

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



FITM
Edición
56



6^{to} MEMORIAS

CONGRESO IBEROAMERICANO DE TEATRO

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

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



Culturas



FESTIVAL
INTERNACIONAL DE TEATRO
DE MANIZALES



ESCUELA INTERNACIONAL
DE ESPECTADORES
DE IBEROAMÉRICA Y EL CARIBE

IAE

Instituto de Artes del Espectáculo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras



centro cultural
MANIZALES



VICERRECTORÍA
DE PROYECCIÓN
UNIVERSITARIA



WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

6^tⓄ

CONGRESO
IBEROAMERICANO
DE TEATRO

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

MESA 10



FITM
Edición
56

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

De cauchos, encauchamientos y enmarañamientos en el proyecto “Prácticas artísticas para una Colombia más que humana: de los mundos de plantación a las marañas mundo”



Álvaro Iván Hernández Rodríguez

Regina María Gutiérrez Bermúdez.

Este texto, a su vez ensayo de escritura y práctica de ensayar se va haciendo en el entremedio que surge de considerar la materialidad y acción de la escritura en su dramaturgiando (Hernández, 2020), es decir, en el movimiento siendo hecho, haciendo hacer co-compuesto entre el arreglo de eventos en formación y tomando forma que, en este caso, devienen del proyecto de investigación-creación en curso titulado “Prácticas artísticas para una Colombia más que humana: de los mundos de plantación a las marañas mundo”, financiado por la Oficina de Investigaciones ODI de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá Colombia, y con la participación de un grupo de 27 investigadores creadores entre artistas-académicos invitadas de instituciones nacionales e internacionales, y profesores y estudiantes de pregrado, maestría y doctorado de la Facultad de Artes ASAB (Academia Superior de Artes de Bogotá). El proyecto se inicia en el segundo semestre de 2023 a partir de una convocatoria de proyectos de investigación, investigación-creación e innovación, y se propone entre otras cosas, aportar retos y generar desafíos en las perspectivas y prácticas investigativo- creativas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Se propone aquí pensar con y a través de las prácticas que se han movilizad y se han venido haciendo en este proyecto haciéndose, para desde allí desenredar y



enredar la maraña de actos pensantes y sentipensares, desde los cuales se toma en serio el poner atención al proceso envolvente que constituye el hacer haciendo que para nosotros es fundamental en el desarrollo de un proceso creativo desde la investigación-creación; bien sea al enfocarnos en el devenir intenso de lo que las prácticas pueden hacer, siguiendo la dirección de Espinoza y Deleuze en la pregunta sobre qué es lo que algo hace, en vez de qué es o qué significa; bien, siguiendo las proposiciones de Manning para la investigación-creación (2019) pensando con y a través de atender a “how the work works” (Manning, 2016, p.84-85), en vez de a la obra hecha, y así al desenvolvimiento de campos relacionales movidos en el movimiento del medio -mediando- (o inmediando); o bien, desde la ruta de este proyecto, entre otras tantas maneras, las ecologías emergentes del dramaturgiando (Hernández, 2019), trabajo co-composicional que desenmarca, y defamiliariza los hábitos de la práctica para sostener el sentido fluido y desatado del no saber en el haciendo que se desenvuelve en el contacto con la pura materialidad dada en el encuentro del que las singularidades emergen.

Se trata de comprender desde algunas breves ideas de este proyecto en curso, la práctica artística en su potencia ecológica, conducente a la expresión de un sensorio distinto que posibilite otros paisajes de la co-laboración, que intenten deshacer las conexiones predeterminadas por los modos de la violencia y episteme de la colonialidad, y permita nuevos modos de ser-en-conexión, modos ocurrentes para la concurrencia de singularidades en las ecologías de la experiencia, desde procesos experimentales que funcionan para sentir con más intensidad las capacidades de mover y ser movido por un mundo de interdependencias en el que humanos y más que humanos seres, agenciamientos, fuerzas, materialidades y prácticas, co-existen, se con-mueven y relacionan.

Y así con ello, aperturar un tiempoespacio afectivo experiencial y experimental que se expresa y desenvuelve en el sentir sentido de las materialidades, en el

a/tendimiento y devenir material e "inmediado" (Manning, 2019) del proceso en ciernes, siempre inacabado, haciéndose, siempre en el medio, tomando forma, cultivo de lo indeterminado y su potencialidad multiplicadora e inasible, un modo de ensayo y experimentación del mundo, relacionado en este proyecto con la investigación-creación.

En este ensayar puesto en movimiento en la escritura de este texto se parte de la consideración de que el movimiento del dramaturgiando (Hernández, 2020), torna inseparable lo que está tomando forma en el trabajo artístico, del movimiento del pensar que emerge de éste; trabajo de instauración (Souriau, 2015) del material que potencia los flujos de interrelación, interdependencia y relacionalidad. Así pues, la discusión plantea también una cuestión de método, una indagación permanente sobre la emergencia del método; del cómo emerge, ocurre y parece la actividad en el entramado de su singular eventuación, que es también un rechazo al método y un énfasis radical en la movilización del flujo dinámico del "hacer haciendo" y haciéndose en el co-laborando (Hunter, 2019; De la Cadena, 2015). En resumen, se trata de una propuesta para practicar un mundo vivido de manera diferente, a través de la diferencia sentida en el acto, una política y una ecología radical de compromiso con el mundo material. El pensamiento de este texto está inmerso en los procesos con las que surgen las ecologías del dramaturgiando parte del proyecto "Prácticas artísticas para una Colombia más que humana: de los mundos de plantación a las marañas mundo".

Los Laticíferos de la Siringa: desasentando las materialidades del caucho

El proyecto del que hablamos es atravesado por una práctica programática, en el sentido de los programas performativos que propone la artista investigadora brasileña Eleonora Fabião (2013), proposicional (en el sentido de Whitehead), pautada,

jardinada (en el sentido de Gutiérrez) y especulativa, que moviliza el devenir de la actividad investigativa-creativa. a partir de un soporte maleable y dúctil que es la obra escrita para teatro "El silencio del salvaje: viaje interior por los laticíferos de la Siringa" dramaturgia que se fue escribiendo en el transcurso del 2014 gracias a una beca nacional de dramaturgia del Ministerio de Cultura de Colombia por el artista profesor Álvaro Iván Rodríguez Hernández.

Viaje Interior por los Laticíferos de la Siringa fue escrita por el autor en medio de conversaciones entre colegas del doctorado en Estudios del Performance de la Universidad de California Davis relacionadas con un espacio académico y a su vez crítico de la academia, llamado Unsettling Performance Studies. El texto de los Laticíferos se origina en un doble movimiento proveniente de dos distintas significaciones de la palabra unsettling una que propone una indagación con y a través de una escritura teatral que tiene una cualidad perturbadora y enervante, y otra que da lugar a una práctica anticolonial. Este registro afectivo de la palabra, inquietante y perturbador que se procura mantener durante toda la obra, rechaza ser una sola cosa, configurar un estilo o una sola dimensión, se mueve de un estado a otro, de una escala a otra, de un registro a otro, produciendo su propia densidad e intensidad, es una palabra afectante que no se deja establecer, fijar, o asentar, que sucede y hace en el medio del enredamiento.

