

**Cuerpos-en-movimiento/sujetos-en-proceso:
Experiencias de la epistemología de lo sensual en Danza Común y el grupo de teatro TOT**

Por:
Nathalia Villegas Ruiz

Director:
Eduardo Restrepo

Maestría en Estudios Culturales
Departamento de Estudios Culturales
Facultad de Ciencias Sociales
Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá
2015

Yo, NATHALIA VILLEGAS, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Estudios Culturales en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.



Nathalia Villegas Ruiz
13 de octubre de 2015

Contenido

Introducción.....	5
La articulación de la experiencia vivida con los estudios culturales.....	5
Una pregunta anclada a un contexto socioeconómico y cultural.....	7
Lo corporal y lo subjetivo, preguntas de y para los estudios culturales.....	9
Las prácticas corporales colectivas pre-escénicas, PCCP-E.....	10
Relatar el cuerpo, una tensión metodológica.....	12
La estrategia de campo.....	13
Capítulo 1. Dos espacios de experimentación: anclajes.....	16
Trastorno Obsesivo Teatral (TOT).....	16
Danza Común.....	20
Espacialidades, temporalidades, ritmos y movimientos.....	23
Espacialidades.....	23
Temporalidades.....	28
Ritmos y movimientos.....	36
Capítulo 2. Cuerpos-en-movimiento: inscripciones.....	39
Cuerpos y técnicas, construcciones históricas.....	41
Discriminación socio-económica.....	68
Exaltación del cuerpo tecnificado.....	70
El género y la sexualidad.....	72
La legitimación de las prácticas.....	74
El cuerpo natural.....	76
El deseo por la disciplina.....	78
Capítulo 3. Sujetos-en-proceso: performance.....	80

Una experiencia más allá de lo disciplinar	80
Determinaciones e indeterminaciones	85
El performace	87
Técnicas de sí.....	95
Conclusiones: hacia una epistemología de lo sensual	102
La epistemología de lo sensual, una danza entre la palabra y lo inefable	104
Communitas de los sentidos	116
Pensar con el cuerpo	121
Intersubjetivación	123
Referencias citadas	131
Entrevistas citadas	134
Carta de autorización de la autora	135
Descripción del Trabajo de grado.....	137

Introducción

La articulación de la experiencia vivida con los estudios culturales

Teatro. Danza contemporánea. Atraviesan *mi* cuerpo, *me* afectan y potencian desde hace más de diez años. Gesto a gesto he modelado un cuerpo, he descubierto capacidades impensadas, he habitado la experiencia colectiva, experimentando la piel en movimiento rosando otra piel, viviéndome en la acción, relacionándome a través del ahora. *Mi* experiencia en teatro y danza *me* ha posibilitado experimentarme, percibirme y percibir el mundo de maneras no circunscritas. Re-narrarme, re-entenderme, hacer visible aquella sensación que se despierta en *mi* pecho, en *mi* piel, aquella experiencia inenarrable pero que *me* moviliza, *me* arrastra y habita, visibilizar cómo *me* transmutó en *mi* relación con los otros, como *me* configuro, *me* hago sujeto de una manera casi imperceptible pero placentera, se ha convertido en una necesidad. De esta necesidad se despliega este intento de poner a conversar los estudios culturales con *mi* experiencia, en torno a ciertas problemáticas sobre la relación cuerpo-sujeto-cultura-poder.

Dos dimensiones de experiencia se entrecruzan, se articulan, *mis* prácticas escénicas y *mi* inserción en estudios culturales. Este trabajo genera esa articulación que *me* produce, un proceso de ida y vuelta donde el sujeto investigador está inmerso. Gracias a *mi* experiencia, a *mi* historia (incluida en ésta la HISTORIA en mayúsculas, esa historia que ni siquiera depende de *mi* existencia como sujeto, sino que más bien es la que genera las condiciones de posibilidad para que sea sujeto), a *mi* necesidad de entender desde la perspectiva de los estudios culturales aquello que experimento en las prácticas escénicas, es que este proyecto se hace realidad. Y, así mismo, este proceso ha implicado sumergirme como sujeto en la investigación, en la danza, en la perspectiva de los estudios culturales, en el análisis teórico de *mi* propia experiencia, transformándome como sujeto.

Es por esto, que narro desde *mi voz*, que al fin de cuentas también es otras voces. Visibilizar que *mi* experiencia ha guiado el desarrollo de la investigación, y evidenciar cómo esta investigación *me* transforma como sujeto, es una de las bases metodológicas de esta tesis. El investigador al ser “observador”, se vuelve sujeto agente, dibuja, traza su propia subjetividad, su postura ética y política, su huella se imprime en su trabajo al trazar los contornos de su objeto de estudio. El investigador interactúa, propone, siente. El cuerpo y los sentidos están siempre comprometidos en la etnografía. Los más ricos significados de la cultura emergen cuando estamos en movimiento, operando dinámica e incluso desordenadamente como proponen Renato Rosaldo, y otros antropólogos.¹ *Me* expongo como sujeto que baila, siente, reflexiona, propone, reacciona, y actúa, para invitarlos a sumergirse en sensorialidades, a no sólo leer sino también sentir procesos culturales, para visibilizar desde lo más sensual elementos casi ignorados que hacen parte de la configuración de dimensiones subjetivas, culturales, sociales y políticas.

Entender el “objeto” de estudio de este trabajo implica entender *mi* proceso subjetivo. Implica entender que cuando comencé lo único que tenía claro era que, en *mis* prácticas escénicas algo pasaba por *mi* cuerpo que *me* transformaba, *me* ponía en una reflexividad corporeizada, actuada, bailada. Más allá de la conciencia, las vivencias producían nuevas epistemologías sensoriales, generando otras formas de “sentirme” y “ser”. Esto *me* hizo preguntarme ¿Qué era aquello que quería investigar y que vivía intensamente, pero que apenas si podía analizar?, ¿cómo mapear un cuerpo?, ¿cómo entender sus procesos, su geografía multidimensional, su indeterminación?, ¿cómo traer el movimiento y la acción a los estudios culturales? ¿Cuáles eran las preguntas e hipótesis que le tenía que plantear a *mi* experiencia para empezar a pensarla desde los estudios culturales? Estos focos de reflexividad fueron convirtiéndose en los vigilantes de *mi* historia.

¹ Una investigación profunda de cómo se desarrolla el pensamiento etnográfico en relación con la objetividad enfocada desde el performance se encuentra en la quinta parte del libro *The Sage Handbook of Performance Studies*, editado por Soyini Madison y Judith Hamera, (2006 Sage publications).

Una pregunta anclada a un contexto socioeconómico y cultural

Mi historia respondía a un contexto, a unas circunstancias socioeconómicas y culturales que habían influenciado *mi* quehacer escénico y *me* habían llevado a emprender esta búsqueda. *Mi* lugar de enunciación está dado por unas condiciones históricas que hacen posible la constitución del sujeto que enuncia, permitiendo la configuración de esta ilusión del lenguaje, el yo. “*Mi* experiencia”, “*mis* preguntas”, “*mi* investigación” no son más que el producto de unas relaciones de fuerza y unos discursos que me configuran, así como configuran los otros sujetos con los que bailo y configuran las condiciones de posibilidad de las prácticas que estudio. “Por lo tanto al partir de ‘mí’, sé que estoy partiendo de mi tiempo y mi lugar, mi lugar de enunciación, del conjunto de todos aquellos que también viven y comparten conmigo este momento existencial” (López Navarro 2012: 50). Soy una mujer latina, blanco mestiza, de estrato medio-alto, situada históricamente en un momento donde el capitalismo captura todo deseo, toda creación alternativa y la convierte en un objeto más de consumo. En las prácticas que vivo soy configurada, al igual que mis compañeros, a partir de unos discursos y unas técnicas que responden a unas fuerzas y poderes. Nuestros cuerpos y nuestros enunciados son comunes, son un producto, las marcas más visibles de unos dispositivos sociales, económicos, políticos y culturales.

Cuando comencé a plantearla llevaba cinco años en TOT, mi grupo de teatro. *Mi* compromiso con el teatro se había vuelto cada vez más profundo y arraigado, pero TOT era “teatro para aficionados”. Éramos varios los que ya teníamos una carrera y no éramos pocos los que nos habíamos enfrentado al terror visceral de los padres, quienes continuamente exigían que dejáramos el teatro para trabajar en nuestras profesiones, o que, entre frase y frase en el almuerzo, ubicaban al teatro en el plano de lo pasajero, del hobby, de aquello de lo que se puede prescindir en cualquier momento, una actividad sin importancia, un entretenimiento. Día a día nos encontrábamos con una continua deslegitimación de aquello que poco a poco se había convertido en nuestro proyecto de vida.

Dentro del mundo del teatro profesional, en donde la gente ha estudiado artes escénicas o ha entregado su vida a él, dedicando un mínimo de 8 hora diarias y ha luchado por posicionar su obrar como un producto de calidad dentro de un circuito de circulación, el “teatro para aficionados” tiene muy poca cabida. Colombia es un país con una amplia propuesta teatral y con grupos con más de cincuenta años de experiencia, por lo tanto, posicionar los grupos emergentes dentro de los circuitos de circulación y de apoyo económico estatal es difícil. Esto hacía que comprometerse con el teatro como proyecto de vida implicara una difícil lucha por una vida digna, en la que poder hacer, hacer otras cosas y hacer de otras maneras.

Por esto, muchos queríamos desempeñarnos en un trabajo que combinara nuestras carreras con nuestra pasión, el teatro, pero el trabajo a través del cuerpo era muy reducido en ellas. El teatro y el cuerpo han sido relegados del conocimiento científico. Si bien es cierto que el cuerpo es cada vez más utilizado como objeto de estudio, éste todavía no es entendido como investigador. Pensar en que se costee una investigación cuya metodología sea poner a siete investigadores a realizar ejercicios corporales, para indagar en cuestiones de las ciencias sociales es todavía impensable.

