mismo es un cuerpo muerto. El cuerpo vivo es frontera y, por eso mismo, es interacción

### **Cuerpo-Cultura**

Nuestro cuerpo está marcado culturalmente. Así podemos distinguir, por ejemplo, a una bailarina clásica de otra mujer que no lo es. "Indudablemente, un otro no dista mucho para mí de reducirse a su cuerpo, es precisamente ese cuerpo animado de todo tipo de intenciones, sujeto de muchas acciones o propósitos de los que yo me acuerdo y que contribuyen a dibujar para mí su figura moral. Pero, finalmente, no puedo disociar a alguien de su silueta, de su tono, de su acento."(Merleu-Ponty) Incluso en la quietud del cuerpo fenoménico observamos las cicatrices de la vida cotidiana del performer. Para Gómez Peña : "Un 'evento' o 'acción' de performance es simplemente el segmento de un proceso mucho más largo que no está disponible para el público y, en este sentido, stricto sensu, no tiene principio ni fin. Nosotros sencillamente elegimos una porción de nuestro proceso y abrimos las puertas para exponer al público esta experiencia". Creemos que estas palabras de Guillermo Gómez Peña son clasificadoras para pensar la frontera entre la vida y el arte, entre la vida del artista y su arte. Gómez Peña ha trabajado siempre sobre los procesos de hibridación cultural, la frontera entre México y Estados Unidos ha marcado su cuerpo, su obra. Él trabaja a partir de su cuerpo, un cuerpo que está marcado culturalmente por la frontera. Es decir, si la identidad se crea a partir de una multiplicidad, y encontramos allí una frontera viva, en tanto que espacio de interacción entre diversos componentes culturales, sólo resta señalar que la frontera nos

habita, constituye nuestra identidad. Nosotros somos configurados por la frontera y nosotros la configuramos a su vez. Se trata de una relación encarnada, que nace, se proyecta, se crea y recrea en y a partir del cuerpo. Así sucede en las performances en las que nos detendremos en este trabajo: "El cuerpo, nuestro cuerpo, y no el escenario, es nuestro ver-dadero sitio para la creación y nuestra verdadera materia prima. Es nuestro lienzo en blanco, nuestro instrumento musical, y libro abierto. (...) Incluso en el caso que dependemos demasiado de objetos, locaciones y situaciones, nuestro cuerpo sigue siendo la matriz de la pieza de arte (...) Nuestro humanismo reside en la garganta, la piel, los músculos, el corazón el plexo solar y los genitales. Nuestra empatía por la orfandad social se expresa a sí misma como una forma visceral de solidaridad con aquellos pueblos, comunidades o países inmersos en la opresión y en las violaciones de los derechos humanos" (Gómez Peña). Existe en él, como en tantos otros artistas que se hacen carne con la realidad de su época una relación de continuidad entre su cuerpo individual y el cuerpo social que, entre otros elementos, es lo que le confiere su potencia acontecimental.

En suma, el cuerpo fenoménico del actor, ese cuerpo estar-en-el-mundo, no es otra cosa que el resultado de diferentes procesos de hibridación cultural. En el caso de Gómez Peña su obra sería imposible (o al menos extremadamente diferente), sin su rostro, su acento, ese cuerpo que habita y es habitado por la frontera entre México y Estados Unidos. Lo interesante en el arte de performance que a nosotros nos llama la atención, en aquellas performances que se abren a lo político, es que a partir de su cuerpo individual, el performer genera actos performativos en los que tanto despliega sus pro-pias posibilidades expresivas de acuerdo a sus condiciones materiales de existencia, pero también abre otras vinculadas a su campo imaginario particular y a esa "tercera entidad" que se crea a partir de la interacción con el otro, el espectador; una tercera entidad que bien puede ser pensada como acontecimiento y que no pertenece ni al performer ni al espectador, sino a ambos.

Sería un error atribuirle al cuerpo del performer la totalidad de la materialidad de la realización escénica, ya que no siempre es el único cuerpo material en la escena. Comparte, a veces, el espacio con otros elementos. No obstante, para nosotros, hablar del cuerpo del performer no es lo mismo que hacerlo sobre un objeto, ya que su materialidad no es fiable a un objeto. Hay que pensarlo desde las categorías de sujeto. Dice, en tal sentido, Fischer-Lichte: "El cuerpo humano no posee una esencia invariable, sólo reconoce el ser en tanto que devenir, en proceso, en tanto que cambio. (...) El físico es-tar-en-el-mundo contradice palmariamente la idea de obra de arte. El cuerpo humano no puede convertirse en obra hasta que muere, y entonces sólo en tanto que cadáver."

Nada queda después de la realización escénica, más que restos de escenografía, vestuario o algún objeto creado a partir de ella. Y nada de todo eso es la realización escénica en sí. "Las realizaciones escénicas no son un artefacto fijable ni transmisible, son fugaces, transitorias y se agotan en su propia actualidad, es decir, en su continuo devenir y desvanecerse, en la autopoiesis del bucle de retroalimentación".(Fischer-Lichte)

### **La ideología como acto**

Para Althusser la ideología sería ese "sistema de ideas, de representaciones, que dominan el espíritu de un hombre o un grupo social". La ideología organiza nuestra relación con el mundo. Pero, además, posee una existencia material que radica en nuestros actos. La ideología se realiza por medio de los actos que generamos. Uno "actúa según sus ideas". Las prácticas o actos se regulan por rituales en los cuales están insertos. Es decir, la existencia material de la ideología está organizada por normas sociales que prevén su funcionamiento. Althusser afirma que son los aparatos ideológicos de Estado quienes se encargan de regular las prácticas, las cuales suceden dentro de dichos aparatos.

Ya no se trata solo de un cuerpo que porta tanto las huellas de su recorrido individual como de lo socio-histórico y cultural (como sostiene Foucault al describirlo como "superficie de inscripción de los acontecimientos"), sino de un cuerpo que realiza acciones que tienen ideología, de un cuerpo "ideologizado" y, por lo tanto, político. Político porque esas acciones ideologizadas, cuando son verdaderamente encarnadas y potentes, logran generar "acontecimientos", que Rancière define como "secuencias de acciones identificables [capaces de generar] transformación del tejido común"

Podemos ver como cuerpo político al cuerpo de performer ya que a partir de una visión determinada del mundo, de una ideología encarnada en su propio cuerpo, el performer logra realizar un acto político, es decir, "... una articulación, crítica y disensual, entre un problema concreto y la lógica general de la dominación [ya que] un sujeto político es quien va más allá de reclamar su 'parte' y cuestiona la misma distribución jerárquica de las partes y los lugares (...) [Por ello] una práctica política particular y situada puede atravesar lo social entero con las preguntas que plantea, con la afirmación de las capacidades de cualquiera para la acción que demuestra"(Rancière)

En la medida en que el performer traduzca su ideología política en arte, hablaremos de un "activismo artístico", una forma de activismo que se da en el campo del arte y que está relacionado con el activismo político ya que "el activismo artístico no sólo plantea 'romper' con la autonomía del arte. Declara indeseable esta separación de una esfera especializada".(VV AA) Ciertamente la posibilidad de pensar la



dimensión ideológica del arte hace que no sea posible una autonomía de ambas esferas y nos permite, en cambio, hablar de una relación o diálogo entre éstas. Ninguna depende de la otra, no se trata de generar una jerarquía entre arte y política. No se funde el arte hacia dentro del campo político, ni tampoco podemos afirmar que todo arte sea político. En todo caso, basta con reconocer que en ciertas expresiones artísticas que se encuentran abiertas a la problematización política -ya sea porque generan acontecimiento, ya sea porque ponen en escena, encarnan, ese encuentro entre posturas contrapuestas del que habla Mouffé -existe una frontera viva, un *entre*, que es generado por el cuerpo del performer.

### **Sangrar por la herida**

En la última dictadura cívico-militar-eclesiástica, no fue el único momento de nuestra historia en el cual hubo tortura, o la implantación de un modelo económico por medio del terror. Galeano afirmaba que “Peores consecuencias que la sangre y el fuego de la guerra tuvo la implantación de una económica minera” (1971). Si tomamos el hambre y la pobreza como los tormentos físicos que son, teniendo en cuenta que son el resultado de un capitalismo excluyente, (males sistematizados por corporaciones que sólo buscan mantener niveles de rentabilidad) se trata de mecanismos de dominación que pueden ser entendidos dentro de nuestro concepto diseminado de tortura. Podríamos limitarnos y hablar de tortura en la dictadura, pero hay artistas que han logrado presentarse como itinerario de una resistencia. Resistencia al colonizador español, a Videla, a Pinochet, a la economía de libre mercado, a la opresión generalizada sobre el cuerpo y el deseo sexual. Han representado y presentado la posibilidad histórica de resistir.

¿Qué se pretende de un cuerpo cuando se lo coloca sobre una mesa de torturas? ¿Es posible bailar sobre una mesa de torturas? Se espera que se contorsione al compás del dolor, pero nunca que dance; que grite, pero que no cante. La identidad del torturado, creada por el torturador, podría revelarse y recrearse a sí misma como resistencia que se hace carne, huesos, tendones, fibras nerviosas... En la performance que analizaremos a continuación, las Yeguas del Apocalipsis logran generar resistencia en cada relación de poder. Relación que se constituiría por el par individualización-vínculo social. Hay elementos que pretenden aislar al individuo, pero el performer logra utilizarlos como medio para alcanzar una relación con el otro.

La acción se llevó a cabo un 12 de octubre de 1988 -Día de la raza y de la hispanidad-, en la sede de la Comisión Nacional de Derechos Humanos de Chile. El público ingresó al espacio sigilosamente y se ubicó en los costados del salón. En el piso, y colocado en el centro de la sala, había un gran mapa de América

Latina dibujado sobre un fondo blanco. Estaba cubierto de vidrios rotos de botellas de coca-cola. En un costado, y sentados en el suelo, estaban Francisco Casas y Pedro Lemebel. Usaban pantalones negros, dejando torso y pies desnudos. En el pecho tenían adherido con cinta Scotch negra un reproductor de música personal, tipo walkman. Con los auriculares puestos, sólo ellos escuchaban la música. Se pusieron de pie y caminaron hacia el mapa alzando un pañuelo blanco cada uno. Con sus pies presionaron los vidrios contra el piso y se ubicaron cada uno en una punta del mapa. Comenzaron a bailar una cueca chilena hasta llenar el mapa de sangre.

La obra de las Yeguas está marcada, en principio, por su identidad sexual, la cual está explícita en su nombre. Se definían como "chamanas sexuales, iniciadoras de hombres... Dos maricas" (Caravajal, 2010). Pero a su vez la palabra "yegua" remitía a etnias que estaban extinguiéndose. "Yeguas" por maricas y por su identificación con pueblos originarios. Y "Apocalipsis" como una burla al avance del sida. Así, al bailar la cueca, los performers resisten en varios sentidos. Bailan una danza tradicional, que fue al mismo tiempo, tanto una danza utilizada para hacer un reclamo por las ausencias de los desaparecidos, como una danza oficializada por la dictadura; una danza que es además una conquista marica. Sobre todos esos sedimentos bailan las Yeguas. Quizá se trate de bailar a pesar de todo, seguir bailando a pesar de la tortura, resistir bailando. Y al hacerlo aparece la marica negada por la sociedad. Su baile es una desobediencia sexual, un acto de resistencia en el plano de las prácticas sexuales. Desobedece la heterónoma del patriarcado y a la dictadura que persigue homosexuales. Ponen al deseo sexual en la arena de la discusión política. No sólo bailan para denunciar, también bailan para coger.

Pero no bailan sobre la tierra o sobre pétalos de rosas. Bailan sobre un mapa de América Latina cubierto de vidrios rotos de botellas de Coca-cola. Estas botellas rotas son, en primer lugar, basura. Una basura peligrosa. Se podría decir que es nuestra basura, pero también le pertenece a alguien más. Volviendo sobre el título de la performance, "La conquista de América", deberíamos buscar al elemento invasor. Podríamos encontrarlo en los auriculares que aíslan, pero también en los vidrios de Coca-cola. Sabemos que no se trata de una empresa latinoamericana, sus intereses apuntan a la concentración de capital. E incluso sabemos, hoy en día, que empresas como Coca-Cola apoyaron financieramente a los golpes de estado en América Latina y se beneficiaron con crisis económicas en otros lugares (Klein, 2011). Al hablar de conquista de América y poner como elemento invasor a una empresa multinacional, las yeguas diseminan el concepto. Lo arrastran por todas las épocas, desde la llegada de los españoles hasta el día de hoy. Así, denuncian que la conquista excede el aniquilamiento de los pueblos indígenas: es también la desaparición sistemática personas, la implantación de un modelo de la navidad con nieve y la

internalización de los colores de la marca Coca-Cola. En cada conquista el objetivo es diferente, como también son distintos los modos de resistencia.

Podrán habernos invadido para vendernos Coca-Cola, pero somos nosotros quienes por acción, omisión o aquiescencia hemos transformado las botellas en objetos de tortura. Los cortes producidos en la piel, ese vidrio penetrando la carne, es la marca de una empresa que no sólo vende una bebida sino que vende sensaciones. Para disfrutar de los "beneficios" del capitalismo fue preciso que miles pagaran con su cuerpo las consecuencias. No sólo los pobres pagan el precio de la conquista. Todos, en mayor o menor grado, pagamos con nuestros cuerpos. Los cortes de los vidrios no se hacen sobre la carne del individuo sino sobre la carne del sujeto colectivo. Los vidrios son así basura, pero también símbolo del residuo colonial e instrumento de la tortura capitalista. El consumo se hace carne. La marca ingresa en el cuerpo, lo flagela y derrama la sangre.

La tortura, como experiencia colectiva del horror, tuvo una particularidad en nuestro territorio: dijimos que había latinoamericanos torturando latinoamericanos. Como si se tratase de una autoflagelación. ¿Será por eso que las yeguas se someten a sí mismas a la realización de un acto tan doloroso? ¿A qué nos sometemos nosotros todos los días para sostener un sistema que nos sigue torturando por otros medios? Las yeguas se someten al suplicio para reconocerse en el dolor, para aparecer como cuerpos que denuncian el flagelo: acto sacrificial que se produce sobre un mapa que funciona como el territorio latinoamericano y como mesa-sala de tortura; ritual que hace referencia a sí mismo y no a algo dado de antemano. Es decir, no se trata de ningún ritual de faquires o caminantes de brasas, sino de una violencia ejercida sobre el propio cuerpo que no está regulada por normas de ningún tipo. La violencia aparece únicamente regulada por la voluntad del artista. También la sangre funciona dentro del par individualización-vínculo social. La sangre pertenece al interior del individuo, al orden más íntimo posible: dentro de cada uno corre su propia sangre, dentro de todos corre sangre. Pero ésta es volcada sobre la tierra, sobre el mapa. Es la sangre derramada en las luchas por la independencia, pero también la que se derrama en las fosas comunes. Sangre que se funde con la sangre del otro. Sangre que entra en contacto con las heridas de un otro. Se genera así un vínculo de sangre, de hermandad. Y, como si al entrar en un terreno peligroso sonara una alarma, recordamos que éstas son "yeguas del apocalipsis". La posibilidad de contagio de HIV aísla. Pero, frente a este temor, ellas no dudan en dejar que su sangre se funda con la de ese otro. Desobediencia sexual que resiste frente a la disciplina en el sexo. Sus identidades se forjan en esta acción, se actualizan en su resistencia. Si la tortura se ha diseminado, tanto o más debemos diseminar los mecanismos de resistencia.

La acción del las yeguas constituye un verdadero acontecimiento. Pocos vieron la acción ese día, pero hoy nos sigue movilizándolo. Una acción como un grito producido hace décadas y del que todavía nos llegan sus ecos, sus resonancias. Ellas, a pesar de todo, siguen bailando juntas en la distancia y en la cercanía. Son las brasas de un fuego que no deja de arder. Estas obras demuestran que es posible utilizar la performance como un activismo artístico para reconstituir constantemente el tejido social, para así pensar una Latinoamérica unida y libre de toda dominación.

### **Conclusiones**

La performance es una práctica que vincula una reflexión con la praxis en un mismo movimiento. La performance es comunidad, materialidad no fijable, acto performativo que genera en sí y a par-tir de sí una comunidad. La performance es realidad social en sí misma y tiene la capacidad de que su acontecer modifique a todos los participantes. Así, se alza frente al mercado una posibilidad de no sucumbir ante la obra de arte como mercancía, y esto es gracias al cuerpo del performer. "Como cuerpo vivo (...), se resiste obstinadamente a cualquier intento de ser declarado obra, por no hablar de cualquier intento de hacerlo obra. El actor/performador no transforma su cuerpo en obra, lleva acabo procesos de corporización en los que el cuerpo deviene otro. Se transforma, se recrea, acontece"(Lischer-Lichte). ¿Podremos utilizar la performance para generar nuevas realidades sociales? A través del cuerpo del performer, ¿podremos llevar conciencia de los diferentes modos de opresión al público? Para nosotros la performance podría ser un medio para una lucha contra el mayor de los enemigos: la colonización de la subjetividad. El cuerpo del performer puede ser la clave para llevar los nuestros lejos de la alienación. "El objetivo no es de "gustar de" ni siquiera "comprender" el performance, sino crear un se-dimento en la psique del público."(Gómez Peña).

### **Bibliografía**

- Bartís, Ricardo, "El trabajo del actor", en *Revista Punto de vista*, número 60, 1998.
- Bernardo, Héctor. "¿Civilización o barbarie?", en *Revista 2016*, n° 915, Abril de 2015.
- Brodsky, Marcelo y Pantoja, Julio (editores). *Body Politics*. Buenos Aires: La marca editora. 2009
- Carvajal, Fernanda. "La convulsión coliza. Notas sobre las Yeguas del Apocalipsis", en *Re-vista Ramón*, n°99, abril de 2010.
- Clementi, Hebe. "El espacio libre a descubrir y el concepto de frontera". En *La frontera en América Latina I*. Buenos Aires: Leviatán. 1987

Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). *Nunca más*. Buenos Aires: Eudeba, 2007

De Marinis, Marco. "Notas sobre la documentación audiovisual del espectáculo". en De Marinis, Marco. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatralogía*. Buenos Aires, Galerna, 1997.

Deleuze, Giles y Guattari, Felix. "Rizoma". En *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos. 2002

Deleuze, Giles. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus. 2008

Deleuze, Gilles, "Posdata sobre las sociedades de control", en Christian Ferrer (comp.), *El lenguaje literario*, T. 2, Montevideo, Nordan, 1991.

Docters, Walter Roberto, Arana. *Centro clandestino de tortura y exterminio*, La Plata, Solución gráfica, 2012.

Expósito, Marcelo; Vidal, Ana y Vindel, Jaime. "Activismo artístico", en Longoni, Ana (recopiladora), *Perder la forma humana*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

Feinmann, José Pablo. *La sangre derramada, un ensayo sobre la violencia política*. Buenos Aires: Seix Barral. 2010

Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores. 2011

Foucault, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Madrid, Pre-textos, 2004.

Foucault, Michel. *vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores. 2012

Galeano, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, Bs. As., Siglo Veintiuno Editores Argentina, 1971. Reimpresión 2010.

Gómez-Peña, Guillermo. *En defensa del arte de performance*. 2005

Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

Lezama, Alejandro. "Louis Althusser, el pensar como síncope". en VV.AA.. *Louis Althusser, una introducción*. Buenos Aires: Quadrata de Incunable. 2012

Longoni, Ana (recopiladora), *Perder la forma humana*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 2002.

Mouffe, Chantal, *En torno a lo político*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 2007.

Padín, Clemente. "La performance desde la perspectiva latinoamericana". En Escáner cultural (revista virtual) año 7. Chile. 2005

Quignard, Pascal. *El odio a la música*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1998.

Ramos, Jorge Abelardo, *Revolución y contrarrevolución en la Argentina*, Buenos Aires, Amerindia, 1957.

Rancière, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.

Rancière, Jacques, en Garcès Marina, Sánchez Cedillo, Raúl; Fernández Savater, Amador, "Entrevista con Jacques Rancière: La política de los cualquiera", 01/10/2010, [en línea] <http://www.lavaca.org/bibliovaca/entrevista-con-jacques-ranciere-la-politica-de-los-cualquiera/>

**Conferencia performática. *Los espacios hablan, los cuerpos leen. Reflexión situada: prácticas artísticas y espacio público, experiencias en/desde La Plata***

Lucía Savloff  
IHAAA, Facultad de Bellas Artes, UNLP

La conferencia propone llevar adelante un ejercicio de pensamiento colectivo en torno a las posibilidades que las prácticas artísticas contemporáneas que utilizan el cuerpo brindan para abordar el modo en que el espacio público puede ser construido, habitado o transformado. Si los cuerpos leen el espacio, en un tipo de percepción háptica, las prácticas que promueven el ejercicio de un pensamiento físico/corporal, permiten relevar informaciones otras acerca de lo que sucede cuando los espacios son activados mediante la acción o desactivados mediante políticas de la desidia y el abandono.

La conferencia pondrá a disposición distintos materiales como registros de experiencias de utilización del espacio público por parte de artistas y colectivos cuyas prácticas se sitúan en la ciudad de La Plata. Haciendo hincapié en prácticas escénicas y performáticas, en las que si hay usos del cuerpo hay necesariamente un discurso sobre el espacio, se analizarán casos y se registrarán experiencias guardadas en la memoria de quienes asistan a la conferencia, para construir una reflexión en torno a los modos de uso del espacio público de la ciudad (sea éste espacio urbano, abierto o instituciones públicas, con función artística o sin ella). Se intentará reconstruir estrategias y acciones, mediante las cuales distintas prácticas artísticas formularon preguntas al espacio, los transformaron temporalmente mediante acciones, en un contexto de avanzada de la degradación de los espacios públicos y culturales, producto de políticas públicas que subordinan la planificación urbana a la espontaneidad de las especulaciones económicas y financieras del sector privado. ¿Qué modos de resistencia, que micropolíticas se activaron para hacer frente a la pérdida de terreno frente a esta avanzada conservadora? Un intento por crear un espacio de discusión en torno al rol de las prácticas artísticas en el proceso conflictivo de construcción de ciudad.

## Conferencia performática: *Cositas que me gustan*.

Jimena Garrido y Lucía Tamagnini

“No hay cosas insignificantes, lo más banal puede desencadenar la epifanía”

Clarice Lispector.

“Todos estamos recordando algo, buscando algo furtivamente. ¿Por qué tanta ansiedad acerca de la parte de los mantos correspondiente al asiento; y de los guantes, si abrochar o desabrochar?”

Virginia Woolf

**En esta conferencia proponemos conversar en torno a la posibilidad de abordar historias desde las cosas que pueden ser importantes para las personas. Buscamos fomentar la lectura de cosas significativas en su calidad de testimonios performativos, y explorar distintas maneras para la reconstrucción de relatos históricos.**

Pensamos las cosas no como entidades cerradas y acabadas, sino como nudos que van constituyéndose con el mundo a través de hilos envolventes. Las cosas, como sugiere el antropólogo Tim Ingold, se fugan a través de las superficies que se forman temporalmente a su alrededor.

En ese movimiento las cosas tienen agencia, ya que provocan efectos en las personas con las cuales se envuelven. La relación entre cosas y personas es una problemática que tiene mucho para decirnos sobre nuestros modos de estar en el mundo, según sugiere la estudiosa del arte amerindio Els Lagrou.

Dentro de las posibles formas de abordaje de las historias a través de las cosas, el archivo se ha constituido en la modalidad privilegiada de “conservar” el pasado en ámbitos académicos. Según Rebecca Schneider (2011), el archivo podría identificarse con una lógica patrilineal, la cual entiende que éste conserva aquello cuya permanencia puede verse como resto tangible de otra cosa mayor que ya no está, este acto de conservar produce la muerte para asegurar los restos de aquella cosa mayor que desaparece, restos que van a representarla. Desde esta perspectiva, que entiende que el acceso al conocimiento de la historia se da a través del sentido ocular, aquellas prácticas que no dejan rastros visualizables, documentables y cuantificables, quedarían excluidas como testimonios históricos.



Desde el campo del arte también se han problematizado estas cuestiones, específicamente a partir de los desarrollos del arte de la performance y los debates que fue suscitando su supuesto carácter efímero. En su escrito sobre memoria y arte, Schneider nos pregunta si al pensar el arte de la performance como desaparición no estamos reproduciendo aquella lógica patrilineal identificada con el archivo. Reivindicando el carácter efímero de la performance o buscando registrarla en medios visuales para que permanezca, el artista reafirmaría la lógica ocularcéntrica del archivo.

Diferente a esa lógica, pensamos que la performance con su posible carácter visual efímero deja rastros en cosas y cuerpos que no son plausibles de encapsular en las categorías de antiguos archivos. Al archivo se le escabulle la carne que se pudre, sólo tiene huesos; mientras, el arte de la performance puede ofrecernos otras vías para acceder a (otras)historias. Todo aquello que “desaparece” rebrota en apariciones sorprendidas, y este rebrote no vuelve en nombre de otra cosa, sino que irrumpe con toda la potencia de su singularidad.

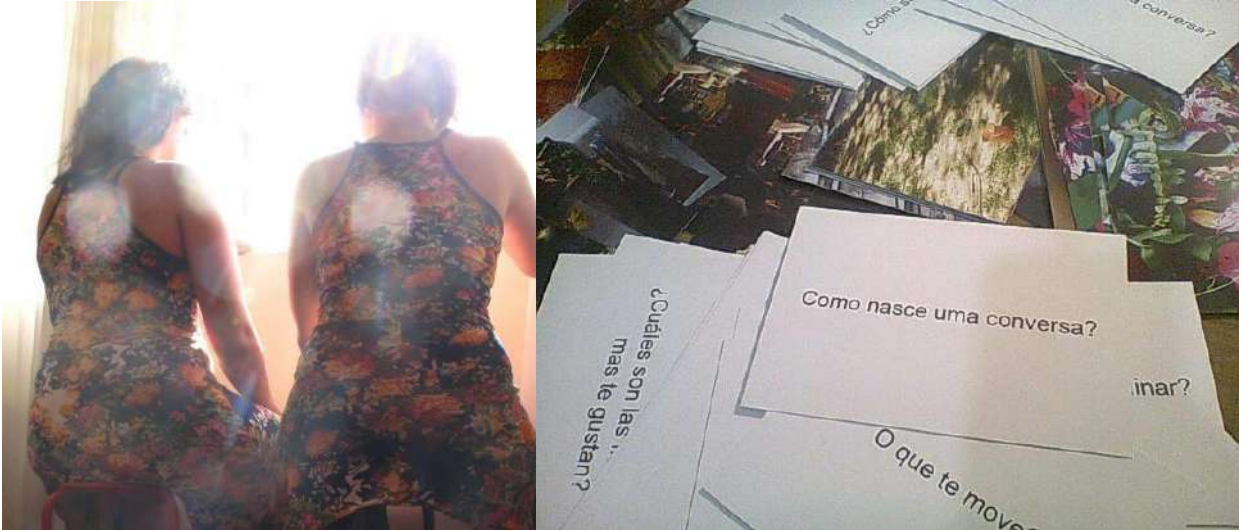
Los actores sociales se hallan ligados afectivamente a numerosos objetos donde están escritas y se reescriben sus historias, siempre móviles y plagadas de bifurcaciones, resistencias y transformaciones.

La propuesta de la conferencia es invitar a pensar un trabajo con cosas que permiten recuperar historias que quedaron por fuera de anquilosados archivos.

## Obras, Performances, Videos e Instalaciones

**Instalación y conversatorio: Proyecto poroso.**

Flávia Paiva y Marina Etchegoyhen



[www.presenteporoso.blogspot.com](http://www.presenteporoso.blogspot.com)

*¿Qué cosas guardás?*

*¿Cómo subís una escalera?*

*¿Cuáles son las flores que más te gustan?*

*¿Por dónde te gusta caminar?*

*¿Qué harías para recibir el año nuevo?*

*O que te move?*

*Onde é perigoso?*

*Como nasce uma conversa?*

*Quando o dia começa?*

*Porque quero estar na multidão?*

Tenemos un proceso creativo que es el resultado del cruce de nuestro cuerpo y prácticas artísticas cotidianas, trabajo que comenzamos en 2014. Nuestro motivo es crear a partir de nuestra relación y

participación, en el contexto de la ciudad y personas que cruzamos en nuestro camino. La frontera es lo que acerca las relaciones entre San Pablo y Buenos Aires, siendo el disparador de nuestros trabajos. Nos conocimos en un viaje en el año 2012, intercambiando ideas sobre nuestras prácticas. El año pasado entramos juntas a una tienda en San Pablo, y compramos el mismo vestido. Escribimos preguntas de una para la otra, desde el lugar de residencia de cada una y las contestamos con imágenes. Luego salimos a buscar nuevas preguntas en una acción simultánea en el metro Bs. As. – SP. ¿Cómo continuar este trabajo? *Estamos preparándonos para encontrarnos y actuar en la BIENAL INTERNACIONAL DE ASUNCION-BIA “Grito de Libertad”, octubre de 2015, con este proyecto y residiendo juntas durante 15 días para crear y realizar acciones.*

Nos gustaría compartir el proyecto y las experiencias que realizaremos en Paraguay, en ECART La Plata. La propuesta consiste en armar una muestra participativa siguiendo el proyecto de preguntas y postales, que presentamos anteriormente en una exposición en Portugal, y realizar una charla o conversatorio que amplíe lo exhibido y sume la experiencia de la próxima Bienal de Asunción.

### **Descripción de la propuesta**

Enviamos la propuesta con instrucciones para su montaje e instrucciones para el público. La muestra visual consiste en un conjunto de preguntas impresas, fotografías de acciones realizadas, y cartones postales con las direcciones de las artistas para ser rellenados por el público.

Intercambiamos preguntas para investigar y construir este proyecto. Las respondimos y repreguntamos en acciones, parte de estas quedó registrado en fotografías. También salimos a preguntar y encontramos nuevas respuestas/ preguntas.

Queremos contar parte de este proceso en la exhibición. Y completar en trabajo realizando una charla/ conversatorio sobre lo realizado.

### **Para la muestra visual:**

#### Instrucciones para montaje:

1. Enviaremos por correo las postales con las preguntas que estarán en la muestra. Marina y Flávia mandarían cada una 5 cartones, de Bs. As. y San Pablo respectivamente, completando las 10 preguntas que deberán llegar antes de la abertura del encuentro.

2. Enviaremos por e-mail las imágenes/ respuestas seleccionadas para esta muestra, totalizando 10 fotos que serán impresas en el tamaño de 10 x 15 cm. por los integrantes de la organización del encuentro.

3. También estarán anexados 2 cartones postales en blanco con la dirección postal de Marina y Flávia que serán impresos en la cantidad que sea necesaria para que el público pueda usar para dejar sus respuestas / preguntas.

4. Propuesta para el día de la muestra:

Exponer en la pared de la forma más adecuada conforme a como decidan los organizadores del encuentro.

Se exhibirá:

- Los cartones postales que llegaron a La Plata.

- Las imágenes/ respuestas. Componiendo una miscelánea entre Marina y Flávia.

- Cartones postales en blanco. Estos serán como invitación para que el público deje una pregunta. Al final de la muestra, estos cartones postales intervenidos serán entregados a las artistas proponentes.

Instrucciones para el público:

Convidamos al público a interactuar:

1. Podés dejar una pregunta en un cartón en blanco. Esta será devuelta como respuesta para Marina y Flávia, contribuyendo al proceso creativo del proyecto Poroso.

2. Podés responder las preguntas con fotos, videos o texto, enviando el material a nuestro blog del proyecto. Para saber más: [www.presenteporoso.blogspot.com](http://www.presenteporoso.blogspot.com)



O QUE TE MOVE?

¿CÓMO SON LAS FLORES QUE MÁS TE GUSTAN?

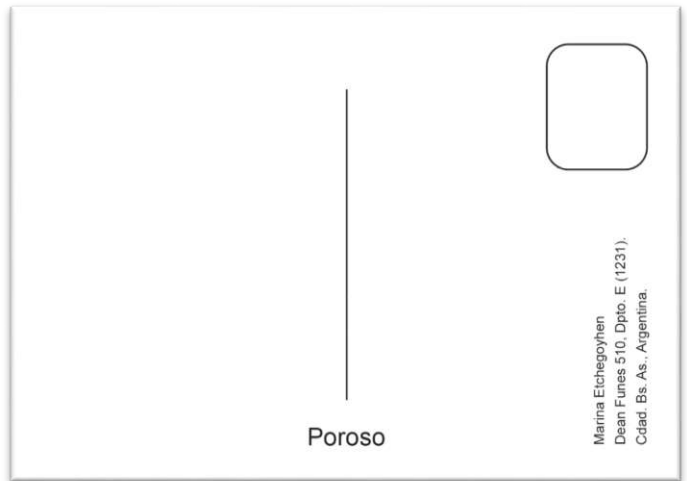
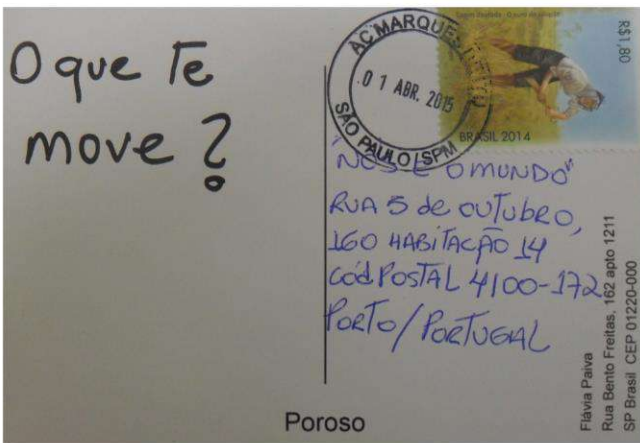


Como nasce uma conversa?  
O que te move?  
Como sonha...  
Trabalha de manhã?



Como pensas tu paisagem portuguesa?  
FLÁVIA PAIVA  
Rua Santa Helena, 14  
Ave. 2100 - 2155  
SP BRASIL  
cep 01500-000  
1211

QUANDO O DIA COMEÇA?  
PAROSIS GOMIDE  
01 MAR 2015  
Rua S do Azeite, 14  
16044-140  
Cidade Real, 4100-172  
Porto/Portugal  
Parosia



## Lo que queda

Paz Ladrón de Guevara  
UNA - DAM

### Sinopsis



LO QUE QUEDA. Un viaje que invita a demorarse en la fragilidad de un instante. Una búsqueda feroz de un recuerdo a capturar y volverlo eterno. Lo que queda es lo que hubo una vez antes de desaparecer.

### Descripción general del Proyecto

La obra es una pieza escénica que integra la danza y las artes visuales. Construida desde la técnica de la improvisación, y ejecutada por una sola intérprete, desde la danza establece diálogos con el cine y la fotografía.

Su formato funciona como una performance de instalación, montable en salas, galerías y espacios alternativos de exhibición de arte. Ha sido realizada en todos estos ámbitos.

Cabe destacar la influencia que tuvo desde sus orígenes para la construcción de la obra, las referencias estético cinematográficas *La escafandra y la mariposa*, del director Julián Schnabel (2007) y *Under the skin* de Jonathan Glazer (2013).

Por otra parte, la pieza surgida a partir de la definición de fiesta desde la *Teoría del Carnaval* de Mijail Bajtín, descrita como una intensificación de la vida en un lapso corto de tiempo, esto da cuenta de su carácter efímero, y desde donde el proyecto conecta con la performance de danza.

En este sentido, la obra se desarrolla a partir de los siguientes interrogantes *¿Es posible materializar una danza efímera, fugaz, a partir del formato escénico de instalación más cercano al mundo de las artes visuales? ¿Qué es lo que se mantiene de aquella primera representación escénica? ¿Qué es lo que cambia? ¿Cómo transformar y potenciar la mirada del espectador desde este nuevo formato?*



### **Conceptos teórico-estéticos que caracterizan el trabajo**

A partir del universo de lo festivo (desde la *Teoría del Carnaval* de Mijail Bajtín) en donde el hombre se acerca a la divinidad, pero también a su dimensión animal, entregándose a lo irracional, se desprende la idea de lo monstruoso. Otro de los puntos claves de inspiración, que permiten ahondar en un tipo particular de lenguaje, tanto de movimientos como de significación.

Cabe destacar, que si bien la investigación previa al trabajo coreográfico tuvo su raíz en ambas temáticas -lo festivo y lo monstruoso- como campo de inspiración, no intenta traducir de manera literal ni caracterizar de forma explícita aquellos motivadores en la obra. Tampoco escenificarlos desde una estética o situación ni hacer hincapié en un tipo particular de representación.

Simplemente tomar dichos referentes para contextualizar ideas que confluyen en otras, dando origen a la pieza coreográfica LO QUE QUEDA. Como aquello que perdura, pero también se transforma, haciendo alusión al cambio, el desconcierto y lo efímero, propios de la performance de danza.

### **Historia del Proyecto**

En una primera etapa, la obra fue concebida para ser presentada en un espacio escénico convencional al estilo de una “caja negra”.

En esta última etapa, y tras la experiencia significativa en el Festival LODO, al montar la obra en una sala galería (utilizada como espacio de exhibición en el Club Cultural Matienzo), en el que convivían diferentes obras en espacios simultáneos creando una multiplicidad de propuestas que el público podía recorrer y elegir como si fuera una muestra de arte, esto permitió que la pieza pueda ser nuevamente modificada, repensada como una performance coreográfica del tipo de una instalación viviente.

Con la propuesta pretendemos desarrollar una obra que pueda enmarcarse o alinearse al ámbito de las artes visuales, generando un diálogo con este tipo de representaciones, a partir de la reestructuración de su formato escénico.

La obra desde su génesis, se caracteriza por mantenerse en un proceso activo de búsqueda y desarrollo. Compuesta de estructuras y secuencias de movimiento tanto fijas como móviles, como parte del dinamismo y renovación que la misma propone (se utiliza la técnica de la improvisación para el desarrollo del lenguaje kinético), mantiene un espíritu vivo, dando por resultado una pieza coreográfica atravesada por la idea del cambio, la permanencia y la transformación, desde el concepto de lo efímero en la danza.

Desde esta premisa la pieza coreográfica replantea los siguientes interrogantes *¿Cómo sería pensar una obra de danza que sucede en un tiempo específico predeterminado, en un espacio donde comúnmente no*

*se la espera? ¿Es tal vez el deseo de atrapar lo efímero y evanescente de la danza en un formato que pretende materializarlo como si fuera una imagen pictórica?*

**Ficha artística**

Idea y Dirección: Paz Ladrón de Guevara.

Performance: Lucía Toker.

Asistencia: Helena Cadierno.

Teaser <https://vimeo.com/129030969> - <https://www.youtube.com/watch?v=SRTOjXLKfo8>

## ***¿Y vos, de dónde sos? Impresiones de una historia en común***

Julia Broguet, María Laura Corvalán, Yanina Mennelli, Marcos Peralta, Manuela Rodríguez (UNR)

### **Sinopsis**

En esta performance rehacemos un pasaje que alguna vez recorrimos en sentido inverso. Si *escribir* lo que *corporizamos* fue el desafío de algunas de nosotras en nuestras primeras experiencias con las danzas de orixás, hoy, *corporizar* lo que *escribimos* nos reencuentra en una especie de rueda interminable: comenzamos bailando, luego escribimos, volvimos a bailar; nos juntamos, nos separamos; interrogamos. Este proceso de producción tiene una temporalidad mayor a la creación de esta performance, que lleva como título principal: ***¿Y vos, de dónde sos?*** Volcaremos en un hacer reflexivo un proceso de investigación que comenzó hace más de diez años –que nos condujo a cada uno por distintos lugares– y que hoy nos reunió en la búsqueda de volver a corporizar lo bailado y lo pensado. Cinco personas, con recorridos en común por distintos espacios, pensamos cinestésicamente un tema: la raza en nuestro país, Argentina. Y buscamos presentar con imágenes, movimientos, objetos, palabras y danzas un recorrido compartido. Partimos de la autoetnografía como material de indagación porque tenemos una historia común que nos señala un mismo hueco en la carne: la marca racial silenciada que, como una aporía, se percibe en el bullicio de las memorias compartidas y se instala con el peso de una pregunta no dicha: de dónde somos. Como un conjuro la pronunciamos, y volvemos una y otra vez a esa incógnita desde nuestras propias historias familiares, relatos encarnados que alguna vez nos interpelaron y que hoy, como artistas y cientistas sociales, decidimos exponer de una forma que consideramos altamente efectiva: como cuerpo colectivo en movimiento. Y si el mayor desafío fue nombrar lo no dicho, esa pregunta latente, íntima y pública, es interesante remarcar que ese juego de presencias y ausencias formó parte de la discusión sobre la estética de la performance. Sin abandonar el universo de los *orixás* como lenguaje en común, flota en el espacio como una “presencia ausente”, como esas preguntas no pronunciadas, como insinuación. Una manera de mostrar el lugar ambiguo de algo que está y no está, al mismo tiempo. O de algo que está aunque no queramos verlo y escucharlo.

Nuestra propuesta es extender esa pregunta desde la misma intervención performática. Crear un espacio, un tiempo y una experiencia compartida que pueda albergar esa duda y remueva la permanencia de una Argentina negadora que, al negarse, no reconoce que se anula, se empobrece y se ve siempre disminuida por el ojo blanco y eurocentrado que la juzga en falta. Porque la negación nos rebasa. Porque lo que negamos nos pertenece, nos es familiar de una manera estremecedora. Y porque esa cercanía

exaspera, irrita, incomoda. Mostrar los efectos de esa proximidad es uno de los propósitos del trabajo. Tanto como exponer los modos en que la imagen de una Argentina cada vez menos “blanca y europea” y más “blanqueada y europeizada”, casi por un ardid de maquillaje, se muestra incapaz de abarcar la simultaneidad de presencias, historias y cuerpos que somos.

Nuestra propuesta se produce desde un conjunto de *impresiones*, un término que nos permite dar otra vuelta de tuerca a la rueda que nos acerca y nos distancia, y que nos hizo frenar la escritura para pensar con el movimiento. La *impresión* como marca o alteración en el cuerpo, como huella biográfica y materia prima de la performance, y también como la acción de imprimir una obra (y su efecto, la obra misma). Cuerpo y palabra, acto y escritura, corporalidad y textualidad. Diferentes temporalidades del decir y de la experiencia somática como cauces abiertos para ser recorridos.



## Clínica cuerpo escéptico

Maiá Noé

Cinco performers, en este caso mujeres, emergen de público activadas desde el lugar de espectadoras y comienzan un viaje de improvisación. Deambulan por los límites de lo no esperado, cincelan ritmos y tensiones de lo "escénico" para encontrarse en la NO REPRESENTACIÓN. La Clínica es una invitación a compartir un tiempo presente. La pregunta por el propio cuerpo. Las distintas marcas que fueron imprimiéndose en el proceso de sociabilizarlo, culturizarlo, homogenizarlo.

Indagamos en los límites de la representación y la no representación. Nos interesa la no representación: cuerpos que se activan y transforman en esa activación. La acción ocurre en un tiempo presente y devela algo real. No consideramos exista un límite o división entre los espacios de público y actor. La habilitación a la acción, esta dada desde el despertar que vive cada performer.

¿Cuáles son los ritmos de la intervención? ¿Qué nos impulsa a iniciar una acción? Nos preguntamos por el tiempo de lo agradable y de lo incomodo. ¿Cuánto tiempo puede transcurrir y tolerarse de un presente compartido? ¿Qué pasa cuando los tiempos no responden a las expectativas de la escena funcional, esperada o más convencional? ¿Cuánto tiempo puede tolerarse la decepción?

La interface de la escena: en nuestros tiempos aún acontece el modo de funcionamiento del programa espectacular. El programa espectacular pertenece a una cultura occidental que prevalece. Nuestra propuesta de improvisación irrumpe en este tipo de interfaces, proponiendo otra lógica de funcionamiento de la escena. Los artistas emergen de público siendo ellos mismos espectadores y ofreciéndose para ser espectados luego. Proponiendo así la posible identificación y participación de cualquier integrante de la sala. Des-situarse y no estar en la acción efectista. ¿En qué espacios puede un cuerpo preguntarse en voz alta o preguntar a otros a cerca de su estar y su relación con el "programa" con el que ha sido per-formateado?

### **FICHA TÉCNICA**

PERFORMERS: Carmen Iturbe Juan, Micaela Rivetti. Ana Rocío Pérez, Paola Analía Chaparro, Verónica Pardo

IDEA Y COORDINACIÓN: Maiá Noé

## Ocupa

Rocio Gomez

Ocupa es una auto representación en video. La propuesta fue concebida desde sus inicios como una performance de larga duración a ser registrada en video por dos cámaras fijas y en simultáneo. La primera cámara registra con una toma abierta el accionar de trabajadores de construcción civil dentro de un recinto cuadrangular que esta siendo construido o remodelado y al centro del cual se ha ubicado una precaria carpa negra. La segunda cámara registra con una toma cenital de gran angular a mi persona en el interior de la carpa, ambos cubiertos con la tela barroca francesa *toile de jouy*.

La performance fue comprendida y definida desde la interrelación del accionar propio y el de las personas que me acompañaron y rodearon. Todo ello se inscribe y se acota dentro de un tiempo y un espacio que fueron a su vez determinados por las características específicas a la modificación del espacio arquitectónico en cuestión. La intención de la acción fue hacer visible el proceso de transformación física del espacio y de los cuerpos en dicho espacio; a la vez que las posibles fronteras y vinculaciones que surgieran entre ambos. Uno de los principales ejes temáticos de la obra es explorar las relaciones entre espacio y cuerpo a partir del concepto de permeabilidad. Es decir repensar la viabilidad de que un cuerpo se pueda mantener puro o intocado ante el contacto, roce, fricción o simplemente aproximación con otro cuerpo. Lo cual me llevó luego a reflexionar sobre la ineludible vinculación entre el tema a tratar y el modo de abordarlo.

En cuanto a la ejecución, el trabajo comprendió dos etapas claras. La primera, de la performance, y la segunda, de la edición. La intención inicial, como era de esperar, se enriqueció y complejizó durante ambos procesos pues la experimentación, tanto de la performance como de la edición, reveló aspectos específicos del contexto del encuentro entre sujeto y espacio, entre sujeto y método, y entre sujeto e ideología, que no podían ser ni previstos ni controlados a priori.

Este contexto de encuentro quedó recogido o grabado, y luego fue editado utilizando un modo y canon de representación que permite observar no solo la acción de las performances sino reflexionar sobre como dicha narración fue construida, es decir como fue generada su representación. Todo ello entonces, fondo y forma o tema y lenguaje generan entonces la obra que se ofrece al espectador y que pasa constituir la temática.

Me interesa señalar puntualmente dos aspectos de la obra, el primero es que la producción de la obra no estuvo separada de la experimentación corporal-sensorial y mental-objetiva, mas aun, hay una estrecha

relación entre conocimiento - experimentación y producción de la obra. El segundo se refiere al tema que finalmente se constituyó en el interés central: la construcción. La construcción física de una casa, la construcción de una cobertura para un cuerpo, la construcción de un nuevo cuerpo, la construcción de un tipo de relación humana a partir de la decisión de ocupar la casa instalándose en una carpa precaria, la construcción de la visibilidad y la invisibilidad, y la construcción de un discurso entre otros. Así pues el proceso de registrar como se modificaron de modo interrelacional dos espacios en construcción que incluyó representar a otras personas, auto representarme y representar un territorio en constante cambio, no fue ni inocente ni transparente. Es decir mi mismo trabajo de construcción de una narración devela puntos de vista e intereses discursivos.

Estos aspectos de la obra me confrontaron. Reflexioné sobre incluir la perspectiva del otro y sobre mi posibilidad o imposibilidad de hacerlo, las barreras culturales para ello, sobre el video como mi perspectiva recortada del “continuum” del tiempo pasado; y sobre la edición misma – los cortes e intromisiones – como constitutivos del discurso. Finalmente la video performance ocupa surge de la decisión de abordar la visión subjetiva del territorio corporal y arquitectónico como otra posibilidad a la visión “oficial”, de repensar el espacio en relación a quienes lo habitan y configuran, de confirmar que los saberes se modifican a partir de encuentros/intercambios/roces/contaminaciones y de asumir que el intento de conocer cualquier cosa no deja de ser una aventura intelectual con un ingrediente de ficción.

Duración: 8:54 min.

Autor: Rocio Gómez

Asistencia en edición de Video: Héctor Mata

Año: 2013

Este video performance ha sido presentado en el Museo de Osma, Lima Perú. Y en el Seminario Arte y

Antropología -Pontificia Universidad Católica del Perú- 2014

## **AbisaL Laboratorio performativo**

Rocío Pagola, Flora Hubot y Cyrille de Haes

El video es un TIME LAPSE de 3 días consecutivos, de una performance que se adaptó al espacio planteado por la instalación llamada MOVIE SET, absorbiéndola y volviéndola parte de sí. La instalación, perteneciente a la artista visual italiana Marinella Senatore, formo parte de la muestra THE YELLOW SIDE OF SOCIALITY, exhibida en el museo BOZAR (Palais des beaux-arts) en Bruselas, Bélgica, durante el mes de Enero de 2015.

### **Introducción**

¿Qué importa más a la hora de componer: el resultado o el proceso? ¿Cuál es el límite de una disciplina artística? ¿Sus soportes? ¿Hasta qué punto podemos diferenciar la performance del proceso de composición? ¿Y la obra de la performance?

AbisaL se presenta como performance interdisciplinaria (música, danza, pintura y video), compuesta en tiempo real e *in situ*, que utiliza captaciones y proyecciones de video en vivo para el diálogo y creación colectiva.

Como laboratorio constituido alrededor de ópticas distintas y autónomas, cada disciplina se desarrolla siguiendo el principio de aleatoriedad. Simultáneamente, cada compositor por su acto, da e impone una forma. Simbiosis en la que todos influyen y son influenciados por la acción de los otros, convierten a cada presentación en una obra única e irrepetible.

Cuestionando el rol del artista, la obra y el espacio de creación e investigación, esta propuesta intenta develar al espectador el universo creativo, el nuestro, proponiéndose confrontar la obra como resultado final y el proceso de composición de la misma. Esto nos lleva a reflexionar sobre el lugar del creador y el des-encasillamiento de estas prácticas artísticas, no solo por medio de la construcción de una obra sin guión, sino también por la reapropiación de las herramientas propias a cada disciplina, convirtiendo a AbisaL en un lugar donde la pintura, lo sonoro, la imagen y el movimiento, conviven configurando un nuevo sistema. Una obra evolutiva que insiste sobre el acto, el juego y el diálogo.