Ese movimiento de la palabra en su fugitividad -en el sentido de Moten y Harney (2013), es fuerza para una práctica como investigación perturbadora de los modos de la colonialidad y un camino para movilizar, sin pretender llegar a un fin, procesos de instauración de pedagogías radicales enraizadas y plantadas, así como de prácticas artísticas inseparables de los flujos de vida enmarañados imbricados en las ecologías de prácticas de Colombia o Brasil, pero especialmente fuera de las individuaciones que demarcan estados, y obras de arte, individuos, cercamientos; prácticas situadas y lugarizadas en campos relacionales que importan para el



despliegue de su devenir-con los mundos materiales animados e inanimados en los que nuestros actopensamientos convergen.

Importa qué materias usamos para pensar otras materias; importa qué historias contamos para contar otras historias; importa qué nudos anudan nudos, qué pensamientos piensan pensamientos; qué descripciones describen descripciones; qué lazos enlazan lazos. Importa qué historias crean mundos, qué mundos crean historias. (HARAWAY, 2019, p.35)

La obra de Los Laticíferos de la Siringa se sucede en un territorio nunca nombrado, pero en todo caso territorio de la violencia extractivista en el sistema de plantaciones de caucho que tuvo lugar entre Brasil, Perú y Colombia. Lo que se moviliza es el hacer de la palabra a través de la propia materialidad del caucho; palabra que deviene con el paisaje en materia cauchosa y encauchada, y que se va constituyendo en el curso de la obra en un ensamble de relaciones que se van tejiendo siempre en el entremedio de la aniquilación y el sentir cauchoso y paralizante de la plantación, en el milieu del enredo-selva. En ese entremedio se co-componen la homofonía y su "underscore" polifónico de un sistema plantar de 18 árboles, cada uno empezando por el medio.

Los laticíferos secretan acciones que movilizan una particular imaginación biológica (Haraway, 2019) y plantífera, a través y con la cual se configuran embrollos complejos de personas, plantas, plantaciones, animales, instituciones, mercancías, genocidios, esclavismos, movimientos del capital, humanos y más que humanos mundos, y en el trasfondo de la experiencia de ese mundo, las adherencias y pegajosidades cauchosas y el enredo de encuentros y desencuentros, movimientos de territorialización y desterritorialización que van configurando el espacio "salvaje" BrasilColombia. En el texto de la obra dramática, dieciocho árboles de caucho cultivados en una plantación extractiva hablan entre sí, intercalando sus propias



existencias. En el eco de esta escucha aparecen otras existencias, entre ellas: un indígena, un extranjero, cuatro mujeres, un cantinero, cuatro perros, una ley, dos niños, un patrón, semillas de árboles, hojarasca, un pájaro carpintero, dos testigos ausentes y cuatro hombres salvajes.

ÁRBOL 10. A LO ALTO DEL ÁRBOL O LA OBSERVACIÓN DEL CARPINTERO

(En lo alto de un árbol, aposentado estático, observa un pájaro carpintero)

Pájaro Carpintero: [...] Quisiera decir que hay un riesgo inminente para aquellos que no pueden volar, los cuerpos se acostumbran a la materia pesada y espesa, y se van enterrando en los suelos fangosos de esta tierra. Cuando se está demasiado sobre una perspectiva terrestre, todo se vuelve exponencial, y a menos que usted sepa volar se lo arrastra la gravedad... y todo lo que viene con ella... el dolor, el deseo, el sentimiento, la intimidación, la inspiración, la aspiración, el contacto... pero de vez en vez mirar arriba es necesario... cuánto tiempo aquí observando y ninguno de los que han estado allá abajo me ha visto... ninguno... excepto uno... el vuelo es necesario para potenciar las relaciones del futuro con el pasado y poder hacer puente al presente... Y lo he dicho bien... ¡Puente! El problema se origina cuando el tiempo se hace presente, quiero decir cuando realmente todo permanece estático porque ni viene ni va sino que permanece en sí mismo, sin resonancia futura o pasada... Un orificio profundo sin dirección y sin fin atrapa el sentido de realidad y la realidad misma y todo se consume en un torbellino que no jala sino hacía adentro, se consume en sí mismo como un huracán. El tiempo extinto, el espacio consumido, hierve como una olla incandescente y convierte todo en cenizas. Aquel que ven allá, ya se ha dado cuenta, y su percepción que permanece girando en sí misma, aletea rasgando todo sentido, ciega y nublada aniquila todo contacto real... No más colibríes, no

más carpinteros, no más seres alados. Un paso tras otro jalado hacia el centro de la tierra... y desafortunadamente lo único que puede evitar la muerte por gravedad es tener conciencia del vuelo [...]. (HERNÁNDEZ, 2014, p. 136)

El territorio Brasil-Colombia en el que sucede la obra es el de la extrema violencia, y es así que el texto sobrelleva consigo el cuestionamiento de cómo hacer palabra la experiencia inenarrable. *How does one tell impossible stories?* Pregunta Saidiya Hartman en su texto *Venus in Two Acts* (Hartman, 2008: p10), o el antropólogo Michael Taussig (1987), “how can one mediate terror through narration? La problemática de escribir, pensar, hacer y performar en una “cultura del terror” sin reproducir el discurso y las prácticas imbricadas en ésta, está en el centro de la escritura de la obra, por lo cual su labor, y también la de este proyecto, es la de encontrar nuevas técnicas para narrar, decir, para historiar y contar de otra manera, para conducir otras maneras de dialogo, movilizadas a través del encuentro corporal y visceral de intensidades en el continuum de acontecimientos por las que somos movidos y movemos a otros (con-mover) en la constitución de mundos convergentes en el que capacidades inesperadas florecen.

Devenir-con y pensar-con (Haraway 2010; 2016; 2019) se vuelven fundamentales, como Haraway lo anuncia, para salir de la historia narrada circunscrita a las violencias humanas, lo que requiere hacer la pausa, ralentizar y pensar: “debemos pensar. Esto significa simplemente, que debemos cambiar la historia, la historia debe cambiar” (Haraway 2019, p.73). La práctica como investigación, con su potencia para la activación de procesos imbricados en un pensamiento no dualista, puede configurar rutas para la producción de iteraciones reparativas del continuum naturalezacultura, para la configuración de modos de a/tendimiento y atención que conduzcan a la defamiliarización y desidentificación de las solidificaciones en que los hábitos nos circunscriben en mundos humanos, para humanos, y sobre humanos.



En reorientaciones conducidas por el hacer otra vez y otra vez y n+veces, en restauraciones -en el sentido de Schechner- (Schechner, 2013) e instauraciones -en el sentido de Souriau-, (ver Lawlor, 2011) para hacer otra vez y encontrar de otra manera, para mover otro lenguaje y otras historias, haciendo otra vez para re-mover (mover otra vez) lo que no pudo ser, documentando (Hunter, 2019; 2020), indocumentando (Hernández, 2020), re-tornando (Barad, 2010), y así con ello lograr activar otras formas de hacer mundo, a/tendiendo al sucediendo del dramaturgiando, es como aparece "Prácticas artísticas para una Colombia más que humana: de los mundos de plantación a las marañas mundo".

En este sentido, el proyecto se organiza en torno a una provocación inicial que aborda el problema de la aniquilación de la diversidad y la homogeneización de la vida. Una invitación a reconocer las prácticas artísticas como formas de existir, imaginar y reinventar modos plurales de afecto y compromiso con movilizaciones corporales interespecies y más-que-humanas.