Cómo comprometerse con ese proyecto de vida cuando había tantas dificultades alrededor. Cómo apostarle a algo que ni siquiera nosotros comprendíamos bien, ese querer dedicarse al teatro, sin querer ser artistas profesionales y sin dejar de ser profesionales de las ciencias sociales. Cómo explicarle a los otros, a nuestra familia, a la academia, a la sociedad, a la economía, la riqueza que día a día experimentábamos en nuestros encuentros teatrales, la potencia que descubríamos, el valor del afecto que nace de lo corporal, de la experiencia y gracias al cual hemos logrado mantener el grupo durante diez años, hacerlo crecer y desarrollar proyectos cada vez más interesantes, más complejos. De esta circunstancia surgió *mi* pregunta de investigación, de esas preguntas con las que *me* encontraba constantemente cuando conversaba con *mis* compañeros de teatro y de esas sensaciones de afirmación, de potencialización que cotidianamente experimentábamos en nuestras prácticas.

Lo corporal y lo subjetivo, preguntas de y para los estudios culturales

Mi ingreso a estudios culturales me dio la posibilidad de entender *mis* prácticas teatrales desde su visión crítica, y enfocarla desde unos conceptos que abrían las posibilidades de análisis. Descubrí entonces que el concepto subjetividad² merodeaba *mi* experiencia, recogía procesos discursivos, corporales, colectivos y culturales, y los integraba al individuo haciéndolo sujeto. Sujeto en un juego de poderes, movimientos y sensaciones. La pregunta sobre el poder multiplicaba sus ángulos cuando relacionaba mi experiencia con los conceptos de sujeción o de subjetivación. Al ubicarme en este nicho conceptual se dispararon muchas tensiones. Cuerpo, disciplinas, dominio, reproducción, creación, fueron conceptos que saltaron como trampas de ratón. Se evidenciaron tensiones, teorías contradictorias, posturas académicas arraigadas.

Mi experiencia corporal en las prácticas teatrales, *me* dio la posibilidad de entender los estudios culturales desde otro ángulo, desde una otredad, la experiencia desde lo corporal. Entendemos los estudios culturales como aquella lectura crítica de las relaciones de cultura/poder. Los objetos de estudio son pues situaciones en donde elementos culturales influyen en las relaciones de poder que se producen en cierta sociedad o entre ciertos sujetos. Por lo general, se le ha dado un fuerte énfasis al discurso como elemento cultural donde se juega la batalla por el poder. Las epistemologías, los paradigmas, las políticas, los medios de comunicación, los mensajes, las identidades, son algunos de los elementos que se suelen estudiar, entendiendo estos como construcciones culturales.

² Retomo los conceptos de sujeto, subjetividad y constitución o configuración del sujeto, no tanto desde una perspectiva psicoanalítica, o filosófica investigativa de la experiencia en el sentido de sujeto/objeto, o subjetivo/objetivo, sino más bien desde una perspectiva que se pregunta por cómo en la constitución de los sujetos se juegan unas relaciones de poder. Perspectiva que fundó Foucault, y que han seguido desarrollando muchos teóricos sociales. En *El sujeto y el poder*, Foucault aclara que su propósito no era estudiar el fenómeno del poder sino de elaborar una historia de los diferentes modos en que nos constituimos como sujetos, pero que, dado que los sujetos se encuentran en relaciones de poder, termina por trazar unos fundamentos para el análisis del poder. A lo largo de su obra Foucault desarrolla enfoques, que incluso podrían parecer opuestos, sobre cómo se juega el poder en la constitución del sujeto y que permiten analizar de diferentes modos lo que ocurre en las PCCP-E desde la pregunta sobre la relación cultura-poder.

Pues bien, *mi* experiencia en lo teatral *me* lleva a entender los estudios culturales desde la experiencia corporal. Darle cabida a lo sensual como elemento que conforma lo cultural, a la percepción, a los afectos, a los impulsos entendidos estos siempre en relación con los discursos, pero independientes a ellos. Entender el cuerpo como un espacio político donde no sólo se incorporan los discursos, sino también donde se experimentan movimiento, energía, resonancias, una epistemología de lo sensual que moviliza, afecta y transforma lo cultural.

Las prácticas corporales colectivas pre-escénicas, PCCP-E

En las artes escénicas se potencia lo corporal y lo colectivo, aunque no son las únicas situaciones en las que esto sucede, el beso, la caricia, el baile y la fiesta son otros ejemplos. La escena se construye al poner en acción el cuerpo, y sus ritmos, tensiones, conflictos y energías se determinan por las relaciones colectivas. Por esto en ensayos y entrenamientos se realizan trabajos de limpieza, modelación, liberación y expresión corporal, así como, trabajos sobre las relaciones, la escucha, la acción-reacción, la comunicación interpersonal, para estar en conexión con el otro mental, corporal y emotivamente, para aprender a ver con los ojos cerrados, a percibir y reaccionar en la confusión de lo sensitivo, donde se juegan ritmos, energías, pesos, tensiones.³ Intuía que estas dimensiones corporales y colectivas se podía problematizar desde los estudios culturales, y por esto decidí concentrarme en las prácticas escénicas que las trabajaran directamente.

“Prácticas corporales colectivas pre-escénicas” (en adelante PCCP-E) es la noción que propongo para poder pescar ese espacio donde revientan mis preguntas y enfatizar en el cuerpo y la colectividad. La mayoría de estudios sobre danza y teatro analizan la obra, su creación, sus significados o su relación con el público, deseo salirme de esta región. No me interesa el ARTE, en mayúsculas, o la alta cultura. Me interesa algo menos estudiado pero

³ En “El teatro pobre” de Jersey Grotowsky, “Un actor se prepara” de Constantin Stanislavsky, y en varios textos de Peter Brook se pueden encontrar ejemplos de esto.

complejo: los procesos, relaciones, concientizaciones, formas de pensar, de ser y estar, que se dan en los espacios más cotidianos. Procesos más centrados en las prácticas que constituyen los sujetos, en sus relaciones consigo mismos y con los demás. Por esto propongo el término pre-escénico para enfatizar en ejercicios, talleres y entrenamientos que se hacen por fuera, previa o paralelamente al espacio escénico, al montaje y la presentación de una obra.

Quiero centrarme en prácticas en donde el cuerpo es directamente trabajado, puesto en acción, en el aquí y el ahora. Utilizo el término de prácticas corporales para excluir prácticas en donde, aunque el cuerpo hace parte, no está siendo trabajado directamente, como es el caso de la lectura y el análisis de texto dramático, donde el cuerpo está presente, sentado, haciendo intervenciones en la lectura, movimientos de manos, gestos, etc. pero el trabajo se centra en el análisis, el cuerpo está casi olvidado. El estiramiento y el acondicionamiento físico tampoco son el eje de mi trabajo porque aunque trabajan lo corporal su objetivo no es trabajar sobre lo colectivo.

Pretendo concentrarme en las prácticas que van dirigidas y ponen en acción directamente al cuerpo, y lo trabajan, lo habilitan y lo abren a la colectividad, a la relación y la percepción a varios niveles del otro. Para ver cómo esos procesos dan la posibilidad a los sujetos de transgredir su propia configuración como sujetos, yendo más allá de sus propios límites, transformando sus maneras de percibir, ver, pensar, narrar y experimentar su relación consigo mismos, con los demás y con el mundo. El término prácticas corporales colectivas pre-escénicas (PCCP-E) intenta enfocar prácticas que trabajan desde lo corporal lo colectivo. Pero ésta, como toda categoría, es una división engañosa, por lo cual a lo largo del texto se verá desdibujada y se evidenciará, por ejemplo, lo importante que es el estiramiento y el calentamiento para estas prácticas y como estos también hacen parte del proceso de subjetivación.

Relatar el cuerpo, una tensión metodológica

Si lo que *me* guía es danza, movimiento y sensación, el cuerpo debe hacer parte de la metodología. Su continuo convulsionar deja entrever la experiencia de lo sensible, creadora de nuevas posibilidades, cuestionadora ineludible. El cuerpo debe tomar fuerza, ser *mi* herramienta de investigación, generar reflexividad en la acción, en el movimiento, sin escapar de la palabra, que también lo constituye, del análisis teórico. Es necesaria una metodología que visibilice la existencia de los elementos fugaces, esquivos, casi inenunciables de la experiencia corporal colectiva sin aniquilar el pensamiento, el lenguaje, el discurso, los procesos de subjetivación.

Esta metodología debe funcionar dentro de esa tensión, esa relación de fuerzas que está constituida y constituye las sensaciones y el lenguaje. Si queremos hablar de lo que ocurre en prácticas como las PCCP-E no podemos hacer otra cosa que merodear la experiencia, darle vueltas, convocarla con metáforas. Esto parece a veces un intento cómico y poético por no recortar ni siluetear la “telaraña móvil de conexiones sensoriales que dibuja un paisaje de intensidades”, la resonancia de los sinsentidos, la epistemología de lo sensual.

“[...] el susurro de la lengua constituye una utopía. ¿Qué clase de utopía? La de una música del sentido; por ello entiendo que en su estado utópico la lengua se ensancharía, se denaturalizaría, incluso, hasta formar un inmenso tejido sonoro en cuyo seno el aparato semántico se encontraría irrealizado; el significante fónico, métrico, vocal, se desplegaría en toda su suntuosidad, sin que jamás se desgajara de él un solo signo (naturalizando esa capa de goce puro), pero también –y ahí está lo difícil– sin que el sentido se eliminara brutalmente, se excluyera dogmáticamente, se castrara, en definitiva. La lengua susurrante, [...] no [...] abandonaría un horizonte de sentido: el sentido, indiviso, impenetrable, innominable, estaría, sin embargo colocado a lo lejos, como un espejismo, convirtiendo el ejercicio vocal en un doble paisaje” (Barthes, 1987: 101).

Este trabajo juega a susurrar, intenta acercarnos a esa música de los sentidos que propone Barthes, responder a las exigencias que las PCCP-E le hacen a un estudio académico, sumergir al lector en la epistemología de lo sensual. Es por esto, que a medida que vayan avanzado en el texto, allí donde la experiencia de los sentidos se haga más presente, se encontrarán con párrafos en cursiva, un intento por entremezclar con el texto académico un texto poético, por contarles *mi* experiencia desde la metáfora, por susurrar los sin-sentidos.