### **Tiempo real e *In situ***



*In situ* es una expresión latina que significa “en el sitio” o “en el lugar” que suele utilizarse para designar un fenómeno observado en el lugar, o una manipulación realizada en el lugar. AbisaL se piensa y se compone en base al espacio, al tiempo y a los materiales disponibles en el lugar de presentación. Desde salas de museos hasta antiguas fábricas textiles, rollos de papel higiénico industrial o cajas de cartón cortadas en dos, la performance toma como punto de partida para la creación el contexto de realización; *in situ* es también el tiempo, su lugar geográfico, las condiciones climáticas, la población. El tiempo y el espacio imponen y ofrecen lo que tienen a su alrededor. Todo se convierte en posibilidad de creación, todo se convierte en oportunidad.

AbisaL es siempre una nueva construcción, un presente continuo, un nuevo territorio a ser descubierto. Nada de lo que vaya a suceder está predeterminado, no hay algo escrito de forma previa al encuentro.

### **El proceso**

Utilizando distintos disparadores que nos permitan comenzar a trabajar de forma individual, el punto de contacto entre los tres compositores es, por el momento, invariablemente consecuencia de los procesos autónomos de cada disciplina. Es decir, no pensamos o imaginamos primeramente en el conjunto, en la unidad como resultado final, sino en cómo cada uno de nosotros puede hallar su cauce en el espacio, en la materialidad, para finalmente encontrarse en y con los otros. Los cuerpos, los sonidos, las imágenes, el lugar, todo se vuelve relativo, posible y caótico a la vez.

Sin embargo, la exploración se hace a tientas, de forma soberana y atenta al entorno. Mientras tanto una cámara observa, registra y graba los fenómenos producidos en sus tiempos de aparición. La sincronización de las partes no se busca ni se persigue, sino que es en la exploración particular e improvisación colectiva, en ese estar propio y ajeno, que el encuentro se produce.

### **El Lenguaje y la traducción**

Partiendo de la premisa de que dos de los tres integrantes del proyecto son de lengua francesa, un factor que consideramos fundamental es precisamente ese: el idioma y su traducción. El poder del lenguaje verbal y la comunicación como formadores, deformadores y transformadores del proceso y de la performance.

Una idea, un concepto o una palabra en francés, es concebida generalmente de una manera similar en el idioma castellano. Como ninguno de los integrantes es intérprete, al momento de comunicarnos muchas veces simplemente no encontramos una traducción literal de lo que queremos significar, y comenzamos

a buscar ideas parecidas o palabras similares que nos acerquen a eso que necesitamos decir. Resulta complejo hallar de forma inmediata aquellos significantes que mejor respondan o mejor se adecúen a ese concepto a transferir. Como producto de esa traducción entonces es que aquello que inicialmente pensábamos de un modo (en el idioma original), adquiere inevitablemente otro sentido al momento de intentar ser traducido, y deja de ser lo que era. A causa de esto, constantemente nos sorprendemos transformando ideas que considerábamos resueltas, Aquello que creíamos saber que estábamos pensando, elaborando. Al decir, al hablar, algo se modifica en el mensaje, algo se pierde, cambia, y esa modificación provoca que surja en la propuesta algo nuevo. La traducción se impone de esta manera, no sólo como interpretación y significación sino como constructora de sentido.

Finalmente: ¿Por qué no pensar en obras irrepetibles, en obras de una vez, de una sola presentación? ¿Qué sucedería si la obra fuera el proceso? ¿Acaso las obras no están en constante revisión y transformación? ¿No son la expresión de un tiempo, un espacio, una materialidad, una población, una geografía determinadas?

Por el momento, como laboratorio en constante remodelación, seguimos sumando preguntas, reformulando hipótesis, investigando posibilidades, probando ideas, buscando oportunidades, y por qué no de vez en cuando, haciendo explotar algo también.

**Eje 4**  
**ARTE, CUERPO Y NUEVAS TECNOLOGÍAS**

#### **Eje 4**

##### **Arte, cuerpo y nuevas tecnologías**

**Coordinadoras del eje: Cirila Luz Ferron, Daniela Camezzana**

**Coordinadoras invitadas: Alejandra Ceriani, Claudia Sánchez**

Para promover el intercambio de experiencias, investigaciones y producciones en el campo del arte, el cuerpo y las nuevas tecnologías, los trabajos de este eje abarca una multiplicidad de formatos: danza interactiva, videodanza, videoarte, videos interactivos, danza en entornos mixtos, "nuevas especies", entre otros.

## Exposiciones orales

## **El cuerpo creado/el cuerpo percibido. Estudio sobre la percepción del cuerpo en la videodanza**

Mónica Hurtado

El objetivo principal de esta investigación fue indagar en el lugar del cuerpo en tres videodanzas seleccionadas a nivel local; producidas en la ciudad de Medellín Antioquia, Colombia. Esto a partir de la idea de cuerpo de cada creador(a) de cada videodanza seleccionada y la percepción del espectador de estas al ser observadas. Para esto se plantearon tres objetivos específicos: 1. Elaborar un estudio con base en los documentos encontrados y referidos al cuerpo en la videodanza. 2. Reflexionar sobre la percepción del cuerpo en la videodanza a partir de los resultados obtenidos en las entrevistas a los espectadores. 3. Comparar las estéticas corporales de los creadores de las videodanzas seleccionadas con las percibidas por el espectador.

Esta investigación está enmarcada dentro del tipo de investigación cualitativa y el enfoque es de tipo fenomenológico pues la pesquisa se centra hacia aquello que quiere decir el creador y aquello que percibe el espectador con respecto al cuerpo en la videodanza. La recolección de datos se realizó a partir de entrevistas a los creadores y espectadores de las videodanzas seleccionadas.

El tipo de entrevista realizada a espectadores fue *de grupo focal* y el tipo de entrevista realizada a las creadoras fue la entrevista *individual semi-estructurada*, éstas se realizaron personalmente a manera de conversación y las entrevistas a espectadores se realizaron por convocatoria a estudiantes de danza como video-audición en un espacio específico de la Universidad de Antioquia. La metodología para el análisis de las entrevistas se hizo a partir de la realización de tablas comparativas entre los manifiestos del creador y espectador en donde se analiza y se comparan dichos manifiestos y llegar así a las conclusiones finales.

De acuerdo con el cruce de información de las entrevistas creador-espectador se llegó a un principal resultado: el cuerpo que actuó en las tres videodanzas seleccionadas es distinto. Para la videodanza “*El cuarto inquilino*” es un cuerpo que cuenta, que narra. Para la videodanza “*Siástole*” hay dos conceptos de cuerpo, es decir, para la creadora es un cuerpo natural que no tiene estereotipos, pues no hubo pretensión en el movimiento técnico. Para el espectador fue un cuerpo significativo, que expresa un sentimiento. Para la videodanza “*La piscina de lejos*” es un cuerpo metáfora, pues tanto para la creadora como para los espectadores ese cuerpo se adapta al medio en que actúa siendo metáfora de la figura pez.

## DESARROLLO TEMATICO

El interés en esta investigación se relaciona mucho con el goce que tengo al observar películas y su nivel de comunicación que éstas generan en mí, al mostrar detalles de un gesto, de una emoción, de la cercanía a los intérpretes en sus distintas expresiones y de la imagen del cuerpo que se hace metáfora, piel y sentimiento. “El cine en esencia es un arte nacido para la representación total del alma y del cuerpo, un drama visual hecho en imágenes y pintado con pinceles de luz” Chaparros (2007). Considero que lo anterior no difiere mucho de lo que sucede con la videodanza, pues ésta requiere de un cuerpo y una intención estética que se refleja en el alma del bailarín. Es importante que en la videodanza se resuelva claramente “el qué decir” pues es en esa cercanía que genera la cámara con los bailarines donde se establece un tiempo revelador, y nos puede aproximar a la esencia de la comunicabilidad.

Entendiendo la comunicabilidad en la videodanza como una imagen sentida que se da a partir de la percepción de los sentidos. En este caso es el sentido de la vista la implicada en el proceso de comunicación de ese cuerpo creado. Es así como el lazo comunicativo yace en el sentir que experimenta el espectador, “de ahí que el sentir implique siempre una referencia al cuerpo”. (1945, Merleau, p.73). En este caso es un cuerpo creado y un cuerpo percibido que construyen tejidos comunicativos entre sí.

De acuerdo a la teoría de la percepción expuesta en el libro *Fenomenología de la percepción*, el autor Merleau (1945) refiere “El sentir es esta comunicación vital con el mundo que nos lo hace presente como lugar familiar de nuestra vida. A él deben objeto percibido y sujeto perceptor su espesor” (p.73). Siendo el objeto percibido, el cuerpo creado y el sujeto perceptor, el espectador. Es así como la comunicación no se desliga de la experiencia del sentir.

“Una imagen se comprende, se entiende, una vez ha sido sentida emocionalmente” (Chaparros, 2007, p. 146). Es lo que llegué a experimentar cuando estaba en mi papel de espectadora de una videodanza llamada *Rosas danst rosas de Anne Teresa de Keersmaeker*. Esta experiencia me llevó a indagar sobre aspectos referidos a la relación del espectador con la videodanza y particularmente con la percepción de ese cuerpo; y me surgieron preguntas como: ¿Cómo es ese cuerpo en la videodanza? ¿Cómo lo percibe el espectador? ¿Cómo siente el espectador ese cuerpo percibido en la pantalla? Estas preguntas fueron claves para llevar a cabo la presente investigación.

La finalidad de esta pesquisa está encaminada a estudiar e identificar el lugar del cuerpo en el lenguaje de la videodanza queriendo con esto dar a conocer otra manera de ver el cuerpo, de valorar y observar sus posibilidades de expresión y de significación; teniendo en cuenta la percepción del espectador, y la idea de cuerpo que el creador de cada videodanza tiene sobre éste. Como metodología

se revisó bibliografía referida a la percepción, al cuerpo y a la videodanza; y se realizaron entrevistas a los creadores de las tres obras escogidas y a los espectadores que las observaron para posteriormente confrontar dichos datos y establecer las conclusiones con respecto al cuerpo creado y el cuerpo percibido.

En la videodanza, el cuerpo es *video-corporalidad* pues ese cuerpo del bailarín se transforma en imagen-video para el espectador. Es decir solo existe, como cuerpo real, el cuerpo que observa la danza, el cuerpo del espectador. Es por esta razón que la importancia de esta investigación radica en el propósito de identificar al cuerpo en otro campo distinto a la escena, como lo es el video; en donde se generan otras corporalidades diferentes y otras formas de expresión; en donde el cuerpo se abre al camino de la significación mediante el lenguaje de la imagen.

En términos culturales y estéticos el video permitió nuevas formas de entender el cuerpo, y de relacionarse con éste, el resultado es una relación de video-corporalidad pues aquí se gestan singularidades las cuales se ven reflejadas en el entendimiento de ese cuerpo que en la pantalla “ya no es el medio a través del cual se plasma la idea coreográfica sino que ahora el medio es un soporte material diferente del cuerpo, hablamos del CD, DVD, cassette; medio que contiene la obra y a través del cual el cuerpo se despliega en la pantalla al ser proyectado” (Lachino y Benhumea 2012, p.54). Entonces, con la aparición de la videodanza se genera una gran transformación en la manera de pensar la corporalidad y en la construcción coreográfica, hechos que son importantes abordar dentro del ámbito académico pues supone cambios en el proceso artístico de la danza y las artes visuales.

En la videodanza la relación de cercanía al cuerpo del bailarín la establece la aproximación de la cámara, pero a la vez existe un distanciamiento a ese cuerpo, pues éste se traduce en una imagen que se reproduce, es un cuerpo que si bien se observa tras el lente de la cámara despierta nuestro vínculo frente a las metáforas generadas por ese cuerpo en cuestión. Aquí hay lugar para las metáforas pues si el cuerpo no es mostrado en su totalidad por la cámara, será el espectador capaz de imaginar o completar ese cuerpo en su mente. Por esta clase de características, este estudio se abordó a partir de la percepción del espectador, de cómo él capta, asimila, entiende estas transformaciones en la danza, cómo entiende y percibe el cuerpo en la videodanza, a partir de qué establece los lazos comunicativos con el cuerpo del bailarín; y se contrapone con la visión del creador, para establecer paralelos, cercanías o distancias entre el cuerpo creado y el cuerpo percibido. En este orden de ideas esta investigación funcionará como una herramienta importante pues vislumbrará el acontecer sensible que vive dentro del espectador y el creador a la hora de interpretar y crear una videodanza en particular.



Vale aclarar aquí que la comunicación se está entendiendo como la significación de lo que ese cuerpo creado emite al espectador, si es un cuerpo que le impacte en su sentir. Pues es un proceso en el que el espectador percibe, decodifica y reinterpreta a ese cuerpo creado.

Para la presente investigación, se seleccionaron tres obras de videodanza locales pues ha sido un campo poco explorado hasta el momento y permite indagar tanto en creaciones de artistas locales como en la percepción del espectador local en este caso de la ciudad de Medellín. Por lo cual se indagó en las estéticas corporales que define cada creador a la hora de realizar su creación partiendo del lugar que toma el cuerpo en cada una de las videodanzas seleccionadas: *El cuarto inquilino* fue el resultado del Laboratorio de creación en videodanza de Videomovimiento, Estímulos al arte y la cultura de la Alcaldía de Medellín, Secretaria de cultura ciudadana, Apoyos concertados 2013. Como obra tiene importancia por la temática que aborda pues retoma aspectos del terror llevados al formato de videodanza, en donde el cuerpo se construye como presencia narrativa alrededor de toda la pieza. El movimiento corporal crea significados a partir de lo que se quiere decir. Es una videodanza construida a partir de un guión argumentativo.

La segunda obra *Siástole* es el resultado de un trabajo de grado de la Universidad de Antioquia del Departamento de Teatro. Como obra posee un alto grado de valor desde el desarrollo creativo, pues parte de la idea de la rítmica corporal como fundamentación del movimiento y expresión del cuerpo como un todo y como un fragmento; además del trabajo en la dirección de actores y en la música como ejes primordiales en su producción.

Y como tercera obra *La piscina de lejos* fue un trabajo de grado de la Licenciatura en Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, la cual fue grabada en su totalidad en un medio acuático. Este hecho la justifica como obra que solo puede crearse bajo este formato. Su aporte fundamental es el trabajo corporal establecido por los bailarines pues este medio requirió toda una preparación para enfrentarse al mismo. Es una videodanza que se desarrolla en un contexto diferente, plantea el cuerpo en un medio distinto como es el agua. Aquí el cuerpo toma otro significado, al actuar, al flotar, al moverse, al nadar en el agua. Es una videodanza que nos recuerda que el agua es un componente fundamental para el cuerpo y su funcionamiento.

En la presente investigación se llegó a encontrar coincidencias entre ese cuerpo creado y ese cuerpo percibido, pero también diferencias porque quizá ese cuerpo que imagina el creador no es exactamente como lo perciba el espectador, teniendo en cuenta la singularidad en la percepción de cada espectador. Empero lo puede percibir con características similares y no del todo exactas. Dentro de esta transmisión y recepción pueden existir códigos en el lenguaje de la videodanza pues éste tiene el antecedente del cine.

Sin embargo estos códigos los puede romper el creador, siempre y cuando sepa porque los rompe. Pues la creación no debe responder a meros caprichos, pues considero que la creación debe tener siempre un sentido para que llegue a impactar en el espectador.

### RESEÑA BIBLIOGRAFICA

AAVV. (2006). *Screendance: The State of the Art Proceedings DeLahunta.S. (1996,Septiembre) New Media and Information Technologies and Dance Education*. Durham, NC: American dance festival. Duke University.

AAVV. (2004). *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia. España: Ligia comunicación y Tecnología, SL.

AAVV. (2007). *Ver bailar*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y Museum für Gegenwartskunst Siegen.

ADSHEAD, BRIGINSHAW, HODGENS & HUXLEY (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. España: Graficas Papallona, s.coop.v.

BEDOYA, R y FRÍAS León. (2003). *Ojos bien abiertos. El lenguaje de las imágenes en movimiento*. Lima: I. Col. I. Textos Universitarios Fondo de Desarrollo Editorial Universidad de Lima.

BELMONTE, G., BOJ, L., BROZAS, P., CAMPOS, A., CANOVAS J., CANOVAS, M.,...VILAR, N. (2009). *El cuerpo creado. Representaciones del cuerpo en la contemporaneidad. Noviembre-diciembre 2009*. España: Museo de la Universidad de Alicante. MUA.

GIGENA & MOYANO. (1987). *La danza posmoderna, Traducción y síntesis de la "Introducción" a Terpsichore in Sneakers*, Conneticut: Wesleyan University Press.

CONGOTE & AGUDELO J. (2011). *La creación en danza. Conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.

CRUZ & HERNANDEZ. (2004). *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia España: Ligia y Comunicación y Tecnología, SL.

146

SENNET, R. (2003). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid. Alianza editorial. Pág. 454

CHAPARROS, J. (2007) .*Guía del espectador de cine*. España. Alianza editorial.

DALLAL A. (fecha) *El aura del cuerpo*. México: Universidad Autónoma de México Instituto de investigaciones estéticas.

DUBATTI, J. (2007). *Filosofía del teatro I. convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Editorial Atuel.

GALEANO, M. (2004). *Estrategias de Investigación social Cualitativa*. Medellín, Colombia: La careta Editores.

GUASCH, A. (2004). *Los cuerpos del arte de la posmodernidad*. Murcia. España: Ligia comunicación y tecnología, SL.

GUASCH, A. (2000). *El arte último del siglo XX*. Madrid, España: Alianza editorial.

GUBERN, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

JACQUES COURTINE JEAN. (2005). *Historia del cuerpo*. Volumen III. Edición Taurina. Las mutaciones de la mirada del siglo XX. Pag.30

JAMESON, F. (2012). *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires, Argentina: la marca editora.

JARAMILLO & RAMÍREZ (2010). *Fundamentos epistemológicos de la investigación y la metodología de la investigación cualitativa/cuantitativa*. Medellín: Fondo editorial Universidad Eafit.

LE BRETON, D. (1995). *Antropología del cuerpo*. Buenos aires: Nueva Visión.

LÓPEZ, F. (2011). *Videodanza. Movimiento en el cuerpo múltiple. Un estado del arte*. Medellín: (Tesis de pregrado). Universidad de Antioquia. Facultad de artes, Departamento de teatro.

MERLEAU, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Planeta-De Agostini, S.A.

PÉREZ, C. (2008). *Preposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

POSADA, C. (2010). *Videodanza: la transparencia del cuerpo danzante*. Medellín: (Trabajo de investigación para optar por el título de Magister en Historia del Arte). Universidad de Antioquia.

RAMÍREZ, A. J. (2011). *Análisis del enunciado en dos espectadores de danza contemporánea. Intercambios estéticos en la obra de danza contemporánea "Marina"*. Medellín: (Tesis de pregrado) Universidad de Antioquia. Facultad de artes, Departamento de teatro.

SALCEDO, J. (2007). *Pensar la danza. Ensayos premios de danza 2005*. Cuerpo del cuerpo. Bogotá, Colombia: Instituto distrital de Cultura y turismo.

SAMPIERI, COLLADO, & LUCIO. (2010). *Metodología de la Investigación*. México. Interamericana Editores, S.A. de C.V. Quinta edición.

SANDOVAL CASILIMAS, C. A. (1996). *Investigación cualitativa*. Bogotá: ARFO Editores e Impresores Ltda.

SENNET, R. (2003). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid. Alianza editorial. Pág. 454

UBERSFELD, A. (1996). *La escuela del espectador*. Paris: Editions Belin.

ZUNZUNEGUI, S. (2007). *Pensar la imagen*. Madrid España: Ediciones cátedra (Grupo Anaya, S.A).

Revistas

Pech, C. (2006, Mayo-agosto, año/vol.XLVIII, núm. 197. UNAM. México.) *Género, representación y nuevas tecnologías: mujeres y video en México*. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. México.

### **Cibergrafía**

BADIOU, A. (2014, 19 de marzo). *La danza como metáfora del pensamiento*. Fractal Revista trimestral. Recuperado de: <http://mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html>. Visto el 18 de abril 2014.

CERIANI, A. (2009, Diciembre) *Proyecto webcamdanza: una coreografía del gesto digital*. Recuperado de: [http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n5\\_02.pdf](http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n5_02.pdf). Visto el 12 de noviembre 2013

148

ESCUDERO, J. (2004). *Cuerpo y trasgresión*. Cindy Sherman y la visión fotográfica de la mutación humana. Universidad Autónoma de Barcelona. Madrid. Recuperado de: <http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/viewFile/205477/284658>. Visto el 15 de marzo.

FARRINGTON, G. (1999). *New Media and Information Technologies and Dance Education*. San Francisco EU. Educom Review. Recuperado de: <http://media.sabda.org/alkitab-1/Pdfs/Farrington-NTech-FutureofResUndergradEd.pdf>. Visto en febrero 2014.

LACHINO, H. y BENHUMEA, N. (2012). *videodanza. De la escena a la pantalla*. Recuperado de: <http://issuu.com/danzaytecnologia/docs/videodanza?e=4519729/1669877>. Visto febrero 2014.

OLIVERA & BELTRAN. (1995, 29 octubre). *La crisis de la modernidad y el advenimiento de la posmodernidad: el deporte y las prácticas físicas alternativas en el tiempo de ocio activo*. Apuntes EDUCACION FISICA ESPORTS. (29), 10. Recuperado de: [file:///C:/Users/user/Downloads/041\\_010-029\\_es.pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/041_010-029_es.pdf). Visto el 20 abril 2014.

TAMBUTTI, S. (2009). *Teoría general de la danza*. [http://www.sanfelipe.edu.uy/imgs/documentos/202\\_1.pdf](http://www.sanfelipe.edu.uy/imgs/documentos/202_1.pdf)

ZEMOS. (11,04, 2005). *La videodanza: la escondida incógnita*. Recuperado de: [http://www.zemos98.org/IMG/article\\_PDF\\_article\\_107.pdf](http://www.zemos98.org/IMG/article_PDF_article_107.pdf). Visto el 15 de noviembre 2013.

### **Textos Talleres**

LACHINO (2011). Fragmentos y adaptaciones del texto de Scott DeLahunta: Papel especulativo: danza del teatro y nuevos medios y tecnologías de información. *Taller de creación de videodanza*. Taller llevado a cabo por la coordinación Universitaria. Instituto de Bellas artes. Departamento de danza. Colima. México.

LACHINO (2011). Para que un nuevo lenguaje?. *Taller de creación de videodanza*. Taller llevado a cabo por la coordinación Universitaria. Instituto de Bellas artes. Departamento de danza. Colima. México.

### **Textos Conferencias**

ZÚÑIGA, J. (1964). *Conferencia pronunciada en el quinto congreso internacional de estética*. Primera impresión. p.p 240-246. Amsterdam.

### **Artículos online**

LACHINO, (2013). *El cuerpo sin límites*. Recuperado de: [http://issuu.com/danzatextual/docs/el\\_cuerpo\\_sin\\_limites](http://issuu.com/danzatextual/docs/el_cuerpo_sin_limites).

TAMBUTTI, (2008). *Danza o el imperio sobre el cuerpo*. Argentina: Publicado por Red Sudamericana de Danza En octubre 27, 2008 a las 9:00pm. Recuperado de: <http://movimientolaredsd.ning.com/profiles/blogs/2358986:BlogPost:3762>

## **El cuerpo en movimiento a través del lenguaje multimedial interactivo**

Gabriela Baldoni y Analía Cannone

### **Resumen**

TeknéInteractiva propone una estética interdisciplinaria en la que interactúan y se enlazan la disciplina de la danza contemporánea, del arte digital multimedia, y de las artes plásticas. El trabajo conjunto de las dos directoras, Analía Cannone desde la coreografía y el trabajo corporal y Gabriela Baldoni desde las artes plásticas y el diseño y programación multimedial interactivos, hizo posible la concreción de una metodología donde todos los elementos son motores de la acción. El trabajo de investigación conjuga la composición coreográfica con la interacción en tiempo real con una interfaz tecnológica por medio de la cual se capta el movimiento, se analiza y se procesa para luego devolver una imagen proyectada de contenido poético y metafórico. Movimiento e imagen actúan en consonancia y se retroalimentan en la construcción del sentido.

En el año 2013, iniciamos una indagación desde el plano corporal, visual, objetual, tecnológico e interactivo que culminó en la creación de una primera obra: *Íntima Soledad*. En esta obra partimos de un planteo conceptual ligado a la máscara como metáfora de aquello que media las relaciones humanas y sociales, y da un carácter dual a la propia subjetividad. La metodología de trabajo utilizada fue desarrollándose con una impronta interdisciplinaria de exploración corporal a través de consignas y técnicas de la danza contemporánea y neoclásica en relación con la afectación del performer y la interacción con el arte digital interactivo. Por último, intentaremos reflexionar la problemática del cruce de lenguajes y proponer vías futuras de investigación.

### **El cuerpo como construcción: la evidencia de lo no-visto**

#### Propuesta argumental

La propuesta de *Íntima Soledad*, se trata de la indagación y la des-naturalización de la construcción del cuerpo, especialmente, el de una mujer. El cuerpo se manifiesta a través de su postura: es el gesto, el cuerpo en movimiento o en quietud, los que comunican, incluso a pesar del propio sujeto. El sujeto se-

desconoce. Su cuerpo *habla* por él. La *imagen corporal*<sup>68</sup> nombra al cuerpo femenino y delimita su capacidad de re-conocerse, de vincularse con el entorno y de relacionarse con los otros sujetos. A su vez, esta imagen corporal se ve asediada por la construcción social de la identidad y esto influye en la percepción y en la comunicación con lo propio y con los otros. El sujeto se define según la mirada que le devuelve el “espejo del otro”, según lo que el otro le devuelve con la palabra y con la mirada. La construcción “desde el afuera de sí mismo”<sup>69</sup> imposibilita que el sujeto se perciba como una unidad integrada (cuerpo-identidad).

En el escenario social, cada individuo se esfuerza por alcanzar el ideal que la sociedad legitima siguiendo las premisas convencionales que producen la anulación toda subjetividad utilizando así una máscara. Lo que el cuerpo produce puede analizarse como “un hecho del imaginario social”<sup>70</sup>, ya que al vivir, el sujeto se vale de lo simbólico para *encarnar* el mundo y reducirlo a su cuerpo. Esto genera que la expresión corporal, aunque sea experimentada como algo propio de cada sujeto, se encuentra moldeada por la comunidad social, ya que todas las manifestaciones corporales serán *significadas* por los miembros del grupo social.

En *Íntima soledad*, los cuerpos femeninos expresan las distintas facetas de molde que la historia y la cultura han ejercido sobre ellos. Se abordan los clichés sociales más protagonistas, mostrando que estos implican a su vez una máscara que puede resultar una cárcel o una contención. El objeto de la máscara da cuenta de aquello que *está* oculto, aquello que contiene *lo monstruoso*, que nombra lo indecible; mientras que por momentos aparece como aquello siniestro que consume lo subjetivo hasta instancias mortíferas. Lo corporal presenta una *ambivalencia*<sup>71</sup>: por un lado, dominio y potencia a partir de las posibilidades infinitas que plantea el estar vivo; por el otro, la servidumbre y debilidad que representa la característica esencial del hombre al ser mortal: la finitud. Los cuerpos buscan la sublimación en las actividades laborales o de alto entrenamiento, mientras que realmente se encuentran alienados. Esta des-humanización del cuerpo, supone la homogeneización de los individuos dentro de su cultura. Todos llevan una máscara.

---

68 La imagen corporal es la representación que construye cada sujeto de sí mismo como resultado de las experiencias de vida, de las sensaciones e informaciones físicas que el cuerpo suministra y, también, de los impactos emocionales que surgen en las diferentes situaciones que se han transitado: es, por lo tanto, el modo en que “vemos” a nuestro propio cuerpo.

69 Gonzáles Laurino entiende que el sujeto se define “desde afuera de sí mismo” porque su construcción implica la mirada y la palabra del otro -de la mirada externa- como determinantes principales. En “Identidad y percepción social del cuerpo”, en *El cuerpo y sus espejos*, pág. 24, Op. Cit.

70 Le Breton, D. *La sociología del cuerpo*, Cap. III. Pág. 31. Op. Cit.

71 Bernad, M., *El cuerpo*. Op. Cit.

Dentro de la obra, cada faceta de lo femenino expresa cómo es posible sentirse en soledad frente a la presencia de los otros, estando cautivos bajo la máscara social, que mutila y oculta lo propio. El rostro se construye en relación a lo que el otro responde en el marco de la interacción social y, es en él, donde se “hace posible la interpretación visible de lo no visible” <sup>72</sup>.

*¿Es posible acceder a las inmensidades del alma a través del gesto?*

### **Proceso de creación: *Íntima Soledad***

#### Coreografía

El espectáculo ofrece una propuesta estética interdisciplinaria en la que interactúan y se enlazan la disciplina de la danza contemporánea, del arte multimedia, y de las artes plásticas.

El proceso creativo se origina con experiencias de improvisación, utilizando la técnica del Contact Improvisation, el Fying Low y el Release; en relación a la respuesta multimedia que ofrece el programa *Isadora* y la utilización de captura de imágenes en tiempo real.

En la búsqueda de un enlace estético entre danza y multimedia, entre cuerpos en movimiento que se comunican o no, y la respuesta azarosa de la imagen tecnológica, realizamos improvisaciones y exploraciones a partir de consignas relacionadas con el contenido de la propuesta argumental tales como: el cuerpo de la mujer como construcción social, el encuentro-desencuentro entre los cuerpos, el sujeto que porta una máscara, el contacto o no de la mirada y el gesto, la soledad, la angustia...

El movimiento de las bailarinas aparece como medio de contacto o recurso para la aislación y el desdoblamiento. Cada cuerpo expresa con su movimiento una faceta cliché de lo femenino que al mismo tiempo muestra y oculta la propia subjetividad. La mujer está corporalmente en escena, pero no logra generar un estado de *presencia*<sup>73</sup> por haber estado definida “desde afuera de sí misma” evitando establecer un contacto real consigo misma. Esto produce el individualismo y el aislamiento porque, al determinar una imagen corporal errónea produce la incapacidad de contacto con los otros y con las cosas. La imagen multimedia por momentos es aquella que deja al descubierto aquello que está oculto, que está al asecho esperando darse a conocer. Con efectos de *delay*, multiplicación de figuras y desintegración de

---

72 González Laurino, C. “Identidad y percepción social del cuerpo”, en *El cuerpo y sus espejos*, pág. 18, Op. Cit.

73 Alexander, G. caracteriza al estado de *presencia* como el estado que logra el individuo al sentir concientemente los estados del organismo mediante la observación. En *La Eutonía. Un camino hacia la experiencia total del cuerpo*, pág. 24, Op. Cit.



las formas mostramos todo este conflicto subjetivo, intra-psíquico que opera desde la construcción corporal y que se plasma en la relación con lo propio.

#### Artes Plásticas y Tecnología Multimedia

El trabajo expresivo visual se centró por un lado en el uso de dispositivos interactivos multimediales y por el otro en la creación de máscaras materiales. Lo interactivo reacciona al desplazamiento temporo espacial de los intérpretes donde el cuerpo interactúa como sujeto captado. Las máscaras, por su parte, proponen una relación táctil directa.

#### El diseño visual con tecnología multimedia interactiva

Para el trabajo visual se utilizó el Programa Isadora. A lo largo de la obra se utilizan básicamente dos tipos de recursos. Hay imágenes grabadas previamente y procesadas en el momento y además imágenes captadas en tiempo real por un sensor óptico (cámara PS3). Estas imágenes son procesadas por medio de la técnica de motion tracking permite tomar los movimientos de los intérpretes y transformarlos generando imágenes interactivas que luego son proyectadas.

Las imágenes filmadas previamente tienen la función de reforzar la intensidad dramática en distintos momentos. Son imágenes fuertemente simbólicas donde la idea de la máscara y la ambigüedad de la identidad se muestran de distintas maneras. Por momentos se usan los rostros de los intérpretes que van pasando en sucesión, junto con la máscara. Estos rostros son sometidos a deformaciones por superposición y desplazamiento de imágenes de video que dan la sensación de espejismo o reflejo en el agua. En otro momento esos mismos rostros van pasando en sucesión detrás de la máscara que permanece como imagen fija. En otro momento las imagen filmada se utiliza para incorporar un personaje más, una mujer fantasmal con la cual la intérprete entabla una pelea imaginaria. De esta manera se introduce un personaje virtual, un cuerpo que no tiene su correlato en el escenario.

Para la generación de imágenes interactivas se trabajó con la idea del cuerpo en el espacio, tratando de ver cómo los desplazamientos espaciales en tres dimensiones se traducen a dos dimensiones, de qué manera un cuerpo material se desmaterializa para convertirse en partículas lumínicas y se reconstruye en una imagen nueva cargada de contenido poético. Se trabajó durante los ensayos, probando distintas opciones, incorporando cambios a la coreografía y a la programación hasta encontrar una armonía entre ambas. Cabe aclarar que durante este proceso no se contaba con un proyector y las pruebas se capturaban en video (gracias a la función de captura de Isadora) y luego se evaluaban. Paralelamente, los ensayos fueron filmados y las filmaciones también se usaron para probar distintas transformaciones y soluciones

visuales ya que el programa procesa de la misma manera la imágenes captadas en tiempo real y las filmadas. Posteriormente, estos hallazgos se fueron ajustando en ensayos generales, esta vez sí con proyecciones en donde también tuvo gran importancia la experimentación con las condiciones lumínicas, la posición de la cámara y el proyector, etc. Esto dio lugar a diversas versiones hasta llegar a una “definitiva” (aunque en realidad sigue sufriendo constantes modificaciones).

La elección de los distintos tratamientos de la imagen estuvo guiada no sólo por cuestiones técnicas sino también por la búsqueda de reforzar el sentido general del trabajo. Se intentó generar una idea de conciencia dividida, multiplicada, atomizada, desintegrada que se refleja en la transformación virtual de los cuerpos. Para ello se recurrió a recursos de multiplicación e inversión de la imagen, el uso de máscaras alpha para descubrir imágenes ocultas, la atomización en partículas con el uso de librerías de física donde el movimiento y la velocidad controlan la generación de partículas dinámicas que avanzan o retroceden, se aceleran o cambian de dirección.

En todo momento se buscó una integración entre el cuerpo material, el cuerpo virtual y el sentido metafórico y poético del trabajo.

#### Las máscaras

Durante todo el proceso de investigación coreográfica se utilizaron máscaras como elementos simbólicos que ponen de manifiesto el conflicto constante a lo largo de la obra. Desde un principio en la exploración la máscara estuvo presente como disparador de ideas. Se entabló un diálogo con la máscara que en un primer momento representó la máscara social, lo impuesto desde el exterior, la máscara rígida e incómoda. Pero luego surgieron máscaras personales de látex, que se adhieren a la cara como esa segunda piel que es más difícil de reconocer.

La producción de las máscaras flexibles se realizó tomando moldes de los rostros de los bailarines utilizando *Alginato*, y a partir de ello se realizó un calco en yeso que sirvió de base para que las máscaras de látex correspondieran con la estructura facial de los usuarios. Para la máscara rígida se hizo un modelado previo en arcilla de una máscara arquetípica y posteriormente se le dio forma definitiva en cartapesta.

La utilización de las máscaras de látex que reproducen la fisonomía del intérprete refuerza la idea de *segunda piel*, de distorsión y ocultamiento –casi imperceptible– del rostro. Esto se pone en evidencia al manipularlas, deformarlas y hasta arrancarlas en escena, lo cual tiene el carácter de generar un clima de ambigüedad. Por el contrario, la utilización de la máscara rígida (cartapesta) refiere a la *máscara social*, aquella que es impuesta y a su vez compartida y aceptada por el cuerpo social. Su forma estereotipada y

fuertemente icónica alude a lo ritual que instala las representaciones simbólicas del mundo y la modalidad de relación intersubjetiva.

### **Trabajo futuro**

**TeknéInteractiva** es una compañía interdisciplinaria que se propone indagar en el trabajo creativo de danza con mediación tecnológica. Entendemos que *Íntima soledad* significó un importante punto de partida para la posterior producción artística y la consolidación de una identidad estética. En tanto cruce de lenguajes y vías futuras de investigación, la intención es continuar con el proceso creativo incorporando el uso de la voz y el sonido para la generación de imágenes, la generación de sonido a partir del movimiento, la investigación de nuevos dispositivos de sensado, la búsqueda de una integración cada vez mayor entre el cuerpo en movimiento y los dispositivos tecnológicos y la exploración de espacios no convencionales.

### **Bibliografía**

**Alexander**, Gerda. *La Eutonía. Un camino hacia la experiencia total del cuerpo*, Buenos Aires, Ed. Paidós

**Bernad**, Michel *El cuerpo*. Introducción y Capítulo IX. Editorial Paidós. España, 1985.

**Le Breton**, David *Antropología del cuerpo y modernidad*, Capítulo VIII: "El hombre y su doble: el cuerpo *Alter Ego*. El cuerpo supernumerario". Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 2002.

**González Laurino**, C. "Identidad y percepción social del cuerpo", en *El cuerpo y sus espejos*, Montevideo, Uruguay, Grupo Ed. Planeta, 2008, Tereza Porzecanski (Comp.)

**Le Breton**, David *La sociología del cuerpo*, Introducción y Capítulo III: "Datos Epistemológicos", punto IV: "El cuerpo, elemento del imaginario social". Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 2002.

## Hacia una Escena Hipertextual desde el Poshumanismo

Camilo Cuartas  
*Universidad de Antioquia, Colombia*  
*Universidad Nacional de las Artes, Argentina*

Este es el resultado de un trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Artes Representativas de la Universidad de Antioquia en Colombia, en el cual se realiza un análisis de las lógicas que se dan en el intercambio sociocultural a partir de las nuevas Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC), para derivar una metodología de puesta en escena, desde el poshumanismo como paradigma emergente.

Entonces, a partir de los insumos encontrados en el análisis de la puesta en escena y las nuevas tecnologías, se establece el hipertexto conceptualmente como el elemento que vincula el discurso escénico con las lógicas digitales, generando una mixtura en la que los elementos que han configurado la puesta en escena a través de la historia se ven afectados, resignificados o transformados si se quiere, estableciendo así una dinámica de escenificación que responde a tres principios básicos que se viven en la interacción dentro del ecosistema digital: La interconexión a partir de Internet, la deslocalización espacio-temporal y la autonomía en las formas de acceder a la información en red.

To be online or not to be online, esa es la cuestión y el imperativo categórico de la Escena Hipertextual que da sentido a esta propuesta interesada en pensar la producción escénica como un acontecimiento actual.

La investigación “Hacia una Escena Hipertextual” fue originada y desarrollada en el marco académico, como trabajo de grado del investigador para optar por el título de Licenciado en Artes Representativas de la Universidad de Antioquia en Colombia. En este trabajo se desarrolla una metodología para la aproximación a la realización escénica<sup>74</sup>, a partir del análisis de las lógicas que emergen de la hibridación entre: Las nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC), el cuerpo humano y su entorno.

La “escena hipertextual” parte de dos preguntas, la primera tiene que ver con la necesidad de pensar la producción escénica actual como un acontecimiento particular de esta época: ¿Cómo hacer arte en vivo

---

74 El término “realización escénica” parte de exposición que hace Erika Fischer Lichte en su libro “Estética de lo performativo” (Lichte, 2011) y es puesto en el texto después de una revisión posterior de investigación en reemplazo del término puesta en escena.

en la era de la telepresencia? Y la segunda pregunta se vincula a los intereses particulares del investigador como artista de las artes escénicas: ¿Qué sucede con el humano al naturalizar las TIC?

Ambas preguntas dialogan constantemente para dar forma a esta propuesta que pretende movilizar el lugar de las artes escénicas, en el ámbito de las artes en general y el de los roles actor/director/texto dramático/autor y espectador en el quehacer escénico. Así, las TIC son asumidas no sólo como una herramienta que se suma a la iluminación o el vestuario para escenificar cualquier tema, en esta ocasión se asumen también como el sistema mismo de escenificación. De tal forma que se está pensando permanentemente en proponer una metodología que active otras dinámicas en el acontecimiento que sucede en vivo, en las que suceda algo más que presentarlo y presenciarlo.

Hacia una escena hipertextual motiva la emergencia de un acontecimiento escénico que no realiza un cierre semántico sobre las posibles interpretaciones que éste genere, al contrario, busca atomizar todos los significados que aparezcan y poner en el centro de la reflexión al cuerpo orgánico del humano como fenómeno que en la actualidad afecta contundentemente los discursos escénicos y estéticos.

### **¿Por qué desde el poshumanismo?**

Para responder esta pregunta hay que decir que incluir el discurso de las tecnologías en la construcción de una metodología de escenificación, no solo como herramienta, sino como elemento determinante que aporta una lógica narrativa particular desde su naturaleza electrónica, implica salir de las teorías escénicas e incluso estéticas para aproximarse a teorías filosóficas que se han desarrollado a partir del fenómeno sociocultural “nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC)”. Con respecto a estos estudios, a grandes rasgos, se han desarrollado tres teorías sobre las cuales se han construido los discursos que estudian la interacción cotidiana de las personas con las TIC, ellas son: Naturalismo, teoría absolutamente tecnófoba, poshumanismo y transhumanismo, teorías tecnófilas. Todas éstas se formulan desarrollando los conceptos naturaleza humana, condición humana y realidad. En la actualidad, se han desarrollado teorías que reciben otros nombres, pero sus planteamientos se pueden ubicar conceptualmente entre las tres mencionadas anteriormente que se han seleccionado, considerando que evidencian claramente los picos entre los que oscila el tópico de la hibridación cuerpo orgánico y nuevas tecnologías.

En primer lugar, el naturalismo y las teorías tecnófobas apelan a un ideal humanista absolutamente alejado de lo artificial, incluso alejado de la cultura, asumiéndola como un elemento externo a la naturaleza humana; La cultura es entendida por los naturalistas como el primer artificio del ser humano, la declaran culpable de haber hecho desaparecer definitivamente la naturaleza y establecer el orden de lo

artificial en su máxima expresión, siendo lo artificial el lugar al que se ha dirigido la construcción de la cultura en la posmodernidad. Uno de los más radicales teóricos al respecto es John Zerzan a quien Teresa Aguilar (2008) en “Ontología Cyborg”, se refiere para dimensionar el radicalismo de las perspectivas naturalistas. Desde esta óptica es bastante claro que no es posible la concepción de una producción artística que pueda interactuar con la tecnología e incluso con la cultura misma.

En contraste y en segundo lugar, está el transhumanismo que es la más radical de las teorías tecnófilas, el cual tiene unas aspiraciones que materializarían el ideal de una existencia humana al margen del cuerpo orgánico. Aguilar (2008) plantea el concepto que define al transhumanismo como:

(...) una abstracción real de nuestra materia orgánica o cuerpo a través de una descarga o transbiomorfosis, que tradujera las redes neuronales de nuestras mentes a la memoria de un ordenador. Su objetivo es, exactamente, extraer la mente del cuerpo superfluo, del cuerpo obstáculo, para acceder al espacio líquido de las ondas electromagnéticas. (pág. 66)

Ahora, desde esta perspectiva en la que el cuerpo como materia orgánica del humano es despreciado y su ideal es la eliminación del mismo, por supuesto no hay espacio para pensar en la construcción de una metodología de puesta en escena que desde cualquier perspectiva hace necesaria la co-presencia física del actor y el espectador.

Así es que “Hacia una Escena Hipertextual” se configura desde un discurso poshumanista teniendo en cuenta que el poshumanismo, aunque también es una teoría tecnófila, no desconoce las posibilidades del cuerpo orgánico y concibe la existencia humana como una simbiosis en la que los elementos orgánicos y tecnológicos dialogan pensando siempre en un equilibrio entre éstos, modificándose mutuamente para potenciarse. Es bajo esta mirada que la temática, hibridación cuerpo humano y tecnologías en el panorama del pensamiento contemporáneo, encuentra un sustento paradigmático.

### **Entre la realización escénica y el hipertexto**

A nivel teórico, tanto el concepto de realización escénica como el de hipertexto, traen consigo una idea de presencia diferente y tan particular que los identifica y sin la cual no serían lo que son. En la puesta en escena es básica la presencia física, una co-presencia tanto del actor como del espectador que posibilita el acontecer escénico, sin la cual este último se convertiría en cine, video o cualquier otra cosa. Y en el hipertexto la presencia digital permite el despliegue de rutas o la activación de ese inmenso texto, sin el cual éste no sería más que una imagen en una pantalla.

Así pues que al hibridar estos dos conceptos y sus lógicas, comienzan a aparecer una serie de mixturas que resultan bastante potentes a la hora de establecer una dinámica de creación en la puesta en escena.

La primera y ya mencionada es la idea de presencia física y presencia digital, la cual trae consigo varios componentes: Espacio físico y digital, tiempo físico y digital, la idea del humano en tanto materia orgánica contrastada con la idea del humano en tanto código y por supuesto, el “entre” de esas dos ideas: Un cuerpo conectado, una simbiosis de mecanismos carnales y electrónicos que dan lugar a ese ámbito digital en el que se circunscribe el hipertexto. El contraste entre la realidad física y la realidad digital que los elementos mencionados construyen, se extiende brindando la posibilidad de afectar sensiblemente al espectador en 2D, 3D o 4D desde lo digital, con la utilización de infraestructuras tecnológicas según el caso, y las posibilidades pentasensoriales de la realización escénica, característica que le es inmediatamente dada.

La mezcla de estas dos realidades: La física y la digital, desde la perspectiva de la realización escénica, plantea un nuevo entorno a estudiar que no le es inmediatamente dado ni al ser humano, ni a las realizaciones escénicas; que exige la implementación de una infraestructura tecnológica que le permita ingresar al entorno electrónico o “E3”, en términos de Javier Echeverría, quien plantea la hipótesis de los tres entornos (Echeverría, 2008).

Según Echeverría, antes de que los humanos hiciesen uso de las TIC su realidad se cifraba únicamente en términos de los entornos uno y dos, el físico y el civil, a los cuales el individuo accede por el mero hecho de nacer dentro de una cultura. Al pensar en una realidad construida digitalmente, los seres humanos necesariamente tienen que entrar en el E3, al cual, para acceder, no basta con haber nacido; Es necesario construir un cuerpo electrónico adhiriendo al cuerpo orgánico una serie de prótesis electrónicas, invasivas o no que posibiliten el desarrollo social del individuo en esa dimensión ciberespacial que está dada a partir de elementos como las claves, los códigos de barras, los perfiles, las imágenes.

De esta manera, en la escena hipertextual se busca vincular los tres entornos en la realización escénica a partir del cuerpo materializando el concepto “hipertexto”. George P. Landow (Landow, 2009) cita a Roland Barthes en Hipertexto 3.0 para definir el hipertexto como concepto, y plantea que es:

Un texto compuesto de bloques de palabras (o de imágenes) electrónicamente unidas mediante múltiples trayectos, cadenas o recorridos en una textualidad abierta, eternamente inacabada y descrita con términos como enlace, nodo, red, trama y trayecto (...) en este texto ideal abundan las redes (séseaux) que interactúan entre sí sin que ninguna pueda imponerse a las demás; este texto es una galaxia de significantes y no una estructura de significados; no tiene principio, es reversible; podemos acceder a ella por diversas vías, sin que ninguna de ellas pueda calificarse de principal; los códigos que moviliza se extienden hasta donde alcance la vista; son indeterminables

(...) los sistemas de significados pueden imponerse a este texto absolutamente plural, pero su número nunca está limitado, ya que se basa en la infinitud del lenguaje (págs. 14-15).

Tal como Landow a partir de Barthes desarrolla conceptualmente la noción de hipertexto, éste responde al sistema de pensamiento del “universal sin totalidad” (Levy, 2007) que se ha venido desarrollado en la cibercultura y ha sido conceptualizado por Pierre Levy. Sobre el cual no se va ahondar en esta ocasión, pero no se ignora. Teniendo en cuenta que la interacción social a partir de las TIC, desde hace varias décadas ha construido un discurso cultural particular de su naturaleza, el cual niega la jerarquía de significados y propone en cambio un sistema rizomático de significantes que tienen la posibilidad de conectar cualquier punto del sistema con otro, llámese meseta, link, nodo o, en nuestro caso, acontecimiento escénico. Según como Deleuze y Guattari plantean el pensamiento rizomático en Mil Mesetas (Deleuze & Guattari, 2004), el hipertexto es, en el ciberespacio, el equivalente o la evidencia de ese concepto.

De acuerdo a lo anterior, la “Escena Hipertextual” plantea la escenificación de un hipertexto, es decir, la presentación de una serie de acontecimientos no secuenciales conectados entre sí por enlaces que forman diferentes itinerarios para que el interactor (espectador) elija y experimente un acontecimiento, donde los elementos físicos y digitales están dispuestos para su afectación pentasensorial, haciendo que éste participe interactivamente en la co-creación de los eventos y tenga la posibilidad de alterar el ritmo o la intensidad de los acontecimientos, esta posibilidad de co-creación con el interactor está dada a partir de la forma en que se conciben y se relacionan los componentes de la realización escénica, es decir la idea del ámbito de la puesta en escena, de autor, dramaturgia, actor, espectador que serán desarrollados a continuación.

### **Elementos de la escena hipertextual**

La propuesta tiene dos caras: La física y la electrónica-online. La presencia física es básica en esta propuesta, porque responde a la pregunta ¿Cómo hacer arte en vivo en la era de la tele-presencia? Entonces se reconoce la posibilidad de la presencia online, pero se prioriza la física.

#### **Ámbito de la puesta en escena.**

Puede ser cualquier espacio, incluso un teatro.

#### **Dramaturgia/Autor.**

“El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.” (Barthes, 1987, pág. 77). Los productos que aquí se proponen no tienen un solo autor, ni un solo director, consiste en un proceso de co-creación el cual es tratado inicialmente por un equipo de trabajo que tiene preguntas frente a un tópico y éstas les



movilizan imágenes, pensamientos y acciones que dan forma a una puesta en escena abierta, susceptible de ser completada por el espectador, por ello es más importante la función del lector que la del autor. La dramaturgia puede no existir.

#### **Interactor/ Performer /Director.**

Se conciben interactores, no espectadores, es decir personar afectan activamente los acontecimientos que se presentan.

El performer al realizar su acción es el puente entre los dispositivos tecnológicos y análogos de la puesta en escena con el interactor, no se concibe ninguna técnica de actuación previa.

El director es entendido como quien vincula al equipo creativo, tiene en su cabeza todos los componentes de la realización escénica, propone una lógica de presentación que sabe será alterada por el azar. Debe tener presente la modulación de los diversos elementos físicos y digitales que se presentan.

#### **Acontecimientos.**

Son acciones que emergen del desarrollo de la investigación del fenómeno que se estudia, y en ellas se condensa una de las caras del fenómeno. Cada acción debe contemplar un dispositivo o código que le permita relacionarse con el interactor. La acción solo comienza cuando el usuario activa el dispositivo o código, a modo de link en el hipertexto, éstos pueden estar ubicados en el cuerpo del performer, en la escenografía, en la iluminación o en los ordenadores.