Plantaciones, marañas, y mundos entremezclados: siguiendo lo que deviene-a través de los laticíferos, Secreciones del caucho o Encauchamientos

Encauchamientos I

El hacer del proyecto se sintetiza en dos movimientos, los encauchamientos y los enmarañamientos, los dos imbricados en los tiempospacios que nosotros denominamos, de la plantación y de la maraña, sin querer separar el uno del otro sino más bien intentado asumir sus entrelazamientos.

El primero de los encauchamientos hace parte de una experiencia anterior al proyecto que se concreta en un video performance. Los *performers* investigadores



Álvaro Hernández y Regina Gutierrez, en conjunto con el músico experimental Hernan Dario Guzman se dan a la tarea de encontrar variaciones en distintos registros a partir de relecturas de la obra. Después de re-leer y re-hacer, encuentran modos de re-ligar la obra escrita con la materialidad del caucho. Los *performers* colectan bandas de caucho de distintas dimensiones, colores y cualidades, y exploran en un espacio céntrico de la ciudad de Bogotá, pero vaciado por la pandemia del coronavirus, y en el medio del estallido social, qué es lo que el caucho puede hacer ahora y entonces, allá y aquí, para llegar a ser algo más.

El videoperformance se resuelve en la noche. El espacio es una plaza rodeada de edificios de la banca, donde en uno de ellos se han cubierto sus puertas con placas de metal plateado para que sus vidrios no sean “vandalizados” por quienes protestan y hacen el llamado “estallido social”, y que día a día pasan por las calles que rodean este lugar. Las luces que en la noche iluminan cenitalmente las placas metálicas del banco han creado la escenificación ideal. Los *performers* se dan a la tarea de preguntarse en su hacer, y qué es lo que puede hacer el caucho en este ahora jalado desde allá, para la protesta y el movimiento de resistencia social. El proceso deviene a través del trabajo de exploración con propiedades del caucho que ahora pautan el movimiento: elongación, elasticidad y resiliencia, se van constituyendo en modos que podrían ser activados en el hacer del movimiento social y que nos sintonizan con el cambio del material en el encuentro de nuevos modos de hacer y dar lugar en un mundo por venir. En el transfondo del video se escucha el sonido repetitivo del proceso de la extracción del caucho que sucede aún en algunas regiones de Colombia, en algunos pedazos, fragmentos de palabras como, “un árbol que es nativo de la cuenca amazónica, de los límites entre Colombia, Brasil y Perú”, constatando el territorio hecho y haciéndose, amalgamadas con el eco de la ciudad en la noche, las reverberaciones del descanso nocturno de la protesta social, el crujir de los guantes de caucho que evitan el pasar de la pandemia, y los ladridos de los perros que se



acercan mientras hacemos la performance, incluido el que nos acompaña. Los guardias de la plazoleta miran con sorpresa y entusiasmo, lo cual nos sirve de protección en la noche bogotana, completamente desolada en tiempos de pandemia.



Encauchamientos II

El proyecto “Prácticas artísticas para una Colombia más que humana: de los mundos de plantación a las marañas mundo”, nos permite avanzar proposiciones, preguntas, y rutas para pensar la práctica como investigación.

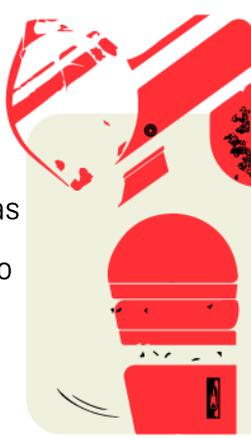
La activación de múltiples lecturas que se plantea el proyecto para poder desde allí hacer “siempre más que uno”, permite diferentes perspectivas sobre el texto y la convergencia de diferentes prácticas artísticas con enfoques multisituados y transdisciplinares movilizados por pensamientos y acciones tentaculares, tal y como propone Haraway (2019). Estas acciones también activan premisas especulativas, corporizaciones y ficciones reimaginadas desde la lectura del texto.

Las relecturas se tornan en re-escrituras, que son una manera de contar y componer diferencia a través de repetitivas vistas, aproximaciones, activaciones, pero en variación de un proceso que va encontrando multiplicidad en su propio movimiento. Cada variación encuentra una nueva sens-habilidad que es distribuida diferencialmente sobre el material. (Hernandez, 2020). Estas re-escrituras son lo que llamamos encauchamientos, y las respuestas a éstos movilizadas por distintos registros convergen para devenir enmarañamientos.

En el haciéndose de las re-escrituras que van saliendo de la relación con el texto y el espaciotiempo afectivo de la plantación tomamos su potencialidad como un agregado multiespecies y multiple, que reclama una práctica de derealización de la

gramática de la lengua. Ese esfuerzo de derealizar el lenguaje, potencia las escrituras y registros produciendo una gramática de la pluralidad, o gramática del co-laborando que intenta cambiar las prácticas a través de las cuales hacemos mundos. El proyecto de investigación, que toma como partida el espaciotiempo afectivo de la plantación, va configurando en su proceso, el cual aún está en ciernes, una especie de a-gramática exploratoria que nos guía hacia un nuevo campo relacional que insinúa fuerzas de deterritorialización de ese espacio individuado llamado Colombia y Brasil. La profesora y *performer* Candice Didonet desde el Brasil, elabora pautas y enredamientos, para enmarañar las prácticas de este lado de Colombia, y viceversa hacen los profesores *performers* Regina Gutierrez y Álvaro Hernández, junto con un grupo de músicos y *performers*, y así intentan co-habitar un territorio emergente que aparece en la actividad que entrelaza el aquí-alla y allí-entonces en que se mueven las proposiciones.

El territorio que se va desprendiendo y prendando, desde nuestra perspectiva, ya no distingue Brasil y Colombia sino un hacer maraña y enredamiento. Estos modos de ser y estar en relación con otros mundos y seres nos permite aliarnos con el pensamiento indígena para ver que existen prácticas científicas, fuera de una tradición racional, transmitidas contando-narrando, y a través de prácticas del vivir. Desde esta experiencia del vivir, la división entre naturaleza y cultura, o ciencia y vida no tiene realmente sentido. La ecología emergente de las prácticas vinculantes que movilizan este territorio especulativo que nace en el proyecto, y desplegadas en el entre Brasil-Colombia, nos recuerdan al campo relacional que describe la científica de procedencia indígena Robin Wall Kimmerer: " hay algo así como una red micorrizal que nos une, una conexión invisible de historia y familia y responsabilidad tanto con nuestros antepasados como con nuestros hijos" (Kimmerer 2013, 21). Es posible que práctica como investigación nos ayude a reconocer y de algún modo comprender otras prácticas del buen vivir, y así poder aprender de ellas para configuras prácticas



para la renovación y constitución de “un mundo por venir”, usando las palabras de Deleuze. Resistirse a los puntos de vista totalizadores de la ciencia y otras prácticas incrustadas en proyectos coloniales puede hacerse haciendo que sucedan o permitiendo que sucedan otras formas de estar juntos y de hacer juntos, algo que consideramos la práctica como investigación puede hacer emerger.

Este nuevo territorio, campo relacional para el moverse y ser movido por proposiciones especulativas, va desprendiendo prácticas y técnicas para sentir y ser sentido, en lo que Moten y Harney llaman la hapticalidad:

La hapticalidad, la capacidad para sentir a través de los otros, para que otros puedan sentir a través de ti, para que tú puedas sentirlos sintiéndote [...]
(2017 p.147)

Capacidad que resurge también del reconocimiento de la pura violencia colonial encarnada, o carnada, y logísticamente organizada.