La estrategia de campo

Mi trabajo de campo comenzó haciéndose cuerpo, cansancio, aprendizaje de movimientos, dolor en los estiramientos, ritmos y movimientos inexplorados, en tres espacios. Uno conocido: TOT, mi grupo de teatro. Dos nuevos en búsqueda de otras experiencias: en Danza Común, la sensación; en La Ventana,⁴ el entrenamiento corporal. La certeza llegó tras siete sesiones en La Ventana, allí no encontraría esa forma de trabajar que me interesaba, el trabajo de lo colectivo a través del cuerpo era poco. Dejé de asistir para concentrarme en TOT y en Danza Común. Danza Común también se convirtió en mi propio espacio, en una experiencia configuradora. Una inserción corporal y emotiva que abría una puerta a la experimentación.

Asistí durante un año a Danza Común y durante este tiempo hice trabajo de campo llevando un diario tanto en Danza Común como en TOT, en donde implementé la “autocorpografía”, una herramienta investigativa “diseñada” por *mí*, para documentar y describir qué *me* sucedía, cómo ocurría el cuerpo, la colectividad. Registrar tras las prácticas, lo que había pasado por *mi* cuerpo, *mis* sentidos, *mis* emociones. La autocorpografía buscaba mapear, rastrear, entender cómo se producían esas nuevas epistemologías sensoriales, como se producía el cuerpo, entendido como materialidad e inmaterialidad. Y entender cómo esos procesos hacían parte de la configuración de ese sujeto que se estaba autoestudiando,

⁴ La Ventana, es una productora de circo, que cuenta con uno de los grupos más conocidos de circo en Bogotá también tienen un espacio de entrenamiento donde se dictan talleres de acrobacia, malabar y clown.

autocorpografiando. Aunque la autocorpografía partía del diario de campo no intentaba estudiar cómo funcionaban, o se administraban comunidades, sino cuerpos. Abrirse a un espacio más pequeño, el que existe entre dos pieles que se rozan, para entender desde allí lo social, lo cultural, para evidenciar y abrirle un campo de análisis a una dimensión confinada a lo poético o lo etéreo, que, a pesar de ello, moviliza la cultura y las relaciones de poder, y, cuestionar desde allí algunas de las perspectivas culturales más arraigadas.

Al implementarla me encontré con relatos inertes, descripciones de movimientos, normas, reacciones, elementos técnicos, descripciones inocuas: “era muy chévere”. Sensaciones de un sujeto pérdidas en acciones inentendibles. Actos, percepciones y significados dispersos en la narración estéril. La experiencia perdía su vitalidad. La autocorpografía era chocante, aquello que acontecía se escapaba de la narración, se desvanecía. Con el tiempo elementos teóricos invadieron las narraciones y las experiencias. Me sorprendía a mí misma categorizando la experiencia, diciéndome que recordara esa sensación para luego registrarla. Y a pesar de ello todo seguía sonando subjetivo, irrelevante, aparentemente poco transformador a nivel social.

Posteriormente realicé dos tipos de entrevistas abiertas, uno que buscaba la descripción de una práctica que acababa de suceder, y el otro eran historias de vida alrededor de la experiencia en artes escénicas. Entrevisté a un total de 17 personas. De personas de TOT le apliqué a 2 entrevista descriptiva de la práctica, a otras 2 historia de vida y a 3 ambos tipos de entrevistas. De personas de Danza Común le aplique a 1 entrevista descriptiva de la práctica, a 5 historia de vida y a 4 ambos tipos de entrevistas. Obtuve así, un total de 10 entrevistas descriptivas de la práctica y 14 historias de vida. En ellas encontré narrativas que parecían intentar contar corporalidades-comunes. La dificultad para narrar era también común, se divagaba entre descripciones técnicas, metáforas y emociones insulsas. Sonidos, gestos, miradas, tonalidades, ritmos y respiraciones contaban más. Pero también era común “algo más”, “algo complejo”, “eso inasible e innarrable”, compuesto por muchas dimensiones. Inevitablemente algunas se escapaban y escabullían, pero muchos coincidían

en que “aquello” los había transformado en relación consigo mismo o en sus las formas de relación con los demás.

Como punto final al trabajo de campo, implementé un grupo de discusión que posibilitó traer a la acción del dialogo corporalidades comunes, análisis comunes, poner en común las otras experiencias y mi propia propuesta. En él se evidenció cómo las PCCP-E hacían parte de la configuración de sujetos. En esos casos específicos habían generado una forma de ser dentro de relaciones sociales y conflictos. Y el cuerpo, las sensaciones y las emociones se mostraban como actores fundamentales de esa configuración subjetiva.

Capítulo 1. Dos espacios de experimentación: anclajes

Trastorno Obsesivo Teatral (TOT)

El grupo TOT (Trastorno Obsesivo Teatral) fue fundado por dos estudiantes, de psicología Nicolás González y Otto Manrique, en 2005 con el apoyo de la decanatura del medio de la Pontificia Universidad Javeriana. Nicolás convocó a su director de teatro en el colegio, Leonardo Agudelo. El grupo se fue conformando a partir del voz a voz, y así confluyeron los amigos y los amigos de los amigos, jóvenes sin experiencia pero que estábamos interesados en explorar el mundo teatral. En un principio nos reuníamos una vez por semana a ensayar afuera del gimnasio. Luego empezamos a buscar salones vacíos, en donde se empezaba con un ejercicio para soltar el cuerpo y luego se pasaba a ensayar, el trabajo corporal era muy poco. Presentamos la obra “Soló la briza del mundo puede tocar la flor de nuestras cabeza”, escrita por Nicolás, sólo una vez en el día del psicólogo, en un auditorio sin ningún tipo de tramoya teatral, sólo unos biombos y unas luces alquiladas que nos había facilitado la facultad. Éramos 13 actores y la sala se llenó, lo que nos aseguró el apoyo del decano que nos proporcionó un sitio de ensayo y un sueldo para el director para el siguiente semestre.

Ese semestre tuvimos problemas con Leonardo, no montamos nada y terminamos buscando a otro director, Oscar Betancourt. Oscar era un joven actor recién egresado de la Universidad El Bosque que apenas comenzaba su carrera como director y que, de manera casi imperceptible, fue cambiando la forma que teníamos de hacer teatro y llenándonos de nuevos conocimientos. Su entrenamiento actoral estaba basado en muchos juegos teatrales y ejercicios de improvisación. Normalmente comenzaba haciendo un círculo donde los participantes contábamos cómo nos había ido durante la semana, luego, las dos primeras horas jugábamos y la última montábamos. A lo largo de los años entre juego y juego Oscar fue enseñando diferentes técnicas actorales, como improvisación, clown, teatro físico, algunos ejercicios de Stanislavski, técnica vocal, ejercicios para la conexión grupal,

experimentación a partir de la emoción, el Cubo de Laban, pulsadas, entre otros. Algunas veces, antes de determinados ejercicios, Oscar explicaba de qué se trataba, de dónde provenía la técnica o cual era la metodología. Eran explicaciones cortas y sencillas, nada demasiado teórico, de forma que nunca nos sentimos estudiando una técnica en particular, sino jugando y experimentando.

Los montajes eran escogidos por todos. Traíamos diferentes obras para proponer, las leíamos y votábamos cuál montar. El grupo nunca trabajo sobre un tipo de teatro específico. Por lo general Oscar trabajaba sobre la propuesta de los actores agarrándose de lo que más le gustaba y desarrollándolo detalladamente, pidiéndonos cambios o profundizaciones en unas partes u otras de la escena. Por lo general, los montajes sólo se presentaban una vez. Gracias a los ritmos universitarios, el grupo funcionaba bajo la dinámica inconstante de entrada y salida semestral de personas.

En el 2009 por un cambio de las políticas de la universidad, pasamos a depender del Centro de Gestión Cultural, que nos exigió no tener personas externas a la facultad y mucho menos externas a la universidad. En el grupo éramos muchos los que no cumplíamos esas características así que decidimos independizarnos de la universidad. Buscamos una casa vieja por la 127 con autopista, que pudimos alquilar por horas a muy bajo costo pues la iban a demoler y cada uno empezó a pagar una mensualidad de 20.000 pesos para poderla pagar. El grupo creció rápidamente llegamos a ser un total de cuarenta personas con una población muy cambiante.

Poco a poco fuimos creando un sistema para poder trabajar con tanta gente. Nos reuníamos principalmente los sábados, días en los que estaba la mayoría. Se comenzaba con un calentamiento en la sala comedor. Un espacio grande, dividido en dos por un nivel y una baranda. Con el tiempo quitamos la baranda, lo que nos permitía movernos más fácilmente por el espacio. También fuimos comprando colchonetas, tapetes de plástico y telones negros. La sala comedor empezó a tomar forma de espacio de ensayo y entrenamiento teatral. Terminado el calentamiento, las personas se repartían por los cuartos de la casa, que

nunca llegaron a estar realmente equipados. En cada “cuarto de entrenamiento” se entrenaba un aspecto: voz, improvisación, creación de personaje, cubo de Laban, entrenamiento corporal, etc. El gran grupo se dividía en tres o cuatro grupos que rotaban por los cuartos hasta pasar por todos. Cada cuarto tenía una duración de veinte a cuarenta y cinco minutos. Cada día se decidía qué duración iban a tener los cuartos según la hora a la que se hubiera empezado, el número de grupos que había, cuanto había durado el calentamiento y a qué hora querían los directores empezar el ensayos de obras. Otras veces no se hacían cuartos de entrenamiento, sino que después de un calentamiento y un entrenamiento colectivo, la gente se dividía por los montajes.

Entre semana se empezaron a crear semilleros de formación y experimentación en diferentes áreas, como yoga, danza, pulsadas o música para el teatro, en donde los interesados se reunían a recibir formación de maestros o a experimentar colectivamente sobre un interés.

La creación también nos exigió cambios. La primera obra como grupo independiente la dirigió Oscar, éramos veinte actores en escena. Luego empezó a llegar tanta gente que Oscar nos invitó a Nicolás y a mí a dirigir cada uno un montaje y trajo a Daniel Batos para dirigir un cuarto montaje. Así montamos paralelamente cuatro obras que lanzamos en lo que se esperaba fuera la primera versión de nuestro festival de teatro, y el grupo empezó a ser reconocido a nivel distrital. El siguiente semestre le dimos la posibilidad de dirigir microdramaturgias, obras de corta duración, a personas con menos experiencia, que presentamos en tres semanas de temporada de TOT, en donde presentábamos algunas de las obras del semestre pasado y funciones en las que uníamos tres microdramaturgias y algunos grupos invitados. También empezamos a realizar varietés, eventos donde reuníamos espectáculos cortos de cualquier tipo pero sobre un mismo tema, y asumimos la franja de los martes en el teatro R-101, en donde esperábamos presentar obras de repertorio y nuevos montajes.