Por lo tanto, la Escena Hipertextual se convierte en un proyecto a desarrollar a lo largo de la carrera del investigador, respondiendo a la necesidad de producir un evento escénico que dé cuenta de los cambios vertiginosos actuales que evidencian una transformación en la mentalidad, donde se prioriza el deseo particular, la emoción, la necesidad de diversión y placer, el mestizaje en vez de la pureza, lo relativo y la duda en vez de la certeza y lo absoluto.

#### **Bibliografía**

Aguilar, T. (2008). *Ontología Cyborg*. Barcelona: Gedisa, S.A.

Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.

Echeverría, J. (2008). *Cuerpo electrónico e identidad*. *Cuerpo Experimental Transmutativo*, 69-77.

Landow, G. P. (2009). *Hipertexto 3.0*. Barcelona: Paidós Iberica, S.A.

Levy, P. (2007). *Cibercultura*. Barcelona: Anthropos.

Lichte, E. F. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores S.L



## **El uso de la tecnología en las obras del grupo “Scena XV” (2010-2014) – tecnología, arte y sociedad.**

**Jorge Xavier Carrillo Grandes**

Universidad Nacional de las Artes, Argentina

El presente documento realiza una síntesis crítica del uso de la tecnología en las creaciones del grupo Scena XV, tomándolo como caso de estudio para analizar los cambios y desplazamientos en sus procedimientos de producción artística. Para ello se parte de evaluar la relación que ha desarrollado el grupo con la tecnología en la creación artística tanto en el ámbito técnico como en el temático; para ello, se ha debido analizar las estructuras de varias propuestas a fin de develar sus procedimientos recurrentes; de este modo, se finaliza con una conceptualización crítica para una posible continuidad del trabajo grupal, contando para ello, en el ámbito teórico, con nociones como: construcción de meta-imagen, la intersemiosis, la “hi tech” y la “low tech” reconociendo que se trata de elementos técnicos y estéticos para enriquecer las creaciones artísticas.

***Humano en museo:*** *Si hubiéramos sabido que los Ipods se unirían y destruirían a los humanos que entretenían...*

***Humano esclavizado:*** *¿Qué quieren de nosotros?*

***iPod:*** *Nada, solo nos gusta azotar.*

***Helados de Marge (la del cabello azul claro)***

***Los Simpson - Temporada 18, episodio 7***

### **Introducción**

#### **Antecedentes y justificación**

Scena XV nace en 2004 como un espacio extracurricular de experimentación escénica en paralelo al área de Danza de la Carrera de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (FAUCE). Si bien inicia como un conjunto de danza moderna para montaje y muestra de coreografías de fin de carrera, hoy en día sus montajes, que incluyen a estudiantes, egresados y graduados de la carrera de teatro y de artes plásticas, se caracterizan por un estilo más próximo al performance “tecnologizado”.

Hasta el momento, si bien el grupo ha desarrollado sus actividades escénicas de manera independiente, poca ha sido la sistematización de sus procedimientos y propuestas estéticas en el ámbito académico, contándose exclusivamente con reflexiones que el director-fundador del grupo ha realizado y

expuesto en contadas ocasiones. De esto emerge, pues, la necesidad de colocar en perspectiva y analizar: (1) los cambios en los procedimientos creativos debidos a (2) su trabajo colectivo en la actualidad.

### **Reseña breve del grupo**

#### **Inicios**

Como ya se mencionó, el grupo se forma en 2004 “con el fin de crear coreografías por fuera de los lineamientos académicos de la carrera” (Arellano, 2014). Todas las obras las coreografiaba su director, Juan Arellano, manteniéndolas con remontajes, variaciones de elenco y aprovechando, además, otras habilidades artísticas de los colaboradores ocasionales (música, pintura, escultura, literatura, teatro, video...). Razones: informalidad grupal e inestabilidad de sus miembros a causa de las incipientes condiciones de producción de las artes escénicas en el Ecuador<sup>75</sup>. Con todo, en el periodo 2004-2009, se montaron seis coreografías.

En el año 2009, Juan Arellano es invitado por las autoridades de la FAUCE a realizar una experiencia colectiva interdisciplinaria más amplia, ya que se celebraba el 40 aniversario de la institución. El resultado fue “Performance: juego de percepciones”, que contó con la participación de 200 personas aproximadamente, entre las que se contaban: bailarines, actores, cantantes, músicos, escultores, pintores, grafiteros, vestuaristas, maquilladores, entre otros especialistas de las artes. De dicha experiencia, dado el salto cualitativo que implicó y aprovechando la inercia creativa, Scena XV se reactiva aunque con un número reducido de personas (cinco en total). A causa de la dinámica anterior del grupo, se concientizan, entonces, dos necesidades fundamentales: (1) explorar nuevas formas expresivas a fin de incorporar nuevos elementos técnicos y tecnológicos en escena, y (2) construir nuevas relaciones humanas que den estabilidad a un elenco mínimo dispuesto a probar propuestas estéticas que vinculen tecnología y arte.

#### **Ilustración 1**

Cartel anuncio de “Performance”, 2009

---

<sup>75</sup> Lejos de lo que se pueda esperar, dado que no es un sector relevante en la sociedad ecuatoriana, apenas se han realizado estudios socioeconómicos de las industrias culturales y, menos aún, de la situación laboral de los artistas escénicos. Es una deuda pendiente dentro del país.



Fuente: Archivo Scena XV

### **Scena XV reconviendo**

Establecidas ya las perspectivas grupales y aprovechando la invitación al I Festival de la Joven Danza Universitaria por parte de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE) en el año 2010, el grupo invita a más personas para participar –anticipando, eso sí, las condiciones de trabajo—. Se monta, entonces, “Contrarios”, obra en la que confluyen elementos performáticos, tecnológicos y dancísticos, cuyo tema es las asimetrías sociales y la tecnologización de la vida cotidiana. Al siguiente año, el grupo pone en juego la geometría y su devenir en señalética normativa para la vida a través de música clásica intervenida electrónicamente; de ahí su nombre: “Puntos G...”.

### **Ilustración 2**

Registros fotográficos, Obra “Contrarios”, 2009



Fuente: Archivo Scena XV

En 2012, se realiza una videodanza (Futura Esperanza) que parte de un ensayo académico elaborado por Juan Arellano en el que cuestiona la situación del mestizo en la sociedad latinoamericana; luego, la coreografía es reestructurada, ampliada, renombrada (Future Suyakuy...?) y probada en varios espacios (teatros de pequeño y gran formato, aulas, centros culturales, coliseos, museos) los cuales siempre impusieron su propia dinámica dada la variedad de público que la presenció.

### Ilustración 3

Fotogramas videodanza “Futura Esperanza”, 2012



Fuente: Archivo Scena XV

Posterior a esta obra, en “A la vuelta” se tomó un tema más íntimo: la infancia y los sueños; evidentemente, el uso de la tecnología cambió y se emplearon dispositivos mucho más clásicos en el

sentido escenográfico (bicicleta, luces movibles, paneles con espejos, ropa derruida), pero haciendo del público un participante en la obra.

#### Ilustración 4

Registros “Future Suyakuy...?”, 2012-2013



Fuente: Archivo Scena XV

Finalmente, se retoma como tema a la tecnología y su sentido en el arte escénico; “danza sin alma” es una propuesta que junta dos elementos aleatorios: personas en vivo interactuando con dos proyecciones (imagen proyectada “en tiempo real” de personas dando discursos sobre el arte e imágenes aleatorias de videos que se intercalan con transmisión in situ de los participantes) y el audio de un texto grabado previamente.

#### Scena XV hoy

Como puede leerse, el grupo se ha fortalecido en los últimos años y ha basado su trabajo en tres ejes:

Cuerpo: nunca se dejó de lado el carácter físico de la danza y el teatro.

Tecnología: empleo expresivo de dispositivos vinculados tanto a las Tecnologías de la Información y Comunicación (TICs) como a las tecnologías analógicas.

Sociedad: todo tema es social y puesto en esa perspectiva.

Dentro de ese marco evolutivo, el grupo está en un punto de reflexión sobre sus nuevas perspectivas para dar continuidad (o no) a sus experimentaciones escénicas.

## **Delimitación**

Recapitulando lo anterior, el trabajo se centrará en los siguientes aspectos:

- La tecnología como temática y técnica
- Durante el periodo 2010-2014
- En las obras del grupo Scena XV

## **Objetivos**

### **Objetivo General**

Evaluar la relación que el grupo Scena XV ha mantenido con la “tecnología” y su inserción en las obras, sea solo para resolver puestas en escena (aspecto técnico) o como tema en sí mismo (temática)

### **Objetivos Específicos**

- Analizar la estructura de las obras del grupo Scena XV para conocer su estilo y propuesta.
- Develar los procedimientos técnicos específicos ejecutados en la producción artística de las obras.
- Establecer líneas teóricas para la continuidad del trabajo grupal

## **Métodos**

La metodología de investigación empleada es Estudio de Caso, que se caracteriza porque:

Estudia un caso específico y bien delimitado: [...] una institución artística o cultural determinada –su génesis y fundación, las etapas y avatares que pueden distinguirse en su desarrollo, sus nexos con otras instituciones del mismo o diferente tipo, las funciones sociales en general, y artístico-culturales en particular desempeñadas, etc.–. Describe características –sincrónicas y diacrónicas– de manera detallada [...] Se limita a la descripción general detallada, o bien intenta partir de la realidad estudiada y descrita para intentar razonamientos inductivos; esto entraña que no intenta comprobar cuestiones a priori. Lleva a cabo un proceso heurístico que permite una interpretación nueva, o más rica, que puede incorporar otros conocimientos, comprobar los existentes, o rechazarlos. En general, conduce a encontrar nuevos significados. (Álvarez & Barreto, pág. 414)

Para esta investigación, el estudio de caso calza por las siguientes razones:

Se limita a una institución artística;

Se caracterizan sus obras en el tiempo y en su propia dinámica;

Se induce razonamientos sobre sus procesos de trabajo;



Se interpretan su situación a la luz de nuevos conceptos para el grupo mismo.

### Material(idad)es: las obras de Scena XV en el periodo 2010-2014

Puesto que la continuidad del trabajo grupal en los últimos años ha permitido que los procesos de experimentación escénica abarquen nuevas técnicas y material(idad)es, también las temáticas se modificaron. En consecuencia, se analizan tres áreas, a saber:

- Técnica: naturaleza material de los dispositivos a utilizarse, sean como escenografía y música-sonido.
- Corporal: movimiento y comunicación no verbal de los cuerpos
- Temática: hilo conductor de la obra

En la tabla 1, se detallan las obras realizadas por año y se caracterizan brevemente dichas áreas.

**Tabla 1**

#### Obras del grupo Scena XV sintetizadas en tres áreas

AÑO	OBRA	ÁREAS		
		Técnica	Corporal	Temática
2010	Contrarios	Escenografía: analógica (emulación de lo digital) Música y sonido: digital	Emulación de lo digital	Sociedad de consumo tecnológico
2011	Puntos G...	Escenografía: analógica Música: analógica digitalizada	Analógica	Las señales que rigen la vida
2012	Future Suyakuy...?	Escenografía: analógica Música y sonido: digital	Analógica / emulación de lo digital	La no identidad del mestizo
2013	A la vuelta del verano	Escenografía: analógico emulación de lo digital	Analógica	Los sueños de la infancia
2014	Danza sin alma	Escenografía: digital	Digital / Analógica	Diálogos entre lo tecnológico y lo escénico
Fuente: (Arellano, 2014)				

Como se observa en la tabla, al dividir el trabajo del grupo por áreas, es posible caracterizar cada una de ellas en función de lo tecnológico, como tema y como técnica. Esto lleva inmediatamente a preguntar sobre la tecnología en sí misma y las correlaciones que se desarrollan con los cuerpos de los intérpretes y las temáticas, es decir con las otras áreas.

Se establecen teóricamente “correlaciones” porque, si bien se pueden construir concatenaciones (causa-efecto) a partir de lo tecnológico, estas no facilitarían aprehender los procedimientos de trabajo de las obras y se reduciría el foco de estudio a una descripción del uso de los dispositivos tecnológicos en el grupo y a considerarla como un elemento inamovible e ineludible y como el único determinante en la construcción de las obras. Más enriquecedor es, por consiguiente, observar ese entramado correlativo, dejando lo conceptual para problematizarlo luego.

### **Procedimientos de trabajo en las obras**

La Tabla 1 sirve como referencia para analizar y explicar los procedimientos de trabajo que el grupo ha empleado durante el periodo de estudio<sup>76</sup>. En ella se observa un cruce continuo en el empleo de lo tecnológico como temática de las obras y como técnica para resolución de puestas en escena. En entrevista concedida, Juan Arellano (2014) pondera que la confluencia hacia lo tecnológico ha sido un proceder con incertidumbres, pues las resoluciones escénicas han estado supeditadas a “la construcción de la meta-imagen en cada una de las obras, porque cada una es particular aunque todas posean temáticas similares”. A partir de esta reflexión artística, el grupo ha jugado con tecnologías analógicas haciéndolas pasar por digitales hasta arribar a un uso mayor de las digitales. Sin embargo, esto ha conllevado varios desencuentros con lo tecnológico, ya que no siempre se halló la meta-imagen de cada obra por falta de recursos y, en consecuencia, el empleo de la tecnología requirió ser adaptado a la disponibilidad de dispositivos. Estos problemas, con el tiempo, han devenido explícitas las relaciones con la tecnología, aun cuando anteriormente la reflexión sobre lo tecnológico haya estado latente o, en el mejor de los casos, supuesta.

A pesar de estas vicisitudes y vista en perspectiva, dicha fluctuación de lo tecnológico se ha convertido en un procedimiento característico del grupo mismo.

En cuanto a lo corporal, dados los problemas anteriores, su presencia ha estado signada, en cambio, por los (des)encuentros con lo tecnológico a partir de las emulaciones. Dicha práctica sobrepasa la

---

<sup>76</sup> No se pretende dar una explicación exhaustiva de las obras del grupo, pues excede los propósitos del presente trabajo.

imitación y la mimesis en sus acepciones más clásicas, es decir las de la representación escénica. “Se parte de que los actores se relacionen con los dispositivos y amplíen los movimientos que emergen de ese trabajo” (Arellano, 2014). Lo corporal, consiguientemente, ha funcionado como una especie de antagonista de lo tecnológico pero que debe por necesidad entrar en diálogo y contacto. Si los cuerpos no interactuaran activamente, quizá no podrían construir las obras y tan solo marcarían un encuentro no conflictivo y armonioso. Por ello, alguna vez un cuestionamiento asaltó en el proceso creativo:

¿Es posible existir sin cuerpo? La pregunta puede parecer anacrónica en el vertiginoso mundo contemporáneo, por sus inefables ecos cartesianos, gnósticos y metafísicos. No obstante, la respuesta afirmativa parece ser una de las propuestas de la nueva tecnociencia de cuño fáustico, con su horizonte de digitalización total y sus sueños de disolución de las materias más diversas en flujos de bits; en las señales electrónicas que se presentan como un “fluido vital” universal, capaz de nutrir tanto a las máquinas como a los organismos virtualizados. Pero el cuerpo anátomo-fisiológico todavía se yergue. Y su materialidad se rebela: por momentos parece ser orgánico, demasiado orgánico. Lo sensible persiste e insiste: el hombre parece estar enraizado hasta la médula en su estructura de carne y hueso. (Sibilia, 2005, pág. 113)

En su momento, fue una queja y pasó desapercibida, pero Arellano (2014) contesta: “no se puede ni se debe humanizar la tecnología”. Reconoce que hay un carácter conflictivo con los dispositivos, la concepción de la tecnología y la elaboración de una técnica para lograr una estética, que por el momento no se puede resolver.

En definitiva, existen dos procedimientos clave dentro del trabajo grupal: 1) el juego de lo tecnológico que construye los temas y las puestas, y 2) la emulación que se afina en lo corporal y dinamiza las puestas en escena. Ambos procedimientos han entrado un juego dialéctico del cual han emergido las obras.

### **Discusiones teóricas**

Antes de cerrar esta reseña crítica, cabe denotar algunas líneas teóricas que, lejos de explicar o justificar los procedimientos técnicos y estéticos, sirven de reflexión necesaria para conocer posibilidades investigativas del grupo.

Primera discusión: el uso de la tecnología en escena sirve para explorar nuevas formas estéticas. Sin embargo, la utilización demasiado amplia del término “tecnología” no es acertada, pues al no diferenciar entre “técnica”, “dispositivos” y “tecnología”. Esto ha redundado en un tratamiento por igual de lo que

Rodrigo Alonso ha diferenciado no solo en el plano estético sino político: hi-tech y low-tech, siendo esta última una de las características y de las potencialidades más propias del arte latinoamericano.

...la relación entre arte y tecnología en Latinoamérica debe plantearse necesariamente en términos políticos. Cualquier propuesta de este tipo producida en los países de la región, lleva implícita las tensiones entre el paradigma “occidental” forjado al calor de la expansión tecnológica y la ineludible realidad de las economías y culturas locales, derivativas y marginadas. La exigencia de preguntarnos por nuestro lugar en este mundo no es una opción, sino una necesidad. (Alonso, 2002)

Obviar esta ligera diferencia ha provocado que el uso en general de las tecnologías en Scena XV responda solo a una necesidad expresivo-comunicativa de las temáticas escogidas por el grupo y no a una investigación más técnica sobre la relación tecnología-dispositivos-cuerpo dentro de un marco estético-político.

Segunda discusión: la construcción de la meta-imagen, si bien como procedimiento permite particularizar cada obra, podría dar un salto cualitativo al juntarla con la noción de intersemiosis, pues:

los signos de un sistema fueron entrelazados en el de otro, proveyendo posibilidades (muchas de ellas inéditas) para que esos lenguajes artísticos existan en el mundo. [...De esta manera...] Cuando ocurre el entrelazamiento de sistemas sígnicos en el proceso intersemiótico, no se trata de una imbricación de signos estancos, sino de una especie de reacción química, metafóricamente hablando. Una reacción entre sistemas continuamente transformados y transformadores. (Santana, 2010, págs. 26-30)

Esta apertura completa producida al interrelacionar lenguajes distintos, además de generar inestabilidad, permite que el arte mismo se vuelva transductivo, cambie de naturaleza, “dando a una realidad localizada y realizada el poder de pasar a otros lugares y a otros momentos.” (Simondon, 2007, pág. 217)

Pensada de esa manera, la noción se convierte en meta-imagen intersemiótica que tiene el ...poder de iteración que no suprime la realidad de cada recomienzo [...y para conseguirlo...] Hace falta que toda realidad, singular en el espacio y en el tiempo, sea sin embargo una realidad en red: este punto es homólogo de una infinidad de otros que le responden y que son en sí mismos sin por ello destruir la eceidad<sup>77</sup> de cada nudo de la red: aquí, en esta estructura reticular de lo real, reside lo que se puede denominar el misterio estético.” (págs. 217-218)

---

<sup>77</sup> “El término ‘eceidad’ fue creado por Jean Duns-Scoto para designar lo que caracteriza a un individuo y lo distingue de cualquier otro. Simondon recurre a esta noción para mostrar que habría una especie de contradicción en la idea de atribuir una eceidad al principio, puesto que eso no significa otra cosa distinta que la reducción del

Tercera discusión: el misterio estético se seculariza porque “América Latina ocupa un no-lugar en el desenvolvimiento tecnológico, un espacio de aparente reproducción derivativa de procedimientos, usos y formas determinados unívocamente en los ámbitos donde técnicas y herramientas ven la luz.” (Alonso, 2011, pág. 5) Esa apariencia derivativa, imitativa y negativa, trasunta su signo porque, a pesar de las asimetrías tecnológicas, las obras toman el material disponible que:

...es todo aquello de lo que parten los artistas: todo lo que en palabras, colores, sonidos se les ofrecen hasta llegar a las conexiones del tipo que sea, hasta llegar a las formas de proceder más desarrolladas respecto del todo: por eso las formas pueden tornarse en material, como pueden convertirse en todo lo que se les opone y sobre lo que tienen que decidir. (Adorno, 1983, pág. 197)

Así, Scena XV posee una potencialidad: investigar los usos estéticos de los dispositivos sin seguir los manuales de instrucción que los acompañan. No se trata de partir de los dispositivos tecnológicos (sean hi tech o low tech) para fetichizarlos y reificarlos como signos ineludibles de nuestra época; más bien, se debería mostrar las enrevesadas relaciones que se mantiene con ellos: el aparente Reality–Virtuality Continuum, el 3D digital que termina siendo 2D analógico por su estructura binaria (0-1)... los objetos tecnológicos obsoletos y nuevos se incorporarían, entonces, en escena como dispositivos de confrontación o prótesis (o ambas) en una relación dialéctica y como un mecanismo de afirmación de lo humano en tono lúdico.

Conceptualmente, la meta-imagen intersemiótica se politiza gracias a esa construcción estética que emerge de la estructura de sentimiento contemporánea (Williams, 2000, pág. 156) que hoy busca la negación de la negación de la representación.

En conclusión, lo temático, lo tecnológico y lo corporal, por lo tanto, pueden transdeterminarse y seguir modificando los procedimientos. Quedan, pues, abiertas posibilidades: el grupo sabrá acogerlas o no.

### **Trabajos citados**

Adorno, T. (1983). Teoría Estética. Barcelona-España: Orbis.

Alonso, R. (2002). Elogio de la Low Tech. Recuperado el 14 de octubre de 2014, de Arte y Tecnología | Textos: [http://www.roalonso.net/es/arte\\_y\\_tec/low\\_tech.php](http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/low_tech.php)

---

ser al individuo ya realizado. [...Y sin embargo...] el individuo no es un término absoluto; puede incluso ‘convertirse en múltiples ecceidades’, como afirma Simondon.” (Montoya, 2006, pág. 100)

Alonso, R. (2011). Mitología y reflexión crítica. El arte tecnológico y su exhibición. Recuperado el 10 de octubre de 2014, de Sighting technology in modern and contemporary Latin American art, annual conference 2011 | The institute for Comparative Modernities | Cornell University: [http://www.icm.arts.cornell.edu/conference\\_2011/Alonso\\_Reading.pdf](http://www.icm.arts.cornell.edu/conference_2011/Alonso_Reading.pdf)

Álvarez, L., & Barreto, G. (2010). El arte de investigar el arte. Santiago de Cuba: Oriente.

Arellano, J. (21 de septiembre de 2014). Sobre Scena XV. (J. Carrillo, Entrevistador)

Montoya, J. (2006). La individuación y la técnica en la obra de Simondon. Medellín-Colombia: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Santana, I. (2010). Intersemiosis de la danza y las imágenes visuales en movimiento. En S. Szperling, & S. Temperley (Edits.), *Terpsícore en ceros y unos: ensayos de videodanza* (págs. 26-32). Buenos Aires-Argentina: Guadalquivir.

Sibilia, P. (2005). El hombre postorgánico. Buenos Aires-Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Simondon, G. (2007). El modo de existencia de los objetos técnicos. Buenos Aires-Argentina: Prometeo.

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona-España: Península

## Performances y videos

## ***Desapariciones. Performance interactiva***

Fiorella Cominetti y Martín Seijo

Una producción de la Compañía de Funciones Patrióticas<sup>78</sup>

Crear un espacio de interacción estético-política mediado por una tecnología accesible. Desde un primer momento, esta fue la dirección que la Compañía le quiso imprimir a *Desapariciones*, desarrollando la accesibilidad en función de las siguientes premisas:

la propuesta debía montarse sobre algún saber que ya portaran consigo los ocasionales participantes; el uso del software Moldeo tenía que propiciar la participación del público; el trabajo asumía por convicción una estrategia *low-tech*, poniendo en entredicho "...la superioridad política y estética que pretende fundarse en una supuesta superioridad técnica" (Alonso, 2002). Es decir, el acento no estaría puesto en la fascinación de los efectos sino más bien en la estética que estos recursos permitirían construir.

Guiada por estos ítems, la Compañía empieza a experimentar con el software Moldeo. Se realizan algunas presentaciones parciales del proceso de investigación<sup>79</sup> hasta que finalmente el grupo es invitado a participar de la IV° edición de Teatro Bombón<sup>80</sup>, un festival permanente de piezas cuya duración no debe exceder los treinta minutos. En el marco de ese evento, toma forma *Desapariciones* como una propuesta interactiva dividida en dos instancias: la primera, más reactiva, con dos performers accionando entre el

---

78 Creada en 2008, la Compañía de Funciones Patrióticas es un grupo de teatro y performance que indaga sobre el sentimiento patrio desde una perspectiva crítica. Sus producciones se han presentado en salas de teatro alternativo, oficial o comercial, y en espacios de arte contemporáneo como Fundación PROA. Para más información: [www.funcionespatrioticas.blogspot.com.ar](http://www.funcionespatrioticas.blogspot.com.ar)

79 Durante 2014, se presentaron avances de *Desapariciones* en: las I° Jornadas Cuerpo Danza y Performances en Clave Audiovisual (Centro Cultural Paco Urondo); en el encuentro Artes Escénicas y ¿Nuevas? Tecnologías, organizado por el Área de Comunicación y Artes Escénicas de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA; Jornada artística Ya Me Cansé. Acción por los 43, realizada en La Casona Iluminada.

80 Para este Festival, que se realiza en La Casona Iluminada desde 2014, el elenco de performers estuvo compuesto por: Mónica Acevedo, Fiorella Cominetti, Laura Lina, Felipe Rubio y Martín Seijo. Luego de participar de este evento, *Desapariciones* formó parte de Maratón LODO 2015, en el Club Cultural Matienzo.



público; la segunda, antecedida por una brevísima capacitación, más interactiva, con los espectadores ocupando el lugar de los performers.

Dentro de la diversidad de recursos que ofrece Moldeo, para *Desapariciones* se eligió trabajar específicamente con “dibujo con luz”, un efecto que permite componer en tiempo real una ambientación digital del espacio (en este caso, una sala totalmente a oscuras), gracias a la captación acumulativa de diferentes estímulos lumínicos a través de una cámara (interna o externa) que envía de inmediato la información al software para que éste lo procese y regenere en pantalla con un mínimo *delay*. En cuanto a los estímulos lumínicos, los mismos se producen con fuentes *low-tech* (linternitas, láseres, encendedores, fósforos, velas), cuya utilización no requiere de un saber técnico elevado. El juego con las luces es acompañado por sonoridades que incluyen voces y ruidos pregrabados o emitidos en vivo tanto por los performers como por los espectadores, quienes reciben por escrito instrucciones que solicitan la lectura de textos que remiten a casos de desaparición ocurridos en distintos momentos de la historia argentina<sup>81</sup>. El final de la performance se produce cuando la pantalla queda totalmente en blanco: performers y espectadores han desaparecido luego de interactuar entre sí.

Si bien la temática elegida se deja de lado en la segunda parte de la performance, que es cuando el público se hace cargo del manejo de las fuentes lumínicas, algo de dicho tópico persiste en el ambiente. Durante la breve capacitación, se utiliza la palabra “sesión” para hablar de la obra<sup>82</sup>, y esto bien podría vincularse con el término “sesión de tortura”. Los espectadores son instruidos para hacer “desaparecer” a otros espectadores, proponiéndose de manera solapada un paralelismo con la enseñanza recibida por muchos militares en la Escuela de las Américas en Panamá durante los años sesenta y setenta. Una pedagogía del terror que se conecta con otro concepto que pertenece a Arendt (1999): la banalidad del mal. Cualquier persona común y corriente puede llegar a cometer actos crueles por el simple hecho de

---

81 Para la Jornada artística Ya Me Cansé. Acción por los 43, se utilizaron testimonios de amigos y familiares de los estudiantes mexicanos desaparecidos en *Ayotzinapa*.

82 El texto completo de la capacitación es el siguiente: “*Para esta sesión, se utilizó el programa Moldeo, que es una herramienta de acceso libre para la composición de ambientaciones interactivas en tiempo real. Dentro de los efectos que ofrece Moldeo, se encuentra la posibilidad de dibujar con luz. A través de la webcam, el programa capta la luz y la transforma en imagen en la pantalla. A mayor oscuridad en el ambiente, mayores posibilidades de graduar la entrada de luz y de jugar con las intensidades, los colores, los reflejos y las distancias. Nuestra performance es una posibilidad entre tantas. Nos gustaría que ustedes prueben la suya. Se necesitan tres voluntarios. Dos operadores de luces y un protagonista que se sentará en esta silla. No vamos a utilizar textos. Uno de nosotros se va a ocupar de la operación del programa. Ustedes se van a concentrar en operar las luces. Recuerden que si apuntan las fuentes lumínicas hacia la webcam, la pantalla se va a poner rápidamente en blanco y será el final de su performance. ¿Están listos? Empecemos*”.

encontrarse dentro de un sistema sustentado en actos de exterminio. Esto no la exime de culpa. Al contrario. Lo que Arendt argumenta es que las motivaciones de un genocida pueden estar fundadas en algo tan banal como querer ascender dentro de una estructura burocrática. Y que esa banalidad debe ser materia de conocimiento para poder neutralizarla.

El abordaje escénico de un tema como la desaparición forzada de personas suele caer muchas veces en solemnidades o, lo que es peor, en posturas maniqueas. La Compañía, habituada a tomar distancia respecto de las historias oficiales, se siente identificada con reflexiones filosóficas como las de Arendt o con propuestas escénicas como las de Eduardo Pavlovsky o Emilio García Wehbi. Entonces, ¿cómo aportar estéticamente en esta dirección? No alcanza con incorporar a la selección de textos algunos hechos ocurridos en los últimos años. Tampoco basta con la innovación tecnológica. Actualidad no siempre es sinónimo de complejidad. Ésta debe ser de otra espesura.

En *Desapariciones* lo que se intenta es plasmar en escena una conceptualización dinámica de la memoria. La Compañía coincide con Nelly Richard cuando sostiene que: “El recuerdo histórico no es una reserva estática de significaciones definitivamente consignadas en los archivos del tiempo” (Richard, 2007, p. 197). La memoria es un proceso activo de reconfiguraciones de lo pasado desde un presente interesado (Richard prefiere caracterizarlo como un presente curioso o disconforme). ¿Cuál es, entonces, el interés que persigue la Compañía con todo esto? Una respuesta posible podría ser revisar los usos públicos de la memoria para alertar sobre posibles simplificaciones que dejen en el olvido hechos, procesos o personalidades que no pueden omitirse en un discurso histórico crítico:

...el debate sobre la memoria sólo es útil si logramos descifrar las operaciones discursivas que arman las diferentes narrativas del pasado para demostrar que no todas las construcciones de la memoria valen lo mismo, ni que buscan interpelar a las subjetividades sociales para comprometerlas con las mismas políticas del recuerdo. (Richard, 2007, p. 210)

El dinamismo de la memoria y sus reconfiguraciones performáticas se presentan tanto metonímica como metafóricamente en el transcurso de cada “sesión”. El canon de la memoria está construido también por arbitrariedades, muchas, sobre imágenes difusas o cambiantes, fogonazos efímeros, omisiones interesadas, olvidos involuntarios. La memoria en sí es una obra/herida abierta que se escribe en/desde el presente, una instancia de negociaciones e imposiciones entre “lo real-consumado y lo imaginario-utópico” (Richard, 2007, p. 211)

La interacción desemboca en desaparición como metáfora del cuerpo patrio. En parte analógico, en parte virtual, presente desaparecido, es un cuerpo *cyborg* que se está expandiendo y reprimiendo todo el tiempo y que necesita re-corporeizarse cotidianamente en la relación política que construyan sus miembros. La memoria corporal patria se enriquece con la gestación de espacios poéticos-políticos cada vez más horizontales, interactivos, accesibles, de código abierto. Ese es el interés de la Compañía. A eso aspira con *Desapariciones*.

### **Bibliografía**

Alonso, R. (2002). *Elogio de la Low Tech*.

Disponible en: [http://www.roalonso.net/es/arte\\_y\\_tec/low\\_tech.php](http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/low_tech.php)

Arendt, H. (1999). *Eichmann en Jerusalén. Un Estudio Acerca de la Banalidad del Mal*. Barcelona: Editorial Lumen.

Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Seijo, M. (2015). *Compañía de Funciones Patrióticas*. Buenos Aires: Editorial Libretto.

## **El cuerpo imaginado. Performance escénica**

Paloma Macchione

El cuerpo imaginado reflexiona sobre la influencia que tienen los medios de comunicación en la vida cotidiana. Se centra en la manera en que la publicidad urbana determina movimientos y actitudes corporales a través de la imagen.

La obra establece un diálogo entre la imagen, el cuerpo y lo sonoro. El video proyectado presenta un determinado recorrido de la mirada en el espacio urbano, deteniéndose en imágenes publicitarias emplazadas en la vía pública (carteles, pantallas LED, etc.); en este momento el cuerpo en vivo permanece en quietud. Al detenerse el movimiento de la cámara, la performer responde realizando los desplazamientos que la imagen propuso. Este diálogo se repite en duraciones y a intervalos cada vez más cortos y vertiginosos hasta que finalmente el cuerpo se adapta a la imagen y ambos interlocutores (recorrido visual de la imagen proyectada y cuerpo en vivo) accionan en simultaneidad.

El sonido se utiliza en oposición, enlazando tiempo y espacio: pasado-exterior y presente-interior. Así, mientras se ve el recorrido capturado por la cámara en movimiento, sólo pueden escucharse latidos de corazón y, cuando el cuerpo se mueve, se suma el sonido de la ciudad registrada.

Se establece así una metáfora en la que se ven imbricados el contenido conceptual y los lenguajes formales de la obra: los recorridos visuales condicionan al cuerpo hasta volverlo finalmente una imagen. ¿Somos lo que vemos?

### **Fundamentación**

Nuestra vida cotidiana se encuentra plagada de pantallas que nos emiten información de manera constante. La pantalla grande del cine ha perdido su inicial potencia comparada con la proximidad que tienen los televisores, computadoras y dispositivos móviles actuales.

Tanto en el ámbito privado como en el público, las imágenes son permanentes transmisoras de mensajes y despliegan múltiples significaciones. La publicidad ha capitalizado la circulación de los medios visuales para infiltrarse en cada resquicio de nuestra cotidianeidad, y ya no es necesario ser portador de un aparato para recibir este tipo de información, sino que las pantallas se imponen en el espacio colectivo como un elemento más del paisaje urbano.

En los últimos años, ha incrementado notablemente la cantidad y sofisticación de la publicidad callejera. Gigantes pantallas LED se emplazan en sitios estratégicos de la ciudad, captando nuestra atención con

atractivas escenas que modifican nuestra percepción y actitud corporal. Entre el tránsito y la multitud, nos sorprenden luminosas imágenes en movimiento sobre las que indefectiblemente fijamos la mirada aunque sea por un instante. Su contenido es de lo más heterogéneo y pasa de un aviso oficial sobre beneficios sociales a una publicidad de depilación definitiva sin ninguna lógica semántica.

El cuerpo imaginado encarna esta relación conflictiva entre la imagen, como soporte de contenido simbólico, y el cuerpo, como destinatario forzado de ese mensaje; dinámica que se pretende desnaturalizar para advertir la carga de violencia que estos procesos culturales implican en la subjetividad y en el entorno colectivo.

Si bien se realiza un recorte sobre las imágenes de la publicidad urbana a modo de metáfora, el video proyectado, el diseño y el movimiento del cuerpo en vivo, son los recursos para reflexionar acerca del poder que los medios de comunicación ejercen sobre nuestras decisiones y deseos en la cotidianeidad, en un sentido amplio: como mecanismos de control determinantes en la construcción de necesidades y de la realidad percibida, regidos por la lógica de mercado de la sociedad de consumo.

Esta obra permite, por la simplicidad de su montaje, ser presentada en múltiples espacios (museos, festivales oficiales e independientes, etc.) del campo cultural local, nacional e internacional, en el que resulta propicio tratar estas cuestiones de la realidad social de manera crítica.

### **Plan de realización**

El cuerpo imaginado, es una performance escénica que combina el lenguaje visual, el sonoro y el corporal, utilizando como recursos la proyección audiovisual y la acción de la performer en vivo.

#### **Sobre lo visual**

Las imágenes proyectadas fueron registradas en un punto neurálgico de la ciudad de Buenos Aires: la Plaza de la República. En este sitio paradigmático, se encuentran emplazadas sobre los edificios, numerosas pantallas publicitarias, que han ido reemplazando a los clásicos carteles luminosos de imágenes fijas.

El video se realizó a partir de sucesivas tomas subjetivas, como posibles recorridos visuales entre una pantalla y otra, y se proyecta sobre una superficie de dos metros por dos metros, ante la cual se encuentra la performer.

Al finalizar cada uno de los recorridos visuales, la imagen se detiene y la performer responde realizando el movimiento propuesto por la cámara de manera yuxtapuesta. Este diálogo de pregunta y respuesta se reitera acortando los intervalos entre cada uno, produciendo paulatinamente una superposición de la

imagen y la acción de la performer. Finalmente, el cuerpo se acopla a la propuesta de la imagen y terminan ambos accionando en simultaneidad.

#### Sobre lo corporal

Tanto en el tratamiento del video (imagen y sonido) como en el del movimiento, se utilizan las variables de repetición y aceleración progresiva, para significar el proceso de transformación que el estímulo de las imágenes genera en la dinámica corporal. Al comienzo, tanto los recorridos visuales como la acción, se realizan muy lentamente, y van aumentando la velocidad a medida que se repiten; hacia el final, los desplazamientos son tan rápidos y vertiginosos que generan movimientos mecánicos y violentos.

La gestualidad y lo kinético fueron diseñados de manera tal, que la mirada es la generadora del movimiento. Todo desplazamiento comienza en el recorrido del globo ocular, para luego involucrar al resto del cuerpo.

El vestuario, por la simplicidad de su diseño y maleabilidad de sus materiales, permite el óptimo desarrollo de los movimientos. Al tratarse de colores claros (gris y blanco) y dejar una gran porción de piel al descubierto, el cuerpo parece fundirse en la imágenes cuando éstas se proyectan sobre él.

#### Sobre lo sonoro

En cuanto al lenguaje sonoro, éste se incorpora por oposición, para apoyar la relación entre la imagen y el cuerpo. Cuando el desplazamiento lo realiza la imagen proyectada, solo se escuchan latidos de corazón, y cuando acciona el cuerpo, se escuchan los sonidos de la ciudad. De esta manera se genera un enlace entre espacio y tiempo pasado (en el que se registró el video), y espacio y tiempo presente, (en el que se realiza la acción). Cuando las imágenes se vuelven más veloces, el ritmo cardíaco se acelera, aumenta la intensidad y se modifica el timbre, hasta convertirse en un ruido más parecido al de una máquina.

## Proyección del video-danza *Veranos de Agua*

Wanda Balbé, Pablo Finzio, Mercedes Lastra,  
Rodolfo Lozano Gonzalez, Morena Díaz

### SINOPSIS:

*Veranos de Agua* combina distintos lenguajes: el visual, el dancístico y el antropológico. Transcurre en el paisaje blanquecino-grisáceo y silencioso de Villa Epecuén –pueblo inundado hacia 1985-. Las construcciones derruidas (con)tienen el murmullo de los movimientos allí desplegados, el murmullo de los cuerpos y del pueblo. Los recuerdos de las personas que habitaron/transitaron ese espacio, recuperados a través de un trabajo etnográfico previo, fueron el material para explorar desde la danza el *espacio vivido* y contenido en esas ruinas. Los espacios elegidos y las escenas construidas son reminiscencia de aquellos caminos cotidianos, acciones y movimientos desplegados, son esas escenas del pasado evocadas desde el movimiento y la mirada del presente. En el proceso de intervenir/revivir ese espacio se sumaron pobladorxs de Carhué y Epecuén.

La proyección puede ser acompañada de una breve reflexión que se desprende de un artículo con mirada antropológica realizado por Morena Díaz y Wanda Balbé<sup>83</sup>. En este artículo nos propusimos reflexionar sobre el encuentro de nuestros cuerpos (en movimiento) con el espacio en ruinas y con el de las *corporalidades* que habitaron aquel espacio. También nos ocupamos de analizar la “repercusión” que tuvo *Veranos de Agua* a nivel local, en pos de reflexionar sobre las potencialidades que tienen las ciencias sociales en diálogo con las disciplinas artísticas.

---

83 *Entre cuerpos, imágenes y espacios. Reflexiones sobre Veranos de Agua, un video-danza en las ruinas de Villa Epecuén*. Balbé/Díaz. En: XI Congreso Argentino de Antropología Social (2014). Congreso Latinoamericano de Comunicación 30 años de itinerarios intelectuales. Preguntas, abordajes y desafíos del campo comunicacional (2015).

### Reseña Bibliográfica:

Aschieri, P. y R., Puglisi (2010)/Bachelard, G. (2000)/Balbé (2013)/ Balbé y Díaz (2012)/ Citro, S. (2012)/De Certau, M. (2000)/Didi-Huberman, G. (2008)/Huxley, A. (2011)/Lipkau Henríquez, E. (2009)/Mc Dougall, D. (2006)/Pink, S. (2009)/Sanchez, C. (2010)/Szperling, S. (2010)

### **FICHA TÉCNICA**

Web: [veranosdeagua.wordpress.com/](http://veranosdeagua.wordpress.com/)

Título: Veranos de Agua

Género: Video-danza documental

Duración: 25 minutos

Ciudad: Buenos Aires

País: Argentina

Año: 2013

Formato: HDV

Audio: mp3



## **Promenade**

### *Proyecto en Bruto*

Son tiempo,  
silencio y espacio.  
Son ángulos,  
oscuridad y luz  
y también son colores.  
Son vértices, puertas y ventanas  
pisos y techos.  
Son su casa.  
Sus cuerpos, la arquitectura de su ser y de su vida

Promenade fue filmado íntegramente en la Casa Curutchet, única obra del arquitecto Le Corbusier en Latinoamérica, recientemente declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

Nuestro video promueve un acercamiento entre la danza, el video y la arquitectura, con el objetivo de encontrar nuevas lecturas del espacio, tejiendo una trama que diseñará un recorrido virtual entre las dimensiones funcionales y simbólicas de la arquitectura y las dimensiones poéticas y geométricas del espacio. Articulados por la propuesta coreográfica, los cuerpos y la mirada de la cámara buscarán nuevas asociaciones y sentidos.

*La Casa Curutchet*, su historia y sus características particulares nos conmovieron en distintos aspectos que queremos expresar en la realización de este videodanza para resignificarla desde nuestra mirada.

Siguiendo algunas de las premisas básicas de Le Corbusier, la arquitectura puede ser vista como una forma de texto que se desarrolla en el espacio. Sobre este texto, el cuerpo y la cámara en movimiento desarrollan también su escritura. A través de la cámara se generan nuevas lecturas y un redescubrimiento extrañado del espacio arquitectónico, en el cual la escritura corporal añade una dimensión temporal. Las diferentes operaciones posibles del cuerpo en los distintos lugares de la Casa, crearán una nueva comprensión de éstos a través de una lógica onírica que descubre imágenes alternativas. De este modo, el videodanza pretende investigar la reinención de los espacios en su interrelación con el cuerpo en

movimiento.

Los personajes, que habitan esta casa son tiempo, son silencio y espacio; son ángulos, son oscuridad y son luz; y también son colores, son vértices, puertas, ventanas, son pisos y techos; son su casa; son su cuerpo, la arquitectura de su ser y de su vida.

Así, la propuesta del video no es mostrar un movimiento prefijado en un espacio determinado, sino la coexistencia, las interrelaciones y el surgimiento conjunto del cuerpo, el espacio y el movimiento.

**Ficha Técnica:**

**Guión y dirección:** Cirila Luz Ferrón, **Dirección coreográfica:** Florencia Olivieri **Coreografía e interpretación:** Julia Aprea, María Bevilacqua, Paula Dreyer, Florencia Olivieri, Mariana Provenzano, Carola Ruiz, Mariana Sáez, **Música:** Ramiro Mansilla Pons, **Fotografía y cámara:** Joaquín Elicabe Urriol, **Participación de:** Julio Santana, **Edición:** Cirila Luz Ferrón, **Asistente de cámara:** Cata Lucasovsky, **Gaffer:** Martín Galle, **Vestuario:** Agustina Bianchi **Maquillaje y peinado:** Lorena Superville, **Utilería:** Martín Galle, **Sonido directo:** Juan Andrés Gómez Orozco, **Asistente de producción:** Leonardo Basanta **Diseño en Comunicación Visual:** Paula Dreyer, **Rental:** Zyclope Producciones, **Post producción de imagen:** CLASE B CINE , **Colorista:** Carlos Matthews, **Post producción de sonido:** Sonosfera Producciones Sonoras, **Edición de sonido:** Leandro Sinich. Mezcla: Daniel “Manzana” Ibarra, **Catering:** Paloma Ferrón

## **Verano (fragmento de Historias del río)**

María Lorena Ponce

“Historias de río” comenzó a filmarse en febrero del 2006 ,en escenarios naturales del Delta (Tigre) con integrantes del grupo “Compañía De Andanzas” y algunos bailarines invitados los cuales intervendrían en la última parte del proyecto. Dentro del encuadre de este video, su guión se basó en la exploración de las analogías de los movimientos de la naturaleza y los movimientos corporales; reflejando lo cíclico ,las estaciones del año ,el clima, los sonidos ,las mareas, la niebla, AGUA –MUJER –TIERRA, tríada que guió todo el proceso

Cuerpos /corporalidades que cambian ,mutan, funden y confunden con ese entorno que los envuelve ,los abraza, los acecha..Estaciones ,energías ,estados, ciclos, luces, sombras, contornos que forman y conforman un prisma en movimiento

Cuerpos /corporalidades que sienten ,accionan y reaccionan trasmutan, se metamorfosean, generando y provocando infinidad de sensaciones ,en ese diálogo mágico y sublime; la pertenencia a un todo equilibrado y caótico al mismo tiempo: LA NATURALEZA

Del material filmado,surgieron los 4 videos

“Marea y barro”-“Verano”-“Niebla de otoño”-“El vuelo”

### **De cómo surgió la necesidad de seguir creando y bailando en otro lugar...**

Vivir en el Delta y sentir cada momento del día con los 5 sentidos y que ese fuera mi motor primario para crear,investigar y registrar ,cada aroma de cada estación,cada textura y temperatura en la piel .. los ciclos,visibles,palpables..el entorno inspirador de una búsqueda..

ATRAPAR ESE TIEMPO QUE SE ESCURRÍA EN CIELOS,MAÑANAS,DÍAS,NOCHES,ESTACIONES,EMOCIONES,VIVENCIAS.. BAILAR ESOS ESTADOS..ESOS ESPACIOS..DIFERENTES A LOS TRADICIONALES A LOS QUE ESTABA ACOSTUMBRADA..

Durante el proceso por el cual atravesó este proyecto,ocurrieron acontecimientos de las intérpretes que marcaron la dirección del trabajo: nacimientos,separaciones, cierres, nuevas vidas...

HISTORIAS DE RÍO COMIENZA COMO UN ENSAYO COREOGRÁFICO O DOCUMENTO REGISTRANDO EN FOTOS Y FÍLMICAMENTE (DE UNA MANERA UN TANTO CASERA Y AMATEUR)

MI GUIA DE TRABAJO, PARTIÓ DE LAS VARIABLES TANTO NATURALES COMO AQUELLAS QUE SUCEDIERON EN EL GRUPO DE TRABAJO. ESTO QUIERE DECIR QUE TRABAJARÍA DESDE ALLÍ, AUNQUE EN UN PRIMER INSTANTE PARECIA UNA DIFICULTAD, SE FUERON TRANSFORMANDO EN DISPARADORES DE CREACIÓN DE NUEVAS BÚSQUEDAS..

LA NATURALEZA SE IBA TRANSFORMANDO SEGÚN EL DÍA, LA ESTACIÓN Y LA HORA Y ELLA TRANSFORMABA MI MANERA DE COMPONER DE CREAR..

LOS IMPREVISTOS LOS TOMÉ COMO MOTORES CREATIVOS

Y ESTO QUIZÁS ME IBA LLEVANDO A ENCUADRAR EL GUIÓN HACIA OTRO LUGAR, REDIRECCIONANDO ESE PROCESO Algunas hipótesis que orientaron el trabajo:

- La utilización de las variables ambientales, tanto naturales como humanas como disparadores coreográficos.
- La estimulación de los sentidos en el proceso creativo : Factores ambientales: luz, sonido, temperatura,
- La naturaleza y los espacios de intervención
- Los ciclos naturales, las estaciones.

#### **“Marea y Barro”: Solo**

Las tomas de este video se realizaron un día de marea TOMANDO COMO INSPIRACION las variaciones de UNA SECUENCIA COREOGRÁFICA bailadas EN EL RÍO Y EN EL BARRO

“Hundirse y cubrir los poros..volver a la tierra, ser uno solo en comunión con el agua, el entorno...Jugar, chapotear, bailar una danza tribal donde el pulso interno es el que marca la danza”.

#### **“Niebla de otoño”: Grupal**

Niebla surgió de dos jornadas de trabajo de investigación e improvisación con pautas muy abiertas donde cada una de las intérpretes pudo poner de manifiesto su poética individual. Paradójicamente, o no, el día de la filmación amaneció con niebla sobre el río. Las variaciones de una secuencia madre en diferentes espacios , y la luz solar en los diferentes momentos del día marcaron originalmente su guión.

“La espera de algo o alguien que llega ,la partida la llegada desde allí ,enlazando climas de explosión y melancolía..”

#### **“Verano”: Trío**

“Del calor abrasante, al río..derrochando insinuante sensualidad....La piel ,los contornos ,el agua que envuelve seduce, abraza...”

Durante los 3 años y medio que durò el proyecto se integraron al mismo diferentes artistas y bailarines como por ejemplo Cecilia Leoncini y Silvia Citro.

Ficha Tècnica de **Historias de río**

**Marea y Barro:**

**Andar el barro, bailarlo. Un solo en el agua con sabor a sudestada..**

Realizador:Marìa Lorena Ponce

Intèrprete:Marìa Lorena Ponce

Càmara:Juan Pablo Ordòñez

Ediciòn Silvina Szperling

Mùsica original y direcciòn de sonido: Fabiàn Kesler

Instalaciones:Argentina Indìgena, Delta del Tigre

Año de ediciòn:2007

**Verano:**

Filmado durante una jornada del mes de diciembre. La piel,la sensualidad,los olores,la luz y el agua en esa seducción constante con cada corporalidad guiaron este video.