En el tiempo del trabajo colaborativo que llevamos en este proyecto, aparecen entre otras técnicas, “los estudios con hojas”, facilitadas por Candice Didonet, investigadora artista profesora brasileña actualmente candidata a doctorada en Estudios Artísticos en Colombia, los “jardinamientos” y “seguimientos” facilitados por Regina Gutierrez, investigadora artista profesora colombiana, actualmente terminando su doctorado en Estudios del Performance en los Estados Unidos y los “encauchamientos”, las “inmersiones”, los “desbordamientos”, entre otros modos de hacer del proyecto en marcha en el que practicas artísticas devienen con otras activando nuevas maneras de hacerpensarsentir entre y con la maraña.



Acerca de o proposición de salida

Tómalo como una proposición, un "señuelo para el sentir" (Whitehead, 1978, p.25) que "apunta a una potencialidad" (Shaviro 2009, p.2). O como una post-proposición del hacer colectivo que sucedió y hace que las cosas lleguen a suceder, que pretende abrir la negatividad del saber y así renunciar a su poder, ceder el control sobre algo, e implicar que hay un no-saber cerca de. Porque si conocer es "a function in experience which thoughts perform" (James, 2006, p.141), entonces conocer está ahí, en la actividad. Pero si es así, ¿qué es el algo del no-saber cuándo el no-saber no sabe "nada acerca de"?

Vayamos más despacio. La palabra "acerca de". Porque acerca de puede ir alrededor y en rededor, en todas direcciones, conformando un espacio no localizable, o localizable sólo por las coordenadas de donde toma forma la actividad de todo en torno, en derredor. Acerca de es un mover y ser movido en todas direcciones sin localización, movimiento sin rumbo movido por las circunstancias, ocurrencias que lo mueven, sin control, en dislocación desatada. Acerca de, contorna y se mueve en contorno, cerca de, rodeado por la actividad, o con la actividad por todas partes, entorno. Rodeado por la ocurrencia del acontecimiento de cabo a rabo, el no-saber acerca, es como si el estar acerca, el moverse acerca, fuera una particularidad del no-saber, la cercanía y la inmersión del entorno que elude la precisión y la predicción para llamar al saber. (Hernandez, 2020).

Reseña

De la Cadena, M. (2015). *Earth beings: Ecologies of practice across Andean worlds*. Duke University Press,





Fabião, E. (2013). Programa performativo: o corpo-em-experiência. *Ilinx-Revista do LUME*, n. 4.

Haraway, D. (2020). Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno. Consonni.

Harney, S. y Moten, F. (2013). *The undercommons: Fugitive planning and black study*. 2013. Minor Compositions.

Rodríguez, A., Sánchez, V., Gómez, E. y Roldán, X. (2015). Obra de dramaturgia teatral: *El silencio del salvaje: viaje interior por los laticíferos de la Siringa. De la palabra a la escena*. Ministerio de Cultura Colombia.

Hernández, A. Rodríguez, I. (2020). *Emergent Ecologies of Dramaturgying*. Doctoral Dissertation University of California Davis.

Hernández, A. (2019). Pasajes en Ecologías Emergentes del Dramaturgear (Dramaturgying). *Corpo Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, v. 6, n. 6, p. 38-53, 2019.

Hunter, L. (2021). *Entre ensayos y performatividad: los estudios del performance y la política de la práctica*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas

James, William. (2016). *William James: Essays and Lectures*. Editado por Kamber, Richard; Kolak, Daniel. Routledge.

Kimmerer, R. y Smith, Monique Gray. (2022). *Braiding sweetgrass for young adults: indigenous wisdom, scientific knowledge, and the teachings of plants*. Lerner Publishing Group.



Lawlor, L. (2011). A Note on the Relation between Étienne Souriau's L'Instauration philosophique and Deleuze and Guattari's What is Philosophy? *Deleuze Studies*, v. 5, n. 3, p. 400-406, 2011.

Manning, E. et al. (2019). Propositiones para la investigación-creación. *Corpo Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, v. 6, n. 6, p. 79-87.

Manning, E. (2016). *The minor gesture*. Duke University Press.

Manning, E. et al. (2019). *Immediation I*. Open Humanities Press.

Harney, S. y Moten F. (2017). *Los abajo comunes. Planear fugitivo y estudio negro*. Campechana Mental y El Cráter Invertido.

Scott, D. (2008). Introduction: on the archaeologies of black memory. *small axe*, v. 12, n. 2, p. v-xvi.

Schechner, R. (2017). *Performance studies: An introduction*. Routledge, 2017.

Shaviri, S. (2012). *Without criteria: Kant, Whitehead, Deleuze, and aesthetics*. MIT press.

Souriau, É. (2016). *The different modes of existence*. U. of Minnesota Press, 2016.

Taussig, M. (1986). *Shamanism, colonialism, and the wild man: A study in terror and healing*. Chicago: University of Chicago Press.

Whitehead, A. (1978). *Process and reality: Corrected edition*. Macmillan.

En torno a lo vivo: Propuestas de intervenciones performáticas desde los márgenes

Diana Paola Torres Segovian

Resumen

Este texto presenta una reflexión sobre procesos de generación de corporalidades de resistencia y creación de micro comunidades de afecto y empatía en mujeres que se reúnen para ejecutar acciones performáticas en espacios naturales.

Durante los últimos tres años hemos propuesto convocatorias dirigidas específicamente a mujeres para participar en la construcción de intervenciones escénicas/performáticas en espacios naturales susceptibles a ser devastados por la urbanización.

Presentaremos en primer lugar, un abordaje al fenómeno de configuración de micro comunidades, teniendo como marco, el trabajo previo a las intervenciones, las presentaciones en vivo y su posterior socialización con los espectadores al término de cada presentación. En segundo lugar, analizaremos las corporalidades que adoptan los cuerpos de las mujeres participantes a fin de manifestarse escénicamente en defensa de los territorios de naturaleza en peligro de desaparición.

Finalmente, a la luz de los testimonios de las participantes/ *performers* y del análisis de los acontecimientos escénicos ejecutados; buscaremos establecer desde una mirada performativa y feminista, ciertos modos de estar de los cuerpos en



colectividad, que posibiliten construir una idea de cómo se acuerpan, cómo se entrelazan y cómo dialogan los cuerpos de las mujeres participantes con los entornos de lo vivo; en defensa de la naturaleza como metáfora de la defensa de lo vivo y la vida en todas sus múltiples manifestaciones.

Palabras clave: naturaleza, vida, resiliencia, comunidades, resistencia, cuerpos, performatividad.

I

Estar juntas: Configuración de micro comunidades de afecto y empatía

Hace cinco años creamos el proyecto/taller *"En torno a lo vivo"* como una manera de hacer dialogar tres ejes de investigación que han impulsado nuestros procesos creativos en la última década, a saber: los planteamientos estéticos y discursivos de las teatralidades expandidas y el arte contemporáneo; la participación política de las mujeres en la esfera pública y privada y finalmente, las relaciones de reciprocidad con la vida y lo vivo.

En los últimos tres años hemos hecho convocatorias dirigidas específicamente a mujeres para participar en el proyecto/taller *"En torno a lo vivo"*. Este proyecto contempla dos etapas, la primera de ellas es un taller donde a través de estrategias de creación propias de las teatralidades expandidas, ponemos en relación conceptos tales como mujeres-territorio, feminismos comunitarios, relaciones de reciprocidad con la naturaleza y lo vivo a fin de generar un espacio de poder, reflexión y afectividad femenina.