Para aquel entonces muchos habíamos salido de la universidad y teníamos el sueño de vivir del teatro, montamos entonces el grupo de gestión cultural, que empezó a mover muchos eventos. Pero el grupo estaba conformado tanto por los que apostábamos por convertirnos en un teatro semiprofesional, como por personas que entraban al grupo con el interés de empezar a experimentar en teatro pero sin ningún compromiso fuerte. Aunque el espacio de entrenamiento, fue durante mucho tiempo un espacio caótico y rico para potenciar la experimentación, organizar un grupo tan grande, con objetivos tan distintos y con tantos eventos se hizo muy difícil, desgastando el grupo.

Para el 2011 empecé a hacer *mi* investigación para *mi* maestría en estudios culturales, y durante este año realicé el trabajo de campo, las corpografías y las entrevistas. En aquel entonces TOT era un espacio de experimentación constante en donde un grupo de jóvenes, no profesionales del teatro, nos encontrábamos para aprender, hacer y disfrutar el teatro. Al ser tan alternativo TOT jamás se especializó en algún tipo de teatro en particular. Se puede decir que nuestra especialización era justamente probar de todo un poco. Alimentarnos de las posibilidades que se nos iban apareciendo. El paso por TOT despertó diversas inquietudes en cada uno de sus miembros, quienes exploraron en otros espacios, como la danza contemporánea, la acrobacia, el clown, la improvisación, entre otros. El colectivo Ubuntu fue un apéndice de TOT, un pequeño grupo que paralelamente hizo trabajo en acrobacia de piso y acrobacia aérea. De este colectivo también hice parte. Lo que sí era evidente para todo el que entraba en TOT, era que allí no sólo se trabajaba por crear una obra, sino por el crecimiento actoral y personal de cada uno, seguramente, gracias a que la mayoría de participantes eran psicólogos. Para *mí* TOT ha sido un espacio de aprendizaje, gozo, creación de lazos de amistad, de proyectos de vida y sobretodo un espacio para la experimentación, un espacio en donde a cada instante vivía nuevas posibilidades de existencia.

En diciembre de 2011 el grupo se quedó sin espacios de ensayo, y se tomó un receso hasta principios de 2013. A partir de ese año las dinámicas dentro del grupo cambiaron, se conformó un grupo más pequeño y menos abierto, cuyo objetivo claramente es hacer teatro

profesional, dejando más de lado las PCCP-E y enfocándose en el entrenamiento y el montaje.

Danza Común

Danza Común es un grupo de danza contemporánea que surgió en 1992 en la Universidad Nacional de Colombia, cuando un grupo de estudiantes, entre ellas Sofía Mejía y Carolina Gómez tomaron un curso libre de danza contemporánea y tras las treinta horas del curso le propusieron a la profesora, Norma Suárez, tener un entrenamiento permanente. Con el apoyo de la Facultad de artes plásticas, lograron la ayuda de Bienestar Universitario, y con la entrada de estudiantes de otras facultades el apoyo de la facultad de ciencias humanas, medicina, odontología y economía. Bella Luz Gutierrez y Sofía Mejía eran de las más jóvenes en el grupo y como apenas estaban comenzando sus estudios en la Nacional duraron muchos años en el grupo, mientras los más avanzados en los estudios se iban graduando y saliendo del grupo. Luego entraron Marcelo Rueda y Andrei Garzón, en 1995 y Zoitsa Noriega en 1998, con quienes en 2000 deciden independizar el grupo “Salimos de la Universidad porque, una vez graduados, las exigencias y las expectativas que empezábamos a tener con la danza iba más allá del interés que tenía la Universidad con respecto a un grupo de formación” (Gutiérrez, 2014: 73).

Con el propósito de encontrar un espacio más propicio que el hall principal de artes plásticas donde ensayaban, intensificar los horarios de entrenamiento, poder traer nuevos profesores con otras formas de hacer danza, poder financiar todo esto y asumir la danza de forma profesional, crean Danza Común en 2001. Para poder pagar a los maestros empiezan a dar clases de introducción a la danza en la Universidad Nacional. Invitaron a profesores como Norma Suárez, Raúl Parra, y Leyla Castillo, maestros formados en Ballet y formación en técnica Graham, y profesores como Carlos Latorre, Jorge Tovar y Elizabet Ladrón de Guevara, maestros con investigación sobre entrenamientos físicos enfocados en las culturas colombianas. Durante dos años trabajaron con Charles Vodoz, maestro suizo

con formación neo clásica que se enfocaba en una transformación del ballet hacia lo contemporáneo, lo que implicaba una formación técnica, entendiendo el movimiento desde la musculatura y la estética. Tras esto los integrantes de Danza Común sintieron la necesidad de buscar otro tipo de entrenamiento. El venezolano Rafael Gonzáles fue el primer contacto con la “nueva danza”, la danza postmoderna, en la que buscaron profundizar con el maestro mexicano Beto Perez, los venezolanos Mariangel Romero y Anasia Castillo, y europeos como Dominik Boruki, Francesco Scavetta, David Zambrano, Renate Graziadei y Juan Cruz.

“En la nueva danza, el cuerpo se vuelve un elemento más que integra la danza, no te puedes fijar únicamente en tu cuerpo, tienes que estar completamente atento al espacio y a los otros cuerpos: se busca activar los sentimientos para que, por medio de estos, el cuerpo se altere y responda. Entonces hay una atención importante al entorno y a los elementos de éste que pueden generar nuevas experiencias desde el cuerpo hacia otros ámbitos” (Gutiérrez, 2014: 75).

Posteriormente Bellaluz viaja a Francia donde conoce la danza contacto, otra de las formas de danza que ha cogido fuerza dentro de la compañía, y empieza a indagar sobre la improvisación, esta pregunta se asienta cuando David Zambrano viene a darles clases. “Danza Común está fundamentalmente apoyada en la ‘nueva danza’, en la improvisación y en la danza contacto” (Gutiérrez, 2014: 77).

En el 2011, cuando ingresé a Danza Común para hacer mi trabajo de campo, ya tenían un espacio en el centro, en el último piso de un edificio de parqueaderos, aislado por medio de paredes falsas. Un gran salón que tiene una extensa tarima de madera de aproximadamente quince centímetros de alto, normalmente forrada por tapetes de plásticos, pegada a una pared de espejos y rodeada por dos costados por un corredor iluminado por grandes ventanales que dan a una terraza. Al otro lado se encuentra un espacio sin tarima donde hay unos sofás y un espacio donde las personas dejan sus cosas y se cambian. Allí también está la entrada a un salón mucho más pequeño donde se encuentran las oficinas.



Para ese año Danza Común ya había ganado varias convocatorias y concursos, era reconocida a nivel nacional e internacional, y ofrecía talleres internacionales, talleres de creación y clases de danza contemporánea para nivel inicial, intermedio y avanzado. Danza Común fue el espacio paralelo a TOT en donde realice *mi* investigación debido a que en sus clases se realizan una gran variedad de prácticas corporales colectivas pre-escénicas. Asistí durante casi un año al taller de nivel inicial para hacer trabajo de campo. Un espacio donde se reúnen jóvenes interesados en aprender o mejorar en la danza contemporánea. Se trabaja mucho la conciencia corporal, la improvisación con el otro, la danza contacto, el release y el flying low. Durante los primeros seis meses Juan Mosquera estuvo dictando la clase. A mediados del 2011 cambiaron sus sistemas de clases para hacer sesiones de un mes, cada mes con un nuevo profesor. Durante ese semestre *mis* profesores fueron Bibiana Carvajal, Rodrigo Estrada, Andrés Lagos y Andrea Ochoa. Todos ellos asumían la danza de una manera humana e integral. Aprender a bailar con ellos fue cautivador.

Descubrí un cuerpo que se podía llenar de sensaciones, un cuerpo que al bailar generaba en *mí* estados antes no experimentados. *Me* sumergí en la danza contacto, para *mí* la práctica corporal colectiva pre-escénica (PCCP-E) por excelencia. Disfrute de bailar con *mis* compañeros y crear entre todos a partir del movimiento algo caótico y poco técnico que como buenos principiantes poseíamos. *Me* exigí en el aprendizaje, la memorización y el perfeccionamiento de las frases de movimiento que nos enseñaban los profesores. Y fue

maravilloso cuando tras un tiempo *mi* cabeza no sólo se esforzaba por ‘hacerlo bien’ sino que se dejaba deleitar por la sensación del movimiento.

Espacialidades, temporalidades, ritmos y movimientos

Tanto TOT como en Danza Común, la mayoría de las personas habían estudiado carreras distintas al teatro o a la danza. La no profesionalización era una característica de los dos grupos, que creo que ayudaba a que las experiencias y las ideas de los participantes de ambos fueran similares. En las conversaciones y en algunos apartados de las entrevistas y del grupo de discusión salieron a relucir el hecho de la no academización. Y a pesar de esto, las prácticas en ambos espacios respondían de alguna manera a unas lógicas disciplinares, aunque estas estaban bastante desdibujadas pues las personas se encontraban a bailar o a hacer teatro por simple gusto de la experiencia. El propósito del encuentro no era necesariamente formar cuerpos expertos. El poder y la estructura se desdibujaban. Aunque habían muchas dinámicas disciplinares aparecían dinámicas de funcionamiento distintas a las ‘normales’: la improvisación y la espontaneidad en el programa de las clases y ensayos, la entrada y salida constante de personas, un número indefinido de participantes, una amplia variedad de aptitudes y habilidades entre los diferentes cuerpos. Aunque había un interés por formar cuerpos y habilidades para la escena parecía que el objetivo social y subjetivo que primaba era la posibilidad de la experimentación. Sospecho que es justamente dentro de un marco como este, desdibujado, donde la dominación de los cuerpos y de los colectivos no es tan clara, en donde las PCCP-E adquieren mayor potencia.