**Un día de verano ,tres mujeres juegan, gozan...el río las convoca y ellas se pierden en èl.**

Realizador: María Lorena Ponce

Intèrpretes: Lucía Herrera-Cecilia Jazhal-Marìa Lorena Ponce

Càmara: Juan Pablo Ordòñez-Marìa Lorena Ponce

Edición: Silvina Szperling

Mùsica original: Bruno Signaroli

Dirección de sonido y ediciòn :Fabiàn Kesler

Vestuario: Nenè Bellora

Instalaciones: Argentina Indìgena, Delta del Tigre

Año de ediciòn:2008

**Niebla de otoño:**

**..Del río brota humeante, la espera del ausente. La niebla de otoño se disipa, melancólica y pasional...ellas están, ellas esperan.**

Realizador: María Lorena Ponce

Coreografía: María Lorena Ponce

Intérpretes: Julie Cristal-Claudia Simermann-Noelia Meillermann-Lucía García Pullés-Paz Ladròn de Guervara

Cámara: María Lorena Ponce

Música: Rodolfo Mederos, temas: "De todas maneras" - "El lugar donde vivo"

Edición: Silvina Szperling

Dirección y edición de sonido: Fabián Kesler

Vestuario: Cía De Andanzas

Instalaciones: Argentina Indígena Delta del Tigre

Año de edición: 2009

## ***Trasbordo / Nido/ Sobretudo / Contenido / Viable***

Grupo Danzatáctil

Cortos audiovisuales inscritos en el género de la videodanza pertenecientes al Grupo Danzatáctil realizados entre 2013 y 2015.

La propuesta es proyectar el material para analizar los diferentes procesos realizativos y de producción que posibilitaron la gestación de los cortos audiovisuales inscritos en el género de la videodanza pertenecientes al Grupo Danzatáctil realizados entre 2013 y 2015.

### **Cinco videominutos**

Trasbordo (1 min)

Nido (1 min)

Sobretudo (1 min)

Contenido (1 min)

Viable (1 min)

Estos videominutos surgieron de la necesidad de intervenir el espacio urbano desde una simple y única acción que subrayara algún elemento del espacio a través de su utilización dislocada de las normas de comportamiento habitual como meter la cabeza en un tacho de basura de un parque o acostarse en un ligustro. La acción no tiene un desarrollo argumental, sino que se expone con variantes mínimas.

### **Tron y La lava vuelta**

Tanto Tron como La lava vuelta nacieron de la experimentación con elementos compositivos para terminar siendo organizados mediante la edición y el montaje en relación a un tema musical previamente existente, es decir son una especie de videoclip raros... ya que en su origen el audio no había sido seleccionado.

En La lava vuelta se exploraron dos elementos: las posibilidades motrices y de significación de una calesita de un parque público y la gelatina como sustancia extraña que emana del sistema digestivo de los performers.

En Tron la apuesta era utilizar un ámbito público de grandes dimensiones en donde los cuerpos ocupen el espacio a muy discímiles distancias de la cámara generando superposiciones que afectan y resignifican cada imagen entre sí.

**Antígeno**

Antígeno fue el primer audiovisual del grupo que contó con ayuda económica del Fondo Nacional de las Artes. En éste caso partimos de una temática conceptual (no procedimental) para elegir locación, vestuario, sonido, material de movimiento...etc.



## Otras actividades

### **Proyección del documental *Videodanza Argentino***

Diálogo con los realizadores Alejandra Ceriani, Daniela Muttis, Osvaldo Ponce y Claudia Margarita Sánchez.

*Un documental que propone un recorrido desde el comienzo de la Videodanza en Argentina. A través de los testimonios de sus pioneros se va congregando un relato que tiene múltiples disparadores a otras tramas inimaginables de vincular. Un puzzle donde se revalorizan las pasiones, las decisiones y las situaciones históricas y renovadas que hicieron posible el desarrollo artístico de la VideoDanza”.*

Realizado por realizado por Alejandra Ceriani, Daniela Muttis, Osvaldo Ponce y Claudia Sánchez.

Con la participación de Margarita Bali, Silvina Szperling, Paula de Luque, Melanie Alfie, Graciela Taquini, Rodrigo Alonso, José Luis Castiñeira de Dios, Jorge Coscia, Mariela Queraltó.

### **Charla: *Videodanza, un modo de hacer*. Claudia Margarita Sánchez**



**Eje 5**  
**ARTE Y EDUCACIÓN**

## **Eje 5**

### **Arte y educación**

**Coordinadoras del eje: Elizabeth López Betancouth, Lucía Belén Merlos, Mariana Provenzano,  
Lucía Reinares, Carola Ruiz**

**Coordinadores invitados: Víctor Galestok , Diana Montequin.**

Como su nombre lo indica, este eje impulsa el intercambio de experiencias, producciones e investigaciones en el campo del arte y la educación, haciendo hincapié en espacios formales e informales, así como también a espacios de creación escénica mediados por procesos comunitarios y de construcción colectiva, donde se ponen en diálogo formas y consideraciones del arte, de lo político y de lo educativo.

## Exposiciones orales

***Danza – Comunidad – Espacio Recuperado – Encuentro- Esculturas – Flashmob – Museo -  
Escuela- Universidad***

María José Patiño Yancomay

**Recorrido de la presentación:**

Esta presentación tiene como objetivo la divulgación, a través de imágenes fotográficas y videos, de diferentes experiencias para la socialización de la danza en espacios NO convencionales, con el fin de crear un producto escénico que además proponga un encuentro para la creatividad colectiva.

**Experiencias:**

Danza Comunitaria en el Galpón de Tolosa con la creación del elenco Pies Tolosanos, estación de Tolosa Provincia de Buenos Aires.

E.I.P, Esculturales Intervenciones Performaticas y de P.I.E Performaticas Intervenciones Escolares. Ambas experiencias llevadas a cabo en la Ciudad de Buenos Aires, con la clara intención de socializar la danza entre la comunidad.

E.I.P actividad que contó con el aval de la Secretaria de Extensión del Departamento de Artes del Movimiento del U.N.A. El espacio que se eligió para el desarrollo de los encuentros, fueron los Jardines del Museo Cornelio Saavedra. Las diez y siete esculturas de Arte Contemporáneo, que se encuentran en los jardines fueron la inspiración para la creación colectiva de Performance. Estos encuentros brindaron la oportunidad a coreógrafos y estudiantes avanzados de poder dirigir los encuentros y poner en práctica su creatividad.

P.I.E fue seleccionado por el voluntariado universitario nacional 2012. Actividad que brindó la oportunidad de crear un Flashmob, con chicos de una escuela pública próxima al Museo Cornelio Saavedra. Se realizaron encuentros dentro de la escuela que fueron dándole la forma a las secuencias de movimiento que se lograron a través de ponerle “un gesto al nombre de cada participante”. Uniendo los diferentes gestos se crearon los movimientos que luego se ensamblarían con la música seleccionada por los chicos, para la creación del Flashmob, que se filmaron en los jardines del museo al cual se sumaron los vecinos, que venían realizando las prácticas en E.I.P.

<https://vimeo.com/68274820> proceso creativo 8min

<https://vimeo.com/73044635> back stage 5 min

<https://vimeo.com/73044634> flashmob 3 min

## Proyecto "Gestos Cíclicos"

Matilde Alvides, Mariana Sinisi y Rocío Alarcón  
Escuela de Educación Estética N°2. La Plata

### Resumen

El proyecto pedagógico *Gestos Cíclicos* surgió en el ámbito de la Escuela de Educación Estética n ° 2 de la ciudad de La Plata, implementándose en un grupo de 7 años, en el ciclo lectivo 2014.

Este trabajo fue abordado desde una perspectiva interdisciplinaria<sup>84</sup> a partir de los lenguajes/disciplinas artísticas de Expresión Corporal, música y plástica.

Siguiendo la premisa de que la interdisciplinariedad supone la idea de intercambio, interacción y cruzamiento entre disciplinas, nuestra propuesta problematiza diversas concepciones inherentes al arte, tomando como ejes las ideas de tiempo, espacio, circularidad, simetría y repetición.

El objetivo fue posibilitar que los alumnos reflexionen y encuentren elementos que conviven en el arte y en la vida cotidiana a partir de experiencias de producción: elaboración de materiales de movimiento, composición e interpretación de materiales rítmicos repetitivos, configuración del objeto caleidoscopio a partir de la organización de materiales plásticos, como síntesis de los ejes anteriormente planteados.

Como cierre del proyecto se realizó en la escuela una muestra abierta a la comunidad del trabajo colectivo en dónde interactuaron elementos multimediales puestos en escena con la interpretación musical en vivo.

### Objetivos de la presentación en el ECART

Reflexionar sobre la práctica docente en el ámbito de la educación artística.

Poner en crisis el paradigma de las Bellas Artes.

Problematizar el concepto de interdisciplinariedad.

Posibilitar la apertura de espacios de reflexión y discusión disciplinar.

### Metodología:

---

84 La interdisciplinariedad solo es posible a partir de saberes y competencias de cada una de las disciplinas. Evoca la idea de puesta en común y de intercambio entre diferentes disciplinas... Las razones y la necesidad de un abordaje interdisciplinar surgen de la idea de complejidad, del hecho mismo de asumir la complejidad de lo real. Extraído de "La interdisciplinariedad en educación AHRTZ2"

El proyecto Gestos cíclicos se dio en el marco del PEI de la EEE N°2 bajo los ejes “tiempo y espacio”. Tuvo una secuenciación didáctica de 16 clases de 90 minutos de duración cada una. La organización espacial de la escuela está dividida por lenguajes/disciplinas, en este caso se decidió trabajar conjuntamente en una misma aula. De acuerdo a la planificación de cada clase y a sus requerimientos técnicos, se trabajó en las aulas de música, plástica o Danza.

Las clases estaban organizadas metodológicamente en diferentes momentos:

- Análisis y reflexión de obras a partir de las nociones de circularidad, ciclicidad, centro/periferia, simetría/asimetría, regular/irregular, repetición, variación y cambio.
- Trabajos en pequeños grupos de exploración de materiales de movimiento, musicales y plásticos.
- Selección de materiales y toma de decisiones interpretativas para la realización de las producciones.
- Búsqueda de analogías, conceptualización, verbalización y análisis de contenidos comunes; desde la mirada multidisciplinar.
- Relación entre el movimiento, la música y la imagen.



## **Performance. Luz y sombra, un trabajo de integración en arte con niños**

Ana Blatt, Ana Carlón, Estela Venturo y Cecilia Germani

Escuela de Educación Estética N°1 La Plata

### **Resumen**

Nuestro objetivo como grupo de trabajo al presentar este escrito en el Ecart 2015 dentro del Eje Arte y Educación es compartir el relato de un proceso de enseñanza-aprendizaje. Esta experiencia involucra diferentes lenguajes, Danza, Música, Plástica Bidimensional, Tridimensional y Tecnología en una propuesta de integración a través de diferentes miradas sobre las posibilidades del espacio.

Esta performance surge como resultado del trabajo y cierre del proceso educativo desarrollado con dos grupos de 9 años de edad en la Escuela de Educación Estética n°1 en La Plata.

Nos interesa plantear la necesidad de reflexión sobre las posibilidades de desarrollo del arte en educación, integrar y desdibujar límites entre áreas sin perder la identidad y especificidad de cada lenguaje a través de una motivación y espacio compartidos.

Además nos parece el ámbito para dar a conocer nuestra tarea y reconocer la importancia de la educación artística y pública de gestión estatal en escuelas no obligatorias.

Consideramos necesario sostener este trabajo con la proyección de imágenes de video que den cuenta de lo realizado.

### **Descripción del proyecto:**

Somos un grupo de maestras de la Escuela de Educación Estética N°1 de La Plata dependiente del Ministerio de Cultura y Educación de la provincia de Bs As, perteneciente a la Modalidad de Artística; que realizamos una experiencia en el proceso de creación dentro del marco de la escuela con dos grupos de alumnos de 9 años de edad, que finalizó en una performance.

Este proyecto comenzó a principios del año pasado, como una propuesta de trabajo de integración de áreas y fue mutando hasta llegar al momento de muestra, como cierre del ciclo, en noviembre de 2014 en el Centro Cultural de Los Hornos.

Cuando comenzó el año, como suele ocurrir todos los años en la escuela, nos preguntamos entre los docentes sobre cuál sería el proyecto institucional anual con el que trabajaríamos. Se discutió sobre diferentes propuestas, se analizaron alcances y dificultades o intereses y se decidió dar lugar a una propuesta sobre "Arte y Ciencia", que se convertiría en el proyecto institucional para ese año.

Por otro lado en un momento de MOPI (módulos para la integración), espacio que afortunadamente tenemos para el encuentro entre colegas y armado de proyectos como este, una de las compañeras de Plástica trajo un cd con imágenes de una muestra de la artista Julia Masvernat.

La obra de referencia es “Ficción encendida” (2009) [http://juliamasvernat.com.ar/indice\\_arte.htm](http://juliamasvernat.com.ar/indice_arte.htm) con la participación de Marcolina Dipierro quien se encargó de la luz en movimiento.

Cabe aclarar, que fue compartido con el objeto de convertirlo en punto de partida para algún proyecto del área específica de Plástica. Pero como afortunadamente se dan las cosas en la escuela, las ideas pueden sociabilizarse y abrirse a quienes interesen.

En este cd se veía una instalación de su obra, en su mayoría obras colgadas y en algunos casos a distancia de las paredes con el agregado de luces que permitían jugar con la sombra. Sumado a esto, el pasaje del público visitante también formaba parte de esa imagen que se daba en ese instante... imagen instantánea, casual y sorprendente.

Viendo la posibilidad de pensar un proyecto compartido con otras áreas, decidimos comenzar la exploración cada una en el espacio de su aula, a solas con cada grupo, con la intención de descubrir imágenes e ideas que pudieran ir naciendo.

Fue así que en el área de Expresión Corporal las primeras propuestas estuvieron en relación a la luz y la oscuridad, y obviamente ligadas desde lo corporal a la mirada. Durante algunas clases se dedicó el tiempo a la exploración con diferentes tipos de luces, linternas, reflectores y velas. Allí apareció inevitablemente el descubrir de las sombras, sus formas, sus distorsiones y el “espacio cuerpo” que podía vivir múltiples modificaciones y con ellas múltiples posibilidades expresivas, o al menos despertar las más diversas sensaciones.

Fue en las sombras que el “espacio cuerpo” perdió la tridimensión, se volvió plano, dejó de tener un tamaño estable, porque cuanto más se acercaba a la luz mayor era su tamaño en superficie y porque el movimiento, en distintos frentes en relación a la luz cambiaba la imagen que reproducía.

Dice Deborah Kalmar hablando del espacio: “Pierdo la noción de parcialidad en aquellos momentos en que salto a otros estados de conciencia que me funden con todo lo demás, allí vuelvo a una percepción en la que parecieran desaparecer los límites, aparece la conciencia de ser en la red, en la trama infinita del espacio”.

Bailando entre planos y tridimensiones surgió la necesidad de abrir el juego y compartir avances con el área de Plástica Bidimensional y Tridimensional.

En esa instancia nos planteamos algunos núcleos conceptuales para intervenir cada una desde su especificidad. En principio tomamos la idea de los huecos o vacíos que armaba la sombra, lo cóncavo y convexo, la forma y el encastre, la superposición, las partes y la formación del todo.

En Expresión Corporal desarrollamos la idea de entrar en los espacios del cuerpo que prepara un compañero y comenzamos con los primeros registros de video armando secuencias en dúos que podían repetir y que tuvieran una determinada línea de circulación por el espacio. Incluyendo la luz, aparecía la sombra como un relato en paralelo de movimiento. Luego eso fue volviéndose más minucioso, el cuerpo se convirtió en “espacio” a través del cual se podía ver y entre recorridos y secuencias fuimos construyendo el movimiento.

En el área de plástica trabajamos la línea en el plano, como punto de partida para darle movimiento en el espacio, utilizando distintos procedimientos plásticos y recursos que nos permitieron enriquecer éste juego dinámico de la forma, comprometiendo las nociones de estática y dinámica a partir de la interacción de los alumnos en el momento de la performance.

Empezamos trazando líneas en una hoja, profundizando su entramado, sus dimensiones y sus posibilidades expresivas; luego las calamos y fuimos investigando las oportunidades que nos ofrecían los espacios huecos y los aportes del color. Con la ayuda de un proyector trabajamos sobre las sombras para aportar a la exploración de la tridimensión mediante la yuxtaposición de planos y el aporte de nuevos elementos: lanas, hilos, pajitas de distintos grosores y alambres.

Trabajaron éstas tramas solos y en equipo, con la consigna de integrar cada una de las producciones individuales y grupales entre sí, para concebir un espacio dinámico que se integrara más allá de la obra individual en un espacio de trascendencia hacia el contexto de su reconocimiento, de ese modo se obtuvieron nuevas formas a partir de su integración a una dinámica coral de movimiento.

La conjunción de materiales diversos, obras yuxtapuestas, dinámica de integración, exploración del espacio encontró una nueva oportunidad a partir de la inclusión de la luz proyectada que multiplicó las formas abstractas obtenidas mediante redes de silicona y de maderas, estructuras realizadas por los alumnos interrumpían los haces de luz generando sombras móviles e integrándose al espacio.

Con todos los elementos e imágenes que los chicos traían a la clase de Expresión Corporal sobre aquellas experimentaciones realizadas en otras áreas, fuimos componiendo juntos algunas ideas de improvisación en el espacio que permitieran la inclusión en el movimiento de la producción de Plástica Bidimensional y Tridimensional.

Cuando todo comenzó a tomar forma y se vislumbraba la posibilidad de convertirse en muestra invitamos al área de Música, pidiéndole ayuda desde lo sonoro.

Desde el área de Música, de acuerdo a las propuestas de Expresión Corporal y Plástica, trabajamos la exploración tímbrica con diferentes instrumentos (principalmente de percusión) buscando sonidos huecos, sonidos más "luminosos", o "sombrios", sonidos aislados, superpuestos, etc.

Con algunos de estos sonidos armamos secuencias repetidas y variadas que fueron destinadas a dar comienzo y cierre a la performance. Con otros sonidos definimos un motivo rítmico repetitivo desarrollando también la idea de sombra como imitación variada: los músicos tocaban el motivo rítmico con diferentes instrumentos de parches que luego era imitado por los bailarines con percusión corporal. También aprendimos "Vidala para mi sombra" de Julio Espinosa, y cambiando entre todos algunos versos de la letra original hicimos un arreglo simple con acompañamiento de guitarras, piano y bombo, canto de voces solistas y coro.

Además mediante la observación de lo realizado en las otras áreas, se sugirieron diferentes músicas grabadas, adecuadas principalmente al trabajo de movimiento en expresión corporal, a los videos y también con la finalidad de organizar en el tiempo diferentes momentos de la performance.

Por otra parte, en algunas clases leímos poesías sobre la sombra y, atendiendo a la sonoridad de las palabras fuimos armando un texto seleccionando versos y otro texto con ideas sobre la sombra escritas por los chicos.

Estos textos fueron leídos en la muestra para comenzar y finalizar la puesta en escena junto con la secuencia sonora mencionada, con la idea de generar un clima de atención y disposición a la observación y la escucha.

Cuando hubo suficiente material desde cada área nos juntamos en equipo con lo que teníamos de producciones y las ideas de lo que queríamos lograr. Más tarde juntamos a los chicos, porque como contamos al comienzo esto fue pensado para los dos grupos de 9 años del turno mañana.

Fue en esa instancia en que la composición tomó cuerpo, se instaló en el espacio y pudo pensarse desde diferentes disciplinas. Aparecieron las propuestas de unificación, integración y ensamble o diálogo: entre los sonidos y el movimiento en propuestas de percusión, entre las obras de plástica y la necesidad de integrarlas como parte del espacio en los distintos momentos y secuencias de movimiento.

Surgió entonces la necesidad práctica de dividir roles. En general en los trabajos que se hacen y muestran en la escuela todos hacen todo...esto era casi inviable para nuestra organización. Si bien la parte estática

de la muestra tendría trabajos de Plástica bidimensional y tridimensional en la que expondrían todos los alumnos, necesitábamos que en la performance cada uno ocupara un rol.

Les propusimos dividir roles y que cada uno tuviera la posibilidad de elegir lo que más le gustaría hacer. Algunos pudieron decidir sin dudarlos, otros se tomaron un tiempo para pensarlo y en otros casos, los menos, fue necesario ayudarlos. Entonces aparecieron tres grupos Músicos, Bailarines y Técnicos.

Los bailarines tuvieron trabajos de improvisación y otros coreografiados a partir de secuencias simples de movimiento armadas por ellos en clase como síntesis de la investigación y exploración del movimiento.

Los Músicos dividieron sus tareas en diferentes momentos de la performance, cada uno sabía lo que le correspondía como responsabilidad dentro del trabajo en equipo y se ubicaron todos juntos en un lugar del salón para optimizar y facilitar la proyección del sonido.

Los Técnicos fueron los encargados de indicar cuestiones de iluminación, encendido de proyecciones y sonido. Hubo dos proyectores que mostraron videos de trabajos y ediciones de movimiento en medio de la performance. Fueron ellos quienes marcaron los cambios y quienes guiaron el orden de lo que iba sucediendo.

Cada momento tuvo un orden y cada grupo sabía lo que debía hacer en su intervención.

El día de la muestra los chicos llegaron cuando la muestra estática ya estaba colgada, recorrieron el espacio y marcaros algunos recorridos casi como ensayo, lo mismo ocurrió con los instrumentos y el ensayo de los músicos, los técnicos repasaron sus rutinas y todos estuvieron listos para comenzar.

A los padres que fueron llegando, antes de entrar al salón, se le explicó lo que iban a ver, pidiéndoles especialmente que intentaran no interferir en los espacios por los que los alumnos se moverían. Se les hizo un breve relato sobre los propósitos de la muestra y el proyecto.

Al momento de dar sala, entraron las familias en medio de la oscuridad y todo comenzó.

Fue una experiencia realmente interesante y enriquecedora. Debemos reconocer que desde nuestro lugar fue de mucho esfuerzo, tiempo y dedicación en pensar cada detalle y cada propuesta. Sin duda hubo muchas cosas para mejorar y modificar, pero estamos seguras que valió la pena.

Creemos que el compromiso fue lo que nos permitió llegar hasta este punto. Compromiso que se sostuvo en lo institucional, en el apoyo de los padres y en el interés de los alumnos.

Este proyecto, que fue mutando por etapas, nos encontró trabajando separadas, cada una desde su espacio en su salón, proponiendo experiencias para que los alumnos puedan integrar en el proceso. Pero también nos permitió llegando al final unirnos en tiempo y espacio para definir imágenes o propuestas de lo que queríamos que se viera.

El hecho de dividir roles fue una novedad y un acierto para nuestro modo de trabajar. En esta escuela en la que los chicos recorren tantos lenguajes, que durante los primeros años son obligatorios, pudieron esta vez decidir y elegir en función de sus intereses personales y sus aptitudes para aportar desde su rol a lo grupal.

Seguimos pensando que en educación y en el arte el camino está en lo colectivo, en esta posibilidad de compartir procesos y crear juntos: generar espacios de compromiso e integración, que puedan salir del aula y mostrarse hacia el afuera, como una necesidad de compartir, porque exceden lo que ocurre dentro del aula pero que también motiva y retroalimenta al tiempo de mostrar.

Dicen algunos de los que participaron...

Maite (del grupo de los técnicos)

Lo que más me gustó fue que yo hice un montón sin tener que mostrar, porque las muestras me dan vergüenza.

Lara (del grupo de los bailarines)

Lo que más me gustó fue hacerlo.

Lourdes (del grupo de los bailarines)

A mi me gustó bailar y lo que más me gustó fue que les gustó a mis papás.

Fausto (del grupo de los músicos)

A mi me gustó cantar con Vicente.

Vicente y Mateo (del grupo de los músicos)

Nos gustó tocar la guitarra.

Muchos de los chicos decían que les gustó hacer el trabajo de la silicona y nos sorprendió verlos al final sacándose fotos cada uno con su trabajo, como parte del registro y el recuerdo.

La devolución de los padres y adultos fue muy emocionante, del estilo de:

Yo no me esperaba esto.

Acá se hizo arte.

Estoy contenta de que mi hija venga a esta escuela.

Y en esta escuela no enseñan arte, los chicos viven el arte, que es otra cosa.

Una experiencia que creemos vale la pena compartir, para que sea el comienzo de nuevas reflexiones, conceptualizaciones y proyectos futuros que apunten al respeto y profundización de lo que cada uno de los alumnos sea capaz de construir en la educación y en el arte.

## **Taller RecreArte: Reflexiones sobre las intervenciones en el espacio y sus implicancias en la construcción de sentidos de pertenencia.”<sup>85</sup>**

Carola Ruiz, Hernán Cáneva  
y Pamela Lima

### **Resumen**

El presente trabajo se propone reflexionar sobre las distintas experiencias que se dieron en el Taller RecreArte, un espacio artístico-recreativo que forma parte de un Proyecto de Extensión de la UNLP.

Tomando como base los registros escritos de los talleres realizados, las observaciones, inquietudes y debates entre los talleristas del RecreArte y del proyecto de extensión en el que se inscribe, recuperaremos de modo crítico algunos recorridos transitados durante el período agosto de 2013-agosto de 2015 y desarrollaremos los siguientes temas de discusión:

- 1) La importancia del desarrollo de estrategias de intervención centradas en la reorganización del espacio para encarar dinámicas de trabajo vinculadas con la utilización del espacio reducido y multifuncional del comedor barrial en el que se lleva a cabo el proyecto, la heterogeneidad de edades de los chicos que asisten al taller y la discontinuidad en la composición de los grupos a lo largo del tiempo.
- 2) La intervención sobre el espacio de un comedor barrial a través de actividades artísticas, el juego y la construcción de reglas de convivencia y sus efectos sobre la resignificación de sentidos ligados a la pertenencia, el arraigo y la afectividad. La construcción de experiencias en torno a “habitar un espacio” y su diferencia del hecho de estar y/o transitar.

### **Introducción**

El Proyecto de Extensión “Promocionando la Salud y la Educación: Acciones territoriales y redes interinstitucionales en Altos de San Lorenzo”, es un proyecto dependiente de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP y del Centro de Estudios en Nutrición y Desarrollo Infantil (CEREN) dependiente de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Pcia. de Buenos Aires (CIC-PBA). El mismo se viene realizando desde el año 2013 y tiene como objetivo la promoción de la salud y la educación en

---

<sup>85</sup> El presente trabajo forma parte del Proyecto de Extensión “Promocionando la Salud y la Educación: Acciones territoriales y redes interinstitucionales en Altos de San Lorenzo”. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE-UNLP) y del Centro de Estudios en Nutrición y Desarrollo Infantil (CEREN) dependiente de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Pcia. de Buenos Aires (CIC- PBA), dirigidos por Corina Aimetta, Juliana Santa María y María Laura Crego.

dicho barrio, a partir de la realización de talleres en el Comedor Norma Pla y del trabajo a través de redes institucionales de la comunidad. El Taller RecreArte, junto con otros talleres educativos, forma parte de las actividades realizadas en dicho comedor, en el marco del mencionado proyecto.

Partiendo de un marco referencial amplio e interdisciplinario, el presente trabajo se propone reflexionar sobre las distintas experiencias que se dieron en el Taller RecreArte. Tomando como base los registros escritos de los talleres realizados, las observaciones, inquietudes y debates entre los talleristas del RecreArte y del proyecto de extensión en el que se inscribe, recuperaremos de modo crítico algunos recorridos transitados y desarrollaremos los siguientes temas de discusión:

1) La importancia del desarrollo de estrategias de intervención centradas en la reorganización del espacio para encarar dinámicas de trabajo complejas vinculadas con la utilización del espacio reducido y multifuncional del comedor barrial en el que se lleva a cabo el proyecto, la heterogeneidad de edades de los chicos que asisten al taller y la discontinuidad en la composición de los grupos a lo largo del tiempo.

2) La intervención sobre el espacio de un comedor barrial a través de actividades artísticas, el juego y la construcción de reglas de convivencia y sus efectos sobre la resignificación de sentidos ligados a la pertenencia, el arraigo y la afectividad. La construcción de experiencias en torno a “habitar un espacio” y su diferencia del hecho de estar y/o transitar.

Organizamos esta comunicación en tres grandes instancias:

La primera, orientada a caracterizar el barrio Altos de San Lorenzo, al Comedor Norma Plá y al Taller RecreArte.

En la segunda, se abordan las estrategias y propuestas de trabajo que surgieron a partir de emergentes y diferentes demandas del grupo, lo cual nos convocó y movilizó a repensar las modalidades de intervención.

Finalmente se plantean diferentes reflexiones e interrogantes que nos llevan a pensar los desafíos que supone el trabajo comunitario.

### **El contexto barrial**

Altos de San Lorenzo está ubicado en la periferia del casco urbano fundacional de la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires.

La urbanización, las condiciones habitacionales y la provisión de servicios no son homogéneas, marcándose un continuo deterioro a medida que tomamos distancia de las calles que limitan con el casco



urbano de la ciudad. En un estudio realizado en Altos de San Lorenzo, se plantea que la localidad presenta tres sectores diferenciados según su configuración socio-espacial: uno, conformado por habitantes de nivel socioeconómico medio-bajo, donde se concentran los comercios y las principales instituciones públicas (escuelas, centros de atención primaria de la salud, la delegación municipal, clubes, centros de fomento, etc.); el segundo, conformado por habitantes de nivel socioeconómico bajo, que presenta un tejido residencial más abierto y en continua expansión por la creación de nuevos asentamientos; y por último un sector caracterizado como rural (Segura, 2010). La zona en la que se desarrolla nuestro proyecto pertenece al segundo sector. Una característica de Altos de San Lorenzo es una marcada presencia de instituciones y programas sociales, lo que resulta en una intensa actividad sociocomunitaria (Bravo Almonacid, 2014; Santarsiero, 2011).

A partir de los datos arrojados por un relevamiento realizado en el año 2013<sup>86</sup> se observaron algunas características del barrio en el que desarrollamos el proyecto, ubicado alrededor de 90 y 22 en donde se emplaza el comedor sede de nuestras actividades:

- Respecto de las condiciones socio-habitacionales, las construcciones están realizadas predominantemente con materiales precarios. En cuanto a los servicios, no poseen gas natural, conexión reglamentaria de electricidad, cloacas ni agua potable.
- Sobre la procedencia de la población, si bien predominan los nacidos en la ciudad de La Plata y alrededores, es importante destacar que la mayoría de la población adulta es oriunda de provincias del interior del país y de países limítrofes.
- Respecto de la escolarización, se destaca que aunque la mayoría de los vecinos asistió alguna vez a una institución educativa, sólo la mitad finalizó el nivel primario.

---

86 El relevamiento, coordinado por las Lic. Corina Aimetta y Juliana Santa María, directoras del proyecto de extensión en ese momento, se realizó en agosto de 2013 con la intención de obtener información sobre las condiciones socio-sanitarias de las familias a las que diariamente el Comedor Norma Plá brinda asistencia alimentaria. Se llevó a cabo conjuntamente entre: el equipo de extensión que desarrolla este proyecto, docentes y alumnos del Taller “Reproducción social, pobreza, vulnerabilidad y exclusión social: discusiones teórico-metodológicas” (FaHCE-UNLP, a cargo de la Dra. Amalia Eguía), el equipo del Centro Interdisciplinario de Metodología de las Ciencias Sociales (CIMECS-IdIHCS/FaHCE-UNLP / CONICET) y los miembros del Centro de Estudios en Nutrición y Desarrollo Infantil (CEREN-CIC/PBA)

## **El comedor**

El comedor comunitario Norma Plá, se encuentra ubicado en 90 y 22 de la ciudad de La Plata. El mismo ofrece una vianda al mediodía y la copa de leche a los vecinos que demandan ayuda alimentaria, gracias a los insumos recibidos a través de una agrupación política.

Este lugar consiste en una construcción predominantemente de chapa, dividida en dos ambientes: uno adelante un poco más amplio que funciona como una sala/comedor y atrás una cocina, la cual se encuentra equipada con un horno industrial, un anafe, mesada y un fogón. Más allá de estos equipamientos, la carencia de gas envasado obliga a cocinar con leña. Los talleres se llevan a cabo en el espacio del comedor, el cual cuenta con mesas y bancos largos, que se utilizan para servir la comida y la copa de leche, como así también para las actividades de los talleres. También hay pizarras, armarios y baúles con libros, juegos y materiales didácticos que se han incorporado desde que comenzó nuestro proyecto de extensión. Además, el comedor cuenta con un baño, que carece de drenaje, lavatorio y luz, aunque es utilizado permanentemente por los vecinos que asisten a las distintas actividades que allí se realizan.

Debido a la precariedad de los techos y revestimientos laterales, este año se han realizado algunas reformas destinadas a evitar las goteras y a permeabilizar la construcción, con la colocación de ruberoid y machimbre en las paredes de chapa. Más allá de estas refacciones parciales, sigue siendo un espacio que carece de calefacción, de un piso adecuado y de instalaciones reglamentarias de luz y agua.

Por otra parte, el acceso al mismo resulta dificultoso debido a la carencia de pavimentación y mejorado de la calzada. En efecto, los días lluviosos el barro dificulta la circulación de vehículos y más aún de personas, situación que se complejiza con el acumulamiento de residuos arrojados en la entrada del comedor. Tal es así, que en esos días, se suspenden las actividades de los talleres y la preparación de las respectivas comidas.

A su vez, en frente del comedor hay un terreno muy amplio, rodeado por casas, utilizado como canchita de fútbol, con dos arcos sin red, con piso de tierra y césped. Este lugar es un punto de reunión y de juego de niños/as y adolescentes del barrio. Esta canchita se utiliza como lugar alternativo al comedor para realizar actividades de los talleres al aire libre, por ejemplo: festejos del Día del Niño, jornadas de recreación durante las vacaciones invierno, fiesta de fin de año y actividades deportivas-recreativas cuando los grupos son muy numerosos.

## **El RecreArte**

El Taller RecreArte es un espacio artístico-recreativo que forma parte del Proyecto de Extensión ya mencionado. El mismo se desarrolla desde el año 2013, en paralelo con talleres educativos, que funcionan en el mismo lugar pero en distintos días y horarios. Consiste en un encuentro semanal de 2 horas de duración con niños/as del barrio de entre 3 y 12 años. Está orientado a generar un ámbito que estimule el desarrollo de capacidades expresivas, lúdicas y comunicativas a través del juego y de actividades artísticas. El equipo de trabajo ha variado a lo largo del tiempo, aunque se ha mantenido su carácter interdisciplinar. Actualmente lo conformamos profesionales provenientes de la psicología, la sociología, el teatro y la danza.

Partimos de la idea de taller como lugar de creación y producción, de encuentro e intercambio de experiencias entre los niños/as de la comunidad. En este sentido, proponemos una forma de enseñanza en la que, como sostiene Lomagno (2004) se parte de las posibilidades y necesidades del grupo; se propone facilitar la detección de problemáticas, analizando sus causas y buscando soluciones de una forma transformadora; se plantea ´aprender a aprender`; a su vez su objetivo no es lograr un resultado que se evalúe como correcto o incorrecto sino propiciar un proceso de aprendizaje en el cual se valoren y respeten los logros personales y grupales.

A fin de incentivar el desarrollo de las capacidades expresivas y vinculares de los niños, en sus comienzos el RecreArte estaba orientado a la expresión corporal y teatral. Sin embargo, con el correr del tiempo nos fuimos encontrando con una serie de desafíos. Entre ellos:

- 1- La resistencia al trabajo corporal y a exponerse frente a otros.
- 2- La heterogeneidad de edades e intereses.
- 3- La discontinuidad en la composición de los grupos en los sucesivos encuentros.
- 4- La participación fluctuante dentro de la misma clase.
- 5- El incremento del número de niños.

En efecto, los grupos con los que trabajábamos variaban sustancialmente entre clase y clase en número y composición etaria. A su vez, al tratarse de un espacio barrial abierto a la comunidad, se producía una circulación de niños y adultos que entraban y salían en distintos momentos. Además, había grupos de niños que llegaban a la mitad de la clase. Estas situaciones generaban interrupciones que limitaban el logro de un clima de trabajo armónico que permitiera lograr cierta concentración en las consignas. A su vez, resultaba dificultoso sostener la continuidad de los proyectos que proponíamos.

Entendemos que estos factores, sumado a la diversidad de edades e intereses, podrían explicar la renuencia e inhibición frente al trabajo corporal y la exposición. Es decir, que el hecho de no poder conformar un grupo estable, impedía desarrollar vínculos de confianza, compañerismo y afectividad, centrales para este tipo de trabajos. Por otra parte, el género se observó como otro factor que explicaba las resistencias, especialmente en los varones, quienes frecuentemente caracterizaban estas actividades como “juegos de niñas”.

Estas situaciones continúan actualmente, pero lo que ha cambiado es nuestra manera de encararlas. Asumimos que estos factores son inherentes a los grupos y al espacio en el que trabajamos, conformando una dinámica particular. De esta manera, en lugar de forzar una modificación, buscamos nuevas estrategias de intervención haciendo hincapié en la identificación de demandas individuales y colectivas.

### **Hacia una nueva propuesta**

En la búsqueda de nuevas estrategias, observamos que los chicos mostraban mayor motivación y predisposición a realizar actividades plásticas (dibujo, pintura, construcción de objetos con material reciclable, trabajos con plastilina, realización de títeres y máscaras) y advertimos la necesidad de acondicionar el espacio como forma de incentivarlos e introducirlos en el trabajo a realizar: se colocó un aislante de goma en un rincón del comedor y sobre éste se armó un piso de goma eva de colores. Con un cajón pintado de colores, se construyó el canasto de los libros para que éstos quedaran en el piso a disposición de los chicos y no dentro del armario como estaban antes. Se colgaron los trabajos realizados en las paredes y en sogas que cruzan el comedor, de manera que pudieran visualizar sus producciones, dándole más color al lugar, resignificando el espacio del comedor. Asimismo, pusimos especial atención a la presentación del lugar del taller antes de su inicio, preparando y disponiendo arriba de las mesas los materiales a utilizar en las actividades.

A su vez, reconocimos que los niños demandaban constantemente jugar a los juegos de mesa que se guardan en el armario, a los que les dábamos un uso esporádico. En consecuencia, es a partir de ese momento que los ejes/contenidos se orientaron: por un lado, hacia la construcción de un espacio de pertenencia grupal, a través de actividades plásticas y lúdicas (juegos de mesa, juegos motores recreativos dentro y fuera del comedor); y por otro lado, comenzamos a pensar una nueva forma de organizar y fraccionar el espacio-comedor en rincones de trabajos diferentes, en virtud de que pudieran circular y apropiarse libremente de lo que éstos ofrecían.

Se propuso entonces, organizar mesas de trabajo con diferentes materiales y propuestas como: el rincón de lectura, la mesa de actividades plásticas y la mesa de juegos. Esta reorganización espacial planteó un modo diferente de trabajar y producir, habilitando y dando lugar a una dinámica basada en la libre circulación de los niños por estos rincones. Esta nueva modalidad tuvo su correlato en una mayor predisposición e interés en las actividades planteadas, una menor fluctuación, una mejora en la relación grupal (mayor disposición a compartir y a colaborar), la organización espontánea de subgrupos de trabajo por interés (y no por edades impuesto por nosotros). Esto se tradujo en un mayor disfrute/goce en las actividades realizadas.

Simultáneamente, durante este año, nos propusimos trabajar sobre la temática “El barrio y el comedor” como espacios constructores de identidades, a través de una serie de actividades como: recorridas por el área de influencia del comedor, fotografías de lugares significativos sacadas por los chicos, relatos de anécdotas, historias y mitos. A partir de éstas, se realizaron producciones plásticas como mapas del barrio -con diferentes materiales y en distintos tamaños- que se expusieron dentro del comedor con el objetivo de darle un nuevo sentido de pertenencia a dicho espacio.

El abordaje de esta temática favoreció a un mayor acercamiento e interiorizarnos un poco más sobre sus diferentes realidades. Por ejemplo, en la recorrida en la que los chicos realizaron un registro fotográfico de las zonas aledañas al comedor, pudimos conocer algunos lugares de referencia que ellos nos iban mostrando como sus casas, las de sus parientes, los almacenes, kioscos, los lugares donde se juntan a jugar, las esquinas donde se juntan los jóvenes, una iglesia, etc. Luego esas fotos las mostramos en el siguiente encuentro en el que había otro grupo de niños. Pero todos identificaban los lugares que aparecían en las fotos y algunas casas. Estas imágenes resultaron disparadoras de anécdotas comunes e individuales, sumamente enriquecedoras. A su vez, se les comentó que una de las talleristas -nueva- vivía cerca del barrio y utilizaba el mismo micro que ellos para viajar todos los días, y que otra tallerista había sido docente de una escuela del barrio, a la que asisten varios de los niños del taller. Estas anécdotas produjeron gran alegría y entusiasmo que se tradujo en nuevos relatos de vivencias barriales, al mismo tiempo que favoreció el vínculo talleristas-niños.

Es a través de estas experiencias que se comienza a hacer hincapié en la relación entre espacio e identidades barriales, sobre lo cual actualmente nos encontramos trabajando.

### **Reflexiones en torno a la espacialidad, el aprendizaje y el juego**

Llegados a este punto resulta pertinente plantear algunos interrogantes que se desprenden de nuestra experiencia como talleristas del RecreArte.

A lo largo de esta comunicación hicimos especial hincapié en la temática del espacio, no sólo como espacio físico (el barrio Altos de San Lorenzo, el comedor Norma Plá) sino como productor de sentidos, representaciones e identidades. Aunque se nos escurre una explicación precisa, intentamos mostrar cómo la dinámica espacio-temporal en la que se desarrolla nuestro taller modeló tanto nuestra manera de trabajar y de comunicarnos, así como los objetivos y expectativas con los que surgió el RecreArte.

Una primera reflexión estriba en el análisis de los procesos de enseñanza/aprendizaje por los que fuimos atravesando. A través de éste, observamos que logramos asumir los obstáculos (como la diversidad de edades e intereses, la fluctuación de los grupos dentro de la misma clase y entre un encuentro y otro) y los transformamos en desafíos (cómo estimular la participación, cómo lograr que se apropien del taller, que absorban nuestras propuestas desde el deseo y no desde la imposición). Para encarar estos desafíos se requirió, en gran medida, identificar las demandas y deseos de los niños, así como también debatir sobre cómo incorporarlas sin correr el riesgo de “funcionar a demanda”.

Algo que no podemos soslayar es el interés de los niños por trabajar en actividades plásticas, actitud que podría obedecer a un área de vacancia que cubre el RecreArte. Si bien no contamos con respuestas concisas, la experiencia de trabajo y la observación nos ha mostrado que, frente a otras actividades que -suponíamos- podrían despertar mayor entusiasmo en los niños (como hacer juegos al aire libre) éstos se han volcado sistemáticamente -y más allá de las edades o el género- hacia actividades como el dibujo, la pintura, la construcción de objetos, de juguetes, de títeres y de máscaras con material de reciclaje, etc.

Si la primera reflexión alude a que nos planteamos una forma de enseñanza/aprendizaje en la cual nos adaptamos a ciertas lógicas, teniendo en cuenta los emergentes grupales, en lugar de plantear una lucha a destajo, la segunda refiere a nuestra intervención sobre el espacio físico del comedor. Comprendimos que el objetivo de nuestro taller era generar un lugar donde se aprenda a construir y respetar reglas de convivencia (compartir, respetar el propio trabajo y el del compañero, colaborar con el orden y el cuidado de los materiales de trabajo y los juegos, etc.), donde se lograra comprender y apropiarse de las pautas de trabajo (como por ejemplo los diferentes momentos de la clase, qué tipo de actividades se realizan en cada momento y que cada una tiene una consigna y un objetivo particular, entre otras) para generar un clima más armonioso. Un lugar más cómodo en el que los niños del barrio se sintieran invitados a ser parte de, generando diferentes ofertas. En lugar de trabajar sobre un discurso o de imponer un conjunto de

reglas, nos propusimos intervenir sobre el espacio del comedor para que durante nuestro taller los niños pudieran descubrirlo de otras maneras, para leer, jugar, dibujar, producir y, a su vez, habitar, pertenecer y compartir en grupo.

Estas experiencias permitieron preguntarnos qué estrategias o formas de intervención favorecen ocupar los lugares, multiplicar sus utilidades y sentidos, generar formas de pertenencia y arraigo; qué implica apropiarse de un espacio; en qué medida intervienen las condiciones o características materiales/físicas de un espacio en el desarrollo o inhibición de ciertas prácticas de aprendizaje (como el trabajo corporal); cómo se construyen reglas de convivencia en espacios no institucionalizados y de qué manera se da el proceso aprendizaje/enseñanza en grupos con trayectorias escolares, culturales y familiares heterogéneas. Aunque en este trabajo hemos intentado comunicar nuestras maneras de encarar estas preguntas, aún constituyen desafíos abiertos que se transforman con la práctica, con el debate entre los talleristas y con el contacto con otras experiencias de trabajo.

La tercera reflexión refiere al juego como forma de intervención y su relación con el aprendizaje/enseñanza. Al respecto, y en base a lo que hemos venido observando, surgió la inquietud acerca de ciertas preferencias de los niños. Hemos advertido –a partir de comentarios espontáneos y/o de preguntas realizadas a los chicos- que cotidianamente juegan al aire libre (en la calle); en cambio, durante el taller, prefieren hacerlo dentro del comedor, no obstante la oferta y posibilidades de trabajar y/o jugar al aire libre. En sus hogares, la oferta de alternativas de juego que proporciona el espacio del comedor en el RecreArte, está limitada (o vedada).

¿De qué manera los espacios favorecen tipos de juego y de qué manera el juego interviene en la construcción de espacios de pertenencia?

La demanda, durante el taller, de jugar juegos de mesa y realizar actividades adentro, nos lleva a pensar que este lugar ofrece un soporte físico que los niños no encuentran en sus casas o en otros espacios. Esto nos habilita a pensar al espacio del comedor y del Taller RecreArte, como un lugar en el cual desplegar sus posibilidades expresivas y comunicacionales.

En relación con lo anterior, nos preguntamos ¿Qué transformaciones sobre el imaginario previo que se tiene sobre el comedor puede generar la construcción de un espacio simbólico a través del juego y la creación e intervención artística sobre ese espacio?

Sin respuestas cerradas, sostenemos tentativamente que la intervención sobre el espacio físico, su reorganización, su acondicionamiento para el desarrollo de los objetivos que se persiguen, así como la persistencia en el tiempo de sus coordinadores (en este caso, los talleristas) resultan clave para ampliar el

espectro de representaciones sobre un lugar (en nuestro caso, el comedor), y construir otras, basadas en la convivencia, la pertenencia y el arraigo. Sin estas intervenciones -creemos- el comedor representaría, en el imaginario de los niños, sólo un espacio para recibir la copa de leche o la vianda. Muy al contrario de esto, notamos que los niños que asisten al RecreArte, tienen otras motivaciones que los convocan a participar, a pertenecer y a permanecer dentro del espacio del comedor.

### **Bibliografía de consulta:**

Bravo Almonacid, F. (2014) "Envejecer en la pobreza: prácticas y representaciones de personas mayores tendientes a su reproducción cotidiana en ámbitos domésticos y extradomésticos". Tesis Doctoral perteneciente al Doctorado en Ciencias Sociales de la FaHCE-UNLP.

Bourdieu, P. (1999) "Efectos de lugar" en La miseria del mundo. FCE, Buenos Aires.

Constantino, M. (1995) "Espacio-experiencia: la acción colectiva de cara a la complejidad urbana" en El Cotidiano (Edición virtual) N° 68. marzo-abril, 1995. Universidad Autónoma Metropolitana. Disponible en: <http://www.azc.uam.mx/publicaciones/cotidiano/68/doc5.html>

Gorbán, D. (2008) "Algunas consideraciones sobre la desigualdad social y la simbolización del espacio" en Rev. Ciencias Sociales Universidad de Costa Rica, 122: 49-58 (IV).

Harvey, D. (2008) "El derecho a la ciudad" en New Left Review no 53, Edición en Español, Akal, Madrid.

Lindón, A.; Hiernaux, D. y Aguilar, M. A. (2006) "De la espacialidad, los lugares y los imaginarios urbanos: a modo de introducción" en Lindón, A.; Hiernaux, D. y Aguilar, M. A. (coord.) Lugares e imaginarios en la metrópolis, Anthropos, UAM, México.

Lomagno, C. (2004). "Consideraciones sobre la metodología de taller en el trabajo con jóvenes y adultos". *Documento de trabajo. Dirección provincial de Capacitación para la Salud*. Ministerio de Salud. Buenos Aires.

Oslender, U. (2010) "La búsqueda de un contra-espacio: ¿hacia territorialidades alternativas o cooptación por el poder dominante? En Geopolítica(s), vol. 1, núm. 1, 95-114. Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/GEOP/article/view/GEOP1010120095A>

Santos, M. (2000) "La naturaleza del espacio". Ariel Geografía. Barcelona.

Santarsiero, L. H. (2011) "Intervención estatal y organización barrial en comedores de la ciudad de La Plata, Argentina". Ponencia presentada en el XXVIII Congreso Internacional de la Asociación Latinoamericana de Sociología. ALAS/ Universidad Federal do Pernambuco, Recife, Brasil.



Segura, R. (2006) "Segregación residencial, fronteras urbanas y movilidad territorial. Un acercamiento etnográfico". Cuadernos del IDES 9, Buenos Aires

Segura, R. (2010) "La trama relacional de la periferia urbana. La figuración `establecidos y outsiders' revisitada". VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata. <http://www.aacademica.com/000-027/22/362>

Svampa, M. (2005) "La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo". Taurus, Buenos Aires.

Torres, F. (2013) "Territorios, lugares e identidades, una perspectiva de análisis espacial sobre la CTD Aníbal Verón" en Retamozo, M.; Schuttenberg, M. y Viguera, A. (Comp.) Peronismos, izquierdas y organizaciones populares. Movimientos e identidades políticas en la Argentina contemporánea, pp. 125-155, EDULP, La Plata.

Úcar Martínez, X. (2000) "Teoría y práctica de la Animación Teatral como modalidad de Educación no formal" . Universitat Autònoma de Barcelona. Facultad de Ciencias de l'Educació. Departament de Pedagogia Sistemàtica i Social. Edifici G6. 08193- Bellaterra (Barcelona).

## "Avenida La Legión" espacios intervenidos/espacios apropiados

Juliana Alessandro

### Introducción:

Es muy claro el posicionamiento que plantea el Diseño Curricular, de la provincia de Buenos Aires, respecto de la visión sobre las materias artísticas: *"El Arte como espacio de conocimiento en la Escuela Secundaria tiene como uno de sus propósitos construir ciudadanía, esto implica tomar las prácticas artísticas como saberes que cotidianamente realizan los estudiantes y proyectarlas hacia nuevos y más profundos conocimientos, enseñando a metaforizar sobre lo literal, construyendo la mirada artística en el entorno inmediato, resistiendo al embate de la prácticas academicistas y formalistas, indagando en el acervo cultural y resignificando el sentido de cada producción con una nueva propuesta. Esto significa formar estudiantes críticos comprometidos con su realidad social y capaces de actuar desde el conocimiento artístico para poder transformarla"*<sup>87</sup>.