En la segunda etapa, nos dedicamos a la producción de intervenciones performáticas en espacio público, principalmente en espacios naturales que están en peligro de desaparecer a causa de la urbanización.



Para los fines de esta ponencia, analizaré una experiencia en particular. Se llevó a cabo el año pasado con el apoyo de la Universidad Iberoamericana a través del Centro Ibero Meneses en vinculación con el grupo de activistas urbanas Téquitl y ha sido hasta ahora, nuestra experiencia más prolongada con una duración de diez meses con el mismo equipo de mujeres.

Proponemos una ponencia donde resalten las voces de las mujeres que hicieron esto posible y las voces testimoniales de quienes vivieron la pieza a modo de testigos/espectadores/pasajeros. Que sea pues una suerte de polifonía donde nuestras voces tejan nuestra experiencia.

El grupo Téquitl está conformado por vecinos de la colonia La Cañada, son un colectivo de activistas urbanos que trabajan desde hace años en defensa y recuperación de un área natural protegida (ABA) en Santa Fe, al sur de la ciudad de México. Son mujeres y hombres que han plantado más de 500 árboles, quienes se reúnen cada fin de semana de manera voluntaria para realizar trabajos de limpieza profunda en la ABA. Aquí cabe describir que el territorio del que hablamos tiene una extensión de más de un kilómetro de árboles y plantas que bordean el Río Becerra. Se conoce como el sendero al camino que por un lado da a las barrancas que han sido urbanizadas y por el otro, acompaña al río. El río está totalmente contaminado y sus aguas negras dependiendo de la época del año, pueden ser muy pestilentes.

Rosaura, su cuñada Sandra y la madre de Rosaura son tres mujeres del colectivo que en los últimos tres años han tenido una participación constante y permanente. Fueron ellas junto a Olivia y Jacqueline, vecinas del sendero, con quienes trabajamos de febrero a octubre del año pasado en la creación de Cuando río, cuando canto, cuando lloro, el río está dentro de mí, la intervención performática que presentamos nueve veces haciendo un recorrido por el sendero.



Rosaura, Sandra y Sofía (la madre de Rosaura) nos permitieron recorrer el sendero a través de su profundo amor a los árboles, a las flores, a la tierra y al río que aunque repleto de basura maloliente, conserva su dignidad y su fuerza.

Ha sido la fuerza del río, la sabiduría de los árboles y el murmullo de todos los seres sintientes que habitan el sendero quienes nos posibilitaron sentipensar la vida y lo vivo. En torno al río, de a poquito nos fuimos haciendo una microcomunidad dentro de una comunidad mucho más grande. Quien esto escribe, vive a dos horas del sendero y de no haber sido por mis compañeras, jamás hubiera aprendido a querer un río hediondo.

En torno al río bailamos, cantamos, meditamos, comimos, lloramos, reímos, nos abrazamos, jugamos y nos lamentamos cada y que luego de un día de trabajo del colectivo Téquitl, el sendero amanecía de nuevo lleno de basura y cascajo.

Las comunidades como señala Julieta Paredes surgen en cualquier parte, la nuestra lo hizo por diez meses continuos a las orillas de un río que paradójicamente lleva la vida y la muerte.

Quando decimos comunidad, nos referimos a todas las comunidades de nuestra sociedad, comunidades urbanas, comunidades rurales, comunidades religiosas, comunidades deportivas, comunidades culturales, comunidades políticas, comunidades de lucha, comunidades territoriales, comunidades educativas, comunidades de tiempo libre, comunidades de amistad, comunidades barriales, comunidades generacionales, comunidades sexuales, comunidades agrícolas, comunidades de afecto, comunidades universitarias, etc. Es comprender que de todo grupo humano podemos hacer y construir comunidades. Es una propuesta alternativa a la sociedad individualista.
(Paredes, 2014, p.86).



Consideramos que las comunidades además de poder surgir en cualquier parte, no están supeditadas a una temporalidad específica, de tal manera que proponemos que en este proyecto configuramos comunidades efímeras no sólo entre nosotras. Hicimos comunidad con la gente que nos ayudó a montar una cocina comunitaria para el festejo final de las intervenciones; con el señor Alfonso quien nos ayudó a poner un columpio sobre el río cada vez que nos presentábamos porque en el sendero una llanta que hace de columpio se vuelve un objeto muy codiciado (la vimos desaparecer de un día para otro). Establecimos comunidades efímeras con el señor Francisco, fundador del colectivo Téquitl quien con su generosidad sin freno, de vez en vez se aparecía con atole y panes o frijoles o arroz o aguas de frutas.

Hicimos comunidad con los testigos/espectadores/pasajeros quienes al término de las presentaciones se sentían parte de la intervención y se quedaban a platicar y a reflexionar sobre las posibles acciones para mejorar el sendero; sobre el cambio climático; la política del país; los problemas ambientales del mundo, etc., para finalmente mirar de nuevo su sendero y su río. Nuestro público estuvo compuesto casi exclusivamente por habitantes y vecinos de La Cañada.

En estas conversaciones, como en el proceso mismo del proyecto, hubo múltiples desacuerdos; nunca fue el objetivo llegar a consensos, pero incluso en nuestras profundas y radicales desavenencias, encontramos que a pesar de nuestros irreconciliables puntos de vista, podíamos seguir activando la pieza. Quizás porque como señala la filósofa española Marina Garcés, nos quedaba siempre una expresión última de utopía.

La idea de comunidad, incluso la más negativa y vacía de toda positividad, arrastra consigo el anhelo y la nostalgia de la presencia plena, de la fusión o de la comunión en un tiempo sin tiempo, en un espacio transparente. El pensamiento de la comunidad es la última de expresión de la utopía planetaria,





de la aspiración a la idea de una humanidad finalmente reunida consigo misma.
(Garcés, 2013, p. 118.)

Nos parece que este sentido último de comunidad nos acompañó a lo largo de diez meses y pensamos que este fenómeno no escapa a un tiempo concreto que nos toca habitar en donde si bien los discursos de los poderes hegemónicos siguen manteniendo un amplio control de los medios masivos de comunicación; cada vez es más posible establecer diálogos y discursos sin la pretensión de ser totalitarios o universales. Podemos ser comunidades anfibias, recuperando el concepto de lo anfibio como lo advierte la antropóloga argentina Rita Segato. Podemos reunirnos en torno a una pieza performática como efectivamente sucedió, mujeres pro y en contra del aborto, mujeres de las llamadas derechas e izquierdas, mujeres cristianas radicales y católicas laxas, mujeres pro y contra la prostitución.

Creamos comunidad y múltiples sentidos habitando el sendero, obliteramos las miradas únicas y el privilegio de tener la razón tal y como apunta Garcés:

Aunque el mundo global no ha borrado las desigualdades sociales sino que las ha extremado, sí que ha anulado el lugar privilegiado desde el que mirar el mundo y el monopolio de las capacidades para interpretarlo y crear sentido. Los lugares se han multiplicado hasta el punto que parecen haber desaparecido y las capacidades se han diseminado. ¿Quién habla? ¿Quién piensa? ¿Quién crea? Más allá del espejismo unitario de la globalización y sus productos de mercado, hoy no sabemos desde qué garaje, barrio o idioma se están creando herramientas para construir los sentidos de la realidad. (Garcés, 2013, p. 73.)

II

La voces del sendero: Entrelazadas en reciprocidad con lo vivo.