Espacialidades

Tanto en Danza Común como en TOT la distribución del espacio era muy variada, los espacios que se utilizaban eran grandes recintos diseñados para el trabajo colectivo, no eran espacios compartimentados sino que permitían el flujo de energía y la variación de formas de organización. Se podía pasar de una organización en donde cada individuo tenía un lugar

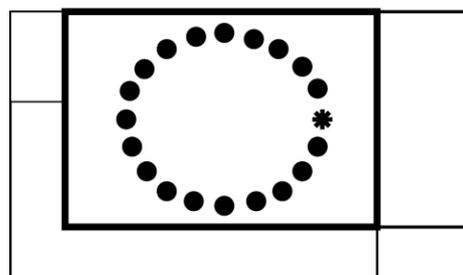
en el espacio para que fuera fácil de controlar, a una implantación colectiva en donde no había una organización estructurada, sino donde las distribuciones espaciales se daban espontánea, colectivamente y contantemente en poco tiempo. Estas distribuciones, por lo general, no respondían a una jerarquía que generara competencia entre los participantes.

En Danza Común, cada profesor estructuraba su clase, y según cada ejercicio se distribuían los cuerpos. Por lo general siempre existía un primer acercamiento entre todos, un despertar el cuerpo, activarlo. Distribución de gran grupo, circular, en donde siempre se podía ver a los demás e interactuar con ellos.

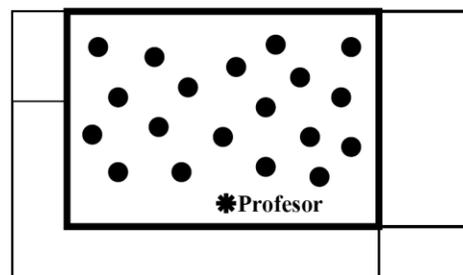
Luego podía venir un estiramiento-calentamiento. Distribución de seguimiento, cada uno se ubicaba en el espacio de tal manera que hubiera espacio suficiente para el movimiento, que no estuviera detrás de nadie y que alcanzara a ver al profesor, quien se ubicaba adelante y alcanzaba a ver a todos.

Tras esto, se hacían ejercicios repetitivos sobre un movimiento de una secuencia para precisarlo, para que cada cual fuera mejorando y controlando el movimiento de cada una de las partes de su cuerpo, con la misma distribución, o, si el movimiento que implica desplazamiento, con recorridos lineales por el espacio. Se podían hacer diagonales de modo que uno tras de otro o en parejas cruzaran el espacio en diagonal mientras hacían el movimiento y el profesor observaba, o se podían hacer tres filas paralelas, para

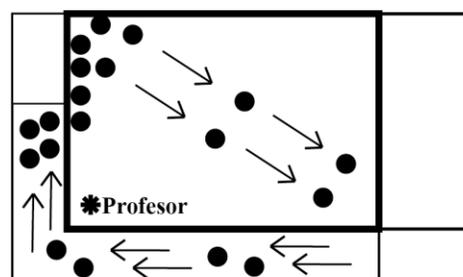
Distribución circular



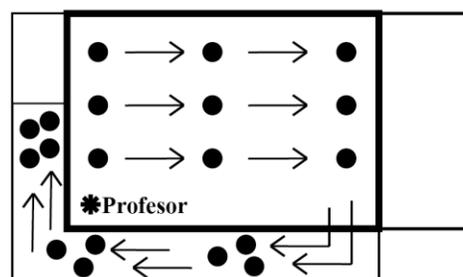
Distribución de seguimiento



Recorridos diagonales

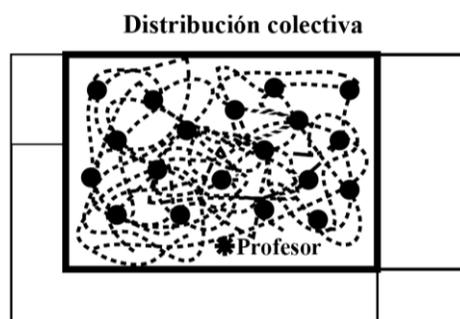
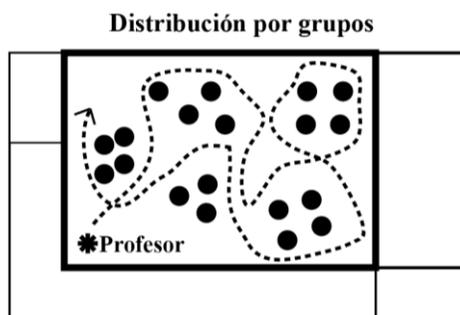


Recorridos 3 líneas paralelas



que tres atravesarán el espacio repitiendo el movimiento. Después, venía el aprendizaje de unas frases de movimiento, unas secuencias de movimientos. De nuevo distribución de seguimiento.

Luego se podía jugar a deformar la frase aprendida en grupos. Distribución en parejas o en pequeños grupos, generando diferentes focos. O se hacía un poco de danza contacto al final o algún ejercicio que generara la sensación de final. Distribución colectiva, todo el espacio estaba en constante redistribución a medida que los cuerpos se movían por él, no había una estructura clara de movimiento sino que se improvisaba, los cuerpos podían llegar a conglomerarse en un solo punto, o podían haber pequeños encuentros entre dos o más cuerpos que después de un momento desaparecían, volviendo cada quien a la gran redistribución constante y colectiva.



En TOT, el sistema de cuartos de entrenamiento, permitía que el grupo extenso de cuarenta personas se dividiera en cuatro grupos de diez, y así se trabajaba de manera más personalizada. La persona que estaba guiando el ejercicio tenía mayor posibilidad de vigilar de cerca lo que se estaba haciendo para poder corregir. Pero dentro de cada cuarto los cuerpos se disponían de muchas maneras, e incluso muchas veces se potenciaba las distribuciones por grupo, las implantaciones colectivas, la circulación difusa, se jugaba a ver qué pasaba con ello, con esas “comunicaciones inútiles”. Cada juego, entrenamiento o taller tenía su distribución específica, similares a las de Danza Común.

En las distribuciones de seguimiento y los recorridos lineales se puede identificar una división celular del espacio –que no tiene una estructura material– y unos emplazamientos

funcionales similares a los disciplinares. Las celdas en las que estaba cada individuo no eran visibles, pero cuando cada quien encontraba su lugar en el espacio, se hacía una división de éste. Cada cuerpo tenía su espacio para moverse sin encontrarse con el otro. Cada cual se ubicaba en su cuerpo, trabajaba en él, se concentraba en él y en el del profesor. Éste podía vigilar la conducta y los movimientos de cada uno, corregirlos. El espacio se dividía. Cada emplazamiento, cada ubicación, cada posición, cada colocación tenía su individuo. No había circulación difusa, todos se movían por el espacio de la misma manera, repetían al mismo tiempo la frase de movimiento, o tenían turnos para desplazarse por líneas paralelas.

En Danza Común y TOT, la jerarquía estaba dada más por la habilidad que por la posición. Sin embargo se podía adivinar una cierta formación según “rangos”. A veces se podía identificar cómo en Danza Común las chicas que tenían más habilidades para recordar las frases de movimiento y tenían los movimientos más afinados por lo general se hacían adelante. Pero este puesto no era asignado por el profesor, y todas las clases se asumían posiciones diferentes. Yo diría que eran los mismos asistentes quienes buscaban esa distribución, quienes buscaban una posición que les permitiera seguir a alguien cuando el profesor no estaba. La distribución jerárquica no era la regla, algunas veces y según el grupo de personas se alcanzaba a notar una predisposición a este tipo de distribución, pero esta predisposición no implicaba una obligación, no implicaba una búsqueda constante e incuestionable de jerarquía. *Al principio⁵, cuando me era difícil realizar las frases de movimiento, me di cuenta que siempre tendía a ubicarme en la parte de atrás. Al hacer conciencia, intenté hacerme más adelante, al lado del profesor y me di cuenta que así se me facilitaba el aprendizaje, y seguí ubicándome allí. Nunca sentí que mis compañeros o el profesor intentaran reubicarme según una distribución por rango.*

⁵ Aquí comienza el texto en cursiva, la metáfora, mi intento de traer la experiencia de los sentidos entremezclando la poesía con lo académico, el susurrar los sin-sentidos del que hablo en la introducción.

La disciplina trabaja sobre lo singular y lo múltiple a un mismo tiempo, caracterizando al individuo como individuo, y a la vez ordenando la multiplicidad dada, obteniendo de ella el mayor número de efectos posibles. En Danza Común y TOT muchas de distribuciones eran celulares, algunas prácticas tendían a codificar el espacio según una funcionalidad disciplinar, y a veces se disponían posiciones en el espacio con una cierta jerarquía. Pero también había otras formas de funcionamiento espacial. Lo disciplinar era borroso. La clausura no era radical, no se podía comparar con los internados escolares, reclutamientos militares, o aislamientos hospitalarios que estudió Foucault. La división por zonas no era física, no estaba claramente determinada, ni señalizada, en muy pocos momentos se le pidió a una persona que se hiciera en cierta posición. Las codificaciones funcionales no se mantenían, se transformaban según lo que se estaba haciendo.

Mi cuerpo ha aprendido a moverse dentro de la retórica de lo cambiante. Juega en círculo. Entre todos nos podemos ver. Estar conscientes de los movimientos de los demás, atentos a todos, a cada una de sus reacciones, vigilantes a lo que cada quien genera dentro del grupo. Juega en pareja. Escucha cada movimiento que el otro propone para poder proponer otras cosas. Cada uno de los movimientos del musculo del otro se vuelve importante. Reconoce sus pesos, sus velocidades, sus formas de movimiento. Juega caminando por el espacio. Entre todos distribuimos el espacio espontáneamente. Cada individuo autocontrola sus movimientos en relación a la distribución de los demás. Su movimiento libre por el espacio está sujeto al movimiento de los demás.

¿Vigilancia colectiva? ¿Dominio que se regula y se reproduce colectivamente? ¿Autocontroles y autoregulaciones que el sujeto aprende a hacer en relación con lo que sucede con los demás? Había disposiciones que son difíciles de caracterizar como disciplinares. En cada una de ellas se podrían encontrar características con ciertas semejanzas a las características de las distribución disciplinar, pero la dominación es borrosa, difusa. Funciona de modos mucho menos codificados, mucho menos evidentes.