Aun ante este posicionamiento, en forma recurrente las/os profesoras/es de materias artísticas nos encontramos frente a situaciones particulares en las cuales no necesariamente se considera al proceso como parte fundamental de la creación artística en la escuela secundaria; aparecen en reiteradas ocasiones los pedidos por parte de directivos/as de instituciones escolares con la denominación de "numeritos" refiriendo a representaciones que puedan hacerse presente para determinado acto escolar conmemorando alguna fecha patria.

Muchas veces parece no contemplarse la producción como proceso o el proceso mismo como aprendizaje. Es en relación a dicha enunciación y considerando el potencial de la producción escénica escolar como un espacio que contempla la subjetividad, desafío de llevar adelante producciones relacionadas con la contemporaneidad del arte donde el hibridaje, la mezcla, sean resultado de procesos múltiples, y adhiriendo a que *"los modelos de educación artística deben estar en consonancia con la concepción de arte en cada momento"*<sup>88</sup>

Desde este lugar de construcción de sentido en pos de una producción escénica grupal, propongo centrar la mirada en *"Avenida La Legión"*, como experiencia situada en la Escuela de Educación Secundaria N° 2

---

87 Aportes y recomendaciones para la orientación y supervisión de la enseñanza. Brevario para Directores.

88 Eisner, W Elliot (1995). *Educación la visión artística*. Pág 11. Trad. de David Cifuentes Camacho. 1ª edición 1995, 6ª impresión 2002. Paidós. Buenos Aires.

de La Plata: producción grupal del 4° año de la secundaria, primer año de secundaria superior de la orientación en Arte Teatro (incorporada en el año 2014).

Un trabajo de construcción colectiva que abre camino a preguntarnos sobre el sentido de lo escénico y la apropiación de diversos espacios que propician las prácticas artísticas dentro de la escuela. Prácticas que contemplan la propia subjetividad en un marco de aprendizajes, donde lo teatral como construcción de narrativas, incluya las motivaciones de las/os chicas/os, sus propios modos de decir en formatos diversos, abriendo varias dimensiones donde lo teatral, dancístico, visual, musical, se encuentren en relación indiferenciada en la realización de ideas propias de las/os alumnas/os, buscando desarrollar una producción escénica como resultado de procesos múltiples.

### **“AVENIDA LA LEGIÓN” Producción escénica de 4° año, Secundaria orientada en Teatro**

En el marco de un año inaugural de la secundaria superior orientada en Arte Teatro, junto con las/os alumnas/os de 4to año se decide producir una obra de teatro para mostrar en la Jornada de Arte de la escuela. A partir de ese momento, el respeto, la escucha, la observación, la solidaridad, el trabajo cooperativo y el compromiso se agudizaron, y el ausentismo deja de ser un factor negativo ya que los/as alumnos/as vivencian y entienden que no daba lo mismo estar o no estar.

En cada clase se ensayaban las diferentes escenas dentro del aula y en la medida en que la obra comenzaría a tomar forma se utilizaría el SUM de la escuela por sus características espaciales.

La obra parece tener un formato, se redefinen las escenas y comenzamos a pensar en el emplazamiento de la misma dentro del espacio escolar. Decidimos utilizar un salón para cada una de ellas, por lo cual pedimos permiso e hicimos un acuerdo con los/as auxiliares del turno tarde: ellos limpiarían los salones y nosotros/as acomodaríamos las mesas y sillas de los 4 salones que utilizábamos para nuestra obra.

Otro acuerdo grupal fue el armado de la escenografía y los objetos escenográficos necesarios para cada escena. Además, cada uno/a se ocuparía de resolver su vestuario. Finalmente ambas cosas se resolvieron colectivamente. El abordaje de los componentes de la estructura dramática fue a partir de la práctica, para luego, entre todas/os reflexionar sobre la propia práctica y conceptualizar sobre los contenidos abordados. A partir de la conceptualización las/os alumnas/os transitaron prácticamente cada elemento desde una perspectiva más concreta, improvisando en dúos, tríos y cuartetos diversas situaciones dramáticas.

En algún momento se dificultó la continuidad del proceso creativo de las producciones y la organización grupal debido a las inasistencias de diferentes alumnos/as. Se tomó la decisión de reemplazar en las escenas a quienes faltaran.

A mediados de año se realizó una síntesis de las pequeñas producciones: los/as alumnos/as eligieron aquellas escenas con las que más se identificaban, aquellas en las que los temas estaban en directa relación con el ser adolescentes: trayectorias educativas, la subestimación de los adultos hacia las/os jóvenes, el maltrato en los vínculos afectivos y familiares, consumo de drogas, violencia de género, prevención de ITS, la salud como derecho y embarazo adolescente (en el grupo 3 alumnas eran madres adolescentes).

Así fue que cada una/o se fue acercando a su personaje, se definieron los espacios, los objetivos y los conflictos. Cada clase se improvisaba y se habilitaba un momento para la reflexión grupal sobre lo hecho, poniendo el ojo en los hallazgos encontrados por cada uno/a y en aquellos aspectos posibles a ser modificados. Y en este marco se crea *“Avenida la Legión”*<sup>89</sup>

El día de la Jornada Artística se superaron ampliamente las expectativas. Estuvieron todos/as desde muy temprano para ensayar y ajustar los últimos detalles. Preparar el vestuario y maquillarse. A la hora del estreno estaba toda la escenografía y los objetos, los chicos y las chicas iban y venían acomodando, ayudando. El pasillo y los 4 salones se habían transformado en “La Villa 22”.

Hicieron 2 funciones en la Jornada Artística y otras 2 para la familia y las/os estudiantes del turno vespertino. Trascendiendo ese ritual generado en cada clase en la intimidad del aula y compartieron el convivio teatral con un público nuevo, ya no los/as propios/as compañeros/as y la profesora, sino la comunidad educativa toda y la familia.

### **Creación de trayectorias como camino posible a desanclar lo instituido generando nuevos instituyentes.**

#### **Arribado a conclusiones posibles**

Pensar en lo espacial dentro del ámbito educativo es complejo teniendo en cuenta los lugares disponibles. Dar clases de Teatro en la escuela secundaria implica un reacondicionamiento espacial: mover/correr mesas y sillas para hacernos lugar, para poder poner el cuerpo en acción.

La particularidad de la escuela secundaria N°2 es que cuenta con un SUM muy amplio y escenario con luces y telón, pero que no en todas las clases estuvo disponible.

Originalmente el trabajo de producción fue pensado para mostrarse en el escenario del SUM, pero a medida que avanzábamos en el armado de la obra, nos dimos cuenta que era más conveniente emplazar la obra en un ala de la escuela: un salón para “la escena del almacén de doña Lore”, el pasillo para “el

---

89 La denominación Legión se relaciona con una identificación histórica de la escuela: fue llamada por los/as alumnos/as que asistían allí la legión extranjera y en la actualidad, de forma afectuosa se la menciona como la legión.

encuentro entre Chicho y Morena”, otro salón para “la escena de la noticia”, un salón para “la escena de la Pochi”, otro salón para “la escena la salita”, y volverían a usar uno de los salones para “la escena del final todos/as juntos/as”.

Cuando empezamos a definir las escenas de la obra de Teatro, nos dimos cuenta que el espacio del SUM con un escenario a la italiana no era lo más adecuado. La poética de la obra era realista pero los/as alumnos/as querían que los/las espectadores/as no fueran pasivos/as solo mirando, sino que fueran parte de lo que en cada escena estaba sucediendo, que estuvieran ahí, vivenciando las escenas, compartiendo activamente ese “aquí y ahora”; por lo que en momentos en “el almacén de Doña Lore” algunos/as espectadores/as eran posibles clientes, en “la salita de atención médica” eran posibles vecinos/as que esperaban a ser atendidos/as. El dispositivo escénico de la obra planteaba un “recorrido” por el barrio, era una invitación a conocer determinados lugares de “La villa 22”, planteada desde las posibilidades de intervenir la escuela con la propuesta escénica.

El arte construye universos posibles, ficcionalizar es crear mundos posibles, por lo que nuestra apuesta tenía que ver con transformar los espacios de la escuela (salones, pasillo), resignificándolos, extrañándolos, habitándolos desde otra perspectiva. Era una invitación a salir de lo cotidiano, generando un código -el del hecho teatral- que nos permitiera entrar y salir de los salones como quien entra y sale del almacén, una salita médica o la casa de algún vecino/a.

Cuando espectamos una obra entramos en código, aceptamos la convención, hacemos un acuerdo y nos dejamos atravesar por ese relato, “Avenida La Legión” era una invitación a dejarse atravesar por un espacio vivo, produciendo una experiencia concreta y subjetiva del tiempo y del espacio.

La elección de compartir esta experiencia y desarrollar algo de cómo fue pensada y puesta en práctica se relaciona con considerar el potencial que las propuestas de la educación artística puede aportar en la construcción de nuevas formas de pensar la vida cotidiana en la escuela, así como prácticas que alojen la subjetividad. Particularmente considerando la producción escénica en tanto recorrido de construcción colectiva como camino posible para instaurar nuevos instituyentes de como aprender, crear y espectral obras.

Partiendo de la valorización de considerar a los procesos de producción de las prácticas artísticas en la escuela secundaria como posibilidad de repensar y poner en diálogo inquietudes y motivaciones propias de las/los alumnas/os a fin de poder ficcionalizar mundos reales y crear mundos posibles. Entendiendo que *“Los mundos de ficción, de la poesía, de la pintura, de la música o de la danza y los de las otras artes*

*están hechos en gran medida de mecanismos no literales, tales como la metáfora, o por medios no denotativos, tales como la ejemplificación y la expresión*<sup>90</sup>.

Considerando al arte como campo de conocimiento y práctica social, que permite el desarrollo de habilidades cognitivas y vehiculiza experiencias ficcionales, metafóricas, estéticas y poéticas, a partir de dispositivos específicos, partiendo de las experiencias cercanas de las/os jóvenes, propiciando producciones simbólicas y culturales, permitiendo el desarrollo de capacidades interpretativas y apreciativas (del hecho artístico y de la realidad); la producción escénica en la escuela secundaria es la oportunidad de generar en/con las/os estudiantes conocimientos significativos a través de producciones colectivas.

### **Bibliografía**

Dubatti, Jorge (2003). *El convivo teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Atuel. Buenos Aires.

Eisner, W Elliot (1995). *Educación la visión artística*. Trad. de David Cifuentes Camacho. 1ª edición 1995, 6ª impresión 2002. Paidós. Buenos Aires.

Goodman, Nelson (1978). *Maneras de hacer mundos*. Visor Distribuciones, S.A. Madrid.

Gvirtz, Silvia (2009). *La educación de ayer, hoy y mañana: el ABC de la pedagogía*. 1ª ed. 2ª reimp. Aique grupo editor. Buenos Aires.

---

90 Goodman, Nelson (1978). *Maneras de hacer mundos*. Pág. 140. Visor Distribuciones, S.A. Madrid.

***Metodología de la metodología. Reflexiones desde un espacio curricular en construcción permanente***

María Noelia Pereyra Chaves

*Leamos y bailemos. Estas dos diversiones no harán nunca daño al mundo. Voltaire*

Este ensayo, aún en proceso, tiene como objetivo compartir las indagaciones que surgen, como docente, en el Espacio Curricular de **Metodología de la investigación en Arte**, perteneciente al IV año del Profesorado de Expresión Corporal de la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata. Se comenzará presentando la materia dentro del Diseño Curricular vigente, vislumbrando sus propósitos y objetivos, daremos a conocer las principales concepciones teóricas que dan sustento a la propuesta pedagógica actual y sus respectivas expectativas de logro. Seguido de esta breve presentación se desarrollarán apreciaciones e indagaciones surgidas de la experiencia en clase, de la experiencia compartida con las estudiantes, Intentando vislumbrar posibles respuestas, compartiendo virtudes y debilidades y abriendo el diálogo más allá del marco Institucional.<sup>91</sup> Se delinean las siguientes preguntas para pensar, en conjunto con las estudiantes, un campo de investigación que conlleve a la producción de obras, acompañadas de una **producción discursiva**, que dé cuenta de sus Objetivos, su Impacto Social, sus Poéticas: ¿Cómo vincular productivamente la actividad práctica con la teoría que la acompaña?, ¿qué herramientas se poseen para pensar el proceso de construcción?, ¿cuáles son las estructuras organizativas de los procesos en el conocimiento en Expresión Corporal Danza?. Basándonos en un modelo de investigador-creador en el que se pone énfasis en el proceso más que en el resultado; el conocimiento no se concibe entonces como un recorrido concreto y conocido de antemano, si no como un campo heterogéneo en el que se avanza creando un camino individual, en el que se adquiere un conocimiento autónomo que se incorpora de forma activa. En lugar de transmisión de conocimiento se habla de Producción de Conocimiento. Nuevos interrogantes: ¿Cómo **acompañar didácticamente** este fructífero proceso? ¿Cómo ayudamos a vencer al “Fantasma de la Escritura” que ronda entre la mayoría de la estudiantes? (Increíble ver como el mismo cuerpo

---

91 Si bien se propone entablar la discusión acerca de la Investigación académicamente valorada y las peculiaridades de la presentación de trabajos escritos académicos; se propone indagar en la posibilidad del trabajo artístico a la par del enfoque reflexivo, entendiendo al artista como un experto en su campo, se fomenta la posibilidad de hablar/escribir sobre su conocimiento.

que se expresa eficaz y fluidamente, tiembla frágil y temeroso al tomar el lápiz). Por otro lado: ¿Cómo consolidar los resultados no discursivos de la investigación en arte?

### **Desarrollo**

“Un cronopio pequeñito buscaba la llave de la puerta de calle en la mesa de luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle necesitaba la llave de la puerta.” Julio Cortázar

El espacio curricular de Metodología de la Investigación en Arte se enmarca en el último año del plan de estudios del Profesorado de Danzas (Orientación en Expresión Corporal). Teniendo en cuenta que la asignatura deberá contribuir a abrir la búsqueda ante lo no sabido; pero también volver a interrogar lo que se cree ya conocido, la idea del siguiente proyecto pedagógico es, que este espacio formativo configure una red en la dinámica curricular en la que interactúan los componentes de la carrera partiendo de que para enunciar un problema de investigación o temáticas a abordar, se parte necesariamente de una base de conocimientos previos. De esta manera abrir un recorrido en el que se pueda reflexionar acerca de las competencias que ya poseen como investigadoras (intrínsecas del ser y adquiridas en la formación académica). Se hace hincapié en la auto observación y la recuperación de saberes previos, indagando en la propia necesidad de saber, querer entender, hacer contacto. La investigación como actitud mental, corporal y emocional, la curiosidad como primer paso. Prestar atención a esta naturaleza. Habitarla. Tomar consciencia y saber que se puede decidir cómo abordar y profundizar cualquier iniciativa. Desentrañar el campo teórico y práctico para encontrar, en el pluralismo metodológico, la sistematización que promueva la resolución de desafíos creativos y de investigación. Se pretende que los estudiantes: establezcan relaciones, construya conceptos y los someta a experimento. Brindándole para esto, una serie de herramientas durante el cursado de la materia para que, el futuro docente, al llegar a la puerta de calle, tenga la llave en la mano. Se establecerán las condiciones para vivenciar una experiencia que posibilite conocer un recorrido de investigación, herramientas posibles para el trabajo de campo y la recolección de datos en la investigación en la acción. Se afirma la proyección del futuro docente como investigador, generador de nuevos aportes tanto en la enseñanza de la expresión corporal como en su práctica misma. No la sumisión del cuerpo a la letra, si no la integración del cuerpo y la palabra. Así mismo surge la necesidad de ampliar la búsqueda hacia la consolidación de la Investigación artística y su



resultado no discursivo.

“Leer, bailar, Escribir [...] La relación entre la danza y la escritura, presente en la propia definición original de coreografía, es una relación siempre desequilibrada pero imposible de romper. Escribir es hacerse responsable de un discurso, asumir sus consecuencias, dialogar con el mundo, de la misma manera que bailar es hacerse responsable de un cuerpo, de una posición respecto al cuerpo y su modo de ser representado. En cualquiera de los casos, escribir o bailar, es trazar una historia posible, hacerse consciente de ella, interrogarla.[...] escribir es también “coreografiar la historia” y el propio acto de escribir implica ya una coreografía y produce un cuerpo que tarde o temprano había que hacer presente. Hacer presente este cuerpo es asumir la voz propia y aceptar al fin que la mente no es algo separado del cuerpo que viaja por su cuenta generando ideas abstractas.”<sup>92</sup>

“Si pudiese decir lo que quería decir no habría razón para bailarlo” Isadora Duncan.

“Bailar es simplemente descubrir” Martha Graham.

Indagar en la investigación desde el arte, comprendiendo que el discurso de la ciencia es Probablemente haremos el mismo recorrido, pero siempre parados en el paradigma artístico y no desde el científico aplicado al artístico. Toda metodología es tributaria de alguna teoría del conocimiento, desde el concepto de ciencias del arte (Dubatti:2012) es que se pretende enfocar en el arte desde el arte (Vicente:2003)

Herramientas que fluyeron y otras que pedimos. En busca de un recorrido integrador para la consolidación de un campo pedagógico específico.

1 Hacia una pedagogía de la pregunta.

2 Cómo surgen las ideas.

3 Analogías entre los procesos creativos, pedagógicos y de investigación.

4 Construcción de bases epistemológicas. Concepciones de Expresión Corporal.

5 El cerebro como órgano cerebro/cuerpo. Respuestas físicas/emocionales a problemas intelectuales.

6 Construcción de poética y confianza.

1-El primer presupuesto de toda investigación es la vida misma. Todo comienza con la curiosidad y unida a la curiosidad la pregunta. ¿Cuáles son las preguntas que nos estimulan y estimulan a la sociedad. Comenzando por esas preguntas básicas de nuestra vida (Samaja) Las preguntas que

---

92 Écija, A. y de Naverán, I. [editoras] (2013) Lecturas sobre danza y coreografía. Madrid: ARTEA

nos hace el cuerpo, el proceso pregunta-respuesta que construye el conocimiento. El origen del conocimiento es el acto mismo de preguntar. El primer lenguaje fue una pregunta. El primer lenguaje es el lenguaje del cuerpo. Su naturaleza gestual, corporal, movimiento de ojos, de corazón. HEGEL: “La verdadera realidad es el devenir” lo verdadero es una búsqueda y no un resultado, lo verdadero, el conocer es un proceso. (Faundez y Freire: 1985)

**2-Neurobiología, laboratorio cerebral, patrones de pensamiento y creatividad, entornos óptimos generadores de ideas. Encuentro con el desafío creativo. *Impasse*. Resolución y nueva búsqueda. Ejemplos de la historia, claridad mental, inspiración y determinación (Bachrach: 2012) La pregunta libidinal, el impulso que nos lleva a la elección del tema.**

3-Procesos análogos conocido-desconocido-nuevo conocido-nuevo desconocido. (epigénesis) Componentes compartidos. **Objeto** Pregunta inicial- Saberes previos- **Proceso** poética/metodología/planificación enseñanza-aprendizaje **Contexto.** Comunidad Artística/científica/educativa. (Borgdorff:2010)

4-Enfoques posibles del Arte como conocimiento ¿Por qué investigo? ¿Para qué existe la expresión Corporal? ¿Cuál es su lugar en relación al mundo? ¿Cuál es mi lugar en la expresión corporal? Sobre todo, sé todo lo que sé.

5-Holística. Planos de comprensión. Inteligencias Múltiples. Puertas de entrada del conocimiento. Hermenéutica corporal. Propuestas prácticas corporales para inducir a comprensiones teóricas. El ser como múltiples dimensiones. Dónde está la atención está el ser. Si no impulsa lo intelectual percibo las sensaciones, pongo el cuerpo. Hay más de una puerta de entrada. Nuestra actividad es sanguínea sostenida por cuerpos. Y el cuerpo es la indispensable condición de posibilidad de ser en el mundo.

6-El egreso, la práctica docente y la ruptura de los propios paradigmas o la caída de los paradigmas adquiridos y la construcción de la propia voz. El proceso creativo en el marco institucional. El trabajo final. Sistematización y cronograma como aliadas al proceso. El cruce de teorías y la decisión del tema. Establecer criterios. Encuentro con la práctica fuera del marco institucional, la decisión es ruptura y no siempre es fácil de ser vivida sin romper. Pero no es posible no decidir. Existir sin romper.

### **Líneas Finales**

Si bien el Estado del Arte en cuestión cuenta positivamente con cada vez más material bibliográfico, en el que se desarrollan los cuestionamientos acerca de la Investigación en Arte, el

propósito de esta presentación no es aumentar ese material si no valernos de él y compartir la experiencia del espacio pedagógico de Metodología de la Investigación en Arte. Compartir herramientas y enriquecer la discusión acerca de la didáctica de la misma. Invitar a dialogar el espacio institucional con el de la creación no formal. Como se nombró al inicio, es un trabajo en proceso, nos alienta continuar registrando y llegar a modelar el material enriquecido por la experiencia a venir. Pudiendo ofrecer un desarrollo más amplio de las posibilidades que se indagan y seguramente, y enhorabuena, nuevas preguntas.

Pereyra Chaves Maria Noelia.

### **Bibliografía**

Bachrach, E. (2012) Ágilmente. Buenos Aires. Sudamericana.

Belen, P. y Garcia, S. (2013) Aportes epistemológicos y metodológicos de la investigación artística. Alemania: Editorial Académica Española.

Borgdorff, H. (2010) El debate de la investigación en las artes. Recuperado el 12 de agosto de 2014 de: [www.gu.se/.../1322698\\_el-debate-sobre-la-investigaci--n-enlas-artes.do](http://www.gu.se/.../1322698_el-debate-sobre-la-investigaci--n-enlas-artes.do)

De Naverán, I, Ecija, A. (Editoras) (s/f) Lecturas sobre danza y coreografía.

Introducción: Leer, bailar, escribir. ARTEA.

Dubatti, J. (2012), Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica, Buenos Aires, Atuel.

Faundez, A y Freire, P. (1985) Por una pedagogía de la pregunta. Buenos Aires:

Siglo veintiuno. [2013]

Samaja, J. (2004) Proceso, diseño y proyecto en investigación científica. Buenos Aires: JVE Ediciones.

Vicente, S. (2003) Arte y Ciencia. En Revista Huellas N°3 pág. 85-94. Mendoza

Ynoub, R. (2007) El proyecto y la metodología de la Investigación. Buenos Aires: Cengage Learning.

**Reflexiones acerca del proceso creativo en el marco de una institución educativa en el marco de una institución educativa en la carrera de Expresión Corporal en la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata.**

Celeste Aranegui, Daniela Cerusico, Cecilia Martínez, Victoria Parada, Lucia Reinares y Mercedes Vitale Morillo  
Escuela de Danzas Clásicas de La Plata

**Resumen**

El objetivo de este trabajo es indagar acerca del proceso creativo en el contexto de una institución educativa, con plazos y modalidades preestablecidas. Específicamente, se basa en el proceso de creación de una obra en el marco de la realización de la muestra final de la materia Improvisación y Composición del Profesorado de Expresión Corporal de la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata.

Algunas preguntas que guían nuestro análisis son:

¿Que posibilidades y que limitaciones aparecen en este recorrido? ¿Donde y cómo encontrar los primeros disparadores para crear? ¿Como se trabaja posteriormente con ellos? ¿Que vinculaciones hay entre el proceso creativo y nuestro futuro rol docente? Que discusiones han aparecido a lo largo de la realización de esta obra? Como entender la idea de proceso y producto? Como construir roles (directores, interpretes)?

La modalidad que proponemos es la de contar como ha sido nuestra primera experiencia en un proceso de estas características, a partir de las palabras y de la exposición de algunas partes de la obra en proceso. Nuestra intención es poder reflexionar acerca de los mecanismos que se ponen en marcha a la hora de crear y como esto se enmarca en la institución educativa.

## **ENREDANZA Espacio para la reflexión. Danza y educación**

Triana Fernández Huget

### **¿Qué aporta la danza en nuestra sociedad? Caminos y experiencias de la educación en danza en el URUGUAY dirigidas a la infancia y juventud.**

Enredanza desde sus comienzos en el 2003 surge como un espacio escénico y pedagógico, concibe la puesta en escena, bailar en un escenario, la manifestación artística de la danza como un momento formativo, una experiencia fundamental para los niños y jóvenes bailarines.

El interés de compartir con otros nuestras experiencias: de docentes, niños, jóvenes y familia ya la comunidad ha sido el motor de este proyecto. Un espacio para ver y dejarse ver, un espacio para comprender la diversidad de la danza contemporánea, un espacio para vivenciar el momento en que comunica y se concreta.

En un principio nos vinculamos con las escuelas de DC y en las últimas ediciones se han incorporado grupos y docentes que realizan su trabajo con la danza hacia la comunidad desde un lugar socializador y comunitario. A partir de un nuevo contexto donde la danza toma un lugar de mayor participación e inclusión a nivel de la educación.

A si mismo durante las últimas tres ediciones incorporamos la experiencia de los talleres a través de diferentes propuestas pedagógicas dirigidas a los niños y jóvenes, abriendo entonces un espacio para la formación e intercambio de información, entre los participantes del ENCUENTRO y los docentes talleristas que plantean sus propuestas metodológicas.

En estos 10 años y 7 Enredanzas han pasado muchas cosas, creemos que hemos crecido como colectivo tanto en cantidad de personas involucradas (docentes, estudiantes, creadores, gestores, etc etc) como de espacios de inserción en la sociedad (instituciones públicas y privadas, proyectos, fondos, etc), habilitando un ESPACIO concreto para la danza y fundamentando de diversas maneras su aporte a la comunidad. Sin embargo seguimos teniendo aun varios agujeros que no han sido solucionados o escuchados como creemos debería ser en cuanto a la Educación y Formación en danza.

Todos sabemos que en la Escuelas Públicas no está presente aun hoy en la mayoría de ellas en su currícula a pesar de existir en el Programa Oficial. Sabemos que los docentes que imparten esas clases muchas veces no están calificados para esa tarea y que al no haber una formación formal u oficial tampoco los docentes capacitados formados en la educación no formal acceden al sistema, sumado que no se ha podido concretar la Licenciatura de Danza en la Udelar en la que se viene trabajando desde hace ya 10 años. A su vez históricamente la formación en danza ha sido

no formal, por lo tanto esta lleno de experiencias docentes en danza en todo país y cada vez mas a partir de la inclusión en muchos programas y políticas culturales y sociales, lo demuestra todos los años el ENCUENTRO con cada vez mas participación.

Por estos y otros motivos creemos importante llevar el tema danza y educación al espacio de reflexión de Enredanza, para informarnos, intercambiar y dar a conocer algunas de nuestras experiencias como docentes, gestores, creadores e impulsores de la danza en los diferentes ámbitos sociales y educativos, públicos y privados.

Así reflexionar acerca de la importancia de los procesos de formación en danza que se vienen desarrollando en y desde distintos ámbitos formales: programas de formación a nivel comunitario y en territorio a través de Imm, Mec, Mides, en el Bachillerato de Arte y Expresión de la ANEP, PROARTE en los tres subsistemas de la ANEP, la Creación de la Licenciatura de Danza en la UDELAR, la creación de una carrera de formación docente de Danza en el nivel superior de la ANEP, y de todos nosotros los hacedores y trasmisores de la danza en el URUGUAY.

## **La Batalla Cultural: Fortalecimiento en Cultura y Arte. La Experiencia de la performance**

Adriana Galizio , Gabriela Alonso y Mirta Amati

Campo temático y enfoque: Cultura. Performance. La Extensión Universitaria como dispositivo de formación en la cooperación y el compromiso

Palabras claves: cultura, arte, performance, fortalecimiento, formación, extensión

### **Planteo de problema/cuestión/objetivo del artículo:**

En estas jornadas queremos presentar una experiencia de extensión todavía en curso. Se trata del proyecto de fortalecimiento en Cultura y Arte desarrollado entre la Universidad Nacional Arturo Jauretche, la Escuela Municipal Carlos Morel de Bellas Artes de Quilmes y la Escuela de Arte República de Italia de Florencio Varela.

A partir de un diagnóstico inter-institucional (como docentes/estudiantes-investigadores-extensionistas y como docentes/estudiantes-artistas-extensionistas) nos propusimos abrir un espacio de intercambio de saberes, de reflexión a partir de la práctica, de formación, cooperación y compromiso que permitiera ponernos en comunicación y fortalecernos mutuamente.

En esta presentación ponemos en común los diagnósticos realizados y la implementación de la primera etapa del proyecto con el objetivo de revisar los principales obstáculos y facilitadores problematizando tanto nuestras prácticas como nuestras teorías y conceptos.

### **Descripción/ Desarrollo:**

La creación de un espacio de vinculación interinstitucional desde el cual se realicen acciones conjuntas en el campo del arte y la cultura es una estrategia de la Batalla Cultural: este proyecto se inició a partir del intercambio de experiencias y saberes pero también de necesidades y carencias, buscando crear un espacio que no existe *per se*: espacio de referencia, capacitación, diálogo y producción artística y cultural en las localidades de Quilmes y Florencio Varela.

Desde la Universidad tenemos la misión primaria de “contribuir al desarrollo económico, social y cultural de la región (...) articulando el conocimiento universal con los saberes producidos por nuestra comunidad”. De allí, que sus objetivos no se limitan a las tareas académicas sino que incluyen el diálogo y aprendizaje entre la comunidad local y la universitaria (Informe de gestión 2011-2013, pág. 4).

Desde el área de Cultura de la UNAJ (constituida a mediados del 2011), etapa fundacional de la Universidad y en un contexto de conformación de los distintos sectores del Centro de Política y Territorio (CPyT), se buscó impulsar un trabajo que articule la función de extensión cultural con las de docencia e investigación (desarrolladas en los institutos y sus distintas carreras), funciones tradicionalmente escindidas. Así, nos propusimos repensar nuestras actividades en función de la vinculación tanto hacia el interior de la institución como hacia otras organizaciones y grupos de la comunidad: justamente detectamos la necesidad de vincular expectativas, demandas y proyectos del “adentro” y el “afuera” de la universidad. En el espacio “intramuros” nos encontramos con distintos roles (fundamentalmente de enseñanza y de gestión); en el espacio “extramuros”, los grupos y las instituciones que se dedican a la cultura y el arte veían a la universidad como un espacio viable para fortalecer y realizar actividades que tradicionalmente no se encontraban en Florencio Varela o que realizaban de forma desconectada, desconexión que comprende las instituciones pero también las localidades.

Para fortalecer la vinculación, se realizaron reuniones de trabajo con docentes-investigadores, agrupaciones estudiantiles, estudiantes –por una parte- y organizaciones sociales y autoridades estatales –por otra-.

Así, nos propusimos repensar algunas de nuestras actividades, ya no como extensión de la universidad *hacia* el territorio, sino como una comunicación *entre* la universidad y la comunidad: planificar el proyecto en forma conjunta, entre las tres instituciones involucradas, donde todas las partes (docentes, alumnos, no-docentes de la universidad y las escuelas de arte) nos concibiéramos como “productores culturales” (en lugar de ser la universidad el productor del conocimiento y la comunidad el destinatario). Productores culturales en tanto gestores y planificadores, pero también agentes de facilitación de saberes y prácticas resistidos y hasta rechazados, a veces, por las instituciones educativas.

De ese modo, para el proyecto de extensión repensamos nuestra tarea docente universitaria (desde la materia Prácticas Iniciales del Ciclo Inicial, obligatoria para los estudiantes de todas las carreras) vinculándonos con docentes de las escuelas de arte de la zona, lo que supuso encontrar algunas coincidencias y diferencias.

En primer lugar, nuestras tareas de rutina centradas en la enseñanza y en gestión de actividades culturales terminan provocando que las acciones de vinculación (cuya temporalidad supone el mediano y largo plazo) queden en segundo lugar.



Además, tanto la formación como el currículum prescripto excluyen ciertos conocimientos necesarios para la acción cultural: en el caso de las escuelas de arte, la formación centrada en los conocimientos necesarios para ejercer la docencia, no incluyen ciertos saberes imprescindibles para ser “artista” o “emprendedor” o “productor cultural”; en el caso de la universidad sucede lo mismo debido a la formación centrada en diversas disciplinas (de Ingeniería, Cs. de la Salud y Cs. Sociales), ninguna de las cuales se relaciona con la acción cultural o el arte. Sin embargo, y a pesar de que las tres instituciones tienen como función prioritaria la formación de profesionales y/o de profesores, también cuentan con un área de extensión y/o realizan actividades culturales que intentan instalar, mostrar, comunicar acciones que quedan “fuera del aula”, espacio menos institucionalizado pero requerido como necesario.

Si bien ninguna institución forma “para ser artista” o “emprendedor cultural”, y sin entrar en la discusión de la posibilidad o no de hacerlo, hay ciertas estrategias que lejos de ser naturales, son aprendidas en circuitos que no tienen porque excluir a nuestro territorio y nuestras instituciones. Además, para saber cuáles son las necesarias, en un campo en constante transformación, es importante detectar y partir de las necesidades y problemas de los actores, grupos e instituciones de los que formamos parte. Parafraseando a Jauretche, “no hay nada universal (tampoco el arte y la cultura) que no haya nacido de una reflexión inspirada en lo particular”. En este sentido, es necesario partir de lo particular, del intercambio y el fortalecimiento de capacidades y saberes ya presentes en el territorio y en nuestra historia particular (en lugar de imponer necesidades y problemas en relación a los saberes de las instituciones hegemónicas, ya sean universitarias, del campo de las Bellas Artes o de “Buenos Aires”).

De este modo, producto de los intercambios (diagnósticos, mateadas y experiencias concretas) planificamos una serie de capacitaciones donde tanto los temas como las modalidades y los capacitadores sean definidos por los colectivos que integran el proyecto. La propuesta incluye dos ciclos; el primero, consiste en una serie de talleres de performance (esta temática no es trabajada en la currícula y, por otra parte, permite un acceso a la performance desde distintas disciplinas: el teatro, las artes combinadas, la pedagogía, la sociología, la antropología). El segundo ciclo, consiste en talleres de curaduría; propuestas innovadoras o rupturistas con las tradiciones curatoriales y la cuestión de los públicos, temáticas que tampoco suelen abordarse y que en las actividades cotidianas institucionales que ocurren “fuera del aula” son centrales (aunque nuestras instituciones educativas no son ni serán museos o centros culturales). Si bien los principales destinatarios son los alumnos, docentes y graduados de las escuelas de arte y los extensionistas

universitarios (sean alumnos, docentes o no docentes), los talleres son participativos y abiertos a la comunidad, porque entendemos que a través de los intercambios que compartimos, del diálogo como base para la acción, podremos realizar la ruptura con los criterios de “autenticidad”, “legitimidad”, “calidad” y, en comunidad, realizar aportes para la construcción de otros *sentidos*. Nuestra expectativa es que, producto de esas capacitaciones, podamos generar experiencias compartidas y co-organizar proyectos artísticos que van a itinerar por los tres establecimientos. De este modo, se logrará difundir, transformar y comunicar las producciones artísticas y culturales de nuestras instituciones y multiplicarlas al interior de cada una de ellas.

### **Conclusiones:**

Si bien estamos en la primera parte de implementación del proyecto, en base a la experiencia desarrollada, podemos realizar algunas conclusiones provisorias que nos permitirán revisar y corregir nuestras acciones, rectificar el curso desarrollado hasta el momento.

Uno de los obstáculos que detectamos es el tiempo que transcurre entre la presentación y la aprobación-ejecución de los proyectos. En ese plazo los diagnósticos se desactualizan y también cambian las actividades y agendas de cada equipo e institución (cuando no el mismo personal). Esto es algo que pocas veces tenemos en cuenta: el tiempo y presupuesto que deberíamos destinar para volver a realizar diagnósticos o implementar otro tipo de acuerdos (más ágiles y menos racionales que los diagnósticos tradicionales) para poder reprogramar las acciones planeadas en función de las necesarias ante una nueva realidad.

Otra cuestión que queremos problematizar son las diferencias entre el decir y el hacer, entre los deseos y la realidad. Muchas veces aquello que reiteradamente decimos y escuchamos terminan siendo “frases hechas” que se sostienen como necesarias pero al momento de “poner el cuerpo” otros factores imperan. Por ejemplo, las certificaciones institucionales que tienen una legitimación y valoración desmedida “más allá del contenido” (en el nivel terciario, las capacitaciones con puntaje; en el universitario, dan más antecedentes los congresos por sobre las jornadas, o los encuentros internacionales por sobre los nacionales). Estas son cuestiones que descuidamos y no problematizamos.

En nuestro caso, si bien los “estudios de la performance” nos incluye en nuestras múltiples pertenencias (artes, pedagogía, teatro, sociología, antropología) terminaron dominando las dos primeras. Sin duda, en esto hay una relación entre lo individual y lo institucional que impera: aquellos que le ponen el cuerpo al proyecto, las reuniones, las tareas previas. La multiplicidad de

tareas y trabajos (docentes, de investigación) hacen que el proyecto tenga distintos ritmos en los distintos integrantes y algunos -como reflexionamos en algún momento- “se duermen” mientras otros, con el ímpetu, finalmente “quedan boyado”.

Ese es otro tema que proponemos para repensar el futuro del proyecto: uno de los que vislumbramos es la posibilidad de pensar intercambios interdisciplinarios, contactos que van surgiendo en la misma implementación del proyecto: entre performances artísticas, pedagógicas, estudios sociológicos y antropológicos de la performance, de la acción política como performance, etc. Si el objetivo de la Batalla Cultural es “correr los márgenes”, la apertura y no el cerramiento en nuestras instituciones y campos, será central. La jornada de apertura de la Batalla Cultural operó en ese sentido. Con la presencia de profesores, estudiantes y autoridades de las tres instituciones que conforman el proyecto, se llevó a cabo a partir de tres instancias: presentación, charla basada en contenidos generales en torno a la palabra “performance” y los espacios de legitimación de la misma y finalmente una clase- taller en torno a las características de la performance en las artes visuales, con especial hincapié en artistas de Quilmes y del conurbano bonaerense. Los concurrentes fueron alumnos y profesores de las tres instituciones, profesores de otras universidades y público en general. El debate surgido en la jornada, en relación al concepto “performance” en su sentido amplio (performance social, política) y restringido (performance artística o arte de acción), su posibilidad filosófica, histórica o artística generaron expectativas para seguir pensando estos encuentros a futuro.

Si la historia son los pasos de los hombres y mujeres a través del tiempo, las producciones artísticas y culturales constituyen el poder de ese movimiento. Es preciso rescatar de la invisibilización, revalorizar y producir en el “hoy” las manifestaciones que creamos necesarias para que circulen, remonten vuelo, mostrando nuestras verdades y contradicciones, nuestras realidades, nuestras luchas y tensiones. Entonces estaremos descubriendo el poder del movimiento, entenderemos de qué se trata la batalla cultural y podremos pelearla.

## **Integración De Las Tic En La Educación Artística-Danza. Transferencias"<sup>93</sup>**

Mág. Alejandra Ceriani  
Facultad de Bellas Artes

### **Resumen**

En el marco de la integración de las TIC en la educación general se conciben - como una instancia para enriquecer los propósitos y los contenidos en las propuestas de enseñanza artística en el nivel primario, secundario y superior- acciones de capacitación y aprendizaje colaborativas, articulando los saberes disciplinares de la Danza con el manejo de los recursos y contenidos digitales en el aula.

Se propone construir espacios de experimentación, análisis y reflexión que den lugar a propuestas de enseñanza situada y coherente con las orientaciones propuestas en los Diseños Curriculares en conjunción con el uso de tecnologías de fácil acceso.

El material teórico/practico que se plantea, servirá como guía y ruta de trabajo contribuyendo a: la vinculación del cuerpo, lo disciplinar con los dispositivos digitales y software de visuales y sonido en tiempo real, enriqueciendo así el despliegue de experiencias, procesos y prácticas.

### **Introducción**

En el marco de la integración de las TIC en la educación general se conciben- como una instancia para enriquecer los propósitos y los contenidos en las propuestas de enseñanza artística en el nivel primario, secundario y superior- actividades de aprendizaje colaborativas y creativas articulando los saberes disciplinares con el manejo de los recursos y contenidos digitales en el aula.

Se propone desde aquí, un ámbito de trabajo para que docentes y futuros docentes con diferentes trayectorias disciplinares, estudiantes, directivos u otros actores, accedan a conceptos operativos y estéticos para generar -conjuntamente- proyectos que dinamicen las diferentes áreas de conocimiento; tanto sea para experimentar, producir y/o analizar su impacto en los procesos de enseñanza e intercambios con la comunidad.

---

93 PID, UNLP: Director Mág. Alejandra Ceriani; Codirector: Lic. Daniel Sánchez 2012-2015 FBA/UNLP.  
Código: 11B258

## **¿Cómo vincular el cuerpo, la percepción, el movimiento con aparatos y programas de imagen y sonido?**

En este espacio se pretende trabajar sobre algunas prácticas con el uso de tecnología en el aula que conllevan, mayormente, cuestiones que anteponen la problemática de los recursos disponibles y/o la actualización en el manejo de las computadoras y programas, así como dispositivos como cámaras, etc. Creemos que se trata, sin embargo, de propiciar una actitud más generosa. Una actitud que no eluda enfrentarse al auténtico desafío de entender críticamente el significado, la función y el proceso de las nuevas prácticas culturales de la sociedad y su inserción en el campo de la educación, asimismo como en el de la creación y la producción.

La enseñanza de la danza con mediación tecnológica en los niveles obligatorios precisa delinear algunas propuestas claves que permitan replantear estrategias para docentes y estudiantes desde una perspectiva experimental.

En términos generales, se abordaran experiencias con el cuerpo poniendo énfasis en el uso de tecnología digital utilizando básicamente la cámara de los celulares, de fotografía digital o analógica, de las netbooks y/o soportes similares. Y, la inclusión de un software de licencia libre, de investigación y desarrollo local: Moldeo<sup>94</sup>.

### **Propuesta**

A través de la propuesta de transferencia de contenidos y resultados de la investigación en curso al territorio educativo, este proyecto denominado “Danza y nuevas tecnologías: Nuevas estrategias en el campo de la formación y la producción”<sup>95</sup>, situado en la Unidad Académica de la Facultad de Bellas Artes, tiene como objetivos generales:

Establecer contacto con los centros de formación, que desarrollan prácticas escénicas multimediales que tienen al cuerpo y a la danza como médium.

Relevar teorías y autores que den cuenta de estos tipos de desarrollo.

Ampliar la respuesta perceptiva del performer, bailarín, coreógrafo, creador escénico, artista multimedial y del espectador, disponiendo nuevos sistemas de configuración del cuerpo y la imagen en movimiento.

---

94 Recuperado de: [http://www.alejandraceriani.com.ar/moldeo\\_tutoriales.html](http://www.alejandraceriani.com.ar/moldeo_tutoriales.html)

95 Recuperado de: <http://www.alejandraceriani.com.ar/pdf/1-danzaynuevastecnologias.pdf>

Fomentar la necesidad de creación de espacios institucionales y de una política cultural actualizada que contemple estas producciones inter-departamentales y extra institucionales que incentiven la interactividad artística.

Como Objetivos específicos:

Indagar sobre posibles abordajes pedagógicos en las instituciones de formación, para comprender las posibilidades cognitivas y prácticas de la danza con nuevos medios.

Organizar estrategias de intervención didáctica en la producción de danza con tecnología

Producir contenidos digitales multimedia para la educación artística en la disciplina Danza.

- Aportar al conocimiento de los contenidos que esta conjunción de la danza con la tecnología promueven, tanto para los docentes y alumnos, como para la nueva conformación en el espacio áulico a partir del ingreso de equipos de la computación portátil en la educación pública.

Por ende, las tareas en las Etapas año 2014 y 2015 se concentran en la actividad Transferencia y se relacionan con el ingreso a las instituciones educativas formales.

En primera instancia, año 2014, se realizó la selección de instituciones y docentes del lenguaje Danza para la realización de jornadas de Asistencia técnica a escuelas de nivel secundario con equipamiento informático del Programa Conectar Igualdad.

### **Resumen Etapa 2014**

- Selección de instituciones de nivel secundario que tengan en primera instancia el lenguaje Danza y en segunda instancia, el equipamiento informático del Programa Conectar Igualdad; para la realización de Pruebas Abiertas con docentes y estudiantes del módulo de programación operable.

- Selección de instituciones de formación de nivel superior en el lenguaje Danza; para la realización de Pruebas Abiertas con docentes y estudiantes del módulo de programación operable en la notebook adquirida en este proyecto.

Una de las dificultades encontradas fueron las restricciones formales a la hora del ingreso a las instituciones. Se actuó en consecuencia, en dos instancias y líneas de estrategias, a saber:

- Se presentó un proyecto de capacitación “El uso de las netbooks como recurso para la enseñanza de la Danza en la Escuela Secundaria”<sup>96</sup>, a la Dirección de Educación Artística del

---

96 Recuperado de: [http://www.alejandraceriani.com.ar/pdf/danza\\_esc\\_secundaria.pdf](http://www.alejandraceriani.com.ar/pdf/danza_esc_secundaria.pdf)

Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires; que fue aceptado y ejecutado en el mes de octubre del 2014 en la región 22 municipio de Bahía Blanca y región 20 municipio de Balcarce.

- Se realizó la experiencia de pruebas abiertas con el *software Moldeo*<sup>97</sup> (programa de licencia libre y creación local que nuestra investigación contribuye a desarrollar) en instituciones donde ya se estaba trabajando y el proyecto tenía visto de confianza. Nos referimos a la Escuela de Educación Estética N°1, la Plata Pcia de Bs As y el seminario *Performance y Corporalidad*, dictado por la Prof. Alejandra Ceriani, dentro del posgrado Maestría en Teatro y Artes Performáticas<sup>98</sup>, Universidad del Arte (UNA), CABA.

### **Proyecto Etapa 2015**

Abrimos agenda educativa con unas jornadas sobre la temática, organizadas por la supervisión de la Dirección de Inspección General, Jefatura de Región 1 distrito La Plata, el día 18 de mayo de 9 a 16 hs., convocando a docentes de artística de teatro y danza.

Actualmente estamos realizando una nueva selección de instituciones educativas -que tengan la disciplina artística Danza en todos los niveles: primaria, secundaria y superior- se les brindara una capacitación instrumental a equipos docentes para el seguimiento y la realización de un proyecto áulico.

Asimismo, se proyecta expandir estos conocimientos y prácticas logradas, es decir, que no resulte solo una experimentación individual del docente y sus estudiantes sino que sirva para la propagación de una nueva condición de producir y reflexionar con la corporalidad y la tecnología en la educación artística.

- Formación técnico-conceptual en instituciones seleccionadas de nivel primario, secundario y superior que tengan en primera instancia el lenguaje Danza y en segunda instancia el equipamiento informático del Programa Conectar Igualdad.
- Formación técnico-conceptual de un grupo de trabajo en cada institución que lidere esta primera instancia para luego difundirla interdisciplinariamente entre sus pares

### **Organización General De La Propuesta De Transferencia 2015**

Dados los resultados de trabajar en los asesorías técnicas generalizadas desde la D.E.A.; se propone para este año que las mismas sean puntuales y con formación instrumental 1 a 1 en

---

97 Recuperado de: <http://www.moldeo.org/>

98 Recuperado de: <http://www.alejandraceriani.com.ar/pdf/moldeo/2.desapariciones.pdf>

instituciones convocadas desde la Secretaria De Inspección Sede Norte, cita en 7 y 33 de la ciudad de La Plata; promoviendo así “el trabajo colectivo y articulado en el marco de proyectos estratégicos definidos participativamente con el horizonte puesto en mejorar permanentemente los procesos escolares y los niveles de calidad de la enseñanza y de los aprendizajes”<sup>99</sup>. Por tanto, la heterogeneidad logra ser convocada en forma inmediata y particularizada logrando que las decisiones que se tomen tengan impacto real en el quehacer cotidiano de cada actor del establecimiento escolar, activando:

- Una verdadera proximidad y continuidad de las acciones conjuntas; y
- Enfoques integradores que superen los procesos de fragmentación entre la especificidad y estancamiento conceptual de las disciplinas artísticas en la enseñanza y los desconocimientos tecnológicos que están dificultando el pleno desarrollo lúdico y experimental que estas abogan.

Por otra parte, que la *Ley de Educación Nacional*<sup>100</sup> establezca que deben desarrollarse opciones educativas basadas en el uso de las tecnologías de la información y la comunicación, entre otros, y que se colabore con el cumplimiento de los fines y objetivos de la misma, nos da un respaldo innegable.

Nos damos entonces la siguiente organización de un primer y segundo trayecto para llevar a cabo en los próximos meses de este año.

#### PRIMER TRAYECTO:

- Presentar la propuesta a la Jefatura Distrital e Inspección de Educación Artística, Sede De Inspección Norte.
- Recibir la aceptación y establecimiento de premisas y puntos claves para su realización
- Seleccionar instituciones de nivel primario, secundario y superior que tengan en primera instancia el lenguaje Danza y en segunda instancia, apliquen a algunos de los programas o líneas de acciones nacionales y/o provinciales de integración de las TIC en la educación estatal.
- Seleccionar docentes de las instituciones de nivel primario, secundario y superior. Se abogara por formar equipos internos, es decir: el docente de danza va a trabajar con un par que posea formación o efectivo entendiendo en informática. Es muy importante que la dirección o autoridad competente del establecimiento tenga conocimiento y dé apoyo.
- Realizar el contacto con los directivos y docentes de los establecimientos convocados

---

99 Recuperado de: <http://servicios2.abc.gov.ar/lainstitucion/organismos/direccioninspecciongeneral/>

100 Recuperado de: [http://www.me.gov.ar/consejo/resoluciones/res15/244-15\\_01.pdf](http://www.me.gov.ar/consejo/resoluciones/res15/244-15_01.pdf)



- Recibir la aceptación y establecimiento de premisas y puntos claves para su realización general y específica. (Entre ellas que el equipo docente tenga un proyecto o esbozo de proyecto con algún grado o grupo de estudiantes a cargo para iniciarse en la particularidad de esta propuesta. Algunos recursos técnicos imprescindibles: computadoras, proyector, espacios adecuados. En el caso del nivel primario, el conocimiento de los padres acerca de este proyecto escolar, etc.)
- Comprometer al capacitador técnico del software Moldeo para el dictado de una máster class que será sustentada por el presupuesto de los incentivos que recibe este Proyecto de Investigación y Desarrollo PID, UNLP; Danza y Nuevas Tecnologías: nuevas estrategias en el campo de la formación y la producción, Cód. 11B258.
- Establecer día y horario del máster class
- Organizar el encuentro en un espacio y tiempo adecuado con las cinco (5) instituciones cuyos equipos docentes se verán comprometidos

#### SEGUNDO TRAYECTO:

a-Combinar horarios y días en las diferentes instituciones para realizar un seguimiento de observación y acompañamiento a los docentes y estudiantes comprometidos en la experimentación de este proyecto, con la idea de ser mostrado en su estado procesual o definitivo a fin de año.