Para nuestra sorpresa las mujeres que defienden, cuidan, limpian y reforestan el sendero mantienen una relación con la naturaleza tan íntima que nos recuerda en cierto sentido a los planteamientos de algunas pensadoras y activistas como Moira Millán, weichafe mapuche que plantea que no existe distinción entre la vida humana y todo lo demás que en la Tierra preexiste a la humanidad.

Las mujeres mapuches decimos: a través de mí está hablando el cerro, a través de mí está hablando el lago, a través de mí está hablando el río (...) somos ese río, somos esa montaña. Millán, M. [Rompeviento TV].

Rosaura, Sofía, Sandra y Olivia entablaron diálogos silenciosos con el río y con los árboles del sendero y juntas encontramos la manera de evidenciar estos diálogos performáticamente.

Con el paso de las semanas sus cuerpos se fueron mostrando cada vez más seguros, cada vez más abiertos y receptivos a los juegos escénicos.

Sus voces solían ser pequeñas al inicio, pero conforme se fueron apoderando de sus propios discursos, sus voces pasaron de inaudibles a potentes, firmes, seguras; confiadas de narrar sus propias historias y de plasmar a través de sus testimonios la historia del sendero. Sus voces dieron cabida a la voz del río y a todo lo vivo que impregna ese escaso kilómetro que le disputa su derecho a existir a la urbe.

Observamos en las compañeras del sendero, el proceso de transformación en la ejecución de sus movimientos, la manera de corporizar sus pensamientos y la forma de articular su palabra como una nueva conducta restaurada. Entendemos la conducta restaurada desde la propuesta que del concepto acuñado por el teórico del





performance Richard Shechner, realizan los investigadores mexicanos Martha Toriz y Antonio Prieto Stambaugh (2015), a saber:

La conducta restaurada es aquella que adoptamos para interactuar con otros seres, y puede tratarse de gestos o de la unión de fragmentos conductuales en una secuencia de acción. Cuando realizamos algún arte, rito o práctica cotidiana con otras personas, asumimos secuencias de conducta (strips of behavior) que hemos llevado a cabo en alguna otra ocasión, que nos ha sido enseñadas o que imitamos. (p. 26).

Estando juntas aprendimos una manera diferente de estar y ser presentes. Estando en diálogo constante y acompañadas, las formas de cómo hacer y de cómo decir se fueron convirtiendo en conductas restauradas que transmitían algo cercano a una especie de fortaleza colectiva.

Recuperamos testimonios de algunos espectadores quienes al término de las intervenciones nos compartieron sus puntos de vista. Muchos de estos testimonios, en un primer momento de la espectaduría, dan cuenta de la capacidad de relegar en las mujeres/ *performers* la capacidad de agencia. En un segundo momento, su percepción como espectadores les llevaba a procesos autorreferenciales, invocando su propia capacidad de accionar sobre lo que conciben como el mundo de lo natural, la naturaleza, lo que está vivo y en muchas ocasiones, sobre la vida misma.

Proponemos que Rosaura, Sofía, Olivia y Sandra mantuvieron una conducta restaurada lo suficientemente potente en defensa del territorio del sendero, que como iniciadoras de un rito, fueron capaces de convocar otras corporalidades colectivas para habitar y transitar por el espacio natural del sendero.

Es decir, estas mujeres corporizaron un deseo de transformación que fue capaz de convocar a los testigos/espectadores/pasajeros. Esto nos hace pensar en la idea de implicación en la realidad de Marina Garcés y en su planteamiento sobre que antes que transformar la realidad hay que hacerla transformable. (Garcés, 2013, p. 74.). Las compañeras del sendero echaron luz a sus propuestas de transformar su entorno inmediato y esto que moldearon en sus cuerpos y voces como conductas restauradas impactaron a quienes hicieron comunidad con nosotras en sus roles de espectadores.

A continuación haremos referencia a comentarios de las personas espectadoras que podrían ubicarse en lo que llamamos el momento de la espectaduría donde se delega la capacidad de agencia en las *performers*. Estos testimonios fueron recuperados en un teléfono celular sin los nombres de quienes los compartieron. Son testimonios de hombres y mujeres de todas las edades que viven alrededor del sendero.

Quiero agradecerles este acompañamiento que ustedes hacen, es tan necesario para estos tiempos tan frágiles que vivimos como sociedad que saberles, me voy muy alimentado del espíritu, les digo de todo corazón, muchísimas gracias

sentí una transmisión muy bonita [...] de que algo bonito nos gustaría que fuera el agua limpia, pescados, algo muy bonito.

Yo soy oriunda de este lugar [...] a mí si me tocó ver cuando río Becerra era limpio con mi papá en la presa veníamos a nadar [...] era un lugar precioso [...] realmente no había pasado para este lado, de ver como todavía se conserva parte de mi recuerdo de niña [...] me da mucha emoción que haya gente que se preocupe por todavía conservar la naturaleza.





En una segunda categoría, agrupamos aquellos comentarios que nos parecen pasan a otro nivel de recreación simbólica de la realidad en su recepción de la pieza y finalmente, después de ensoñar otra realidad, asumen que también de su lado existe la capacidad de agencia. Nos resulta profundamente conmovedor verificar que la transformación de la realidad puede acontecer aunque sea en el terreno meramente simbólico de quienes acompañan las piezas. En este sentido nos parece pertinente pensar en la creación en los términos que plantea Garcés.

En toda creación, en toda idea verdadera, se produce el efecto de una autoconvocatoria. Toda idea verdadera abre el campo de un nosotros recorrido por la inquietud de la que no podemos ser consumidores, ni espectadores ni especialistas. Una inquietud que sólo podemos compartir y transmitir. Éste es el efecto de la toma de posición[...] (Garcés, 2013, p.76.)

Tomamos posición desde el lado de quienes hacen, ejecutan, performan para producir eventualmente una toma de posición en quienes hacen acompañando en sus papeles de espectadores/pasajeros.

Es bien bonito saber que todavía existe, ver que se está rescatando que ya se había perdido[...] limpiamos nuestra casa para ensuciar afuera [...] qué triste nuestra casa bien limpiecita y ya venimos a ensuciar otra parte que es de todos que es el mundo.

En este testimonio hay ya una toma de posición que deseamos imaginar redundará en acciones concretas como no tirar la basura en el sendero.

En este otro comentario a continuación queda claro que la ensoñación de una de las *performers*, le hace pensar en acciones reales para revertir el daño causado al río Becerra: “eso sí pasó hace cincuenta años esta agua traía peces y queremos un

sueño porque se puede eh, se puede pedirle al gobierno que limpie este río y vamos a ver qué hacemos”

O en este otro, donde queda de manifiesto que, al tomar un lazo tendido por una de las compañeras, el espectador es capaz de transferir un deseo personal de manera colectiva: [...] Me gustaría que algún día volviera ese sueño que todos tenemos de ver nuestro río limpio [...] en cuanto yo agarré el lazo sentí una transmisión muy bonita.”

En el mismo orden de ideas, en donde una ensoñación de una de las actrices sirve para detonar un anhelo de transformación de la realidad, incluso cuando se quede en el plano de la recreación imaginaria: “Me encantó esta dinámica de verdad me pude ver llena de vegetación, de los animales y no únicamente espero que así haya sido antes si no que ahora vuelva a ser igual”.

En este podemos ver un cambio que no sólo opera en el nivel simbólico y contribuye a un cambio radical en la concepción de un espacio antes desvalorizado.