“Algo que a mí me gusta de los juegos actorales es como esa ronda que se crea, como ese círculo que se crea en donde todos tenemos las mismas oportunidades de jugar, todos estamos ahí, o sea, el círculo, lo que significa ¿no? O sea no uno adelante, otro atrás, sino uno al lado del otro, de forma que pues todos podamos vernos, todos podamos comunicarnos y hay un centro, un centro que nos permite ahí como sostener ese juego. Eso cuando hace uno una ronda me parece muy chévere”.⁶

Temporalidades

En TOT y sobre todo en Danza Común, debido al tecnicismo que supone la danza, el manejo del tiempo respondía a la necesidad de sistematizar movimientos y construir unos cuerpos hábiles para la puesta en escena, convirtiéndolo en un manejo casi disciplinar del tiempo. Las acciones eran fraccionadas hasta poder contarlas, cronometrarlas y medirlas en segundos, para lograr exactitud y regularidad en un ritmo colectivo. El acto se descomponía en gestos, los gestos en posiciones, miembros, articulaciones, direcciones, amplitudes, duraciones. Para lograr eficacia y rapidez el cuerpo debía estar atento, tener una actitud coherente con el gesto. Se debía aprender a regular la actividad, hacer una utilización efectiva del tiempo y del esfuerzo. Si se entraba en relación con otro objeto o cuerpo, esta relación debía estar articulada, ser casi maquinal, convirtiéndolos en uno solo. Pero en ambos espacios este manejo del tiempo no era riguroso, y en muchas de sus prácticas solía desdibujarse lo disciplinar.

En TOT durante mucho tiempo intentamos establecer unos horarios claros para los sábados. Se suponía que se debía llegar a las dos en punto, cambiarse rápidamente, hablar diez minutos y a las dos y cuarto comenzar con el calentamiento. A las tres se comenzaban los cuartos de entrenamiento y cada uno debía durar treinta minutos. El cambio de un cuarto a otro debía ser rápido. A las cinco, nos dividíamos por montajes. Muy pocas veces era posible cumplir con estos horarios. La disciplina no sólo se trata de dividir el tiempo y estipular pequeños fragmentos para múltiples acciones, sino también de implementar esto

⁶ Entrevista a Emilia Larrahondo, Bogotá, 16 de abril de 2011.

en los cuerpos, ponerlo en práctica. En TOT había una necesidad de disciplinar los tiempos de ensayos, ponerlos en orden y hacerlos útiles y eficaces. Aunque era un grupo que tenía una organización horizontal, que se autoregulaba y autolegislabá, se buscaba un control disciplinar de la actividad, queríamos un tiempo eficaz, útil y organizado.

En Danza Común no había unos tiempos estipulados, más allá que las dos horas que se destinaban a clase, de ocho a diez de la mañana, martes y jueves. El resto de la clase era llevada por el profesor. A muchos de ellos se les podía descubrir constantemente mirando el reloj, que estaba visible y ubicado a un lado del gran salón. Vigilaban y calculaban el tiempo necesario para terminar un ejercicio planeado previamente. Constantemente tomaban decisiones según cómo se hubiera desarrollado la clase. Los profesores tenían los tiempos calculados previamente, pero estos cambiaban según el proceso de cada clase.

“También las clases son como otro espacio de creación, porque a veces yo las estructuro, pienso hacer esto, esto y esto, pero entonces tu a veces dices: ‘no, podemos hacer este ejercicio allí, para que les ayude a entender algo’ entonces pues... otra veces me invento: ‘ahí vamos a hacer esta cosa para coreografiar’ y pues miro a ver si funciona o si no”.⁷

Un, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho. Un, dos tres, cuatro... Mi cuerpo ha aprendido a cronometrarse, a entenderse como útil según números y cuentas. A saber cuánto tiempo es capaz de soportar en una cierta postura, cuánto se demora haciendo unos ciertos movimientos, en cuántos tiempos debe realizar una cierta frase de movimiento.

Contar o seguir tiempos es una práctica común en las artes escénicas. En Danza Común a veces se contaban tiempos, en algunos ejercicios de calentamiento o entrenamiento de piernas. Eran pocas las frases de movimiento que tenían unos tiempos contados. Esto no siempre sucede, son muchas las clases de danza contemporánea en las que un profesor va contando cada uno de los tiempos en los que se deben realizar los movimientos de una

⁷ Entrevista a Bibiana Carvajal, 10 de mayo de 2011.

frase. Pero en Danza Común el ritmo lo daba el tono de la voz del profesor y la música. Después, cuando ya no era necesario estar escuchando su guía, el ritmo se hacía grupalmente, se podía ir despacio o rápido, el grupo iba regulando su velocidad.

En TOT eran menos los ejercicios que se realizaban a través de un conteo del ritmo del movimiento. Los más comunes eran el conteo de ciertos movimientos que se repetían para ejercitar los músculos. Cincuenta abdominales, treinta dorsales, cuarenta flexiones de pecho. Respiraciones en el estiramiento. También había otra serie de prácticas menos comunes y más diversas en el tipo de cuentas que se hacían. Por ejemplo el número de veces que nos alcanzábamos a tirar unos a otros un palo, sin previa organización, sin dejarlo caer mientras corríamos todos por el espacio. En TOT fueron muy pocas las prácticas que descomponían el acto. Una de las que más claramente se podía identificar como tal, consistía en una práctica para la construcción de personaje: improvisar y fijar una serie de movimientos pequeños, repetirlos una y otra vez en secuencia, a partir de la repetición cargar de significado cada movimiento y transformarlo según el personaje, creo antes que descomponer el acto lo que hacía era componerlo, construirlo, crearlo, darle vida.

En Danza Común las frases⁸ de movimiento se descomponían. El profesor explicaba cada uno de los movimientos de la frase. Los realizaba muy despacio. Los describía según sensaciones, para que el cuerpo al entender la sensación realizara el movimiento correctamente. Los estudiantes aprendían uno por uno los movimientos, los repasaban, los repetían. Pedían al profesor que explicara cómo se movía el hombro aquí o allá, en dónde estaba el peso en ese o este movimiento, si la pierna iba por delante o por detrás en ese paso. En tres segundos el cuerpo podía realizar diferentes movimientos con distintas partes. Era necesario entender cada uno de estos movimientos, saber cuáles no se estaban haciendo bien y eran la base que posibilita el movimiento siguiente. Había que limpiar movimientos. Que la pierna y las manos siempre pasaran rozando el piso, que no se levantaran, que siempre se llegara a tal postura. Cada fragmento tenía su tiempo. La mayoría de veces estos

⁸ Se le llaman frases de movimientos a un conjunto de movimientos, de pasos, a una coreografía corta.

tiempos no se contaban, tenían que ser vividos por la persona, sentidos según el ritmo colectivo. Pero más allá de una fragmentación y división de los movimientos lo que se buscaba en Danza Común era una fluidez del movimiento. *Recuerdo mucho una frase de Rodrigo Estrada, profesor de Danza Común, ‘no piensen que tienen que llegar a un lugar sino que cada posición es un lugar de paso, un desplazamiento necesario para seguir moviéndose’.* La postura a la que se llegaba se corregía. Pero cada cual tenía su manera de moverse. *‘Se puede hacer de las dos formas, has la que más te funcione a ti’ dicen los profesores.*

“Y pues ahorita también he tenido la experiencia de dar clases y ha sido super enriquecedora porque uno aprende un montón [...] es ver al otro también como en su proceso, [...] cada uno tiene un proceso diferente y un cuerpo diferente... pero entonces como que me di cuenta que en algunos ejercicios unos entiende como unas cosas más fácil y en otro no, o una disposición diferente”.⁹

La fragmentación del tiempo y del movimiento se desdibujaba, se borraba. Aunque se puede percibir la disciplinar elaboración temporal del acto, también se puede ver en las prácticas de Danza Común y de TOT un cambio, una diferencia, otras formas de trabajar las técnicas.

La correlación del cuerpo y del gesto es fundamental en las artes escénicas, el cuerpo debe estar atento, ser el soporte del acto. Debe haber coherencia y sustento entre gesto y actitud global del cuerpo. *Desde pequeña hice teatro y siempre me recalcaron la importancia de la presencia escénica. Para mí, una de las claves fundamentales, tanto para el teatro como para la danza, es el cuerpo presente, el cuerpo dispuesto. Un cuerpo despierto y activo, listo para dejarse atravesar por un movimiento o un personaje. No importa que se mueva sólo un dedo, todo el cuerpo debe estar en actitud, presente en el aquí y ahora.* Tanto en Danza Común como en TOT el trabajo sobre la presencia escénica, sobre el cuerpo atento y dispuesto era constante. *Me pregunto ¿mi cuerpo dispuesto es un cuerpo disciplinado, un*

⁹ Bibiana Carvajal, entrevista citada.

cuerpo que ha sido trabajado para que sea útil, para que al estar atento soporte el acto?
En la disciplina el cuerpo debe tener una actitud, una retórica corporal que acompañe todo movimiento para potenciar su utilidad. ¿Es necesariamente el estar en el aquí y ahora, con el cuerpo atento, una técnica adquirida como respuesta a la operación de control de la actividad implementada por la disciplina?, ¿tener el cuerpo dispuesto y presente es sólo un resultado de la dominación, y lo único que produce es reproducción de la dominación?