#### AGENDA

Semana del 8 al 12 de junio

- Comunicación con las autoridades de las escuelas e instituciones escogidas para la producción conjunta de la práctica piloto
- Primeras reuniones de conocimiento y alcance del proyecto, posibles acuerdos y compromisos

Semana del 15 al 19 de junio

- Acuerdos de organigrama con los docentes convocados
- Envío de contenidos del proyecto y lecturas propuestas para su avance

Semana del 22 al 26

- Reunión con los equipos docentes en Sede , presentación de contenidos para organizar los proyectos

Semana del 29 de junio al 17 del Julio

-Primeras rondas de exposiciones de proyectos, acuerdos técnicos y preparación para el máster class sobre el software Moldeo

Receso escolar

Semana del 3 al 7 de Julio

-Jornada completa, Master Class sobre software Moldeo

-Puesta a punto de las computadoras: instalación y comprobación de la operatividad del software

-Primeras pruebas abiertas

En los meses de agosto a octubre se llevar a cabo un seguimiento de las propuestas<sup>101</sup>

-Acuerdos de agenda con cada escuela y equipo docente para su seguimiento (registro fotográfico y fílmico, entrevistas y muestras de avances) hasta la realización del proyecto con un grupo de alumnos a fin del año lectivo 2015.

### **Bibliografía**

AAVV, "Arte del cuerpo digital. Nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas", EDULP: La Plata.

AAVV, (2007), " Tecnologías de la información y la comunicación en la escuela: trazos, claves y oportunidades para su integración pedagógica", - 1a ed. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación. Recuperado de: <http://www.me.gov.ar/curriform/publica/tic.pdf>

LION, Carina (2012) Pensar en red: metáforas y escenarios. En: M. Naradowski y A. Scialabba. Comps. ¿Cómo serán? El futuro de la escuela y las nuevas tecnologías. Buenos Aires: Prometeo.

LION, C. (2006) Imaginar con tecnologías: relaciones entre tecnologías y conocimiento. Buenos Aires: Stella.

MAGGIO, M. (2012). Enriquecer la enseñanza. Los ambientes con alta disposición tecnológica como oportunidad. Buenos Aires: Paidós.

SIBILIA Paula (2012), ¿Redes o Paredes? La Escuela En Tiempos De Dispersión, Editorial Tinta Fresca: Buenos Aires.

---

101 Registro de la entrevista realizada a los docentes que participarán en el proyecto. Primeras ideas respecto a la propuesta, el uso del software, la tecnología, los contenidos en danza, el aula, etc. Recuperado de: [https://youtu.be/1wV9Vn2W\\_iY](https://youtu.be/1wV9Vn2W_iY)

## **El vendaval: muestra del taller trans-disciplinar de arte para jóvenes en situación de encierro temporario**

Sol Massera y Ana Contursi

Facultad de Bellas Artes- Secretaría de Extensión Universitaria - UNLP

La muestra que se propone integra los procesos y las producciones del Taller Transdisciplinar de Arte para jóvenes en situación de encierro temporario, “El vendaval”. Dicho taller funciona como proyecto de extensión de la Facultad de Bellas Artes (UNLP-2015), con la dirección del Prof. Nicolás Bang. Además, este proyecto forma parte de un trabajo de investigación colectiva que busca, por un lado, la vinculación de dos comunidades, la académica y la de los jóvenes en situación de encierro y vulnerabilidad social; y, por otro, la aplicación experimental de diversos oficios, procedimientos y saberes artísticos para una práctica pedagógica que contribuya a transformar positivamente la estadía de los jóvenes en las instituciones de reclusión. Esta vinculación incluye el cruce y la puesta en contacto de dos universos sensibles complejos, desde la perspectiva del filósofo Jacques Rancière, de dos *regímenes estéticos* diversos. No se trata desde nuestra perspectiva de la noción romántica de lo estético como lo bello. Lo estético describe aquí la particular configuración histórica y social de la experiencia sensible de los sujetos, y esto incluye una también particular distribución de capacidades vinculadas a lo visible, lo pensable y lo decible desde el propio cuerpo. Para decirlo sintéticamente, se trata de “lo posible” producido en cada caso particular de experiencia subjetiva, tanto intelectual como física y afectiva. Esa particular configuración de posibilidades es concebida aquí siempre como política, justamente por constituir una distribución particular de lugares sociales y un reparto específico de prerrogativas, derechos y deberes. <sup>[1]</sup> Estrictamente, un régimen estético incluye una particular distribución de lo visible, lo audible, lo tocable, lo olfateable, lo pensable, lo decible y lo factible; por ello se trata de la instauración de posibilidades, y lo que es puesto en juego allí es lo que incumbe al universo social del ver – decir – hacer, cuestión que implica un reparto particular de lugares sociales. Desde esta perspectiva, todos los sujetos experimentan la vida de manera estética, y es la dilucidación de cada experiencia y su puesta en relación con otras alternativas, partiendo de premisas no jerárquicas, lo que asumimos aquí como un desafío para la democratización efectiva de las capacidades. Todo esto alejándonos de ideas como las de transmisión, enseñanza, capital cultural, saber legítimo, conocimiento superior, etc., nociones que pueblan los antiguos y actuales trabajos vinculados a la esfera de lo popular y que se asientan

en presupuestos de desigualdad y asimetría, tanto en el terreno de lo material como de lo simbólico.

Por otro lado, los jóvenes destinatarios del proyecto se encuentran en una situación cotidiana de violencia, vulneración de derechos y restricciones en torno a las posibilidades de desarrollo personal y aprovechamiento de sus capacidades tanto intelectual-cognitivas como físico-prácticas. En general, no tienen acceso, dada la situación judicial-institucional en la que se encuentran, a espacios de reflexión colectiva especialmente destinados para la reflexión crítica de sus propias condiciones y la elaboración poética-subjetiva que permite, creemos, vislumbrar posibilidades alternativas de los estados de cosas. Por ello, la metaforización de las cuestiones de la vida a partir de la vivencia sensoro-corporal y reflexiva aparece como un eje central en este proyecto, así como las instancias de la planificación colectiva, el diseño consensuado, el debate compartido y la labor individual y común, ya que las mismas son consideradas como momentos inherentes y necesarios para la vida social saludable y compartida. Asumimos, entonces, el objetivo principal de este taller como el de una operación artística y educativa política y transformadora, surgida de la comunidad académica y para la comunidad precarizada, en pos del acercamiento hacia una sociedad más democrática y justa.

El abordaje de y desde la corporalidad a partir del trabajo transdisciplinar (teatro, literatura, plástica y edición) permite la emergencia de procesos artísticos en los que la experiencia estética de los participantes tiene un carácter integral. Cada dos meses se trabaja alternando los talleres e hilándolos a través de un eje genérico que se plasma en un micro - proyecto de realización. Se alternan semana a semana los talleres de teatro, literatura, plástica y edición. Este esquema se repite cada mes. Se han trabajado hasta ahora poemarios, fanzines e historietas; el próximo proyecto será de fotonovela.

En cada encuentro, si bien el eje del trabajo está puesto en una disciplina, se apunta a un abordaje transdisciplinar e integrador, ya que en cada semana se retoma lo trabajado en los anteriores encuentros y cada taller se vale de las herramientas, metodologías y encuadres de las otras disciplinas. Se propone una mirada integradora del proceso artístico, y se comprende a todas estas actividades como propiciadoras de experiencias estéticas, en los términos anteriormente explicados. En este sentido, cada propuesta o consigna de actividad que se le ofrece a los jóvenes se propone, por encima de todo, para precipitar el acontecimiento de una vivencia sensible, en donde el cuerpo cumple un rol fundamental. Se apuesta a que es en esa vivencia, en ese

transcurso corporal en situación y contexto específicos, en donde cada joven puede generar un conocimiento y una transformación significativa de su propia subjetividad.

En el taller de teatro, coordinado por Verónica Ríos, se proponen trabajos grupales de improvisación y representación sobre personajes, entornos, conflictos y/o situaciones de transformación (lo que llamamos “acontecimientos”) y se va experimentando con el cuerpo colectivo. En este cuerpo grupal se exponen los roles que cada joven asume en este grupo, es decir, cómo el cuerpo individual está atravesado por el cuerpo grupal, y se intenta trabajar, justamente, con el cambio de roles, con la evidenciación de qué le propone al cuerpo de uno el cuerpo del otro, cómo se reacciona ante la acción del otro, qué tiene cada cuerpo subjetivado y/o objetivado para ofrecer en situaciones de intersubjetividad, etc. Las actividades realizadas en este taller tienen como material primordial al cuerpo, son trabajos de apropiación del espacio a partir de recorridos, composición de situaciones a través de *fotos*, asignación a cada participante de roles específicos a partir de esas fotos y utilización de la información que da cada cuerpo en esa situación, revisión, discusión y cambio de roles. En el taller de literatura, coordinado por Ana Contursi, el cuerpo se predispone a una lectura y un trabajo más centrado en lo individual, se intentan proponer lecturas y escrituras personales para que cada joven tenga la posibilidad de una revisión individual de sus propios gustos e intereses. Por ejemplo, la actividad llevada a cabo en el primer encuentro fue la descripción de un lugar, un espacio y un personaje, utilizando como herramienta clave a la metáfora. En el taller de plástica, coordinado por Sol Massera, se proponen pequeños grupos, en donde el diálogo y la conciliación son necesarios para el avance del trabajo. La representación del cuerpo personal, el retrato, la creación de personajes ficticios son propuestas que facilitan una visualización y reflexión de la construcción visual de la corporalidad propia y ajena. El taller de edición es más flexible a partir las necesidades específicas del trabajo final, en los casos expuestos, los poemarios, los fanzines y la historieta.

**Especificaciones técnicas:**

**Soportes**

- 1- video de muestras en el Centro
- 2- fotos del trabajo en clase
- 3- mural del proceso de trabajo en taller (materiales producidos)
- 4- revistas, fanzines y poemarios terminados

**Dimensiones**

- 1- Video: proyección en un muro de 1,5m de ancho
- 2- Fotos: montaje en muro de 3m (altura de ojos)

### 3- Mural:

13. papelones (4 de 2 m de altura x 0,70 cm) 4m de muro

14. material suelto (textos, dibujos, collages, fotos tetrales, etc.) muro de 3m 4- Mesa con revistas terminadas

**Requerimientos técnicos y materiales** 1- Para la proyección, un espacio a media luz y un proyector (proyector propio)

2 y 3- Las fotos y los murales se colocarán sobre la superficie de la pared dependiendo de sus características y los posibles sistemas de montaje.

4- Una mesa

### Imágenes

Tapas poemarios



Poemarios

Fanzines



Papelones

Fotos del trabajo en clase

Historieta / taller de teatro







## Talleres

## ***Intensivo vivencial y teórico para docentes de todos los niveles***

José Minuchin

Proyecto de intervención: el cuerpo en educación. Psicomotricidad y teatro: recursos expresivos para la práctica docente.

DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO : Proceso de intervención grupal, vivencial y teórica, donde se pone en acción el cuerpo a través de juegos de teatro con implicancia psicomotriz para abordar el conocimiento de los propios recursos expresivos y la creatividad en la práctica docente.

Clases dinámicas y lúdicas donde se rescatan conceptos luego de cada ejercicio que conforman el reconocimiento de los potenciales subjetivos y los propios recursos expresivos para integrarlos a la práctica docente.

FUNDAMENTACIÓN: Surge la necesidad de resignificar la tarea docente en el ámbito educativo.

De encontrar nuevas vías de comunicación y motivaciones para mejorar en la tarea profesional La psicomotricidad y el teatro abordan al sujeto en su globalidad bio-psico-cultural.

Una mirada abarcativa que permite estimular al docente desde sus potencialidades.

Para generar las ganas de aprender en el alumno.

Para aprender de uno mismo.

Para desaprender lo aprendido y así acceder a un nuevo conocimiento.

El conocimiento del cuerpo y sus posibilidades expresivas.

Como instrumento vincular y de creación.

Al decir de Winnicott (1970), “el ser precede al hacer”. Es en este concepto que descansa la práctica, basándose en que primero se debe conocer cuales son las posibilidades expresivas y creativas propias utilizando al cuerpo como vehículo para construir una subjetividad que permita traducirlas en acciones concretas en el rol docente.

Cómo construir proyectos pedagógicos a partir del trabajo corporal y creativo.

Este taller sitúa a la formación corporal y expresiva profesional en estrecho vínculo con el concepto del cuerpo como herramienta de expresión, el arte teatral y la psicomotricidad como vía de entrada a un espacio de investigación personal y grupal para acceder a nuevas ideas y encontrar la forma de concretarlas en la institución educativa, obteniendo una innovadora mirada sobre el propio desarrollo humano y profesional.

## Obras, Performances, Videos e Instalaciones

## **Resonancias entre técnica e improvisación; a propósito de la interpretación y la enseñanza**

Sofía Almeida, Inés Di Tada, Carolina Escudero, Andrea Gatica, Silvina Auregui, Zulma Mieri, Susana Solas, Candera Oliva y Verónica Truzzoli

### **Resumen**

En el Taller del Movimiento, el grupo de danza contemporánea cuenta con dos espacios de enseñanza, uno de técnica y otro de improvisación. En relación a esto, nos interesa presentar los diálogos y cruces que se fueron dando entre ambos espacios al momento de planificar los temas y las clases a desarrollar. Así, nos interesa mostrar el trabajo de exploración de movimiento e improvisación que venimos desarrollando con el grupo a propósito del cual presentamos la propuesta a continuación. Tenemos en doble objetivo, por un lado nos interesa presentar un ejercicio de exploración/improvisación con la idea de que las integrantes del grupo podamos mostrar y socializar nuestro hacer, nuestra modalidad de trabajo, el proceso de búsqueda y desarrollo de singularidades de movimiento y los efectos de esa singularidad sobre el trabajo del grupo, sobre el clima y la improvisación grupal. Por otro lado, nos interesa presentar un conjunto de temas en torno a los cuales el espacio de exploración e improvisación fue tomando forma encuentro tras encuentro. En este sentido nos interesa reconstruir cómo aparece la necesidad de trabajar aspectos de la danza vinculados a la generación de material de movimiento, los efectos que suponemos que eso tiene sobre la adquisición de las habilidades técnicas y sobre la posibilidad de desarrollar una interpretación singular del código de movimientos.

### **PARTE 1: Ejercicio de improvisación**

El objetivo de esta parte es presentar un pequeño ejercicio de improvisación, en el que trabajaremos de manera secuencial desde el solo a lo grupal y de manera secuencial y simultánea, diversos temas vinculados a la búsqueda de formas y calidades de movimiento, de manera particular, a) en relación al espacio y sus formas de habitarlo, esculpirlo y transitarlo –dirección, volumen, superficie, niveles, perímetro- b) en relación a los mecanismos de movimiento, trabajaremos con motores c) en relación a la calidad de movimiento, incorporamos la velocidad y el peso.

Teniendo en cuenta esto, nos parece oportuno introducir algunas consideraciones: en primer lugar destacar que el interés es mantener la improvisación, exploración de movimiento y la generación instantánea de forma coreográfica como objetivo primario en la organización de la

propuesta (e incluso del taller que nos convoca más allá de esta presentación). Sin embargo, también reconocemos el carácter de “técnica” que tiene la improvisación en danza, por lo cual, en función de la ejercitación y el entrenamiento, las formas se enriquecen y sin perder el carácter instantáneo de nuestra propuesta, podemos reconocer el resultado de la puesta en términos de un producto alcanzado como efecto del tiempo de trabajo acumulado, del conocimiento y reconocimiento de las singularidades de movimiento y, a partir de su combinación de los efectos generados sobre la dinámica de movimiento y la forma grupal.

Proponemos entonces un encuentro flexible, con una muestra de movimiento abierta a la intervención discursiva de quienes coordinamos el trabajo. Con el interés de que el material generado sea soporte vivo, visual, plástico y performático, de lo que presentamos en la segunda parte de la propuesta orientada a sistematizar, en relación a la enseñanza de la danza, los cruces y resonancias que se dieron de manera particular en el marco del grupo de danza contemporánea del Taller del Movimiento, entre técnica e improvisación en relación a los objetivos de trabajo que fuimos proponiendo en los dos espacios de enseñanza que promovemos.

Para esta parte de nuestra propuesta necesitamos un espacio con piso de madera o tapete de goma amplio y limpio, sonido y luces (mínimo requerimiento: cuatro calles) y 20/25 minutos para su desarrollo.

## **PARTE 2: Resonancias**

“La resonancia de una estructura o cuerpo es el aumento en la amplitud de movimiento en un sistema debido a la aplicación de fuerza pequeña en fase con el movimiento”

En esta parte nos interesa reconstruir cómo surge la propuesta del espacio de exploración e improvisación de movimiento para el grupo de danza contemporánea y en particular, explicitar la formación de algunos criterios de trabajo que surgieron del diálogo entre las clases de técnica y las clases de improvisación, en base a los cuales, los efectos de resonancia van tomando cuerpo.

El grupo de Danza Contemporánea se abre como espacio de enseñanza en el Taller del Movimiento, en el año 2010 a cargo de la docente Adriana Falkenberg, quien en el año 2013 no puede continuar con el grupo a su cargo y se incorpora como maestra Inés di Tada. El grupo tiene cierta estabilidad durante los primeros años y luego se consolida, las alumnas que toman las clases son desde su inicio, Susana Solas y Sofía Almeida y de incorporación más reciente Andrea Gatica, Verónica Truzzoli, Alejandra Gabriel, Zulma Mieri o Candela Oliva, sin embargo con el grupo tenemos continuidad y estabilidad en el trabajo desde Marzo de 2013. En función del armado del

material para la muestra del año 2014, aparece la necesidad y la inquietud por incorporar una pequeña secuencia de movimientos que surja de la improvisación y se desarrolle en base a la reinterpretación con asiento en criterios formales (tiempos y niveles de movimiento) de células de movimiento que formaban parte de la secuencia preparada para la muestra. A partir de esa experiencia, en función del buen recibimiento que tuvo en el grupo, Inés di Tadanos ofrece junto con Carolina Escudero, un espacio/taller cuyo objetivo es la exploración de movimiento y la improvisación con una frecuencia de encuentro mensual. El interés está puesto en ampliar nuestra experiencia de danza y en sistematizar la tarea de reinterpretación de las secuencias y materiales que se trabajan en la clase de técnica. Con más recursos incorporados respecto de cómo se genera el movimiento, más posibilidades de leer el movimiento que se ofrece de manera preestablecida, y por tanto, mayores posibilidades de interpretar singularmente el movimiento. No pudimos desarrollar esta idea tal como se presentó al principio, porque si bien tenemos un recorrido común respecto de las clases de técnica, no era igual de equivalente la experiencia que teníamos en común en la improvisación y si bien el horizonte y punto de llegada sigue siendo ese, el camino a recorrer no es tan directo. Aquí entonces la primera decisión, no podemos ir de entrada a la reinterpretación del material trabajado en las clases de técnica porque no todas tenemos las mismas herramientas para interpretar. Las unidades de trabajo se fueron presentando de a una, en función del impacto y los efectos que generamos en cada encuentro, la más arbitraria fue seguramente la primera: el volumen. Lo abordamos con una consigna de trabajo en dúos lo que permitió, no sólo reconocer el volumen como aspecto del espacio, sino despertar la sensibilidad y disponibilidad articular, el eje estuvo puesto en el vacío como lo opuesto a espacio ocupado y en la cintura escapular como parte del cuerpo a poner en juego al momento de perimetrar el vacío y hacer aparecer el volumen. Del trabajo nos llevamos dos elementos: la comodidad en el trabajo de a dos, como lugar en el cual apoyarse y la necesidad de insistir en la dirección como eje para organizar la disposición del cuerpo en relación a la cintura escapular (es decir, que el cuerpo no sea un obstáculo), cómo para proyectar toda la organización corporal en función del movimiento.

De ahí, el segundo tema: la organización del cuerpo en función de las líneas más o menos imaginarias que articulan su sostén (coxis-coronilla, isquiones-talones, línea de la clavícula, pubis-esternón, crestas ilíacas-base de las costillas, etc.) y la proyección de esas líneas en el espacio como generadoras de movimiento, a partir de la identificación y la búsqueda de movimiento, con posibilidades de cambio de niveles y torsiones para complejizar la proyección espacial del cuerpo

linealmente organizado. Aquí la primer resonancia, el efecto en la colocación en el eje que tuvo sobre quienes hicimos el ejercicio fue bastante importante y el hecho de que en la clase de técnica se utilice como recurso el lenguaje puesto en juego en el espacio de improvisación, tanto para presentar las secuencias cómo para dar indicaciones respecto dónde poner la intención o cómo reconocer la dirección del gesto y el movimiento fue un punto destacable, no sólo porque comienza a circular un vocabulario específico/estético para enseñar, sino porque establecemos un código común para el intercambio y la interpretación, tanto del discurso cómo del movimiento. De esta propuesta nos surgió también la idea para el tercer encuentro, orientado a trabajar la dinámica, la articulación fragmentada del cuerpo y la generación de movimiento como flujo continuo tanto en relación al cuerpo como en su proyección al espacio. Para eso propusimos una consigna situada en los motores de movimiento con un trabajo que fue de lo individual a lo grupal pasando el trabajo de dúos. La idea de flujo aparece bastante claramente a partir del recurso didáctico a los motores, y además la incorporamos como consigna para el trabajo en parejas y de grupo (lo que una deja la otra lo toma). La resonancia aquí fue múltiple, desde el cambio explícito en las secuencias de las clases de técnica hasta el registro en el cuerpo del hecho según el cual, la mayoría de las veces, el movimiento de la danza no va hacia ningún lado, no es un movimiento utilitario, sino ocioso, lujoso y continuo. La idea según la cual, la forma es una consecuencia de buen uso de la técnica y no un principio al cual la técnica y el movimiento se acomodan. La dinámica, el flujo de movimiento, e incluso la idea según la cual no hay lugar a dónde llegar con el movimiento de la danza, no se contraponen con la búsqueda de forma como criterio que vuelve inteligible a una pieza de danza. Lo que proponemos, en función de esta interpretar esta resonancia, es invertir el lugar, y entender la forma no como punto de partida, sino como punto de llegada. Sabemos que no hay lugar a dónde llegar, pero eso no nos hace dejar de ir. De este impacto y como resultado de la práctica proponemos el espacio como eje que organiza nuestro cuarto encuentro. Quizás lo primero para decir es que el espacio funcionó como límite, límite productivo a generación del movimiento, a la incorporación organizada de la dinámica. Pero una vez que el límite nos habilitó a movernos con direcciones, proyecciones y niveles precisos, que nos condicionó a la producción de un gesto y una intención situada, el espacio mutó de límite a potencia, lo que fue un movimiento íntimo en un espacio pequeño se volvió desplazamiento, búsqueda e invasión del espacio del otro, generación de volumen, pero ya no desde el vacío, sino desde la proyección y la escultura/arquitectura que genera el movimiento del cuerpo en espacio. De nuevo la forma como punto de llegada, la producción de una singularidad de movimiento que



puede interpretarse, porque tenemos habilidades técnicas, tenemos cuerpo organizado, maneras de movernos y un espacio que invadir.

Quienes trabajamos con improvisación por tomar el lugar común solemos diferenciarla de la técnica, y seguramente una clase de técnica y entrenamiento en un código determinado de movimientos es bien diversa de una clase de improvisación, exploración de movimiento y composición, sin embargo a improvisar se aprende, como se aprende a alinear la columna y a reconocer el eje, a tomar decisiones por dónde explorar, a seleccionar movimientos y sintetizar una forma o secuencia también se aprende con entrenamiento, con repetición y constancia, la improvisación es también una técnica, con cualidades diversas a las de los diversos códigos de movimientos que configuran el campo semántico de la danza en occidente. En base a esa condición, de técnica que se aprende, creemos que el resultado de los encuentros en el espacio de improvisación puede entenderse en términos de trabajo y de resultado, no porque haya un producto terminado disponible a ser consumido, sino porque hay trabajo que se acumula, que resuena y que resulta de unos modos más o menos estables de hacer.

Al momento de presentar este texto, tenemos planificados varios encuentros más, para el espacio de improvisación y para sus resonancias en los espacios de técnica, suponemos que esos encuentros arrojarán, elementos, temas y modos de entender y proponer la danza que no son parte de este escrito, pero que será parte de la performance que este escrito supone, en su doble dimensión, de performance de movimiento y de performance de discurso. Esos elementos serán puestos en escena, aunque no estén aquí, ya que nuestro trabajo marcha con autonomía respecto de ECART, el ECART como la forma, puede ser un punto de llegada y no un punto de partida, no nos acomodamos al ECART, nos excusamos en él.

Nos gustaría que el gesto de mostrarnos resuene en algo que consideramos el “alma” de la danza, la interpretación. La interpretación es un modo de ser de la danza en el punto más evidente en función del cual sin intérprete no hay obra, pero también en un punto menos evidente y que tiene que ver con la significancia, el sentido del movimiento y la danza. La interpretación es sobre todo eso, ofrecer un sentido y hacerlo, volver el movimiento inteligible para quienes somos parte de la situación performática, sea escénica o educativa. Interpretar es en cierto sentido, jugar.

Todos sabemos que el inglés play se usa en dos acepciones, la de tocar un instrumento, interpretar y la de jugar un juego. En los dos casos encontramos como elemento común un sentido del juego puesto ahí antes del intérprete, reglas de uso, de competencia o estilo. Claro que interpretamos algo que ya está y que nos precede, para nuestro caso, los pasos y el código de movimientos de

la danza, sin embargo lo que resulta de la interpretación es todas las veces algo nuevo y distinto respecto del sentido dado, es siempre una lectura nueva, es un contacto con el material que se particulariza cada vez, es hacer del sentido, algo con significado para alguien.

La interpretación de una secuencia de movimientos preestablecida nos muestra siempre una secuencia nueva, cada intérprete abre en el encuentro con el material, una arista particular un espacio de significancia singular, ya que acentuamos del movimiento lo que nos significa como sujetos y cuerpos danzantes. Poder interpretar lo que la “tradición” nos lega y darle a eso un significado actual, es posible porque en la interpretación activamos un conjunto de recursos discursivos y de movimientos que actualizan la historia del código según nuestra posición, nuestro presente y nuestras búsquedas (inquietudes). Disponer de la mayor cantidad de recursos nos hace más ricos intérpretes, nos obliga a tomar decisiones, porque es en la responsabilidad de nuestro encuentro con el material que adviene el significado, elegimos que acentuar y que matizar, que sintetizamos, que desechamos, que repetimos, a qué retornamos y que olvidamos. La posibilidad de interpretar la danza y de tener una mayor libertad de movimiento, de hacer aparecer algo singular y distintivo, que no está predeterminado en la lógica de la secuencia o la frase, nos potencia como actores de la danza como fuerzas activas que nos permiten hacer aparecer algo que no estaba, pero nos coliga con la responsabilidad de construir significado, de efectuar un gesto de sentido que resuene en los otros.

La idea de ofrecer un espacio de exploración/improvisación se entiende de manera completa bajo este registro, en una apuesta de construir intérpretes, ofrecer recursos para enriquecer el lenguaje de movimiento y potenciar la interpretación de la reglas del juego, motivar nuevos usos de esas reglas, que cada una podamos hacer de “la danza” nuestra danza y que esa apropiación muestre su condición de juego que nos invita a jugar sin estabilizarse en una forma inerte.

#### **Bibliografía:**

Esteban, A; Melgar, A; Tasso, L; et.al (2005) *Puentes y Atajos. Recorridos por la danza en Argentina*. Buenos Aires, COCOA DATEI.

Nachmanovitch, S. (1990) *Free Play. La improvisación en la vida y en el arte*. España, Paidós.

Lesschaeve, J. (2009) *El bailarín y la danza. Conversaciones con MerceCunningham*. España, Global Rhythm.

Tambutti, S (2011) Tecnofilia o tecnofobia, ponencia presentada en el 9° Congreso Argentino y 4° Latinoamericano de Educación Física y Ciencias. UNLP

Foster, S. (1992) "El cuerpo de la danza" en Cray, J. y Kwiter, S. Incorporaciones. España, Teorema.

## **Muestra de Trabajo de curso de Danza Contemporánea del Estudio TEM**

Diana Rogovsky

La muestra consiste en presentar fragmentos de trabajo de clase de danza contemporánea.

Como la modalidad incluye sensibilización, entrenamiento técnico, trabajo con secuencias e improvisación y reelaboración a partir de las mismas por parte de las estudiantes, se seleccionarán materiales que den muestra de este proceso.

Se trata de un curso particular de mujeres con una práctica con fines de formación no profesional.

Sin embargo, las estudiantes realizan otras actividades (teatro, danza butoh, yoga, literatura, docencia, canto), por lo cual cuentan con un sustrato de formación artística que enriquece los procesos de creación que se transitan.

La idea es que luego de mostrar estos fragmentos, se pueda llevar adelante una conversación con quienes estén presentes acerca de la experiencia que se transita en el curso.

Estudiantes: Carolina Caprio, Natalia Mas, Nadia Amoroso, Analía Carlé, Constanza Nosetti, Florencia Marchetti.

**Docente: Diana Rogovsky.**

**Eje 6**

**DISCUSIONES TEÓRICO-CONCEPTUALES EN TORNO AL CUERPO**

### **Eje 6**

#### **Discusiones teórico-conceptuales en torno al cuerpo**

**Coordindoras: Mónica Menacho y Mariana Sáez**

**Coordinador invitado: Rodolfo Puglisi**

Entre la materialidad sensible y el sentido, entre lo trascendental y lo empírico, entre la naturaleza y la cultura, diversas tradiciones de pensamiento han intentado, y siguen intentando, aprehender al cuerpo y su multiplicidad. Este eje temático comparte interrogaciones en torno a los cuerpos y las corporalidades, y a sus modos de abordaje en tanto objetos/- sujetos de investigación y creación.

## Exposiciones orales

## El cuerpo y el espacio más allá del esquema motriz en la filosofía de Merleau-Ponty

Esteban A. García

Universidad de Buenos Aires

Consejo Nac. de Investigaciones Científicas y Técnicas

### Resumen - Presentación del tema

Este trabajo se propone, en primer lugar, presentar sucintamente la filosofía del cuerpo vivido de Merleau-Ponty en sus contrastes respecto de la concepción filosófica dualista predominante en la tradición moderna. Según la *Fenomenología de la Percepción*, nos vivimos corporalmente -y correlativamente percibimos el mundo- de acuerdo a un esquema de posibilidades de comportamiento configurado mediante la sedimentación de habitualidades. Sin embargo, esta definición del cuerpo como “esquema motriz” no agota la experiencia corporal tal como es vivida, según el mismo filósofo permite atisbar al referirse a comportamientos no teleológicos ni competentes, correlativos de espacialidades inhabituales, no objetivas y no estructuradas pragmáticamente, tales como el espacio erótico, onírico, estético o lúdico.

### Desarrollo

En el siglo XVII, Descartes sentó las bases de la filosofía moderna con su célebre “pienso, existo”. De acuerdo a este postulado, yo soy una mente que piensa, y “yo no soy de ningún modo este ajuste de miembros al que denominan cuerpo humano” (*Meditaciones Metafísicas* II). El alma ya no es, como para Aristóteles, el principio del movimiento de los cuerpos vivientes sino esencialmente una mente que calcula, y los cuerpos vivientes no necesitan de un alma para moverse: de hecho los animales son cuerpos que se mueven sin alma, autómatas, porque tienen como toda máquina automática su principio de movimiento como un “motor” (el corazón) dentro de sí mismos. También la mayoría de los movimientos de nuestro cuerpo pretendieron ser explicados de acuerdo a este modelo mecánico, como partes (anatomía) que se transmiten causalmente el movimiento (fisiología mecanicista) al interior del cuerpo, continuándose desde el mundo físico exterior hacia el interior del cuerpo por los órganos de los sentidos y desde el interior del cuerpo hacia el exterior por los músculos. El cuerpo viviente es una pequeña máquina engranada al interior de la gran máquina del mundo físico, y la vida puede reducirse a un marco físico-matemático. Sólo en ocasiones se da el caso para Descartes, de que un alma inextensa “toca” misteriosamente un cuerpo, particularmente en una parte de su cerebro, y produce movimientos voluntarios y libres, que no se explican por la mera transmisión mecánica del movimiento de las partes.



Solidariamente a esta identificación del sujeto con un pensamiento incorporal y la correlativa reducción del cuerpo a una mera cosa que puede ser estudiada exteriormente, objetivamente, como un objeto físico, se dará en la modernidad un desarrollo inédito de los saberes objetivos del cuerpo, de la ciencia anatómo-fisiológica y de las técnicas de la medicina moderna. Aún hoy entendemos que la pregunta acerca de qué es el cuerpo debe ser respondida propiamente por las ciencias objetivas del cuerpo, por un científico, un fisiólogo o un médico cuya técnica se apoya en tales ciencias. El cuerpo considerado *en sí mismo* es este objeto, visto y descrito desde el exterior, medido, reducido a leyes y constantes. Del otro lado de la valla cartesiana, es decir, de mi lado como sujeto pensante que soy, el cuerpo *para mí* es una percepción del cuerpo, una imagen del cuerpo, un cuerpo representado. Ahora bien, entre el cuerpo como esa cosa en el mundo y el cuerpo como imagen, percepción o representación del cuerpo que hay en mí como mente, psiquismo o como pensamiento, nos parece que algo del cuerpo se nos escapa: mi cuerpo tal como es vivido en primera persona soy yo mismo, si bien en esta, mi experiencia corporal, yo no soy absolutamente transparente y libre, no estoy en control como el yo pensante cartesiano. En mi experiencia tal como la vivo el cuerpo no es un objeto exterior a mí, ni siquiera un objeto que me pertenece o que poseo por naturaleza, es decir, que no es meramente "mi" cuerpo, no es un "cuerpo propio", sino que habría que decir más bien que mi existencia es esencialmente corporal, lo cual significa también que este cuerpo que yo soy no es meramente una cosa sino ya una conciencia que sabe de sí misma y del mundo, aún si no se posee y lo posee, es decir, aún si este conocimiento y autoconocimiento corporal no es explícito, claro y distinto como en el modelo cartesiano del conocimiento.

De esta percatación del lugar ambiguo que abre el cuerpo entre el yo, los otros y el mundo surge en buena medida la filosofía que desarrolló Merleau-Ponty a mediados del siglo XX. La propuesta de su obra principal, la *Fenomenología de la Percepción* puede resumirse en estas palabras del Prólogo: "Será preciso despertar la experiencia del mundo tal como se nos aparece en cuanto somos-del-mundo por nuestro cuerpo, [...] tomar así nuevo contacto con el cuerpo y con el mundo".<sup>102</sup> Necesitamos "aprender de nuevo a sentir nuestro cuerpo, reencontrar bajo el saber objetivo y distante del cuerpo ese otro saber que del mismo tenemos, porque está siempre con nosotros y porque somos cuerpo".<sup>103</sup>

No se trata para Merleau-Ponty de negar el valor y la fecundidad del dualismo cartesiano del yo pensante y el cuerpo mecánico. Existen situaciones, como en la enfermedad, en las que el cuerpo parece seguir sus mecanismos autónomos e interponer sus poderes extraños entre nosotros y las cosas, como una cosa más

---

102 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, tr. J. Cabanes, Barcelona, Planeta, 1994, p. 172.

103 *Ibid.*, p. 173.

(como observa previamente en su obra *La Estructura del Comportamiento*). Los útiles y las máquinas, por otra parte, surgieron en la historia humana como extensiones, potenciadores, encauzadores, sustitutos o amplificadores de las posibilidades sensoriales y motrices de nuestro cuerpo y aún son vividas por nosotros en muchos casos de ese modo, como prótesis o apéndices- por lo que no le son absolutamente ajenos y en este sentido, como dice G. Canguilhem, explicar al cuerpo por la máquina es explicar al cuerpo por el cuerpo.<sup>104</sup> Sólo que las máquinas replican ciertos modos determinados de moverse de los cuerpos vivientes, y por eso no pueden erigirse en modelos que agoten la definición de lo que un cuerpo es, o lo que un cuerpo puede. Afirma Merleau-Ponty: "No se trata de negar o limitar la ciencia, sino se trata de saber si ella tiene el derecho de negar o excluir como ilusorias todas las búsquedas que no proceden por medidas, comparaciones y que no concluyen en leyes como las de la física clásica, encadenando tales consecuencias a tales condiciones. ... Es la ciencia misma la que en sus desarrollos más recientes nos obliga a plantear la cuestión".<sup>105</sup>

Ahora bien, según Merleau-Ponty yo me vivo corporalmente no como ese conjunto de partes y funciones que describe la ciencia, ni siquiera tal como puedo ser visto por un tercero, sino que usualmente me vivo corporalmente en cierta situación práctica, dispuesto a ciertas acciones posibles que organizan a la vez tanto mi propiocepción como, correlativamente, la percepción del mundo. Un brazo no consta en mi experiencia como una parte del mundo objetivo, ni del mundo visible, ni tampoco como una representación o imagen, sino como una posibilidad concretamente vivida de realizar tales o cuales movimientos en tal situación pragmática que me es propuesta por el entorno. Las posibilidades de comportamiento que sentimos -en las que consiste nuestra propiocepción y la correlativa percepción del mundo- dependen a su vez principalmente, según Merleau-Ponty, de cómo aprendimos a movernos usualmente, es decir, de habitualidades adquiridas. En este sentido el filósofo alude a las descripciones de Proust del entresueño, la desorientación propia del momento del despertar y el modo en que una memoria del cuerpo esboza distintos espacios: "Cuando yo me despertaba así, con el espíritu en conmoción, para averiguar, sin llegar a lograrlo, en dónde estaba, todo giraba en torno de mí, en la obscuridad: las cosas, los países, los años. Mi cuerpo, demasiado torpe para moverse, intentaba, según fuera la forma de su cansancio determinar la posición de sus miembros para de ahí inducir la dirección de la pared y el sitio de

---

104 Georges Canguilhem, "Machine and Organism", en J. Crary-S. Kwinter (eds.), *Incorporations*, New York, Zone, 1992, pp. 45-69.

105 M. Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, Buenos Aires, FCE, 2002, p. 13.

cada mueble, para reconstruir y dar nombre a la morada que le abrigaba. Su memoria de los costados, de las rodillas, de los hombros, le ofrecía sucesivamente las imágenes de las varias alcobas en que durmiera, mientras que a su alrededor, las paredes, invisibles, cambiando de sitio, según la forma de la habitación imaginada, giraban en las tinieblas. Y antes de que mi pensamiento, que vacilaba en el umbral de los tiempos y de las formas, hubiese identificado, enlazado las diversas circunstancias que se le ofrecían, el lugar de que se trataba, el otro, mi cuerpo, se iba acordando para cada sitio de cómo era la cama, de dónde estaban las puertas, de adónde daban las ventanas, de si había un pasillo [...]. Luego, renacía el recuerdo de otra postura; la pared huía hacia otro lado: estaba en el campo”.<sup>106</sup>

Este párrafo de Proust describe el surgimiento de entornos habitables o habitados por el autor en el pasado como siendo contemporáneo del despertar en el cuerpo de distintas posturas y posibilidades motrices, y sugiere que este saber implícito contenido en el cuerpo antes de todo pensamiento explícito –Merleau-Ponty habla de una conciencia y un "saber que está en las manos y los pies"– es una especie de memoria corporal: la memoria de sus costillas, sus hombros, etc.

Ahora bien, estos hábitos comportamentales o motrices sedimentados en el cuerpo que para Merleau-Ponty articulan nuestra propio- y extero-cepción actual no se ajustan a la definición de los reflejos de los que habla la fisiología clásica, puesto que manifiestan cierta plasticidad: aprender a caminar, a utilizar útiles, a tocar un instrumento musical, a escribir, a andar en bicicleta es aprender un “estilo de movimiento” trasponible a instrumentos y contextos muy diversos, más que conectar una serie de respuestas estereotipadas a ciertos estímulos específicos. Sin embargo, esta plasticidad no se debe a una intervención intelectual, sino que es un tipo de inteligencia, de saber o de comprensión propias del cuerpo mismo. Para mostrar este punto Merleau-Ponty se refiere al aprendizaje de una danza: “adquirir el hábito [término que tiene aquí el sentido de habilidad, destreza, competencia], ¿no es hallar por análisis la fórmula del movimiento y recomponerlo, guiándose por ese trazado ideal...?” Por el contrario, responde, “para que la fórmula del baile nuevo integre a sí algunos elementos de la motricidad general se requiere, primeramente, que haya recibido una consagración motriz. Es el cuerpo el que atrapa [o capta] y comprende el movimiento. La adquisición de la habilidad es la captación de una significación, pero la captación motriz de una significación motriz” ...”Se trata de un saber que está en las manos” y los pies: “es el cuerpo el que comprende en la adquisición de una habitud”.<sup>107</sup>

---

106 Citado por M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, ibid., p. 198.

107 M. Merleau-Ponty, op. cit., pp. 160 ss.

En su *Fenomenología de la Percepción* Merleau-Ponty enfatiza al describir la experiencia corporal estas posibilidades de acción adquiridas que nos permiten percibir un mundo de objetos, para oponerse a las teorías intelectualistas típicas de la modernidad que, deudoras de la definición espiritual del sujeto, sostuvieron que nuestra experiencia del mundo adquiere su sentido a partir del lenguaje o del pensamiento, de palabras o conceptos. Sin embargo, el cuerpo vivido no es solamente este “esquema corporal”, el repertorio de los hábitos de movimiento adquiridos que nos permite habitar pragmáticamente un mundo de objetos: el cuerpo tal como es vivido no es solamente este cuerpo competente, diestro y habilidoso que se mueve funcionalmente en un mundo de objetos que maneja, en un espacio práctico. Merleau-Ponty se referirá en este sentido al cuerpo que se mueve sin finalidad, sin asidero y sin rumbo, un cuerpo desestructurado, inmerso, desmembrado o disuelto por ejemplo en el espacio de la noche, en el espacio del sueño o en el espacio erótico con otros cuerpos. En este otro contexto, Merleau-Ponty alude en su *Fenomenología de la Percepción* una vez más a la danza, pero en un sentido muy diferente a su anterior referencia: “la percepción estética abre, a su vez, una nueva espacialidad; ... el cuadro como obra de arte no está en el espacio en que habita como cosa física y como tela coloreada; ... la danza se desarrolla en un espacio sin objetivos y direcciones, que es una suspensión de nuestra historia, que el sujeto y su mundo en la danza no se oponen ya, no se separan ya, el uno del otro, que en consecuencia, las partes del cuerpo no se acentúan ya como en la experiencia natural: el tronco no es ya el fondo del que se elevan los movimientos y en que se hunden una vez acabados; es él el que dirige la danza y los movimientos de los miembros están a su servicio”.<sup>108</sup>

La descripción merleau-pontyana de la espacialidad de la danza confluye en buena medida con la descripción que realiza de la espacialidad nocturna: “Cuando, por ejemplo, el mundo de los objetos claros y articulados se encuentra abolido, nuestro ser perceptivo .... dibuja una espacialidad sin cosas. Es lo que ocurre de noche. La noche no es un objeto delante de mí, me envuelve, penetra por todos mis sentidos, sofoca mis recuerdos, borra casi mi identidad personal. ... La noche no tiene perfiles, me toca ella misma... es una pura profundidad sin planos, sin superficies, sin distancia de ella a mí”.<sup>109</sup> Este desasimiento, pérdida de sustento (de gravedad) y de dirección, se exagera, continúa Merleau-Ponty, en el sueño.

Es notable también la similitud de la recensión de estas espacialidades nocturna, estética y onírica con la descripción merleau-pontyana de otra situación, esta vez, erótica, cuando “por primera vez deja el cuerpo de acoplarse al mundo, se abraza a otro cuerpo, aplicándose meticulosamente a él con toda su extensión,

---

108 M. Merleau-Ponty, op. cit., p. 302.

109 Ibid., p. 298.

... perdido fuera del mundo y de la finalidad, fascinado por el quehacer único de flotar en el ser con otra vida y tornarse el fuera de su dentro y el dentro de su fuera”.<sup>110</sup> Resulta sugestivo, por último, asociar este tipo de experiencias corporales con la espacialidad lúdica que describe Roger Caillois al referirse a los “juegos de vértigo” o “ilinx”: juegos que ya no se explican como preparación o anticipación del trabajo adulto, tales como hamacarse, girar hasta marearse, bambolearse, etc., y que se prolongan en la vida adulta de modos diversos, en ciertas danzas, rituales, deportes de velocidad y de riesgo, la embriaguez o la intoxicación química.<sup>111</sup>

### **Ejes de discusión abiertos**

Estas observaciones permiten abrir a la discusión diversas cuestiones, entre las que podemos mencionar las siguientes. En primer lugar, al referirse a la adquisición de habitualidades que configuran nuestro esquema corporal Merleau-Ponty alude especialmente como ejemplos a competencias relativas al uso de instrumentos, vehículos, vestimentas, etc. Sin embargo, es posible preguntarse qué otras habitualidades de comportamiento ya no relativas al manejo o al uso son también constituyentes básicas de nuestro esquema corporal, configurando así nuestra propiocepción y la percepción del espacio. En segundo lugar, podemos preguntarnos qué otros tipos de comportamiento, además de los mentados por el filósofo, escapan a la definición restrictiva del cuerpo como un esquema motriz, definición que lo supone por principio hábil, competente y abocado a comportamientos pragmáticos y utilitarios. En tercer lugar, es posible preguntarse por qué en los análisis merleau-pontyanos -y más ampliamente, en general- ciertas dimensiones de la experiencia corporal como la estética y la erótica aparecen a la vez como ejemplos de máxima estructuración y habitualidad, y oportunidades de desestructuración, como extremadamente pautados y reglados socialmente a la vez que como instancias de fuga.

---

110 M. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible. Seguido de notas de trabajo*, tr. J. Escudé, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 179.

111 Roger Caillois, *Teoría de los juegos*, Barcelona, Seix Barral, 1958, pp. 42 ss.

## ***Perder la forma humana***

Rhea Volij

Todo verdadero sentimiento es en verdad intraducible. Expresarlo es traicionarlo. Pero traducirlo es disimularlo. La expresión verdadera esconde lo que manifiesta. Ella opone el espíritu al vacío real de la naturaleza, creando por reacción una suerte de lleno en el pensamiento o, si se prefiere, en relación a la manifestación-ilusión de la naturaleza ella crea un vacío en el pensamiento. Todo sentimiento potente provoca en nosotros la idea del vacío.

Pasa el tiempo, y a medida que profundizo en la danza butoh, encuentro en sus raíces la médula que sigue nutriendo la pregunta “quién soy?”; “qué me está sucediendo”?

La transformación. El devenir absoluto de una sensación y la forma precisa que el cuerpo encarna en el movimiento que lo toma. Porque se es tomado. Y a la vez, no es catarsis, ni inconciencia de sí. Todo lo contrario. Un estado de atención “consternado” me gusta llamarlo, hacia aquello que no puedo evitar.

Perder la forma humana para llegar a lo más humano, dulce y cruel, sin concesiones.

Perder la forma humana para tomar el lugar de las fuerzas, no de las interpretaciones.

Perder la forma humana para alcanzar lo humano, aquello que en su aparente disfraz, desnuda lo intolerable de ver. Lo intolerable de bailar, también.

Como campo de experiencia, como arte, puedo decir que atravesar estados extremos de vida y muerte, cuando nos “deshumanizamos” en pájaros cantando en un puente colgante en el abismo, por ejemplo, comienzan a aflorar sensaciones que van componiendo al devenir, sensaciones que se nutren del devenir mismo, no de una percepción rememorada.

Sensaciones virtuales, de acumulación de percepciones...pero en una encarnadura que ya es pura composición actual.

La forma va abriendo sentidos, el espesor de los sentidos hacen a la materia cuerpo en danza, el trayecto deja trabajar al tiempo, el tiempo nos devela el espíritu de las cosas.

Perder la forma humana para encontrar puntos de vista de sí que nos dislocan, que nos interrumpen el discurso de razones.

La vida sigue a la forma o la forma a la vida? Discutían los butokas fundadores.

Decimos: en el reino de lo molecular, donde acontecen los cambios que hacen a ese campo de fuerzas que es el cuerpo danzando, la forma y la vida pujan juntas, eros y violencia en un silencio que estalla.

“Reunir las pasiones por sus fuerzas, en lugar de considerarlas abstracciones puras,..conocer el secreto del tiempo de las pasiones”

En la danza butoh comenzamos por componer un cuerpo vacío, muerto de condicionamientos culturales y personales. Desde ahí, cuerpo sin órganos, sin organización, escuchar las fuerzas y las memorias minerales, vegetales, cósmicas, ancestrales, que nos habitan.

La conciencia es el estado de presencia total desde un cuerpo molecular que nos permite percibir y seguir los trayectos de una sensación, la transformación, las velocidades que se juegan en el espesor de un cuerpo que se abre a la escucha de esa multiplicidad de sentidos que es el cuerpo del butoh. Memorias actualizándose materialmente.

En la extensión se juega el espesor de una intensidad, en la DURACION se abren las infinitas velocidades como formas de un afecto según la afección que nos acontece.

“Hay que ver al ser humano como un doble, como un espectro perpetuo donde brillan las fuerzas de la afectividad.”

Cada DEVENIR abre un particular campo de relaciones de composición, donde la significancia y la interpretación vuelan por los aires y la danza comienza a producir sentido. No se trata de pronunciar un discurso sino de descubrir un sentido, decía Hijikata, creador del butoh.

Por ello el DEVENIR, la transformación, es impersonal. Campo de fuerzas universales que se expresan en una singularidad.

Por eso el artículo indefinido acompaña nuestra danza: qué puede un ojo, un estómago cuando es un ámbito de fuerzas. No mi cuerpo, sino yo en él. No distingo lo que soy de lo que me convierto y a la vez en esa desterritorialización hay una reterritorialización donde sobre todo se juega lo humano inmerso en esa “deshumanización” y es la posibilidad de hacernos preguntas: ¿Quién soy? ¿Qué me está sucediendo?

Descubrir sentido en una transformación, seguir el trayecto de una intensidad, es el viaje del butoh. Por eso no es representar, ni imitar.

“El devenir sustenta al trayecto, el devenir es lo que convierte el trayecto más mínimo o una inmovilidad, en un viaje. Las fuerzas intensivas sustentan a las fuerzas motrices.”