Les voy a ser sincero [...] yo entraba a este lugar veía la presa, veía todo esto y decía: ah está muy sucio huele mal , no me da inspiración de entrar caminar y pasar aunque sea un momento aquí [...] y ahora que veo su labor entro y ya he venido más veces y siento una vibra totalmente diferente con la naturaleza con las personas y es bonito ver que hagan una labor tan especial [...]

En estos testimonios queda evidenciada la posibilidad de implicarse porque se está implicado como enuncia Garcés; queda evidenciada también la nostalgia de pertenecer, el deseo profundo de ser parte de algo más grande que las preocupaciones personales y los desafíos individuales.

En esta dimensión tan concreta de la vida colectiva hay un nosotros que precede a la separación de las conciencias. Un nosotros que ya no es sólo



personal, o que es personal sólo de manera local e intermitente. Un nosotros que ni siquiera es sólo humano, sino que incorpora el conjunto de lo sensible. (Garcés, 2013, p. 120-121.)

Yo soy oriunda de aquí [...] te vuelves arraigar, te vuelves a sentir parte de, de algo que ya habías dejado atrás [...] le dije a mi hija que viniera a ver la obra para que ella sintiera ese arraigo no, esa pertenencia que pues vivimos cerca pero siempre tienes un lugar a donde llegar, un lugar a donde soñar o un lugar a donde estar [...] a todos los de aquí ves la obra y es bonito, pero aparte despiertan otros sentimientos, un sentimiento de querer conservarlo y que no se fuera no, que no se fuera nunca este espacio que se preservara para siempre para mí o para los que siguen.

Nos parece que este fragmento, nos posibilita vislumbrar los alcances que más allá del plano metafórico pueden tener las intervenciones que realizamos.

En el mismo sentido estaría este último testimonio que nos conmovió mucho por la intensidad y la honestidad con la que esta bióloga narraba su experiencia como espectadora que decidió tomar posición.

Yo en algún momento perdí la esperanza justo de como lo dicen no de ir contra corriente [...] el ver que hay poquitas personas y de esos granitos o sea se puede hacer un tanto wow, me dieron hasta ganas de llorar, o sea yo soy bióloga, soy bióloga y de verdad en algún momento o sea hasta mi profesión me hacía llorar el ver que pues justo nadie le da la importancia a todo esto que es la vida por lo que estamos aquí [...] entonces el ver personas de mi barrio, personas que no estudian la naturaleza, pero que están interesadas, que aman la naturaleza que aman la vida y que se toman el tiempo, la energía el esfuerzo de hacer todo esto para concientizar un poquito, lo es todo [...].



Deseamos finalizar esta ponencia con los testimonios de Rosaura, Olivia, Sofía y Sandra, mujeres y compañeras extraordinarias con quienes vivimos experiencias que se nos quedan en la memoria y en el corazón. Hicimos entrevistas largas a las cuatro y de ahí proponemos este tejido retomando para ello algunas pautas elementales de las prácticas narrativas.

Que sean sus voces la mejor manera de dar cuenta de lo compartido.

Te sentías parte de esa gente. La memoria de la tierra. Yo a la naturaleza la veo como un medio de vida porque la naturaleza es la que nos mantiene a nosotros vivos. Es para vida, es para todos. No importa la situación de este mundo nos tenemos que aferrar a algo, por más mala que esté la situación en el mundo, tenemos que tener algo y ese algo es la esperanza de que pueden cambiar las cosas. Hicimos amigas. En esta obra sentíamos que estábamos dándole voz a la naturaleza. Yo me sentía la portadora de eso.

Es temporada de mariposas, es como va la vida. Ya no estoy viendo lo malo, sino viendo que puedo hacer algo positivo y eso positivo se queda en mí, esa es la esperanza, dicen que la esperanza muere al último yyyy yo lo creo. Es temporada de mariposas.

Sí es cierto, no se acaba esto de la contaminación, pero pues mejor le limpio, le planto un árbol. Es temporada de mariposas. Y en ese proceso lo vuelvo a repetir, los amigos, las experiencias, las cosas bonitas, el gusano que nos encontramos, la flor que vemos, la amistad que se dio y todo eso trae cosas buenas y prefiero estar en eso a refunfuñando, pateando basura o dejando que se acumule la basura no?, por eso otra vez la esperanza, eso es lo que a mí me llena, me da... lo que me mantiene. Es como va la vida, es temporada de mariposas. El teatro me da todo, me da emoción,



me da nervios, a veces se me borra el casete, pero regreso otra vez, es emociones, emociones y emociones.

El teatro es contar nuestra vida, es contar lo que nos pasa. ¿A quién crees que le sirve esta obra? Pues a la comunidad porque de alguna forma esa semilla que una puso en la gente yo espero que germine y dé resultados. ¿Para qué le serviría esta obra al grupo de activistas de téquitl? Es una herramienta más que enriquece nuestro proyecto, este proyecto de rescate de esa área verde de nuestra colonia y que entra dentro de uno de los pilares que nosotros tenemos. Es una experiencia que nos llevó meses, tuvimos nuestra presentación, nuestra temporada de teatro, la llevamos a buen fin y entra dentro de los pilares de cambiar la conciencia de la gente. Yo a la naturaleza la veo como un medio de vida porque la naturaleza es la que nos mantiene a nosotros vivos. Ese es el sendero mientras esté bien, mientras esté cuidado va a seguir dando vida, vida a nosotras, a los árboles, a los organismos que están ahí, es para bien, es para vida, es para todos.

Son los ciclos de la vida, entonces yo ahí lo veo, si llueve, si es tiempo de calores, si es temporada de mariposas, es como va marcando la vida, son los pasos, es el tiempo y ahí lo vemos, cómo la naturaleza es puntual, puntual, hace calores hay ciertas plantas, es tiempo de lluvias hay cierta vegetación, hay otras cosas y yo lo veo en el sendero así bien marcadito.

Ahora yo digo pues me lanzo y me aviento y ahí voy y digo que si somos varias mujeres pues yo creo que nos podríamos apoyar que yo creo que si alguien se nos vinieran encima pues sacaríamos las uñas.

Es que el proceso con mujeres es que hablamos exactamente el mismo idioma. Mi mamá trae tantas cosas que la hace ser cómo es. A mí me llegaba el sentimiento. Pero me di cuenta de lo que ha sufrido mi mamá. En algún momento me

hacía sentir querida. Son los ciclos de la vida. La memoria de la tierra. Sentirse parte de la gente.

Temporada de mariposas. Es como va la vida. Es para todos. Es para vida.

Referencias

Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Paredes, J. (2014) *Hilando fino. Desde el feminismo comunitario*. Cooperativa El Rebozo.

Prieto, S. y Toriz P. (2015). Performance: entre el teatro y la antropología. *Diario De Campo*, (6-7), 22-31.

<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/6319>

Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.

Shechner, R. (2012). *Estudios de la Representación. Una introducción*. Fondo de Cultura Económica.

Fuentes electrónicas

Rompeviento TV. (9 de junio de 2022). [Video]

<https://www.youtube.com/live/Z90kkNzfSTc?si=L3wBxTTJFvZfYtEB>



El teatro como escenario que posibilita la resignificación de las diversidades corporales

Jorge Andrés Orrego Chavarría



La sociedad occidental ha tenido un problema persistente a la hora de honrar la dignidad y la diversidad de los cuerpos (Sennet, 1997). Como lo expone el sociólogo Bauman (2004) una sociedad que pone la productividad, la objetividad y la economía, como prioridades que condicionan al sujeto, llevando a los cuerpos por el camino de la incertidumbre, la inmediatez, el consumismo, la desechabilidad, la transitoriedad, la flexibilidad, y la individualización (Prieto, 2014).