En Danza Común y en TOT no fueron muchas las veces que se trabajó con objetos. En TOT, se dieron más trabajos con objetos, pero estos trabajos no tenían una descripción de la maniobra sintetizada. Era una relación suelta. El objeto era simplemente algo que estaba allí, era utilizado para algo mucho más grande. La relación con el objeto no era lo principal del ejercicio, estaba acompañada de otro sin fin de relaciones, lo que no simplificaba ni sintetizaba la relación con el objeto. ¿Y el otro como objeto? El “objeto” que más se trabajó en TOT y Danza Común fue el otro, el compañero de práctica. En las artes escénicas el trabajo con el otro es constante. El ritmo, las relaciones, la composición espacial, los movimientos, se crean con el otro. El cuerpo del artista escénico debe saber escuchar a ese otro, saber cuándo el otro está en problemas para poder ayudarlo, cuándo el otro está proponiendo algo para poder seguir la propuesta, escuchar las repuestas sobre las propuestas que uno mismo le arroja al otro. ¿Podríamos adivinar una articulación disciplinar cuerpo-objeto si entendemos que el objeto es el otro? Había algunos ejercicios en donde se puede ver una cierta síntesis parecida a la de la maniobra, en donde se explicaba qué debían hacer los cuerpos, qué movimiento debía hacer el uno y después el que debía hacer el otro. Esta serie de movimientos se ensayaban una y otra vez hasta que la relación entre los cuerpos pasara de ser torpe a parecer hábil y orgánica. *Los cuerpos se convierten en una máquina, mecanismo que funciona según una serie de operaciones precisas, cada parte del cuerpo responde al movimiento de una parte del cuerpo del otro. Se debe repetir una y otra vez la operación para que cada vez haya mayor eficacia, mayor velocidad y que el movimiento sea cada vez más preciso, para que los dos cuerpos se vuelvan un solo mecanismo.* Pero incluso dentro de estas prácticas los cuerpos escapaban a

la mecanicidad, cada encuentro era diferente, cada encuentro tenía sus errores o sus potencialidades. La singularidad emergía de lo disciplinar.

En ambos espacios había una búsqueda, un tanto intuitiva y no muy explícita, por organizar el tiempo de manera que se respondiera al objetivo de formar personas en las artes escénicas. Pero a pesar de esto, y muy seguramente debido a la no academización de ambos espacios, no había una estructura clara y rigurosa para sumar y capitalizar el tiempo de aprendizaje de los individuos. En TOT no se diferenciaba y separaba a las personas por la cantidad de tiempo que llevara en el grupo o por la experiencia que tuviera, en Danza Común había unos espacios diferenciados entre niveles de experiencia, pero no había una secuencia de operaciones que llevaran a pasar de un nivel a otro. Ni en TOT ni en Danza Común había un programa organizado, explícito y obligatorio por el medio del cual se fueran aprendiendo una secuencia de operaciones simples acumulables, cuya acumulación permitiera el desarrollo de un aprendizaje complejo y medible, que se evaluara para pasar a un siguiente nivel, la población era muy cambiante y heterogénea. A pesar de esto en Danza Común sí había una fragmentación del acto en operaciones sencillas acumulables, y en TOT aunque los ejercicios no estaban pensados como una serie de operaciones que se debían seguir para alcanzar una habilidad, la realización de los diversos ejercicios iba dándoles herramientas para la escena a sus participantes.

¿Cómo se enseñaban las frases de movimiento en Danza Común? Una frase larga se dividía en grandes partes que se enseñaban completas. El profesor bailaba una primera parte, explicando uno a uno los movimientos. Luego la repetía muy despacio, explicando de nuevo, mientras los estudiantes también la repetían. Se repetía una y otra vez. A veces el profesor dejaba de repetirla para que los estudiantes la repasaran y encontraran algo que no podían hacer o no entendían y preguntaran. El profesor aclaraba. Se volvía a repetir otra vez con el profesor hasta que el profesor ya sólo observaba mientras los estudiantes la realizaban. Una vez el profesor sentía que esa parte estaba más o menos clara, no perfecta, añadía una parte más a la frase de movimiento. A veces, antes o después de la frase de movimiento, el profesor hacía un ejercicio para perfeccionar uno o dos movimientos que

componían la frase, un giro, un desplazamiento, una torsión, etc. Pero nunca se afinaban uno a uno los movimientos a través de una repetición sistemática de cada uno de ellos, como ocurre con el ballet. Cada clase el profesor retomaba la frase, volvía a explicarla, a hacerla despacio, y cuando ya sentía que los estudiantes la habían refrescando los dejaba hacerla solos. Luego añadía otro fragmento más.

Se segmenta el tiempo y el acto a diferentes niveles. La frase se segmenta en grandes partes, cada parte se explica haciendo una especie de descomposición de sus movimientos, pero esta descomposición no es radical, no divide el movimiento en postura uno, postura dos, movimiento uno, movimiento dos. Tan sólo uno o dos de los movimientos se aíslan para ser estudiados. La segmentación puede ser más precisa en unos momentos que en otros, no es rígida, los profesores pueden jugar con ella. Cada una de las partes segmentadas se van aprendiendo y acumulando hasta que al cabo de muchas clases los participantes aprenden la totalidad de la coreografía, una coreografía compleja que sería muy difícil de aprender si no se segmentara.

La mayoría de ejercicios de TOT no tenían una fragmentación del acto, en donde se tuviera que aprender una postura o movimiento, para luego añadirle otro hasta que se obtuviera una compleja secuencia. Por lo general, los ejercicios se explicaban antes de su realización, y luego el que lo guiaba podía ir interviniendo en el ejercicio para corregirlo o potenciarlo. Estos ejercicios no eran acumulables, bajo la lógica de conformación de una secuencia compleja, pero a medida que se realizaban ejercicios de diversas índoles las personas iban ganando diferentes habilidades para la escena.

En TOT la agenda de los sábados pretendía una cierta división del tiempo en fragmentos que permitieran una correcta dinámica grupal, su orden y su sucesión respondían a una lógica de lo teatral. Primero: conversación, compartir para abrir la sesión integrando, dando tiempo de reconocernos para generar cohesión. Segundo: calentamiento, esencial para despertar el cuerpo, disponerlo, que la sangre irrigue, la actitud se avive, la mente se ponga alerta y en completa conexión con lo que pasa en el aquí y el ahora. Tercero: cuartos de

entrenamiento, aprendizaje de distintas técnicas, voz, improvisación, danza, expresión corporal, construcción de personaje, etc. Cuarto: montajes, poner todo lo anterior a trabajar para la construcción de la escena. En Danza Común ocurría algo similar. Aunque los tiempos como tal no estaban abiertamente estipulados. Cada profesor llevaba su clase a su manera pero era evidente que todos proponían unos segmentos que respondían a cómo se creía que se debía trabajar lo corporal.

En TOT trabajamos todos juntos, las cuarenta personas podían hacer parte de todas las actividades, no se separaba a aquellos que tenían más experiencia de los que acababan de comenzar. Constantemente se tenían que repetir todas las instrucciones. Una y otra vez se trabajan las mismas habilidades desde el comienzo, no había un escalonamiento de las actividades, a largo plazo, no había una serie de metas que pasar, para pasar a otras más difíciles. Mientras unos apenas estaban aprendiendo la posición paralela otros ya la estaban perfeccionando. Mientras unos estaban aprendiendo cómo estirar, otros ya habían alcanzado estiramientos y posturas difíciles y complicados, etc. Pero no todos avanzaban del mismo modo. El que se interesaba por una cosa termina avanzando más en eso que en lo demás. El que no le gustaba otra la deja de lado y no la trabaja y seguía trabajando en otras cosas.

En Danza Común había procesos parecidos. Aunque había una división según grados de habilidad de la personas en nivel inicial, intermedio y avanzado¹⁰, las clases eran abiertas, cualquier persona podía entrar en el momento que quisiera, así la clase ya estuviera avanzada y ya se hubiera trabajado durante varias clases una determinada frase de movimiento o una habilidad para bailar con el otro. Constantemente estaban entrando y saliendo personas, el profesor debía volver a empezar con la explicación y la enseñanza, uno se encontraba con nuevos cuerpos, cuerpos que podían ser hábiles o que apenas estaban entendiendo de qué se trataba lo que se estaba haciendo.

¹⁰ Las clases para principiantes, a las cuales siempre asistí yo, se hacían los martes y los jueves de ocho a diez de la mañana, o los sábados de ocho de la mañana a doce del mediodía. Las clases intermedias se daban lunes, miércoles y viernes por la tarde, y las clases avanzadas por las noches.

Tras seis años en TOT seguía en el mismo punto. Había sido directora, y había dejado de serlo. Había guiado algunos talleres y calentamientos y había vuelto a ser guiada por otros. Nunca había tenido que realizar alguna prueba para tener algún estatus. Si tenía alguno era por mi antigüedad y por qué se reconocía mi trabajo de liderazgo con el grupo, pero eso no implicaba una discriminación, una diferenciación de mi trabajo, una separación con respecto a mis compañeros. Llevaba un año asistiendo a Danza Común. Y aunque en Danza Común había unos niveles, principiante, intermedio y avanzado, nunca se me había planteado que tuviera que pasar en algún momento a intermedio, tan poco se me había aclarado que tuviera que alcanzar unas metas o pasar unas pruebas para poder pasar de nivel. A mitad del 2011 cuando Juan, que siempre había sido el profesor de ese nivel, dejó de dar las clases muchos decidieron asistir a nivel intermedio. Esta fue una decisión personal, no estuvo legislada ni normativizada. No había una disposición serial en series bien estructurada. Pero, el ejercicio, el elemento básico a partir del cual se construye la seriación, sí tenía mucha fuerza.

Ritmos y movimientos

En las artes escénicas la obra o montaje debe generar un efecto mayor a la suma de las fuerzas elementales que la componen. El espectador no debe sentir que lo que está viendo es la suma de una serie de acciones y movimientos de diferentes individuos sino una obra de arte, fluida, rítmica y estremecedora. Los sistemas que se utilizan para lograr esto son múltiples, cada obra y cada director deciden el sistema más conveniente para lograrlo. Los ritmos de una obra son una de las claves de su éxito. Aprender a componer y a hacer parte de un tiempo compuesto es una de las habilidades que los artistas escénicos desarrollan. La habilidad para poder jugar y hacer parte de los ritmos y los tiempos colectivos fue una de las que más se trabajaron en TOT y en Danza Común. Más que responder a unos tiempos establecidos y contados que se engranaran métricamente a los tiempos de otros, se debía desarrollar una sensibilidad para percibir los ritmos de la respiración, del roce, de las sensaciones, para percibir las resonancias del latido colectivo y poder proponer dentro de ella, para crear colectivamente.