Pues hacerse un cuerpo para el butoh es desde el vacío entrar en relaciones de composición de fuerzas que hacen a las formas. Toda forma es la forma de una fuerza.

Esta relación fuerza /forma o forma/fuerza va muy rápido, es feroz, debe serlo. La imagen que se propone como estampa de una transformación es una invocación a las fuerzas a la vez que nos otorga precisión en la búsqueda.

Es la velocidad de la inteligencia molecular de un cuerpo y sus memorias .Y es el salto al vacío del butoh, el riesgo de entrar en el infinito campo de inmanencia que es el cuerpo transformándose. Un cuerpo, un ojo, un estómago. Campo de fuerzas. “trayectos y afectos, los dos mapas se remiten uno al otro”, vuelve Deleuze.

En el butoh los devenires son construcciones con imágenes a veces complejas. En ese extrañamiento hay toda una poética que sustenta y potencia el viaje del trayecto.

Se pone en juego un mapa de intensidades que tiene al cuerpo como territorio. Físicas y metafísicas.

Bergson nos dice que cada cosa es más la expresión de una tendencia que una relación de causa y efecto.

Aquí hay algo de eso, seguir la precisión de la intuición, su impredecible viaje.

El tiempo inmemorial se hace presente. Presente, pasado se encuentran en lo que llamamos PRESENCIA TOTAL, un infinito actual.

Una inmediatez que acumula experiencia y se desliza en ella. Una composición del cuerpo que se torna precisa a medida que se acumula sentido como se acumula materia. Una vida corriendo tras la forma, una forma que es siempre pregunta y nunca certeza.

Tal vez, tal vez, por aquí...

En la materia está la memoria; el butoh, como danza que invoca al espíritu de las cosas, lo sabe.

Y la muerte como compañera. La impermanencia. Las cosas del olvido, los lugares de paso, nos recuerda –Deleuze. Nada de conmemorar, nada de solemnidad.

Cito a Guattari: No es cuestión pues de infraestructura causal y de superestructura representativa de la psique. La carne de la sensación y la materia de lo sublime están inextricablemente mezcladas.”

Lo inhumano del butoh es esta potencia del devenir que nos objetifica a tal punto, es tan absoluta que toca al espíritu de las cosas y ahí pega una vuelta hacia a la condición humana.

Fuerzas anónimas en el doble movimiento de lo concreto y lo abstracto.

“Ese costado revelador de la materia, que parece de repente desperdigarse en signos para enseñarnos la identidad metafísica de lo concreto y lo abstracto. Una metafísica del desorden”, nos dice Artaud.

“Es por la piel que haremos entrar la metafísica”, nos dice Artaud.

Y termino con Artaud:

Yo empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable.

En el sentido gnóstico de un torbellino de vida que devora las tinieblas, de ese dolor fuera de necesidad ineluctable sin el cual la vida no sabría ejercerse.





## ***La mirada sobre el cuerpo en la danza contemporánea***

Mercedes Neugent

### **Resumen**

En este escrito se presenta algunas discusiones acerca de la mirada que se hace sobre el cuerpo del bailarín, pudiendo discernir sobre donde se pone el foco en una obra de danza, si en el cuerpo del bailarín como elemento abstraído del contexto o dentro de la obra de arte.

En este marco se presentarán diferentes enfoques de acuerdo al lugar que se coloque el que observa, si es público, docente o coreógrafo.

### **Desarrollo**

#### **El cuerpo instrumento**

El cuerpo matemático, biológico se convierte en paradigma que marca el rumbo vislumbrándose en los principios del siglo XX, donde se ven las nuevas tendencias técnicas y estéticas de la danza llamada Danza Moderna. Este cuerpo-máquina guarda una contención geométrica y espacial condicionada a las leyes matemáticas. En la observación y en la práctica, la geometría se plasma en el cuerpo guardando perfectas proporciones entre sí y con el espacio, se analizarán rectas, vectores, curvas, ángulos, etc. Aparecerá la aplicación de las leyes de la física: la gravedad, las palancas, los vectores, etc., convirtiéndose en los modismos con que se nombrará a las acciones aplicadas al movimiento que realizará el cuerpo; instalándose el pensamiento sobre la danza y sus técnicas en el conocimiento científico y biológico. El cuerpo como máquina biológica desarrolla sus posibilidades de movimiento regido y analizado a partir de parámetros puramente racionales. Ese cuerpo liviano podía elevarse como hundirse en la tierra, siempre guardando una relación con la técnica asimilada. Las nuevas técnicas introducen como principio básico las leyes de flujo y reflujo de la energía, que derivan de la contracción y la relajación manejadas a través de la respiración. Este principio revoluciona las técnicas y por consiguiente al movimiento como estructura y vocabulario. Empieza a incluirse el piso como soporte para la técnica. La caída y la recuperación son otros elementos innovadores; este último junto con los otros principios abre el campo de posibilidades de exploración de nuevos movimientos. Es en este período se analizará el movimiento bajo las leyes de la física en función a la organización funcional del organismo. Desarrollando nuevos mecanismos de circulación del movimiento y la energía. Los principios de la física se instalan en la danza acordes al desarrollo de los principios de la ciencia que cobran vigencia concreta en esa etapa. En la técnica se desarrollan movimientos que se pueden analizar a través del estudio del tiempo, la energía (circulación de

la fuerza) y del espacio condicionándolos para una mejor eficacia. Esta modalidad de transmisión, ya se podía observar en la danza clásica en la que todo tiene un ordenamiento, una exactitud, nada está librado al azar todo tiene su lugar, la geometría del cuerpo alcanza su máximo exponente. La danza moderna es influenciada por estos conceptos, aunque muchos coreógrafos y bailarines, se quieren apartar para dar lugar a la libertad de movimiento, rompiendo algunas de las leyes físicas que se venían utilizando.

En este período se plasma la mirada en la mecanización del cuerpo dado que el movimiento era la principal inspiración. Pensar sólo en una mecánica corporal vacía de expresión sería correrse del eje artístico planteado en la danza. El cuerpo de la danza se conjuga con el arte en una mezcla de diálogo en donde el movimiento no es un fin en sí mismo, sino que va a relatar una obra en donde el soporte es el argumento y la expresión.

### **El cuerpo actual**

El cuerpo del bailarín se aleja del cuerpo orgánico, dejando a la mirada como órgano, para abrir al cuerpo a conexiones, uniones y circuitos. Se establece como sujeto experimental, para desanudarse del organismo como cuerpo. El cuerpo atado a las instituciones como organizaciones se desprende del sujeto que lo sostiene. La historia del cuerpo, ha devenido en una historia de negación del cuerpo. Las dualidades mente-cuerpo, alma-cuerpo, espíritu-cuerpo, han forjado una particular mirada respecto del cuerpo, lo han hecho un organismo, un cuerpo organizado, un cuerpo funcional. El cuerpo de la danza deja abierto el flujo constante entre el adentro y el afuera, trabajando la percepción entre ambas partes, borrando la separación existente. Por esto el cuerpo de la danza deja de ser funcional para constituirse en una relación corporal, que no es sólo biológica, sino ética y estética.

### **La educación en la estética de la mirada**

Durante un cierto periodo de tiempo. el arte sufre un cambio decisivo, el carácter de mercancía entra en él y pierde la tensión que resguardaba su libertad, el arte se incorpora al mercado como un bien cultural más, adecuándose enteramente a la necesidad. Lo que de arte quedará ahí ya no será más que su cascarón: el estilo, es decir, la coherencia puramente estética que se agota en la imitación. Y esa será la "forma" del arte que produce la industria cultural: identificación con la fórmula, repetición de la fórmula. Reducido a cultura el arte se hará "accesible al pueblo como los parques", ofrecido al disfrute de todos, introducido en la vida como un objeto más, desublimado.

En la era de la comunicación de masas “el arte permanece íntegro precisamente cuando no participa en la comunicación”.

El público entra en una discusión acerca del arte disponiendo de una postura en cuanto a que es el arte.

El arte es observado desde una mirada crítica, donde se aloja concepciones de una estética sobre la mirada, de una sensibilidad que se trabaja promoviendo sensibilidades o embrutecimientos de los sentidos hacia el otro, o las cosas. Ya no hay una observación biologista sobre los cuerpos que danzas, sino una mirada estética.

### **La mirada del docente**

En las prácticas diarias del bailarín, el docente dirige su mirada hacia una corrección analítica en cuanto a sus posibilidades biomecánicas para poder abordar la danza. Cada bailarín tiene sus propias posibilidades de movimiento, siendo exploradas y concientizadas a través de ejercitaciones para poder llegar a la conciencia profunda del propio cuerpo.

En las clases de técnica de la danza el abordaje se presenta a través de la ejecución del movimiento siendo una parte del aprendizaje de la danza, pero que sucede en otro tipo de clases donde el foco está puesto en la comunicación entre los cuerpos y sujetos.

Hay que entender que la danza no es solo movimiento entendido como eficacia, sino habría que ampliar la mirada hacia otros campos.

### **La mirada del coreógrafo**

Cuando se realiza una obra de danza, el coreógrafo enfoca su trabajo al armado de la coreografía. Si bien los cuerpos forman parte de esa obra, ya no es el cuerpo académico el que se destaca sino es el cuerpo que relata. A mediados del siglo XX cambia el concepto de cuerpo al servicio de la expresión. El cuerpo cotidiano se combina con el cuerpo entrenado, modificando la escena.

### **El cuerpo en la obra de arte desde una perspectiva del público**

El cuerpo toma un lugar de relato de la escena, el arte contemporáneo se piensa como un lugar de apertura donde el artista y espectador se combinan en el devenir de las sensaciones que se entrelazan en la obra de arte. No sólo son los afectos del artista los que se plasman en la obra, sino que el espectador recrea esas sensaciones que son las que van a perdurar como obra de arte.

El público también evalúa a los cuerpos de danza, dentro de la escena y fuera, ya que tiene una representación acerca del bailarín.

El que mira y el que es mirado entran en una zona de indeterminación que afecta a los dos, zona que no pertenece a ninguno, sino que se unen en un punto exterior a ellos, es en ese espacio donde el arte se constituye provocando un nuevo modo de sentir.

La puesta en escena contemporánea agrupa, organiza y sistematiza los componentes de la representación, siendo el espectador el que entra en juego comprometiendo su propio universo simbólico íntimamente ligado a sus emociones y sensaciones generadas por la multiplicidad y simultaneidad de los signos que componen la escena. Se construye una nueva significación y no una mera resignificación ya existente. Se vuelve a la idea de unidad como totalidad, desplazando la segmentación semiológica de signos separados, siendo que la percepción aglutina, globaliza. Se produce la vinculación y asociación de signos como redes, teniendo en cuenta la dinámica que existe entre ellos.

El espectador experimenta su propia corporalidad introduciéndose en la experiencia escénica, lejos de reducir la representación a una serie de signos abstractos y estereotipados, se sumerge desde su capacidad simbolizante creando y re-creando la ficción. El espectador se entrega a una percepción sensitiva en el juego escénico siendo parte de la obra, experimentando las sensaciones en su propio cuerpo, de esta forma, *“en esta suerte de intercambio representacional, el cuerpo, su sistema perceptivo, afectivo, conceptual e intuitivo, dan cuenta de la centralidad de la corporeidad en la captación del fenómeno artístico. En un juego simbólico dado y recibido en la singularidad de cada obra y de “cuerpo a cuerpo”, es decir desde el cuerpo del creador hacia el cuerpo del observador y viceversa, el arte queda sujeto a los términos de la representación y de la interpretación, liberándose así de toda prescripción exterior al fenómeno estético en sí.”* (A. Danto, 2003)

## **Encarnaciones y extensiones en y desde cuatro obras de danza contemporánea presentadas en CABA y La Plata en 2008**

Diana Rogovsky

El propósito de este trabajo consiste en plantear el análisis de ciertos aspectos que surgen como motivos de reflexión. Éstos se presentan en cuatro producciones artísticas tomadas a modo de casos ejemplares de la danza contemporánea actual, presentadas en el Festival COCOA 2008.

Dicho Festival es organizado bianualmente por la Asociación de Coreógrafos Contemporáneos de Buenos Aires y cuenta con invitados de otros países y de varias ciudades argentinas, así como con una vasta programación local y regional. Las obras atraviesan un proceso de selección, pero mantiene criterios amplios en lo que respecta a programas estéticos y curadurías, por lo cual es una opción para difundir propuestas artísticas que no siempre están presentes en los festivales oficiales, cuya programación y curaduría son más restrictivas. Todas las piezas de danza estudiadas fueron presentadas en la misma edición, 2008.

El análisis partió de observaciones técnico-formales -se entiende como técnico-formales a aquellos aspectos que se estudian sin cuestionamientos categoriales o conceptuales y que se aplican al trabajo de improvisación y composición. Son aquellos que a lo largo de los años de formación se enseñan al estudiante; y también en muchos casos se aplican luego al análisis de obras. Proviene principalmente de las teorizaciones y conceptualizaciones labanianas, itelmanianas, stokoeianas, estudios de espacio escénico (Breyer y otros, por ejemplo) y recurso a los modos habituales empleados por los coreógrafos en el siglo XX (Forsythe, Cunningham, etcétera) en la construcción de obras de danza- Se inició este tipo de análisis en una primera aproximación a las obras, para arribar luego a planteamientos que refieren a las conceptualizaciones y prácticas en relación con ellas, que se considera se actualizan en las piezas de danza elegidas.

Se ha tomado al espacio como eje de la propuesta, considerándolo uno de los componentes fundantes de la danza, dicho esto desde ciertas lógicas de pensamiento que preponderan. En este sentido, se insiste, no se produce en los años de formación una interrogación acerca de cuáles son los componentes de la danza, habitualmente considerados como cuerpo, tiempo, espacio y energía. Dicha sistematización obedece sin dudas a intencionalidades y voluntades que podemos rastrear en el pensamiento labaniano, por ejemplo, y también en la consabida academización de los estudios de danza. Se observa aquí que responden a una visión que no se puede desligar de las aspiraciones del pensamiento positivista. Por ello, se sostiene que las obras a trabajar, o algunas de las que se encuentran hoy clasificadas bajo el común denominador de

*danza conceptual, no danza, o últimas tendencias*, según sea el contexto; cuestionan en su propio obrar estas clasificaciones naturalizadas. De este modo, la indagación acerca del espacio conlleva una revisión de la división categorial misma, en consecuencia.

Luego, se afirma entonces que se parte del supuesto de que espacio-tiempo-cuerpo constituyen una tríada enlazada y compleja que opera tanto desde el campo funcional como poético en la danza. Por ello, es en este foco, meollo del problema, donde se produce la indagación principal; al considerarlo uno de los *núcleos duros* en relación con las prácticas subjetivantes que se producen tanto en la pedagogía como en la poética de la danza. Se establece entonces que este trabajo dibuja la dimensión *política* del cuerpo-en-el-espacio en todo momento, hipotetizando: el espacio, el sujeto, la teorización y la transferencia de estas categorías y recursos en los modos de hacer afectan a los actores de la danza en su desempeño. Desde este posicionamiento se señalan las bases fundamentales que los autores que enmarcan esta propuesta delimitan y aproximan.

La selección de las obras obedece a la consideración de que estas cuatro piezas dan cuenta de modos de pensar y usar el espacio que evidencian cambios en las tradiciones canónicas que la danza contemporánea<sup>112</sup> había formalizado y cristalizado a lo largo del siglo XX. Si bien este desarrollo y conformación del canon se registra en un devenir histórico como construcción gradual y progresiva, no se pormenorizará a los fines de este escrito en las particularidades de cómo este devenir se produjo; sino más bien se observará en cómo dicha cristalización opera finalmente en los campos de la formación, creación y presentación de las obras.

Dicha formalización, según se asevera en el párrafo anterior, es transmitida desde la más o menos multívoca interrelación entre cuatro estamentos que conforman los modos de transferencia autorizantes, dadas las formas sociales que las sustentan y originan: la educación formal, las aceptaciones/rechazos parciales o totales de la propia comunidad de la danza por la vía de sus expertos, la difusión y transmisión por los medios masivos de comunicación, las repercusiones en los espectadores.

El hecho de que las obras seleccionadas sean *solos* se toma en el orden técnico, para observar la espacialidad sin tener en cuenta las cuestiones relacionadas a la *textura* en la danza (Falcoff, 2008)<sup>113</sup> que

---

112 No se trata aquí de la distinción entre danza *moderna* o *contemporánea* en tanto cronología o historiografía de la danza, incluso en tanto proyectos estético-pedagógicos divergentes; ya sea se consideren las visiones de Bentivoglio o Lepecki. Más bien se sigue la visión filosófica agambeniana, en la cual el artista contemporáneo está situado en una suerte de desfasaje, distanciándose de su tiempo y es capaz de ver bajo otra luz los fenómenos de su propio tiempo, en una suerte de ana-cronismo. (Desnudez, 2011)

113 Seminario cursado en la Especialización en Análisis de la producción coreográfica: Análisis crítico de la producción coreográfica, Prof. Laura Falcoff, 2008.

plantea problemáticas en cuanto a las relaciones de los intérpretes en escena sucesiva y simultáneamente, tanto desde el punto de vista formal de la composición como desde las implicancias de significancia.

Asimismo, se valora el hecho de que las obras son producciones de artistas argentinas, brasileña y española, provenientes de las llamadas culturas latinas y resultantes de los cruces y tensiones de procesos de colonización, dominación y cuestionamiento de estas condiciones. Por otra parte, todas las creadoras se ubican en una posición femenina, asumiendo a esta como compleja, múltiple, diversa y a su vez singular. Interpelan además algunos *locus clásicos* respecto del semblante femenino<sup>114</sup> instalado en las visiones hegemónicas en relación al cuerpo de la mujer, la imagen de la femineidad, la actitud de sumisión y/o objeto de deseo esperable en relación a dicha imagen y otras cuestiones de ese tenor.

Se agrega el hecho de que todas estas obras corresponden a un momento en particular, en este caso el año 2008 y fueron parte de un mismo evento (el festival COCOA) lo cual permite construir una visión panorámica acerca del estado de cosas de la producción y su contexto.

---

114 Como semblante se señala la imagen sexuada que proviene no del soporte del cuerpo biológico (cromosomas XX o XY) ni tampoco del resultado de intervenciones quirúrgicas, por ejemplo. Se alude al cuerpo en tanto constructo-realidad imaginaria y simbólica, por ello mismo atravesado por la cultura. De acuerdo al contexto histórico estudiado, el cuerpo de mujer/varón estará investido, marcado e inscripto con ciertas cualidades que lo vuelven portador de signos de fuerza o debilidad, protección o vulnerabilidad, potencialidad para diferentes modalidades de trabajo, objeto proporcionador de tal o cual tipo de goce sexual, morbidez, capacidad muscular, etcétera. Esto se articula en modos específicos y que varían de acuerdo a cada comunidad cultural y entonces el cuerpo se constituye como soporte significativo de sentidos posibles. (Laura Vellio, psicoanalista, entrevistada en. 2012)





## ***Transmutaciones del ser-en-el-mundo coordinado***

Silvia Citro y Carina Do Brito

### **Fundamentación:**

Este taller surge de una investigación interdisciplinaria e intercultural, entre una bailarina especializada en danza Butoh (Carina do Brito) y una antropóloga y bailarina especializada en el estudio de los saberes-creencias-ritualidades de los indígenas chaqueños de Argentina (Silvia Citro), y se enmarca en las actividades de Divulgación del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance de la Universidad de Buenos Aires ([www.antropologiadelcuerpo.com](http://www.antropologiadelcuerpo.com))<sup>115</sup>.

A través de este taller nos interesa suscitar una reflexión encarnada sobre los modos en que diversas sociedades no occidentales, han vivenciado los vínculos naturaleza-cultura y cuerpo-espacio-tiempo, de una manera muy diferente a las disociaciones que crearon las ideologías de la modernidad, al intentar escindir a la persona del mundo de la naturaleza, y a su cuerpo de la razón, alma o espíritu. En contraste, la vida de los pueblos originarios se ha desplegado en devenires existenciales en los que el mundo de la naturaleza, el mítico-religioso de los seres poderosos no humanos y el de los humanos, se encuentran profundamente entrelazados, a través de sensaciones, dones y agradecimientos, reciprocidades, y también hostilidades y luchas... Asimismo, la danza Butoh, de origen japonés, se nutre de cosmovisiones y símbolos culturales que enfatizan en la profunda conexión entre las personas, la naturaleza y los poderes que la habitan, y en su práctica, esta danza explora el devenir de los cuerpos por estas múltiples transformaciones y metamorfosis.

Por todo ello, en su título, este taller alude a la noción de ***ser-en-el mundo*** del filósofo Merleau-Ponty (1945)<sup>116</sup>, en tanto su perspectiva fenomenológica nos ha permitido comprender estas diferentes experiencias culturales en que los cuerpos significantes se entretejen, afectan y transmutan. Así, a pesar de nuestras diversidades culturales, compartiríamos ese sustrato existencial común que, a través de nuestras percepciones, movimientos y emociones, nos une indisolublemente al mundo y nos hace ser parte de una misma *carne*. Nuestro taller propone entonces una exploración intercultural sobre esos modos de ser-en-el-mundo.

---

115 Como fruto de esta investigación, hemos realizado también un video-instalación-performativa del mismo título, por lo cual consideramos que sería fructífero poder combinar dicha obra con la posterior realización del taller.

116 Merleau-ponty, maurice, *fenomenología de la percepción*, 1945, buenos aires, planeta, ed. 1993.

En primer lugar, exploraremos el devenir del ser en el espacio-tiempo, pues un elemento que llamó nuestra atención fueron ciertas similitudes en relación a la unión de ambas nociones: en el caso toba, expresada en el término *ldaqa'* que significa “su tiempo” pero también “su espacio para estar”; y en la lengua japonesa, en la noción de *ma*, que significa intervalo entre dos objetos o intervalo entre dos acontecimientos. Así, el espacio es un espacio determinado, acotado, donde el tiempo se zambulle y embebe. Como puede apreciarse, en ambos casos el tiempo no existe sino en relación con espacios y movimientos y viceversa.

En segundo lugar, la propuesta del taller es explorar las transmutaciones de los cuerpos en un tránsito temporo-espacial que va desde *devenirse vegetal* a *devenirse animal* y finalmente *ser no humano poderoso*, no obstante, por el tiempo disponible nos restringiremos aquí al primer devenir, tomando como eje la experiencia de *devenirse árbol*. Para ello, nos interesa explorar aquí una serie de asociaciones simbólicas en torno al árbol, que encontramos en ambas tradiciones de pensamiento. En el caso toba, *lamo'* significa tronco u origen del árbol, pero también se utiliza para referir al origen de algunas partes del cuerpo –como *lapik lamo*, origen del brazo, y *lchi lamo*, origen de la pierna-, y además al origen de la comunidad, a los antepasados: *lamogöñi*<sup>117</sup>. En el caso japonés, el término *ki* con el que se denomina al árbol está presente también en muchas otras expresiones, y suele traducirse como “energía vital”, aunque como sostiene Kenji Tokitsu, su significado es aún más amplio, pues refiere a “una entidad que hace efectiva la vida y existencia de las cosas en el universo”, por lo cual se lo vincula al “pensamiento animista”<sup>118</sup> (p. 45). Finalmente, es importante notar que el *ki* “se siente por medio del cuerpo” y “si se está atento a la sensación del *ki*, uno se disuelve en su entorno, borrando la sensación central de la existencia propia” (p. 44)

Finalmente, dentro de esta concepción holística e integradora del cuerpo-mundo, trabajaremos sobre la importancia del florecimiento de la naturaleza, como experiencia que marca en paralelo el devenir existencial de la persona. En este caso, nos pareció interesante la afinidad, entre: por un lado, la frase con que los *abipones* del Chaco argentino preguntaban por la edad de una persona, diciendo *¿Cuántas veces en tu vida ha florecido el algarrobo...?*<sup>119</sup>; y por otro, la importancia que en la sociedad japonesa se da al florecimiento del árbol del cerezo. Con la llegada de la primavera, la ciudad se repleta de la *sakura*,

---

117 Buckwalter, Alberto *Vocabulario Toba*, Buenos Aires, Talleres Grancharoff, 1980.

118 Tokitsu, kenji *budo. El ki y el sentido del combate*, 2005, Badalona, Paidotribo.

119 Dobrizhoffer, Martín, *historia de los abipones* 3 vols. Resistencia, Instituto de Historia, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste. Ed. 1967, ed. original 1783, Vol. I p, 472.

o flor del cerezo y se da inicio al festival *Hanami*, en el que honrando al árbol, se reúnen las familias. En esta celebración se establece una relación entre la vida humana y la flor del cerezo, ambas efímeras y frágiles

## ***El cuerpo público coordinado***

Cecilia Codina, Eliana Giommi, Claudia Cárdenas y Antonella Pallanza

### **Fundamentación y ejes**

A lo largo de la historia las corrientes artísticas fueron aportando diferentes versiones de la realidad, buscando nuevas formas de producción, de interpretación y fundamentalmente de comunicación. La inclusión de nuevas tecnologías y el acceso a la información, además del vertiginoso ritmo de vida que esto genera, otorga mayores posibilidades para la comunicación y para producción artística.

Nos identificamos como habitantes de un nuevo paradigma, en el que el trabajo multidisciplinar genera que los límites entre las artes se fundan y se complementen para crear nuevos lenguajes. Nos ubicamos en este contexto como protagonistas del panorama artístico y como arte educadoras.

Concebimos el cuerpo como una integridad, donde las estructuras que lo conforman (fisiológica, mental y social) se encuentran en constante interacción. Las experiencias nos quedan impresas en la estructura y en la memoria corporal y psíquica. Nuestros cuerpos visibilizan estas experiencias a través de posturas, gestos y diversos movimientos. Consideramos que en estos tiempos el cuerpo está quedando preso en el pequeño margen que le dejamos entre las computadoras, la televisión, los celulares, los autos, es decir, los aparatos tecnológicos que supuestamente nos “facilitan” la comunicación pero que también nos conllevan a la enajenación de las propias herramientas corporales.

En las artes escénicas el cuerpo es el instrumento de comunicación; para enriquecer las posibilidades comunicativas de este cuerpo el artista atraviesa durante su formación por distintas técnicas. Estas técnicas formarán un cuerpo disponible, capaz de responder ante cualquier situación de manera intencional, dejándose atravesar por el entorno, para crear un mensaje propio. Pensamos al actor/actriz como un creador más que como un/a intérprete.

El taller incluye ejercicios de técnicas del teatro, de la danza y de la expresión corporal, ya que a través de estas disciplinas desarrollaremos herramientas para la improvisación en la escena. Esta vez interviniendo la escena cotidiana, el espacio público; específicamente la plaza y el Centro Cultural Islas Malvinas. En este proceso apuntaremos hacia la interacción entre los cuerpos y el entorno y a la expansión de nuestras capacidades comunicativas; en otras palabras, poder comunicar la subjetividad, la imaginación y el mundo interno a través del cuerpo.

Durante el taller se harán registros audiovisuales para ser utilizados en el mismo y en la reflexión posterior a la actividad. Al finalizar el trabajo ofreceremos un momento para elongación y relajación.

**Grupo coordinador La Ferviente**

**¿Qué es La Ferviente?** Colectivo Ferviente es un grupo integrado por jóvenes de diferentes disciplinas artísticas (danza, teatro, música, cine, literatura, diseño gráfico y plástica) con el interés de realizar producciones escénicas, audiovisuales y de eventos culturales. Conformado en la ciudad de La Plata en el 2013.

Participó del FESTIVAL FRONTEIRAS BRASIL 2013 y del II ENCUENTRO INTERNACIONAL DE DANZA POR CONTACTO en Cuzco en diciembre del 2014. Actualmente se encuentra en la composición de "CASA VOLCADA", una intervención de danza, música y teatro con herramientas digitales. Durante el mes de octubre del 2015 realizarán la tercera edición del "MECHITA - FESTIVAL FERVIENTE VOL. 3" en Bragado (Prov. De Buenos Aires). Además coordina el "Taller Mutante", espacio educativo en formato taller callejero realizado en espacios urbanos en la Ciudad de La Plata.

## **Contact improvisación: ¿una construcción sensible del espacio esférico?**

Marina Tampini

Cuando Newton describió las leyes de la física que afectan a los cuerpos sobre el planeta tierra, no se preguntó qué se siente ser la manzana (aquel ícono usado para explicar cómo funciona la caída de los cuerpos). La pregunta por la *sensación* del cuerpo que cae, rola o se ve afectado de cualquier otro modo por las leyes físicas, la plantea Steve Paxton, y el contact improvisación es la práctica que él crea dentro del campo de la danza, en gran medida, como respuesta a ese interrogante.

La pregunta formulada por Paxton implicó una exploración que desorganizaría tanto el régimen perceptual ordinario (fuertemente estructurado en torno al sentido de la visión) como la lógica de organización de los movimientos en tiempo y espacio. Los sentidos se abrirían a nuevas composiciones entre los cuerpos.

La piel en tanto envoltorio que nos delimita y contiene, sumado al invariable llamado de la gravedad que nos afecta en tanto cuerpos constituyen, en la práctica del contact, dos radares fundamentales para orientar el movimiento. Despertar la piel en toda su superficie a través del contacto con el suelo y con el compañero, dar peso, escuchar y responder hacia el punto de contacto, transferir la atención de la vista al sutil intercambio de información que se sucede entre los cuerpos en contacto guiados por las fuerzas físicas son elementos clave en esta danza. ¿Qué construcción surge de estos desplazamientos sensibles? ¿En qué sentido sería posible hablar de la construcción de un espacio esférico?

Proponemos una exploración desde el movimiento para abordar estos interrogantes y reflexionar sobre la experiencia y sus implicancias.

**Propuesta:** Realizar un taller práctico de CI de una hora de duración donde explorar la temática presentada, para luego abrir a un espacio de reflexión sobre la experiencia y los interrogantes planteados. Para el taller se necesitará un salón con piso preferentemente de madera, y vendas para los ojos para cada participante (que puede solicitarse que traigan los participantes junto con ropa cómoda para moverse).

### **Objetivos:**

- Ofrecer una experiencia de movimiento desde el CI donde explorar algunos desplazamientos sensibles claves de este lenguaje de movimiento.
- Reflexionar sobre la experiencia transitada en relación con la idea de “espacio esférico”

-Situación sobre el "espacio esférico" en relación a concepciones modernas del espacio ("espacio analítico", "espacio reticular", etc.)



## Obras, Performances, Videos e Instalaciones

## Pájara, solo en compañía

Natalia Burgueño

Cada vez que quiero escribir sobre pájara, la hoja queda en gris.

Me distraigo mirando por la ventana y demoro la llegada de las palabras...recuerdo el ruido inicial...lo inagarrable...el miedo a un romanticismo ridículo e ingenuo...tal vez, la imposibilidad de querer explicarnos, entendernos...

Agradezco la complicidad y recuerdo cuando el humo fue haciéndose compañía. De a poquitos y lentamente, se esbozaron posibles rutas para un vuelo juntos.

Pájara es hoy un pedacito de espacio en el que intentamos suspender el tiempo. Un lugar al cual invitarlos. Un refugio posible para lo imposible. Un gesto anterior a todo discurso.

Un pretexto para solo estar juntos (y juntos estar solos).

Pájara, solo en compañía busca un universo estético, dramático y poético en torno al deseo de volar desde un abordaje metafórico. Se trabaja la utopía como un no lugar, como un intento imposible, como un pretexto, como una complicidad que albergue una ilusión compartida, como un espacio que llene de realidad toda ficción.

Un cuerpo que transcurre y se metamorfosea suspendiendo el tiempo para estar junto (s).

Una ilusión entre la materia y la imaginación.

La danza se modifica en el encuentro con las texturas, las sonoridades, las miradas y sus viceversas.

La música se basa a loops y ecos de la sonoridad corporal junto con melodías en piano.

La estructura dramática se desarrolla como una emergencia que comienza en un encuentro silencioso.

Un ser cuerpo que al encontrarse con otros, se sacude, se despela y se devela. Grita y baila para expandirse,



PÁJARA\_Natalia Burgueño F. Marianas Cecilio Magariños

para abrazarlos, para desvanecerse en el aire que creamos juntos. Juega con el otro para perderse de sí. Pide ayuda para escaparse, para sujetarse y para volar juntos. Encuentra calma en el arrullo de las palabras y sus infinitas combinaciones.

El público es invitado a acompañar, a escuchar la respiración, a abanicarse, a susurrar, a mirar detalles, a combinar a su antojo las palabras, a sujetar y a soltar, a mirarse y a perderse. Se propone una atención desenfocada, casi somnolienta, en la que cada uno pueda contemplar desde su intimidad, su imaginación, su deseo y su silencio.

Un espacio de tiempo que invita a una experiencia sensorial y sensible.

En escena:

Autora del texto: Natalia Burgueño - Colectivo NAAN

Danza: Natalia Burgueño

Música: Lucía Severino

En compañía:

Coreografía: Natalia Burgueño

Espacio escénico: Leticia Martínez

Música: Lucía Severino

Vestuario: Lucía Alvarez

Maquillaje y luces : Mercedes Sotelo

Fotografía: Caetano López y Mariana Cecilio

Asistencia en coreografía: Luciana Bravo

Prensa y difusión: Ana Oliver

Producción: Colectivo NAAN

Obra creada en el marco *Artistas alojados* del Taller Casarrodante

Tiempo de duración: 30 minutos

El proceso creativo de Pájara reunió a varios artistas que trabajaron en la creación de un universo estético, dramático y poético de este “estar juntos”. La danza fue modificándose en relación al espacio y la música y viceversa: creaciones solitarias modificaban los encuentros y cada encuentro daba origen a nuevos pensamientos y materiales solitarios hasta ir creando juntos un solo en compañía.



PÁJARA, Natalia Burgueño + Mariana Cecilio Megarinos

La música se compuso en base a loops y ecos de la sonoridad corporal junto con melodías en piano. Durante el proceso las texturas, los sonidos, los colores y la materia fueron creando una dramaturgia de los estados, de los sentidos, de los ritmos, la materia y la forma.

La danza se creó desde el deseo de volar como una utopía, como un salirse del cuerpo, como una pérdida de peso, de materialidad, como un estar difuso, desprendido, perdido, frágil e infinitamente sensible. Desde ese estado fue esbozándose una partitura generadora de momentos y lugares, de espacios suspendidos en el tiempo que se desvanecen luego de cada microencuentro.

La materialidad del espacio escénico devino de una búsqueda estética y dramática. Se trabajó a partir de imágenes y texturas que emergían de las charlas, de las ideas y de las pequeñas danzas que iban surgiendo. Se buscó una materialidad generadora de un hábitat, de un campo sensorial diferente, de un estar entre que habilite una experiencia visual y táctil. La materia surgió como prolongación del cuerpo, como refugio: una materialidad envolvente que nos acoja sin que eso nos aprisione o nos dirija, que nos deje estar perdidos en un lugar. Quisimos buscar algo que no fuera polvo pero que tampoco fuese rígido en su forma, algo aforme (sin forma pero no necesariamente deforme). Una materialidad capaz de interactuar, de hacerse cuerpo, capaz de potenciar la particular imaginación de cada uno con formas efímeras en las que se configura (cual nubes). Cuando llegamos a este material, la danza lejos de aprisionarse, se liberó, jugaron juntas. La disposición espacial propone un entre y una intimidad inherente a este trabajo. El romper con la frontalidad no devino de un posicionamiento político\_artístico en particular sino de un querer estar en intimidad, entre medio, al lado de cada uno, sin diferenciar zonas (de ficción- realidad, de mostrar-ver). Estar juntos dejando que la mirada pasee, que los espectadores se encuentren entre sí por casualidad sin un foco único, que cada quien encuadre a piacere, pudiendo distraerse, pudiendo dejar de ver para escuchar más, adivinar, contemplar...

## **VERDAD ILUSIÓN - ¿vemos lo que sentimos o sentimos lo que vemos?**

Melissa Panzutti

La payasa, D. Gema, hace una conferencia de neurociencia y física cuántica, cuestiona la platea acerca de sus pensamientos y acciones con las bolsitas de crear realidad. Entrevistando al público y proponiendo un viaje imaginario a través de la relación corporal, invita al espectador a llevarse imagéticamente a otros rincones y elige la propia realidad. La estética sucede en la integración de los estudios de la educación somática y en la literatura. El texto es compuesto por artículos de la física cuántica y poemas de Clarice Lispector y Manuel de Barros. Hace parte de la investigación del maestrazgo “Dramaturgia do encontro: entre corpos e a poética” vinculado al Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Teatral LUME, orientada por la Maestra Doctora Ana Cristina Colla. Investiga el cuerpo relacional para creación de una dramaturgia.

### Objetivo:

Cuestionar el comportamiento cotidiano de nuestros cuerpos de manera humorística. Se pretende explicitar conceptos de la neuroplasticidad<sup>120</sup>; revelar conceptos del holograma y inteligencia emocional de manera sencilla y práctica. Invita al espectador a reflejar acerca del espacio tiempo del ahora y percibir las cualidades corporales de la relación.

El guión de la intervención fue creado en el estudio del movimiento corporal desde la ideokinesis, siendo éste un enfoque para el movimiento del cuerpo, en que la imagen visual y táctil-cenestésica guía el movimiento, es una disciplina que emplea la utilización de imágenes, como un medio de mejorar patrones del movimiento. La coordinación motora, esta firmada en los estudios del movimiento desde el alineamiento óseo y las cadenas musculares, fundamentados por las Fisioterapeutas Mme Béziers y Suzanne Piret.

A través del cuerpo relacional la dramaturgia de la intervención fue compuesta en la relación del cuerpo con los textos de autores brasileños, sumando los conceptos acerca del universo holográfico y de la física

---

120 “La neuroplasticidad refiere se a la capacidad del sistema nervioso en alterar algunas de las propiedades morfológicas y funcionales en respuesta a la alteración del ambiente, y la adaptación y reorganización de la dinámica del sistema nervioso frente a las alteraciones”. In <http://www.apadev.org.br/pages/workshop/neuroplasticidade.pdf>

quántica. Fueran construidas bolsitas con objetos cenestésicos basados en el estudio de la artista Lygia Clark<sup>121</sup>, para componer el espacio imaginario en que el espectador será invitado a interactuar.

La invitación a la participación de la platea es delicada y receptiva, no invasiva tampoco obligatoria. La payasa, Dona Gema, con su valija muestra las invenciones dentro de las bolsitas, revela como los hace y explica los conceptos involucrados en la elección de los ingredientes y objetos que dan apoyo a lo imaginario.

Histórico de la intervención:

La intervención sucedió en la ciudad de São Paulo en 2006, en la programación de la exposición Ilusão de Verdade creada por el escenógrafo Oswaldo Gabrieli en conjunto con el Laboratório de Sistema Integráveis e Tecnológicos da USP<sup>122</sup> en el Sesc Pompéia. Estuve en el VI Encontro Corpo Arte Cultura 3 Bios<sup>123</sup> en 2011. Y participó del XI Encontro de Antropologia e Performance no Mac USP<sup>124</sup>. Además de circular por São Paulo.

Actualmente la investigadora y payasa proponente de esta intervención hace posgrado de maestrado en la UNICAMP y investiga la creación de la dramaturgia del payaso desde el estudio del cuerpo relacional. ¿Cuál manera el cuerpo del payaso crea el encuentro con el espectador y provoca una dramaturgia del ahora estableciendo una creación conjunta en este espacio tiempo? Para el desenvolvimiento de esta investigación se hace necesaria una fricción entre la práctica (intervención) y de la teoría (investigación conceptual) para enriquecer y fortalecer el vínculo entre el cuerpo y los conceptos discutidos. La investigación prima por la experimentación del trabajo en distintas culturas, visto que en el campo de la investigación estudiado, eran otras intervenciones de la payasa en el contexto de la Francia y de la India en 2008.

---

121 Artista brasileña innovó la relación: objeto de arte y público, propone la desmitificación del arte, del artista y desalienación del espectador. Comparte sus creaciones con el público y amplía la posibilidad de percepción sensorial con sus trabajos involucrando cuerpo y arte. <http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>

122 <http://www.lsi.usp.br/interativos/nrv/ilusao/html/creditos.html>

123 <http://www.3bios.com.br/outro-evento-programacao>

124 <http://www.revistaescarlata.com/4/post/2010/03/nada-mais-aristotico-do-que-uma-palhaa.html>

## Transmutaciones del ser-en-el-mundo

Silvia Citro y Carina Do Brito

Coordinación: Silvia Citro; Creación coreográfica e interpretación: Silvia Citro y Carina do Brito Barrote; Cámara: Salvador Batalla; Edición: Karina Kracoff; Músicas: Cantos y toques instrumentales tobas de César Gonzalez, Chetolé y Pilancho Gonzalez y Juan Manuel López Manfré.

### Fundamentación:

Esta obra consiste en un video-instalación-performativa, surgido de una investigación interdisciplinaria e intercultural, que indaga en los saberes-creencias-ritualidades de los indígenas chaqueños de Argentina. El trabajo reúne a antropólogas, bailarinas, fotógrafos, videastas y músicos, y se enmarca en las actividades de Divulgación del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance de la Universidad de Buenos Aires ([www.antropologiadelcuerpo.com](http://www.antropologiadelcuerpo.com)). A partir de las investigaciones antropológicas de una de las integrantes con grupos tobas y mocovíes del Chaco argentino (Citro, 2009) y de la documentación de sus músicas y danzas, nos propusimos traducir-recrear en diversos lenguajes estéticos, algunos de los saberes y cosmovisiones de estos pueblos originarios en torno a las relaciones cuerpo-mundo.

A través de esta obra nos interesa suscitar la reflexión sobre los modos en que estas y otras sociedades no occidentales, han vivenciado los vínculos naturaleza-cultura y cuerpo-espacio-tiempo, de una manera muy diferente a las disociaciones que crearon las ideologías de la modernidad, al intentar escindir a la persona del mundo de la naturaleza, y a su cuerpo de la razón, alma o espíritu. En contraste, la vida de los pueblos originarios se ha desplegado en devenires existenciales en los que el mundo de la naturaleza, el mítico-religioso de los seres poderosos no humanos y el de los humanos, se encuentran profundamente entrelazados, a través de sensaciones, dones y agradecimientos, reciprocidades, y también hostilidades y luchas... Y es justamente el devenir de los cuerpos, con sus sensaciones, fluidos, emociones y pensamientos, sus estados de salud y enfermedad, el que opera como índice significativo de estas relaciones. Es importante aclarar que esta obra también se nutre la técnica de la danza Butoh, de origen japonés, en tanto ambas cosmovisiones, aún con sus particularidades, coinciden en destacar la profunda conexión entre las personas, la naturaleza y los poderes que la habitan, y en su misma práctica, el Butoh explora el devenir de los cuerpos por estas múltiples transformaciones. Por todo ello, en su título, la obra alude a la noción de *ser-en-el mundo* del filósofo Merleau-Ponty (1945), en tanto su perspectiva fenomenológica nos ha permitido comprender estas diferentes experiencias culturales en que los cuerpos

significantes se entretujan, afectan y transmutan. Así, la hipótesis que subyace a esta investigación-performance, es que a pesar de nuestras diversidades culturales, compartiríamos ese sustrato existencial común que, a través de nuestras percepciones, movimientos y emociones, nos une indisolublemente al mundo y nos hace ser parte de una misma *carne*. Es entonces la reflexión sobre esa experiencia de ser-en-el-mundo, la que nuestra obra propone suscitar...

La filmación del video se desarrolla en ambientes naturales de bosques, a partir dos cuerpos que intervienen dicho espacio y se articulan con los elementos propios del lugar como árboles, ramas y follajes. Se exploran tres transmutaciones de estos cuerpos en un tránsito que va desde *devenirse vegetal* a *devenirse animal* y finalmente *ser no humano poderoso*, pues estos últimos seres, según las creencias de muchos pueblos cazadores-recolectores, serían los dueños de las diferentes especies naturales y quienes rigen sus vínculos con los humanos.

Para la performance-instalación, las dos *performers* trabajarán en vivo con ramas, follaje y semillas, replicando algunos de los estados de transmutación que se visualizan en el video y desplazándose por el espacio en el cual se ubicará el público. De esta forma, también apuntamos a cuestionar las tradicionales escisiones entre el *cuerpo virtual* de la imagen fílmica y el *cuerpo presencial* de la performance, pues la obra convoca y pone en diálogo no solo la imagen de un *cuerpo para ser visto* sino también la experiencia de un *cuerpo para ser más plenamente sentido*, a partir de olores, sonoridades, tactilidades y sabores que interpelen las percepciones-emociones del público participante...

Finalmente, queremos destacar que es nuestra intención que esta obra también convoque a reflexionar sobre las consecuencias de los procesos de colonialidad-modernidad en América Latina, en tanto éstos no sólo buscaron conquistar espacios territoriales, sino también corporalidades, afectividades y maneras de comprender estos lazos existenciales. Así, aquella experiencia holística e integradora de ***ser-en-el mundo*** fue siendo reemplazada por la de ***ser-sobre-el mundo***: un individuo que con su racionalidad todopoderosa intentó imponerse sobre las naturalezas, sobre aquellos otros humanos considerados diferentes, e incluso sobre sus propios afectos y sensibilidades -sospechados de pertenecer a aquella supuesta animalidad primigenia que requería ser siempre auto-controlada. Por eso, en su conclusión, la obra interpela estos procesos, a través de la siguiente pregunta:

*¿Qué sucedería al recrear en nuestros cuerpos esos otros modos de ser-en-el mundo...?*

*¿Al encarnar nuevas poéticas y políticas que intenten decolonizar y reinventar nuestra existencia...?*



**VOZ, PERCEPCIÓN, MÚSICA. TEMPOROESPACIALIDAD EN LOS CUERPOS**

**Eje 7**

**Voz, percepción, música. Temporoespacialidad sonora en los cuerpos**

**Coordinadora: Gisela Magri**

**Coordinadoras invitados: Cintia Coria, Ximena Villaro**

Impulsamos este eje para pensar desde el hacer, relaciones entre cuerpo, percepción, sonido, músicas en/desde el cuerpo como territorio temporal y espacial, a su vez desbordado.

## Exposiciones orales

## ***El pensamiento musical en el cuerpo***

Favio Shifres

La audición de música, en general, y la formación de oyentes competentes, en particular, es asumida por los paradigmas psicológicos y pedagógicos actuales como una actividad internalista. De este modo, el cuerpo no solamente no es tenido en cuenta sino que a menudo es suprimido deliberadamente en los procesos implicados. Existen razones tanto psicológicas como pedagógicas y musicológicas para cuestionar esos abordajes. Sobre la base de la discusión de algunos marcos teóricos provistos por las ciencias cognitivas de segunda generación, se proponen algunos ejemplos concretos que claman por un giro corporal en el desarrollo de las habilidades de audición de los músicos. En este trabajo se presenten entonces en primer lugar una mención breve a teorías sobre el involucramiento corporal fuerte y débil en los procesos psicológicos complejos. Luego se analizan dos conceptos musicales en cuyo tratamiento adquiere relevancia particular dicho giro corporal. Estos son, la estructura métrica y el intervalo melódico. Finalmente se plantea la discusión de este giro en términos de un enfoque del desarrollo musical que contemple las dimensiones sociales y corporales del fenómeno música.

## ***Corpo, prazer e performance em Paul Zumthor***

Mariana Lage

Após sua aposentaria em 1980, Zumthor realiza a transição de uma perspectiva essencialmente estruturalista e semiótica para uma rede de referências que incluíam pesquisas etnográficas e antropológicas sobre a comunicação oral. Ao fazer tal passagem, ele redireciona seu trabalho para o volume da voz e para o engajamento do corpo na produção, na transmissão e na percepção da poesia oral dos séculos IX ao XV, destacando a dimensão de co-presença na forma estética/poética. Nos quinze anos de escrita que se seguiram entre a aposentadoria e sua morte, o medievalista abordou a poeticidade enquanto corporeidade. Esta comunicação finaliza-se, portanto, avaliando o legado de Zumthor para as pesquisas da arte contemporânea e das teorias estéticas.



***Poéticas de la cultura: una apertura visceral en el proceso de construcción del conocimiento etnográfico. Aportes desde el movimiento, la palabra y la sonoridad***  
**Juan Manuel López Manfré y María Luz Roa**

“Sabés, ciertas cosas hay que mirarlas con los ojos desnudos. No es que me oponga a la ciencia, pero pienso que sólo una visión poética puede abarcar el sentido de las figuras que escriben y conciertan los ángeles” (Cortázar, 2011: 41)

Luz es fundadora del Grupo de Experimentaciones Etnográfico-Teatrales que entre 2012 y 2014 dio vida a la obra de teatro documental *Carne oscura y triste. ¿Qué hay en ti?* En ella, el hecho escénico da cuenta de la investigación doctoral en Ciencias Sociales de Luz sobre las subjetividades de los cosecheros de yerba mate de la provincia de Misiones (noreste de Argentina). Un año después del estreno de la obra, la realizadora comenzó a reflexionar sobre el modo de construcción de la obra, el cual inició en los trabajos de campo, se objetivó artísticamente y tomó forma como etnografía desde el teatro, siendo posteriormente insumo de los análisis volcados en la tesis doctoral. A estas reflexiones se incorporó Juan Manuel, músico solista y del grupo de rock *Superfluo* y miembro del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, quien se encontraba en la misma búsqueda –Juan había realizado composiciones en las que se intersectaban cuestiones antropológicas desde la musicalidad, colaboraciones en performance del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance de UBA, y performances con grupos teatrales-. El encuentro fue un emergente de ideas y sensaciones sobre procesos de creatividad artístico-científicos (resultó difícil encontrar diferencias entre los campos), y que casualmente venían realizando de manera práctica hace más de 3 años. Así, surgió la pregunta por los modos de apertura del proceso creativo; y por las formas de objetivar un conocimiento etnográfico que excede las notas de campo y desgravaciones de entrevistas, que se encuentra en el cuerpo del propio investigador y hace re-pensar los modos de traducción cultural antropológicos. ¿Cómo hacerlo? ¿Qué respuesta dar desde una postura crítica que no quede meramente en palabras? ¿Cómo transmitir un estilo de investigación tan experimental que aún no tiene método? ¿Hace falta inventar un método? ¿Cómo constituirse como investigadores desde esta búsqueda?