A saber, un sistema que impulsa a la reproducción estandarizada de modelos que violentan y silencian las diversidades corporales, sometiendo a los cuerpos no hegemónicos a violencias estéticas estructurales con un enfoque de género importante, donde las mujeres son las principales víctimas, pero que no son ajenas a los hombres. Esta construcción social del cuerpo en palabras de Figueroa y Caregua (2013) “es concebida como un *cuerpo para el otro*, tendiente a minusvalorar a la mujer en sí misma, por lo que será proclive a mostrar comportamientos que la impulsen a modelar un cuerpo estereotipado” (p. 329).

Los imaginarios del cuerpo a lo largo de la historia han sido producto de las construcciones sociales y culturales que responden a la temporalidad y las situaciones coyunturales propias del momento histórico que se vive como sujeto. Tal como lo ilustra Sennet (1997) en *Carne y Piedra*, las concepciones del cuerpo influyeron tanto en la conformación de nuestra cultura, e incluso, en la planeación urbanística de occidente, partiendo de una visión griega del cuerpo,

donde la desnudez masculina representaba “la presencia de una persona fuerte, más que vulnerable y civilizada” (p. 43), el cuerpo desnudo como objeto de admiración y reafirmación de su dignidad como ciudadanos griegos. “La desnudez era emblemática de un pueblo que se sentía a gusto en la ciudad” (p. 44) y era en el gimnasio griego donde los jóvenes aprendían que su cuerpo era parte de una colectividad más amplia llamada las polis, que el cuerpo pertenecía a la ciudad, que la polis para los griegos era cuerpo.

Luego con el surgimiento del cristianismo y con el paso del panteísmo al monoteísmo, “se puso así de manifiesto un gran drama sobre el cuerpo, el lugar y el tiempo” (p. 139). La culpa, el pecado, el sufrimiento y el castigo como nuevas categorías sobre el cuerpo que ponen la mirada sobre el rechazo por el deseo y el placer corporal, acompañado de una subestimación de la materia, ya que se buscaba la trascendencia del alma como único fin terrenal.

Y como casi un antónimo de dicha concepción del cuerpo que se construyó por más de 1700 años de la mano del dogma cristiano, la revolución francesa nuevamente pone al cuerpo en primer plano: “el periódico más radical de París declaró que no podía haber una verdadera revolución si el pueblo no la sentía en su cuerpo” (p. 431), concibiendo además la libertad como un espacio con obstrucciones y límites. “El espacio de la libertad apaciguaba el cuerpo revolucionario” (Sennet, 1993, p. 451).

Solo estos tres momentos y sucesos históricos nos muestran las representaciones del cuerpo, llegando a una modernidad donde el cuerpo se mueve pasivamente desensibilizado del espacio, mediado por los medios de masas que se refuerzan en la planificación urbana actual donde el espacio se ha convertido en un fin para el movimiento puro. Con esta corta ilustración, comprendemos cómo el cuerpo más que un instrumento anatómico cuantificable, es un fenómeno y



experiencia social, que por supuesto responde a construcciones modeladas históricamente.

En ese sentido es necesario pensar el cuerpo más allá de la materia, como menciona Butler(2002)“si uno reflexiona realmente sobre el cuerpo como tal, advierte que no existe ningún perfil posible del cuerpo. Hay pensamientos sobre la sistematicidad del cuerpo, hay códigos de valor acerca del cuerpo. El cuerpo como tal no puede concebirse” (pag 27), en otras palabras, no se puede pensar el cuerpo sin cultura. El cuerpo existe por la educación recibida y los procesos de identificación propios de los individuos a lo largo del ciclo vital de acuerdo con los reajustes sociales y culturales del entorno en el que está (Lebreton, 2008).

El teatro como expresión artística mediada y vivida a través de la corporalidad, se convierte en una herramienta que permite a los sujetos comprender el cuerpo como el vector semántico por el cual construimos nuestra relación con el mundo y es el que nos permite atribuir significados, un cuerpo que se vive y se narra como experiencia, no como instrumento, más allá de la materia orgánica y biológica. Es difícil pensarnos fuera del cuerpo, nos ata a la tierra, al espacio y al tiempo, al azar y a los acontecimientos, es decir, un cuerpo en presente.

La pedagogía de los cuerpos a través del teatro como escuela del cuerpo y la corporalidad; siendo importante hacer la clara diferencia entre ambos términos

El cuerpo es, mientras que la corporeidad llega a ser y, a la vez, llega a ser otra de lo que es, llega a ser distinta, llega a ser contra lo que es... y, también, nunca es del todo, porque un ser corpóreo remite a un escenario abierto, siempre móvil, un escenario que no puede eludir el pasado, el recuerdo de lo que ha sido, de lo que le han hecho, la herencia recibida, la gramática en la que ha sido educado y, al mismo tiempo, remite a un porvenir, no solamente a un futuro





más o menos previsible, programable o planificable, sino a un porvenir que siempre está por venir, que siempre está abierto a los acontecimientos que rompen cualquier proyecto, cualquier identidad, cualquier fijación. (Mélích, 2010, p.11)

El escenario se convierte potente espacio en el proceso de socialización de la experiencia corporal, que es una constante en la condición social del hombre que se da mayormente en la infancia y en la adolescencia. De esta manera, la pedagogía de los cuerpos posibilita la configuración de la identidad de los sujetos y sus cuerpos, permitiéndoles inscribirse plenamente en el marco de significado convierten en receptores de ideologías, a veces recesivas a veces dominantes, aparentemente naturales pero que en realidad responden a los distintos modelos de cuerpos legitimados y que dan un “lugar” de control político, social y económico. (Le Bretón, 2008).

La escena, permite el reconocimiento de una identidad que se construye desde lo corporal, de un archivo orgánico de nuestra historicidad, que se convierte en código, en inventario y recopilación de infinidad de mensajes que se traducen en señales, palabras y gestos, donde en el espacio escénico solo hay cuerpos, no jerarquías de cuerpos, donde la diversidad corporal existe, se nombra y se reconoce. No hay vida sin cuerpo y no hay cuerpo sin dignidad.

Referencias

Bauman, Zygmunt (2004). Modernidad Líquida. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Butler, J. P. (2002). *Cuerpos Que Importan: Sobre Los Limites Materiales y Discursivos del Sexo*. Ediciones Paidós Ibérica.

Le Breton, D. (2008). *La sociología del cuerpo* - Traducción del francés de Hugo Castignani. Siruela

Mèlich, J.-C. (2010). *El otro de sí mismo*. Editorial UOC

Prieto, A. (2014). *Cuerpo líquido: una perspectiva descriptiva del cuerpo que transita por Transmilenio CALLE14*, 9(13), 104-119.

Sennett, R. (1997). *Carne y Piedra - El Cuerpo y La Ciudad En Civiliza*. Alianza.

NUNCA SALES

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM


FITM
Edición
56



PROMOTORA
EVENTOS &
TURISMO



Secretaría de
CULTURA



la vida
nos mueve



RON
VIEJO DE
CALDAS
EL RON DE
LOS QUE SABEN

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



centro cultural
MANIZALES



SIENDO
el MISMO