El taller *Poéticas de la cultura: una apertura visceral en el proceso de construcción del conocimiento etnográfico. Aportes desde el movimiento, la palabra y la sonoridad* se propone habilitar, destrabar, desbloquear, abrir el proceso creativo de los investigadores/estudiantes/performers desde herramientas

artísticas provenientes del teatro, la danza y la música. Inspirados en la noción de *bricoleur* de Claude Levi-Strauss y de poética de la cultura de Claude Robert Desjerlais, los talleristas darán ejercicios de disociación a partir de los cuales los alumnos objetiven de manera poética emergentes de sus trabajos de campo. En los mismos se promoverá la intuición, sensibilidad y práctica de los investigadores, el “estar presente” del ámbito escénico o el estar-en-el-mundo preobjetivo del que nos habla la tradición fenomenológica, en miras de generar *bricolajes* de imágenes, palabras, sonidos, estados y movimientos desde los cuales 1) comprender visceralmente a los sujetos de estudio de las investigaciones, 2) expresar esas comprensiones utilizando el poder metafórico de la poética artística-etnográfica, 3) apelar a la sensibilidad del lector-espectador en la transmisión del conocimiento.

El presente taller se pregunta por los modos de apertura del proceso creativo; y por las formas de objetivar un conocimiento etnográfico que excede las notas de campo y desgravaciones de entrevistas, que se encuentra en el cuerpo del investigador y hace re-pensar los modos de traducción cultural antropológicos. La poética de la cultura del antropólogo estadounidense Robert Desjerlais (2011) resultó iluminadora para estas problematizaciones. En ella “*Las metáforas locales, los modismos y la poética embellecen la narración para darle sentimiento a la realidad cultural en cuestión. (Desjerlais, 2011:27)*”. De esta manera, la poética permite acceder a aquella inconmensurabilidad de la experiencia a la que no se llega desde el concepto en la ciencia occidental y que resulta el objeto de estudio de campos como el de la Antropología de la Subjetividad, del Cuerpo, de la Performance y de las Emociones.

Dadas las disciplinas de donde provienen Luz y Juan Manuel, el taller tiene como objetivo utilizar hecho escénico como medio, canal de búsqueda y proceso, escritura poética. Es así que propone a los investigadores/estudiantes/performers habilitar, destrabar, desbloquear, abrir el proceso creativo desde herramientas artísticas provenientes del teatro, la danza y la música. Estos ejercicios mostrarán modos de construcción del dato etnográfico desde una corporalidad sensible y práctica (contraria a la racionalidad de los cuerpos en los escritorios), y formas de objetivación y comunicación de este dato y reflexiones que abarcan un bricolaje de movimientos, sonidos, imágenes, olores y palabras.

De esta manera los alumnos se posicionarán como *bricoleurs* en su canal creativo, desarrollando recorridos en los que partirán de referencias tomadas o vividas en campo (relatos, sensaciones, observaciones, objetos, imágenes) para perderse en el proceso creativo y desde allí abrir camino al descubrimiento etnográfico. Y como dice Claude Levi-Strauss, en este camino

El bricoleur es capaz de ejecutar un buen número de tareas diversificadas; pero, a diferencia del ingeniero, no subordina ninguna de ellas a la obtención de materias primas ni instrumentos... su regla de juego es la

de arreglárselas siempre con “lo que uno tenga” [...] un conjunto de materiales heteróclitos [...] que no están en relación con el proyecto del momento [...] residuos de construcciones y destrucciones anteriores. El conjunto de los medios del bricoleur no se puede definir, por tanto, por un proyecto [...] se definiría por su instrumentalidad... los elementos se recogen o conservan en razón del principio “de algo habrán de servir”. (Levi-Strauss, 1998: 36)

La meta del taller es justamente la del bricoleur: “hacer lo que se puede con lo que se tiene”. Con ejercicios de disociación poética, se promoverá la intuición, sensibilidad y práctica de los investigadores, el “estar presente” del ámbito escénico o el estar-en-el-mundo preobjetivo del que nos habla la tradición fenomenológica, para desde allí generar *bricolajes* de imágenes, palabras, sonidos, estados y movimientos desde los cuales 1) comprender visceralmente a los sujetos de estudio de las investigaciones, 2) expresar esas comprensiones utilizando el poder metafórico de la poética artística, 3) apelar a la sensibilidad del lector-espectador en la transmisión del conocimiento

El workshop (de duración de 4 horas con un intervalo de 30 minutos) se divide en 3 momentos estructurados por un módulo teórico, ejercicios de técnicas de clown-máscara neutra (escuela de Lecoq) y búsqueda sonora.



## ***Del susurro al grito. Un lugar en el cuerpo coordinado***

Clelia Romanutti, Las O

La propuesta pone en tensión los ideales de la voz (lo correcto, lo bello) con la voz humana – animal y sus devenires, sus ficciones y biografías.

Las O

Propósito del taller: compartir un modo de trabajo con la voz humana que parte de la exploración sensible, sensual y corporal de la voz y se completa con la palabra y el pensamiento sobre la experiencia

En tiempos de *“devaluación de la experiencia sensual”* y de *“ausencia de cuerpo en las humanidades”* nos interesa la experiencia de la materialidad de un cuerpo sonoro, *“del lugar sonoro, un lugar a sí, un lugar como relación consigo, como el tener lugar de un sí mismo, un lugar vibrante como el diapasón de un sujeto o, mejor como un diapasón sujeto (¿el sujeto, un diapasón? ¿Cada sujeto un diapasón afinado de diferente manera? ¿Afinado de acuerdo consigo mismo, pero sin frecuencia conocida?)”*

Deseamos crear en este espacio estados de fiesta inaugural, de reflexión y teoría.

Desde fragmentos de la propia historia a través de sus cantos/textos y de un *“pensamiento corporal”*, al modo de Susi Kesselman y dejar que la palabra se impregne de sensación, sentimiento y percepciones.

En el grupo, compartimos las resonancias de los cantos colectivos y los timbres de la subjetividad. En una búsqueda para dar existencia a lo inaudible, lo que aparece en los gestos, lo que acompaña a la voz, los detalles de lo no dicho, en el hiato, quiebre de lo que se insinúa.

La propuesta pone en tensión los ideales de la voz (lo correcto, lo bello) con la voz humana – animal y sus devenires, sus ficciones y biografías.

En cada instancia del trabajo estamos atravesados por nudos enigmáticos, compartimos la sospecha permanente de que lo que se muestra no se expone íntegramente, de que lo que vemos y oímos es otra cosa. No son producciones naturales ni espontáneas, son objetos densos cargados de significación.

Algo sucede cuando se saca una palabra, una canción de un universo de significación y se lo pone a funcionar en otro contexto.

### **Ejes de exploración**

El cuerpo presencia física y portador de signos: texto –cuerpo y voz - cuerpo.

La exterioridad del lenguaje y lo efímero del sonido.

La afinación del tono corporal

La materialidad de la voz desde los lugares el cuerpo.

Estado de escucha.

La percepción de sí desde la experiencia vibratoria. El fenómeno de la resonancia y la co- vibración.

Tonos corporales, cambios de tono producidos desde la voz.

Amplitud del registro.

La voz rota.

Dar lugar a lo “recienvenido” (Macedonio )

Canto colectivo / Improvisación

Eros grupal - corporal - vocal para que un grupo pueda inventar

Vocalidades en los distintos géneros.

## ***Canto y yoga: la voz como camino coordinado***

Ximena Villaro

El objetivo del taller es indagar profundamente en aquellos aspectos, físicos y mentales, que contribuyen a sentir la presencia de una voz.

La voz que fluye y refluye, que se mueve, la voz que resuena.

El yoga de la voz interpreta junto a las tradiciones más antiguas, que la voz es la expresión en el plano físico de un fenómeno sutil.

Desde esta perspectiva exploraremos la resonancia y la armonía expresadas a través de la voz, como aquellas condiciones, entre otras, necesarias, en la preparación de los individuos para el autoconocimiento y el desarrollo humano.

¿Que es la voz? En qué consiste?

Podemos estudiar la voz desde los mecanismos que la determinan. Así podemos decir que la voz humana es producida por el aire espirado que al pasar por entre las cuerdas vocales y después de una serie de modificaciones, las hace vibrar produciendo un sonido.

Conocer los mecanismos y las condiciones físicas de la voz, ¿alcanza para comprenderla? ¿Podemos comprender un instrumento enumerando sus características? El objetivo de este taller es acercarnos a la voz como instrumento, explorar su manifestación física y audible, enumerar sus parámetros y características, y al mismo tiempo comenzar a indagar en aquellas cuestiones que permiten que la voz sea considerada un medio de comunicación y expresión, un instrumento, es decir un vehículo.

La necesidad de la exploración como punto de partida, y de la reflexión como instancia que completa el aprendizaje. ¿Qué es lo que la voz manifiesta? ¿Cuál es el mensaje que porta?

A través de diferentes movimientos físicos, juegos vocales, sonidos guturales, repertorio ancestral, estados de contemplación, generar una práctica inicial y una primera exploración que permita acceder a la naturalidad como una de las condiciones necesarias en la preparación de los individuos para el conocimiento de sí mismos.

## **Sonido interior**

### **David Arancibia Urzúa**

Título de la Propuesta: El Sonido Interior (Taller)

Duración: 60 minutos.

Autor: David Arancibia Urzúa. (Chile)

Insercion Institucional: Maestría Teatro y Artes Performáticas (UNA)

El presente taller es una propuesta que surge del director de teatro David Arancibia, a partir de experiencias previas en torno a expresividades mapuches, principalmente de un Laboratorio de Investigación Escénica realizado junto al Colectivo Artístico Rumel Mülen, a fines del 2012 en Santiago de Chile, en la Universidad Academia Humanismo Cristiano. Dicho trabajo, estuvo centrado principalmente en cuatro aspectos: Actuación (a partir de la codificación emocional del cuerpo, basada en el método Alba Emoting ), Manipulación de Objetos, Ülkantun (canto mapuche) y Purrün (danza mapuche). Cada una de estos contenidos prácticos fue guiado por tres destacados artistas especialistas en cada área, y se contó con la presencia de un Machi (autoridad ceremonial mapuche) para conocer de manera más cercana la práctica del Ülkantun.

La propuesta actual , si bien surge a partir de esta experiencia anterior, está planteada como un proceso de investigación que forma parte de una nueva búsqueda en los intereses artísticos del director, que está centrada en los posibles lenguajes que propone el cuerpo como herramienta musical, expresado por medio de la danza o el sonido (vocal o percutivo), tomando en cuenta aspectos como identidad y origen. La idea es generar una reflexión, tanto escénica como performática, acerca de los sonidos y musicalidades que se originan a partir del movimiento de nuestro cuerpo, o sus propios sonidos internos, tomando en cuenta las territorialidades geográficas que habitamos, transitamos y compartimos, y la manera en que estas influyen en nuestras percepciones físicas y sensoriales.

Sumado a eso, también consideramos aspectos como la historia, la biografía, la identidad cultural y la ancestralidad propias que atraviesan o se manifiestan de manera evidente en nuestros cuerpos.

Tratamos de responder por medio de esta búsqueda, a ciertas preguntas que nos parecen fundamentales (ontológicas e identitarias) durante estos tiempos, tomando en cuenta las pérdidas o hibridaciones culturales que surgen a raíz de un mundo cada vez más saturado por la globalización, y la excesiva información mediática, producto de la post o hipermodernidad.

El taller está dirigido a actores, actrices, bailarines, bailarinas, performers y músicos con interés en indagar o aproximarse a lenguajes físicos, musicales y vocales a través del cuerpo, basados en danzas y expresiones latinoamericanas (tales como purrún mapuche, murga porteña, carnaval andino, orishas, etc.) La idea es generar un espacio de exploración y reflexión, a partir de las motivaciones que dan origen a este taller, y de los impulsos psico-emocionales de cada participante.

Para ello se utilizarán herramientas de exploración propias de las artes escénicas, la expresión corporal, la música y elementos expresivos de nuestra propia ancestralidad y/o identidad latinoamericana mencionados anteriormente.

La metodología de trabajo se basa en la exploración individual y al mismo tiempo grupal de un lenguaje expresado a través del cuerpo, que se instala en un espacio compartido por otros (comunidad). La realización del taller se establece en un viaje de carácter simbólico y poético, donde habitamos el cuerpo desde el silencio y nuestra propia individualidad hacia el encuentro con los sonidos que seamos capaces de emitir y generar desde nuestro interior (orgánico y emocional.)

Es importante especificar, que si bien esta investigación surge de ciertas expresiones ceremoniales originarias y/o mestizas, en la práctica del taller se abordará la música a través del cuerpo desde un acontecer artístico y creativo, no desde un contexto o saber ritual. Entendemos lo ceremonial (o ritual) como un espacio que miramos con respeto y comprensión, pues lo observamos como una manifestación perteneciente a lógicas de pensamiento o cosmovisiones distintas a las estructuras tradicionales del pensamiento occidental (eurocentrista).

Por lo tanto, el taller en su práctica abordará la música y la utilización del cuerpo a partir de algunas de estas expresiones, pero no desde la lógica esencial de la cual surgen o se construyen. Es decir, el taller se plantea desde una mirada experimental con respecto a ciertas danzas o prácticas, que serán abordadas como una posibilidad de lenguaje o soporte creativo.



***Stripsody.***  
LAS O

Grupo Las O

Costanza Estevan – Contanza Pellici –Violeta Carreira – Cuca Becerra -

Pilar Oddone – Inés Cavanagh – Clelia Romanutti

Performance: **Stripsody** - Versión 2015

**Stripsody** es una obra contemporánea de Cathy Berberian compuesta en 1966, con la colaboración del dibujante de comics Roberto Zamarin, para el Festival de Música Contemporánea a pedido de Hans Otte, en nombre de la radio Bremen.

**Cathy Berberian** (1925-1983) fue un artista de performance vocal, cantante y compositora. Pionera en una forma de componer con la voz en el mundo de la música académica contemporánea. Considerada la musa de la Música Contemporánea de postguerra, fue inspiración para muchos compositores de vanguardia que componían exclusivamente para ella: Luciano Berio (compañero de la vida y el arte de Cathy Berberian), Stravinsky, Bussotti, Walton, Milhaud, Maderna, Haubenstock-Ramati, entre otros.

Dicha cantante pasó a encarnar los principios del pensamiento posmoderno en su trabajo a través de su vocalidad. Ella redefinió los límites de la composición y desafió a las teorías de la autoría de la partitura musical. Desarrolló un camino poco ortodoxo a través de paisajes musicales, incluyendo su acercamiento a la práctica interpretativa, la performatividad de género, la pedagogía vocal y las fronteras culturalmente determinadas para la música, el arte, el escenario del concierto, el LP popular y la industria de la ópera de su tiempo.

En 1960, se había introducido en el “Mundo de James Joyce” estimulada por la exploración de onomatopeyas. Luego, junto a Umberto Eco en 1962, emprendió una traducción italiana de las caricaturas políticas estadounidenses de Jules Feiffer motivado por su amor por las tiras cómicas.

En este contexto, compone en 1966 "Stripsody", con el que avanza en la línea de llevar la cultura popular, en este caso el pop art, a las salas de concierto y de explorar todas las opciones que la voz ofrece.

Berberian se acerca al mundo del cómic, estandarte del pop art, y recoge todas las onomatopeyas que en sus páginas se usan para representar sonidos. A base de encadenar unas con otras, crea una composición original y divertida. La palabra “Stripsody” nace de la combinación de palabras: “comic- strips” -tiras

cómicas- y “rhapsody” o rapsodia, término que hace referencia a una forma musical del romanticismo que se compone de diferentes partes temáticas que se unen libremente y sin relación alguna entre ellas.

En esta oportunidad orientamos este trabajo tomando algunas reflexiones en relación a la inmadurez y al valor de las formas inacabadas en el arte y el pensamiento. Dice Gombrowicz *“cuanto más nos alejamos de la Forma, más nos sometemos a su poder. Misteriosas contradicciones, contrastes”*<sup>125</sup>....

Así como Berberian pone en tensión, juega y “deforma la forma” de los modos convencionales de la música culta y del canto entendido como “bel canto”. Las O, nos proponemos intervenir esta obra, compuesta originalmente para solista, llevándola al espacio, dándole lugar al cuerpo, a un conjunto de cuerpos sonoros que tensionan y cuestionan también estos modos tradicionales de la música. En esta nueva adaptación de la obra de Berberian aparece un **coro** que replica, contradice, imita, ignora, entradas y salidas de los códigos formales.

Nos interesa jugar las contradicciones entre la formación académica–musical intelectual y las rupturas-deformaciones en las voces y los cuerpos. Desde el humor, la ironía en dialogo con la partitura como partenaire.

La composición de esta performance a partir de las improvisaciones de Cathy Berberian, nos permite expresar en una estructura rigurosamente organizada una amplia paleta de sonidos fundados en la técnica que exploramos. En esta obra utilizamos sonidos corporales, orgánicos, animales, con armónicos, experimentamos en los extremos del registro, trabajamos con voces percusivas, co-vibrantes y con la experiencia del sonido en su carácter cuadrafónico, espacial y envolvente.

El espacio, superficie mutante, lugar de geografía dudosa entre las partituras, solista y coro, se configura como lugar para una experiencia “danzada cantada” en donde las conformaciones y transformaciones corporales son inseparables de la experiencia sonora viva, irrepetible y situada de la voz humana en su enorme diversidad.

---

125 Del capítulo IV de W.Gombrowicz - "A kind of testament" (1973). Calder & Boyars, London [traducción Ernesto Resnik]



**Eje 8**  
**CUERPO, ARTE Y MATERNIDAD**

## **Eje 8**

### **Cuerpo, arte y maternidad**

**Coordinadoras del eje Juliana Verdenelli, Graciela Tabak, Ana Sabrina Mora**

**Coordinador invitado: Augusto Labella**

Se propone la reflexión en torno a las maternidades en y desde el arte. Tanto en cuanto experiencias personales y subjetivas como asuntos públicos y políticos, se reunieron propuestas que problematizan la relación entre maternidades y procesos creativos; como así también aquellas que proponen pensar los modos hegemónicos de representar la maternidad en la historia del arte.

## Exposiciones orales

***De mamíferas, empoderadas y espirituales. Discursos sobre la maternidad y la sexualidad***

Ana Sabrina Mora, Graciela Tabak y Juliana Verdenelli

Retomando la certeza feminista de que lo personal es político, en este artículo se proponen un conjunto de reflexiones basadas en las experiencias personales de las tres autoras, en vinculación con discursos recientes sobre la maternidad de corte naturalista y moralizante que circulan entre las mujeres de sectores medios urbanos, y con ciertas estrategias puestas en juego para mediar entre el imperativo de estos discursos (transformados en imperativos sociales) y las experiencias de mujeres que se hacen madres. Se indaga en torno a un conjunto de discursos y prácticas en relación con el embarazo, el parto, el puerperio y el vínculo temprano de apego. Encontramos que ciertos discursos que nacen del cuestionamiento de la hegemonía del discurso biomédico (parto natural y crianza con apego) apelan al recurso de lo “natural” en oposición a lo “cultural” como fuente de legitimidad y autoridad discursiva. Al alinear lo “correcto” con lo “natural” estos discursos se vuelven fuertemente normativos, generando una serie de imperativos, rigideces, tensiones y, sobre todo, malestares, en el marco de la disputa por el cuerpo de las mujeres en situación de reproducción. Esperamos que este texto sea una contribución para propiciar y ampliar el debate sobre las maternidades en el contexto de los feminismos contemporáneos.

**Una vida más**  
Salomé Dascon

Mi nombre es Salomé Dascon tengo 36 años, soy artista, madre de dos hijos, Pedro de 9 años y Vera de 10 meses. Actualmente vivo en General Lamadrid. Trabajo en el Complejo cultural Juan Carlos Pacin como coordinadora del taller de arte experimental para niños y adolescentes. El motivo por el cual estoy aquí es Daniela Camezzana quien me invito a participar contando un poco como es esto de ser madre, artista, mujer, pero principalmente porque compartimos durante un tiempo el taller de danza teatro de Laura Valencia, en el cual teniendo 8 meses y medio de embarazo realice una performance, previo a esto hubo todo un trabajo compartido con mis compañeros de taller al cual cuidaron mucho de mí, con todo lo que esto implicaba...

Pido disculpas por la informalidad del texto: Aquí va mi relato...

**“Maternidad y creatividad: Mundo burbuja”**

Año 2005. Después de 5 años sin bailar, volví a hacerlo, coincidiendo estar embarazada de tres meses, mi primer hijo. La fuerza interior de la creación ebullició dentro mío, en el centro, mi centro, que a la vez era el centro de otro ser: Pedro; la vida, el poder de la creación, la realización del ser, el impulso natural, todo en su principio puro.

La Fabriquera fue el lugar donde mi cuerpo comenzaba el movimiento, ya no desde la soledad. Este fue el punto de partida, era el momento en que todo exceso de realidad que viniera desde afuera: La calle, la gente, los ruidos, los olores, las boludeces que escuchas, todo, se pudiera sobrellevar.

Embarazada tenía la necesidad constante de rodar por el espacio, creo que hay una relación directa de movimientos con la rotación del bebe en el vientre. Realizaba giros por el suelo que me conectaban directamente con Pedro, sentía placer al rodar la famosa “vuelta carnero”.

Estar embarazada es entrar en una burbuja comparable a la bolsa donde nacemos, crecemos durante nuestros primeros 9 meses o los que sean en los vientres de nuestras madres, con sus partes sombrías, donde la luz del sol no nos da directamente como para guiarnos, no tenemos información externa directa, esto mismo sentí cuando estaba embarazada, no conexión directa con el afuera, con mi exterior.

¿Cómo puede ser que esa vida que llevamos dentro no nos utilice de medio para expresarse?

Comencé a tomar clases de Danza Teatro con Laura Valencia; ella cerraba la clase con una relajación, todos nuestros cuerpos expandidos por el suelo (yo con 6 o 7 meses de embarazo), mientras ella hablaba, mi

cuerpo tendido en el suelo se expresaba por medio de Pedro, mi panza ondulante se deslizaba de un lado hacia el otro, maravilla de la naturaleza, huesos carne, un corazón, órganos, una mente y el movimiento encadenado de todo ese cuerpo se expresaba. Y mi mente me preguntaba ¿Qué había hecho? No quería estar así, quería mi cuerpo para mí sola. Esta es solo una pequeña sombra de la cual nos sentimos parte varias mujeres en este estado. Dude durante todo el embarazo y también después de parir esta pregunta ¿Qué había hecho?.

Desde el primer mes de embarazo, es como una “bomba” de tiempo que explota literalmente en el parto, cae el fruto casi maduro, maduramos en la tierra, no en el agua.

En los últimos tiempos algo ha cambiado profunda y radicalmente en el concepto de la maternidad y en la visión que de la misma se ofrece, entre otros ámbitos, en el del arte. En estos momentos de cambio identitarios, la imagen de la maternidad ha ido mas allá de la idílica relación lactante de la madre con su bebe. No quiero detenerme en nombrar cada artista o algunos de ellos que han representados su modo tanto en la pintura como en el arte en general, esta etapa de algunas mujeres, me interesa conocer el presente para poder ir un poco mas allá, romper con estas concepciones “soñadas” para ellos, que casualmente son todos hombres los realizadores, y que hoy en día están en conflicto constante con la realidad.

A mí no me gustaba estar embarazada, no quería fotos, ropa pequeña, tener ganas de hacer pis a cada rato, visitas inesperadas que me dijeran los que tenía que hacer o me contaran experiencias que no quería escuchar, ahora si cuando me decían “el embarazo es una mierda” me encantaba, sentía lo mismo. Sin embargo y por contradicción me gustaba ser así me sentía fuerte; mostrarme a mi misma que podía seguir, aun y sin saberlo con posibilidades creativas que jamás había pensado ni sentido, diferentes, desde un lado más acabado, disciplinada...todo esto comenzaba a la vez.

Marina Abramovic dice:

...“las mujeres no están preparadas para sacrificarse por el arte como los hombres. Las mujeres quieren tener familia e hijos y además dedicarse al arte. Pero, siento decirlo, eso no es posible. Tenemos un cuerpo y para ser artistas hay que consagrarlo a ello por completo. El arte exige el sacrificio de todo incluida la vida normal”.

Podemos abordar las palabras de Abramovic quizás desde el egocentrismo. La manifiesta necesidad del egocentrismo para la creación y la maternidad como abandono del egocentrismo.

Pienso que el arte tiene mucho de soledad, o más bien que la creación tiene necesidad de soledad, como principio, y una vez que sos madre esta posibilidad de “estar solas” se hace más inexistente durante un

periodo largo que comúnmente llamamos tiempo. Es en pequeñas dosis, mínimas dosis que puedes salirte de esta situación. Tu cuerpo está puesto por completo en ese o esa pequeña que acabas de expulsar desde el centro de tu ser. En el caso de estar embarazada no puedes salirte, más que con un aborto por elección o no; son dos cuerpos en uno. Una vez que pariste ya son dos cuerpos separados físicamente. A esto le llamo explosión, al parto.

Creo fundamental el parto domiciliario y cuidado en los casos que así lo deseen, mi primera experiencia fue espantosa, en una clínica privada en La Plata, así Charles (papá de Pedro) podía presenciar el parto. Quería no parir, hicieron con mi cuerpo lo que quisieron, por ignorancia mía y por abuso de poder en el caso de los que se ocupan de la medicina tradicional. Con Vera fue totalmente distinto, el pueblo es distinto para estas cosas. Quien me ayudó en el parto fue mi ginecóloga de siempre, con la que comencé mis primeras consultas a los 13 años, Cecilia, ella fue fundamental en este momento y más después de mi primera experiencia porque me conoce y me quiere, pero principalmente porque le pone corazón a su vocación, tiene arte. Parí en un hospital público y sin embargo me sentí como en mi casa.

La maternidad tiene una doble cara, la ternura y el amor, junto al miedo y la angustia.

Angustia de que todo tiene otro tiempo, angustia por ansiedad creativa, de hacer, de saber que los tiempos cambiaron, que todo se te dio vueltas, que esa “explosión” nos desarma para rearmarnos, angustia de saber que pocas de las cosas que pensamos hacer las vamos a poder concretar en un corto plazo. Angustia cuando vas al baño, angustia cuando el bebé llora, angustia de dolor físico, angustia de que nada está “organizado” por nuestra mente, ahora son dos tiempos, el tuyo como mamá y el del bebé.

Antes de que Vera aparezca en mi vida, pensaba en nunca más tener otro hijo. Cuando me enteré lo primero que pensé es en abortar, era una idea previa que tenía de mí, idea nada más, no pude realizarlo, me dio mucha angustia sentir un aborto cerca, conozco muchas mujeres que han abortado, el 90 % hoy siguen pensando en ese momento con mucha angustia, el otro 10 % siente haber hecho lo mejor, no quieren ser madres.

Hoy más allá de no poder hacer todo en los tiempos que me gustaría ¡puedo! hago! sigo adelante, me encantan los desafíos y no así los arrepentimientos que no nos conducen a nada. Digo arrepentimientos porque muchas mujeres abortan porque la sociedad no les da el espacio de ser madres, trabajar y hacer de ellas lo que tengan ganas. En la mayoría de los ambientes de trabajo no existe un espacio para amamantar, la gran mayoría trabaja en negro, lo cual a veces ni siquiera se pueden tomar los mínimos tres meses de conexión con su bebé. Yo trabajaba en el Teatro argentino como figurante de ópera, Pedro tenía 3 meses y quien me cuidaba a Pedro en esos minutos de ensayo era una persona que cuidaba el acceso a

la sala de ensayo, el teatro no me cubría en nada, ni siquiera una obra social. Doy gracias a que existe una asignación universal porque así cada madre cuenta con un mínimo como para poder mover de su casa, no es fácil salir a laburar con uno, dos o tres pibes, ni te cuento con más, los hombres no se plantean estas cosas. Y en este detalle quiero hacer hincapié: “la gran mayoría de los hombres no se plantean un trabajo por cuidar de sus hijos” ¿Por qué? ¿Cómo podemos hacer para que sea más compartido? Para que el hombre también sea participante cada vez más activo en la crianza. Y eso que los tiempos cambiaron, pero hay cosas que todavía están verdes, por eso me parece muy importante plantearnos una reconstrucción del término Maternidad.

Me gustó mucho una exposición que se llevó a cabo en Chile sobre maternidad: “new Maternalisms” proyecto creado en Canadá por la curadora Natalie Loveless y en el que participo la artista chilena Alejandra Herrera. Esta última a partir de su experiencia decidió traer a Chile una muestra para reflexionar acerca del tema desde las dificultades en el campo del arte y en la vida en general. El trabajo colectivo se instala bajo la primicia “new maternalisms: maternidad y feminismo” y reflexiona sobre como las artistas viven este proceso y como se enfrentan a la sociedad desde esta experiencia. La gestora del proyecto, Alejandra Herrera, indicó que la exhibición “trata la maternidad desde distintas realidades. La muestra se centra en mujeres que son artistas y viven la crianza consigo, en el arte y día a día”.

Creo que no tenemos que victimizarnos o dramatizar por el hecho de ser artistas y todo lo que esto implica, creo que tenemos que sensibilizarnos con ello, porque como nosotras hay muchas madres que no son artistas y viven el mismo proceso traumático que muchas veces implica la maternidad.

Aquí también entra en juego la propia relación con nuestras madres.



**“La madre que nos pario” lo realice en el año 2008**



**Cuadro pirograbado, torneado y pintado con oleo.**

**(El siguiente texto acompaña la descripción del cuadro, lo escribí en ese momento)**

**“Putas hemos sido todas las mujeres, aunque sea alguna que otra noche a las perdidas, o intentándolo todos los días.**

**Este cuadro habla del parto, de los zapatos que nos pusimos para ir a parir y también cuenta que existen manos que cortan la inocencia, como tijeras rapidísimas, en un juego asqueroso de abusos familiares.**

**Contempla la araña que quiso vivir en la pizzería y sus compañeros la dejaron en las vías por miedo a sus fluidos matutinos...a la vez existen los niños que esperan ansiosos el nacimiento de un nuevo ser humano y una madre que sin saber pario tres veces.**

**Es la mirada izquierda de una mujer y la neurosis que no nos deja disfrutar escuchando voces desde adentro, la culpa que resuena por haber traído un hijo a este mundo (que a veces no comprendemos) y no al que imaginamos como ideal.**

**Todo un desorden mental.**

**para mi mama”**

**mide: 90 cm x 80 cm**



**“La incompatibilidad de ser madre y artista lo genera el mercado del arte, se buscan artistas libres y sin compromisos, disponibilidad 24 hs para entregarse de cuerpo y alma. Aquí está el prejuicio de que la práctica artística es incompatible con la maternidad. Las artistas madres son invisibles en el mundo del arte, su condición de madre se esconde” (MonicaRuhler)**

**Hay una estadística que es más o menos igual en todo el mundo que dice: el 70 % del cuerpo estudiantil en las universidades, particularmente en el campo de las artes, son mujeres, y el 30% hombres; pero después de la titulación el 70 % del cuerpo activo son hombres y el 30%, con suerte, son mujeres. Entonces Catalina Urtibia dice: “También es interesante pensar que esa estadística que muestra que en algún momento desaparecen todas esas mujeres del circuito, se relaciona directamente con el hecho de ser madres, lo que deviene en que la maternidad desvincula a la mujer de la vida laboral.”**

Pienso que el mercado piensa más o menos como nosotras, las madres, disponibilidad las 24 hs pero, para con nuestros hijos. Entonces podemos pensar que nosotras mismas estamos dejándonos llevar por este mundo burbuja? Creo que no, que tenemos mucho por hacer en estos momentos, con el crio a costas pero tenemos que salir a expresar esto que sentimos porque sino si vamos a quedar invisibles al mundo laboral.

Antes de parir sentía la necesidad de alejamiento, la isla le llamaba,” quiero ir a parir a una isla” me decía. Que es esto más que invisibilidad, pasar desapercibido para el resto humano, acaso no es lo mismo que hace cualquier hembra del mundo animal momentos antes de parir, busca soledad. Pero, tenemos un mundo de compromisos alrededor, y lo digo de la forma más sana, y es nuestra familia, todos quieren estar, nooo alto, por favor no vengan!! Esas eran mis palabras, pocas las escucharon. A las horas de parir, media familia se presento en la clínica, fotos, saludos, lo único que se le ve a Pedro es el pelo, en todas las fotos salí de espaldas, esto es querer intimidad. Algo mas para ir cambiando en nuestras formas de actuar, pocas madres quieren estar acompañadas en sus partos.



Cuadro pírograbado y torneado (año 2008)

**“La idea, de a poco ir pensando que es de nuestras vidas...si habitamos nuestra casa, nuestro cuerpo. Y sustento la idea de que a veces no, cuando estamos en la vida que no queremos, ahí estamos habitando la casa del otro , volvemos a confundirnos, camino al desalojo, caída libre...luego la adrenalina de que en ultimos instantes podemos elevarnos, ver al hijo tomando de la mamadera escuchando un disco y se te terminan las casas y los lugares conocidos, el mundo se ve de otra forma, como el viejo dicho: patas para arriba...quien no pensó así alguna vez al principito...solo para dejar la duda si la violencia del viento puede llevarnos al abismo de la sabia, o la sabia es la que poniéndola en tu lengua se hace viento violento, habría que ver...le contás los dedos y son tan chiquitos que ...a veces pienso que es de nuestras vidas.”**



Cuadro pirograbado y torneado

**Creado en el año 2007, fue un viaje hacia los colores. Las cintas cuadriculadas se presentaron en mis sueños como salidas de mi cabeza. Es un recorrido hacia la maternidad...**

**Mide 1,10m x 55 cm**

Somos madres de hombres y mujeres, comencemos a hacernos cargo de lo que enseñamos a nuestros hijos, quiero decir con esto que el hombre también nace de un vientre. Suena irónico, porque lo es. Hablamos de machismo sin tener en cuenta que a ese macho lo parimos nosotras las hembras.

Año 2014. Nuevamente embarazada comienza una nueva etapa, con un poco más de experiencia y un crecimiento interno ampliado, no todo fue tan desordenado. Igualmente estar embarazada no me gusto, lo que si me gusto fue parir "acariciando el dolor" así llame a ese momento, tan solo concentrándome en él y respirándolo, logre parir con ganas, sin querer salir corriendo de la sala de parto...y esta historia continua, pero todavía no está lista para exponer...

Gracias por esta oportunidad de poder compartir con ustedes mi experiencia de vida, una vida más. Salomé.

**Presentación de libro *Mamá Mala***  
de Carolina Justo Von Lurzer

con la participación de Claudia Laudano (FaHCE) y Daniel Jones (Instituto Gino Germani)

SER MUJER, COMO SER MADRE, NO REMITEN A NINGUNA ESENCIA.  
NINGUNA NATURALEZA. CUANDO EL CAPITALISMO REDOBLA SU  
APUESTA Y EXISTE UN MODELO DE MADRE-TRABAJADORA  
INTELIGENTE . BELLA. PROACTIVA. EQUILIBRADA Y BONDADOSA.  
AUMENTA TAMBIÉN SUS MODOS DE TRISTEZA Y DE IMPOTENCIA  
INOCULA CULPAS Y HACE BROTAR DOLORES. NUESTRA UTOPIA.  
REPETIMOS. ES UN MUNDO DONDE LA COMPETENCIA NO MODELE A  
LAS SUBJETIVIDADES NI CERCENE MODOS HETEROGÉNEOS DEL AMOR.  
LAS EDITORAS.

*Contratapa del libro*

## Taller : *Canto embarazado. Sonar desde el útero*

Gisela Magri

“Cuando el útero vibra, irradia placer como una bombilla irradia la luz; y todo el cuerpo de la mujer va siendo invadido por la radiación...la irradiación de placer desde el útero, abarca todo el cuerpo y, en cierto sentido, lo transforma.” Casilda Rodríguez Bustos

Además de saber que al cantar liberamos “hormonas del placer” (endorfinas, serotoninas, oxitocinas, dopaminas) y que en el embarazo esto nos beneficia particularmente, pensamos este espacio para encontrarnos a soltar la voz, volver a conectarnos con esa vibración uterina potente, con una vía de entrada a la vocalidad desde la sexualidad, la creación y la transformación.

La propuesta de este taller es generar un contexto de experimentación vocal-corporal. Significa también, crear un espacio y tiempo para poder intervenir en la biografía vocal del otro desde la oralidad, la ejecución y el movimiento, echando mano de recursos musicales y de otras herramientas por la vía de la transdisciplinariedad (desde ejercicios de conciencia corporal, el dibujo, las danzas, la antropología); la enseñanza del canto desde este enfoque posibilita un entrenamiento de la escucha no sólo sonora sino del vínculo pedagógico y afectivo que se construye con lxs participantes, lo que también genera reflexividades e interpretaciones conceptuales. La propuesta es visibilizar la acción de cantar como una práctica de libertad artístico corporal que puede poner en tensión la idea occidental moderna aún vigente: *un sujeto = una voz = una identidad*.

Cantar puede ser una práctica hermenéutica, una experiencia estética y un modo de producción de conocimiento. La escisión entre técnica e interpretación inevitablemente entra en tensión con lo que los materiales de las músicas populares latinoamericanas sugieren en su desborde, convocando a estallar una de las ideas arquetípicas de la modernidad occidental: un sujeto = una voz = una identidad tímbrica = una posición cultural. El canto entonces, aparece aquí como una práctica hermenéutica dislocante, facilitadora de agencias político pedagógicas.

La propuesta puede pensarse como un dispositivo para *laboratoriar* vocalidades es también crear un marco espacio temporal para poder intervenir en la biografía vocal del otro desde la oralidad, la ejecución y el movimiento; la enseñanza del canto posibilita un entrenamiento de la escucha no sólo sonora sino del vínculo pedagógico y afectivo que se construye con los participantes, lo que también genera reflexividades e interpretaciones conceptuales. Pensar en un laboratorio de vocalidades implica también visibilizar la acción de cantar como una práctica artística corporal performativa que al mismo tiempo que poetiza lo

real, pone en tensión la idea occidental moderna de universalidad del sonido y *univocidad* del sujeto, con el consecuente caudal de implicancias políticas y culturales que esto trae.

Pensar en vocalidades, es afirmar la potencia posible de un *conocimiento vocalizado* (*embodied voicing*). Es hacerse cargo del balbuceo, de las primeras emisiones, de las tensiones, de callar, del quejido, de la masa y de la tierra, de la cabeza, de afirmar que en las músicas populares - específicamente trabajaremos con vocalidades de músicas latinoamericanas del sur (tango, folklore, samba sobre todo) -, aunque también visitaremos otras sonoridades (flamenco, música popular experimental) - son posibles y deseables una multiplicidad de colocaciones, espesuras tímbricas y resonancias. Y de que en el hacer artístico, así como en el científico, es posible echar mano de recursos que incluyan la tensión y la contradicción como variables nutritivas, pues entendemos que en los procesos de experimentación / investigación / enseñanza - aprendizaje, hay elaboración emocional de las razones al mismo tiempo que racionalidades emergentes por la vía de teorizar lo emotivo. Producir experimentación desde la voz es también pensar desde el ruido y la rotura, es dar espacio a otras productividades.

## Performances y video



## 2 cuerpos molestos, un proyecto de Quantum

Catalina Muñoz

Performance “2cuerpos molestos”, un proyecto de *Quantum*>>>

Realizadores: Catalina Muñoz, idea original y performer.

Hernaldo Nuñez, articulación sonora.

Este trabajo fue presentado para la cátedra *Performance y corporalidad* dirigida por Alejandra Ceriani, en el marco de la Maestría en Teatro y Artes Performáticas de la Universidad Nacional de las Artes. Mi interés en rescatar dicho trabajo radica principalmente, en la referencia a los ejes temáticos que vislumbro y propone el encuentro; sobre mostrar una obra que este atravesada por el espacio, apele a los sentidos, reflexione y utilice un concepto en cuanto al cuerpo performativo, en mi caso, tratando sobre el cuerpo femenino y la maternidad programada, atravesada por la sonoridad que interviene en el parto. El análisis, forma y contenido de “2cuerpos molestos” proviene de bibliografía que ahonda en el cuerpo individual, social, mediado por la tecnología y ciencia, tales como “*Antropología del cuerpo y modernidad*” de David Le Breton y “*El hombre postorgánico*” de Paula Sibilia. El proyecto fue elaborado bajo las consignas: un viaje de lo material a inmaterial/de lo analógico a digital del cuerpo y sobre extracciones de frases de dichos autores, que potenciarán la investigación de manera más específica en cuanto al tema tratado: “*El cuerpo molesta al hombre*” y “*El destino de los seres humano como perfiles de información*”.

A modo de contenido desarrollado en la acción y reflexión sobre el mismo, puedo decir que se presenta desde una conciencia femenina penetrada por la invasión publicitaria que constantemente le indica cómo hacer, donde ir, que comer, decir, usar, que cuerpo tener, etc...En ese cuerpo publicitario de moda no se concibe el cuerpo materno. Tener hijos nunca va a ser la moda, porque es sinónimo de gordura y fealdad, entonces es un problema; un equivalente de amor y estrías, crianza y gimnasio, no se mira como un proceso natural de la humanidad, se concibe como la incomodidad de dos cuerpos que no pueden separarse durante un tiempo determinado (*lo que dura la gestación*). ¿Cómo hacer para no verse como un cuerpo de publicidad? ¿Qué hacer para relacionarse con el cuerpo propio y otro que se aproxima? ¿Cómo me digo a mi misma que no soy un estorbo?

Hace años que el nacimiento es un evento programado; la ciencia controla el cuerpo para sentir el mínimo de dolor y sufrimiento, para vivir un parto en la más absoluta comodidad. Pasa por un proceso de aniquilación del presente, un presente que materializa las emociones del individuo en la acción de parto

como un todo (*físico, espiritual, mental*) y que se ve anulado por la forma automática e indeterminada en la que se expone un cuerpo anestesiado, no consciente a la expulsión de otra vida.

Un cuerpo de hijo molesta a la madre y la madre como individuo ya conformado se siente fastidiada por su propia estructura viva. En el futuro el cuerpo de hijo que se conforma será una molestia a partir de conductas sociales aprendidas como sistema normal de funcionamiento, porque no sabe como conducirse ni operar el conjunto de ser un homo sapiens, sin la incomodidad como gen; ahora depende de servicios pagados. Un resultado de vida que depende de la programación para existir.

Para esta ocasión la pieza es repensada desde el abuso tecnológico - científico que se requiere al nacer, representando dicho evento en la vida de cada ser humano como un acontecimiento vital intervenido, pensado, programado para el devenir de una nueva existencia. Reformulando el audio contenido en la obra con voces masculinas y femeninas. Interviniendo el cuerpo de la performer con sensores eléctricos en la zona abdominal, sienes, palmas de las manos para articular sonidos por programación de la computadora que aludan al proceso del nacimiento.

Articulada en los ejes temáticos “Arte, cuerpo y tecnologías” como cuerpo vivo interferido por las máquinas, tecnologías creativas que aportan/sustituyen el nuevo acontecer del parto y “Cuerpo, arte y maternidad” para redefinir el cuerpo en un material programado e instalado en la sociedad como una normalidad indiscutible e impensada por parte de la esfera pública femenina. Observando el cuerpo de la mujer como origen de fecundidad atravesado por la ciencia y la hegemonía masculina que decide por ellas. Utilizar la resignificación de esta performance y el resultado que ella genere en el encuentro, para desarrollar en profundidad y con un sustento material - teórico, la monografía final que se requiere para aprobar dicha cátedra a final de año.

“2cuerpos molestos” Es una performance en tiempo real, cuya duración oscila entre 2 y 5 minutos, pudiendo repetirse cada tanto (*durante la ½ hora que propone el encuentro*) para el libre tránsito de los espectadores.

***Hacia el fondo del mar***  
Dinah Schonhaut y Eva Soiblezohn

Maternidades y procesos creativos

Proceso creativo, proceso vital

*“La metodología es consciente, la motivación es inconsciente” Wilhelm A. Hildesheimer*

Si abordamos el proceso creativo desde esta perspectiva podemos decir que lo que tenemos en el inicio son lo que llamaríamos disparadores: conceptos, recursos, materiales discursivos preexistentes (fotos, cuadros, poesías, otras obras escénicas), etc. Pensar en disparadores implica delimitar una herramienta para comenzar la exploración poética asumiendo que el tema que no necesariamente es narrativo, sino aquello que la obra manifiesta en escena lo descubriremos en el transcurso del proceso.

La obra en proceso que presentamos, “Hacia el fondo del mar”, fue concebida tomando al agua de mar como eje temático y disparador. No había más que esto en un principio, al menos en la superficie. Sin embargo, en otro orden había algo más, mucho más: cuando comenzamos a trabajar, una de las directoras, Eva, estaba embarazada de 4 meses. Cuando cerramos el primer momento del trabajo, es decir, cuando ya teníamos montada la estructura general de la obra, su beba nació. Casi en simultáneo con ese evento, la otra directora, Dinah, quedó embarazada. Esta situación vital atravesó el proceso creativo y se convirtió en el eje temático del trabajo.

En el inicio nos tiramos de cabeza a improvisar, buceando en las imágenes que aparecían en relación al agua y al mar y que enriquecían la búsqueda de movimiento, al mismo tiempo que se tejía por debajo una posible narrativa. Encarar un proceso creativo con la premisa “La metodología es consciente, la motivación es inconsciente” nos permitió confiar en las decisiones operativas que se tomaron en el marco del proceso, y entenderlas como emergentes de un universo aún no visible pero que estaba buscando manifestarse.

En ese tiempo de gestación (en un sentido más que amplio) aparecieron imágenes, objetos, recuerdos que fueron nutriendo y encontrando su lugar en el trabajo. Qué se estaba contando era un misterio a develar, aún hoy lo seguimos develando en nuevas instancias vitales y creativas.

Aparece una sensación de otredad respecto de aquello que intenta expresarse, algo que se nos presenta como desconocido, que está operando con enorme potencia en nuestra existencia y sin embargo nos resulta inaccesible. O casi. La producción artística es un modo posible en que estos contenidos inconscientes encuentran la vía de manifestarse. La obra, en la medida que va

configurándose, se nos presenta y nos devuelve una imagen de nosotras mismas, nos habla. Lo interesante es que no necesariamente nos habla de lo que creíamos que estábamos hablando sino que nos permite descubrir aquello que hablaba en *nosotras*.

Estamos refiriéndonos a un territorio de la existencia que nos resulta ajeno y sin embargo nos configura y nos determina tanto o más que lo que consideramos propio. Una subjetividad del sí mismo tan radical que nos es inaprensible. Sin embargo es ahí donde hay un material fértil para la creación. Es ahí donde hay algo por descubrir, donde la existencia humana despliega toda su potencialidad simbólica, donde se puede pensar lo imposible, lo inexistente, crear lo nuevo o pensar lo viejo con nuevas metáforas.

¿Cómo accedemos a ese territorio, más aún, cómo lo ponemos a disposición de la composición escénica?

Por ejemplo, la foto que aparece al final de la obra nació en el proceso de improvisación. Donde aparecía recurrentemente la imagen de una mujer de los años '50 en la playa. Pensamos muchas opciones para que esa mujer sea parte de la escena hasta que dimos casualmente con esa foto, que es de la madre de una de nosotras. Al final del proceso comprendimos un poco más el porqué de aquella decisión: comenzaba un viaje hacia el ser mamá.

Entonces el proceso creativo es la instancia por la cual una obra va configurando su forma y su sentido, así como la obra no existía antes de este proceso, aquello que la obra viene a decir se va develando incluso para sus propios creadores. Es como un espejo que refleja la imagen del creador, pero una imagen de sí mismo que le era desconocida hasta ahora.

La gestación de este trabajo es la configuración escénica y dancística de un proceso vital: la gestación de nuestras hijas y la gestación de nosotras mismas como madres. Hacia el fondo del mar sea tal vez el viaje hacia ese sí mismo, que en este caso, es concebido y gestado en una atmósfera particular y que por lo tanto refleja aquello que en nosotras estaba sucediendo tanto explícita, como implícitamente.

### **Hacia el Fondo del mar**

Idea e intérprete: Dinah Schonhaut Dirección Dinah Schonhaut y Eva Soibelzohn Imágenes Edith D'Imperio Composición audiovisual: Emilia Abot Vestuario Sol Lupari Música Emilio Haro

Sinopsis: La obra se desarrolla en la interacción de la danza con las proyecciones, que sirven de escenografía en movimiento, al mismo tiempo que obran de partenaire de la intérprete.

Las imágenes fueron creadas por la artista plástica Edith D'Imperio, quien trabaja con un retroproyector, generando un paisaje visual que podría definirse como arte plástico en movimiento. Las mismas fueron digitalizadas, editadas y compuestas con la música, logrando el clima y la atmósfera propia de este mar.

La intérprete, componiendo su danza con las proyecciones, emprende un viaje en tren hacia el mar. El vaivén del vagón hace que vaya cayendo en un sueño profundo, en el que cae al mismo tiempo al mar, en un descenso hasta lo más profundo. En ese viaje transita paisajes diferentes, recorriendo lo suave, tumultuoso, intenso, oscuro, profundo y calmo del mar. Estos estados del agua, son también estados de la existencia, experiencias vitales que se suceden transformándonos.

**Video: el cruce, el parto, la búsqueda**  
Paula Susperreguiy Paulo Sciutto

La reflexión que como artista me llevo a realizar este corto, fue a partir de la transformación que produjo en mí, como mujer, mujer- artista, la decisión de ser madre.

A partir de ser consiente del hecho de ser madre aparecen muchos cuestionamientos, El primero fue ¿cómo deseo parir... “dar a luz “? esto me lleva entonces a buscar posibilidades de partos. Investigar en distintas culturas, en distintas épocas, averiguar sobre los partos de mi madre y del resto de las mujeres de mi familia y de la familia del padre.

Como llevar algo tan privado y personal a una producción artística. Mi lenguaje artístico siempre fue entre la danza y el teatro, ahora se planteaba cual sería el mejor formato para contar esta historia.

Fui madre en un país extranjero, por lo tanto me convertía en una madre inmigrante, buscando una forma amorosa de parir, y como inmigrante en la búsqueda de alquilar una casa para vivir. Toda una metáfora aparecía ante mí.

Al decidir que el mejor lenguaje para contar esta historia seria el cine, comencé a observar la manera de parir que nos proponía la gran pantalla, y descubro que solo nos muestran partos en hospitales, donde la acción profunda de parir queda fuera de cámara y lo que se ve son lugares fríos y absolutamente despojados de amor.

Tomada la decisión de parir en casa, fue filmado el parto. Descubro entonces que esta acción será la columna vertebral de este corto.

Y ahí es donde nace entonces “el cruce” entre países, madres, partos, búsquedas...

Sinopsis : María y César son una pareja de inmigrantes que buscan un lugar donde vivir. Mientras observan desde una ventana como unos inmigrantes rumanos viven en un coche abandonado. Esperan su primer hijo y deciden tener parto natural. En la cinta se mezclan imágenes reales y ficción. Buscan y esperan...

Nacer es la primera inmigración.

**Actas del IV Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes  
Escénicas y Performáticas**

**ECART**

La Plata,  
24, 25 y 26 de noviembre de 2015