Para alcanzar armonía y fluidez los montajes necesitan de un director, incluso para las creaciones colectivas, aprender a seguir las instrucciones de una voz de mando es fundamental. En las prácticas de TOT y Danza Común siempre existía una voz de mando, que más que dar órdenes, planteaba las condiciones necesarias para llevar a cabo un determinado ejercicio. Los ejercicios necesitaban de unas normas para generar espacios de experimentación. La voz de mando trabajaba sobre un discurso organizador, que guiaba las acciones, las moviliza, encausa y canaliza hacia un objetivo.

“Y hay una cosa que a mí [como profesor me] gusta y es como ser uno más, para mí más que una clase es un encuentro, un encuentro que yo dirijo por donde quiero dirigirlo y en ese encuentro estoy yo. O sea es un encuentro entre todas las personas [...] y de cada una de esas personas conmigo. Y después de varias horas de estar practicando los ejercicios, pues los encuentros empiezan a ser más fluidos y empieza a haber un gusto mayor de cada persona por volver a encontrarse con uno o con los otros [...]. Para mí ese es el logro, que alcancemos a comunicar algo a través del cuerpo, como lo que decía “Rebe” que esa comunicación se dé a través del movimiento con el cuerpo; y cuando eso pasa es fantástico, es muy chévere, es fabuloso”.¹¹

En Danza Común y en TOT cada ejercicio, cada práctica, tenía su objetivo, su término. Cada práctica funcionaba o no, según un objetivo, aunque este objetivo fuera medible o no. En ambos espacios se verbalizaba muchísimo la palabra ejercicio pues las prácticas estaban compuestas por ellos. Ejercicios de voz, de improvisación, de danza contacto, de repetición de movimientos, de construcción de personajes, etc. que “imponen a los cuerpos tareas a la vez repetitivas y diferentes, pero siempre graduadas” (Foucault, 2008: 165). Estas tareas son las que aseguran que las personas ganen habilidades para la escena, que transformen sus cuerpos para poder moverse y actuar de cierta manera, que aprendan a escuchar lo que pasa en el espacio y con los otros para poder entrar en un ritmo colectivo. Los cuerpos se transforman en una pieza eficaz que se articula a un tiempo compuesto, a una combinación

¹¹ Rodrigo Estrada, Bogotá, 8 de diciembre de 2011.

métrica de fuerzas guiada por una voz de mando, cuyo resultado es una máquina sublime *‘¿A caso al realizar estas prácticas no hacemos más que garantizar la perpetua caracterización del individuo?, ¿nos enredamos en la forma de la continuidad y de la coerción, que asegura crecimiento, observación, calificación?’*. Foucault aclara que antes de ser disciplinar, de tener una organización lineal y progresiva, el ejercicio tenía otras formas, y ponía como ejemplo justamente el ensayo teatral. ¿Es acaso esta una pista para obligarnos a pensar lo escénico desde otros ángulos?

Capítulo 2. Cuerpos-en-movimiento: inscripciones

La dicotomía mente≠cuerpo es una de las lógicas para tener en cuenta a la hora de analizar el cuerpo, pues responde a un aplanamiento de lo complejo, una división de lo procesual. Salir de esta dicotomía es muy difícil, está muy interiorizada en nuestra cultura e influye en nuestros modos de ver el cuerpo. Incluso en este texto se entra y se sale contantemente de ella. Desde Platón se diferenció alma y cuerpo. Para él, el alma, que mira hacia las ideas puras, sufre, pues las sensaciones y los sentidos la atan a las apariencias. El cuerpo no la deja ver más allá. El cuerpo es negado, cargado de defectos. La Edad Media y el pensamiento judeocristiano heredan esta concepción transformándola. El cuerpo se convierte en el lugar de los deseos, los placeres. Mientras el cuerpo lleva al pecado, el alma se cultiva para llegar a Dios. Con el Renacimiento, la dicotomía alma≠cuerpo, se transforma en la dicotomía, razón≠cuerpo. Aparece la epistemología cartesiana, en donde los sentidos engañan, mientras lo puro es el conocimiento al que sólo se llega por la razón. Es así como el “conocimiento” ha sido privilegiado frente a otras formas de vivir experiencias y al cuerpo se le ha negado la posibilidad de producir conocimiento.

“El discurso filosófico occidental, a partir de Descartes, produce el cuerpo como un territorio ajeno, lejano, dado; frente a un sujeto pensante que puede actuar sobre el cuerpo como un instrumento. Esta visión del cuerpo emplea como criterio de verdad y como método la evidencia de lo pensado, evidencia que se caracteriza por ser ahistórica. A partir de Nietzsche la evidencia de estos supuestos es cuestionada mediante la introducción de la dimensión histórica en la consideración del cuerpo y del sujeto. En Nietzsche, el yo es un proceso, una ficción necesaria, y el cuerpo es un efecto, el resultado del múltiple juego de fuerzas. Nietzsche desnaturaliza la postura cartesiana al plantear el carácter inmanente e histórico del cuerpo” (Lopez Navarro 2012, 8).¹²

¹² En el primer capítulo de su tesis para estudios culturales Ana María Navarro hace un análisis a profundidad sobre cómo ha funcionado esta dicotomía.

En los estudios culturales y otras “disciplinas” contemporáneas como los performance studies, se intenta cada vez más trabajar sobre el cuerpo rompiendo con esta dicotomía. Pero muchos terminan trabajando sobre la dicotomía sujeto≠cuerpo¹³. Algunos han intentado trabajar con metáforas como la de la moneda, proponiendo que mente y cuerpo no son elementos separados, sino que son dos caras de una misma moneda, que constituyen un mismo elemento pero son dos planos distintos y que según el ángulo desde donde se observen se puede ver uno u otro.

Propongo pensar en un cuerpo-en-movimiento/sujeto-en-proceso. En las experiencias que estudio el cuerpo-en-movimiento/sujeto-en-proceso se condensa en el aquí y el ahora, se deja permear por la experiencia, se mueve y actúa frente a los elementos que se ponen en juego en la acción. Al moverse el cuerpo-en-movimiento/sujeto-en-proceso genera flujos e intensidades tanto en él, como en el espacio y en el colectivo. El cuerpo-en-movimiento/sujeto-en-proceso, es un nudo donde se entrelaza, confunden y enredan multiplicidades y que produce y consume tanto energía como significados. Esto implica que el cuerpo-en-movimiento/sujeto-en-proceso está inmerso en unas redes de significado, unas estructuras de poder-saber que lo constituyen como sujeto, pero que también vive una epistemología de lo sensual que le permite transgredir el poder-saber y subjetivarse.

En “Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies” Jane C. Desmond evidencia cómo las danzas en todas sus formas, desde los rituales de movimientos, pasando por el baile social y llegando hasta la estilizada danza artística, son codificaciones de identidades sociales. El estilo de cada movimiento es un modo de distinción entre grupos sociales, activa o pasivamente aprendido en el hogar, la comunidad o la academia. Desmond propone que el movimiento, omnipresente, naturalizado, casi desapercibido como sistema simbólico, es un texto social primario, complejo, polisémico, siempre significativo que sin embargo se encuentra en continuo cambio, y que sirve como marcador para la producción de género, clases raciales, etnias e identidades nacionales. Su significado se

¹³ Judith Butler, en el capítulo 3 de *El género en disputa*, analiza las contradicciones que trabajar sobre esta dicotomía ha traído para autores como Julia Kristeva, Michel Foucault y Mónica Wittig.

puede encontrar tanto en las formas socialmente prescriptas y socialmente significativas de los movimientos, como en el contexto de la historia de danzas de sociedades específicas, pues tanto en su instrucción, informal o formal, como en la cotidianidad del baile, “los parámetros de aceptable/inteligible del movimiento están altamente controlados dentro de sus contextos específicos, producidos en un sentido foucaultiano por prácticas discursivas específicas y las limitaciones productivas” (Desmond 1993-1994: 36). Así pues al observar diferentes danzas podemos ver actitudes, socialmente constituidas e históricamente específicas, hacia el cuerpo, su uso, las relaciones entre cuerpos y hacia el uso del espacio y el tiempo. Al igual que otras formas de arte o de prácticas culturales, la relación de la danza con la "base" económica no se puede pensar como un mero reflejo, sino más bien como constitución dialógica, pues, las relaciones sociales son a la vez promulgadas y producidas por el cuerpo, y no meramente inscritas sobre él. Desmond propone que al analizar la danza nos debemos hacer preguntas como ¿de qué manera se programa mostrar más un cuerpo que otro?, ¿qué habilidades son demandadas a cada bailarín?, ¿qué es lo que implica atribuirle ciertos atributos deseables a las mujeres y otros a los hombres?, ¿quién no baila?, ¿de qué manera, en qué condiciones y por qué?, ¿por qué algunas danzas, algunas formas de mover el cuerpo, son consideradas como prohibidas para los miembros de ciertas clases sociales, "razas" o sexos?

Cuerpos y técnicas, construcciones históricas

Las técnicas de Danza Común y TOT tienen un contexto histórico específico, son técnicas que han sido construidas a través del tiempo respondiendo a ciertas prácticas discursivas y que reproducen no sólo unas formas de hacer sino también unos deber ser, convirtiendo ciertos movimientos, ciertas construcciones de cuerpos en marcadores para la producción de género, clases raciales, etnias e identidades nacionales.

“Para la teórica de la danza Susana Tambutti, la historia de la danza es la historia de las transformaciones de la mirada sobre el cuerpo que subyacen en cada propuesta

creativa a través de las diferentes épocas [...] Todas las concepciones corporales que se han inscrito a lo largo de la historia, presuponen igualmente una relación con la formación técnica del cuerpo de los que surgen patrones de movimiento particulares. El cuerpo es entonces concebido desde diferentes nociones en la creación de danzas entre las que podemos encontrar: como instrumento, medio, peatón o cotidiano, modificado y diseñado” (Parra Gaitán, 2014: 58).

La historia de la danza y del teatro en Colombia, permea e influye directamente en la concepción de los cuerpos y las técnicas implementadas en Danza Común y TOT. Estas concepciones y técnicas corporales no han sido construidas de una forma histórica lineal, ni responde necesaria a un gran poder hegemónico, único y dominante. Si bien están en marcadas en la lucha de las artes escénicas por constituirse primero como campo del arte y posteriormente como industria cultural, estas representaciones y prácticas corporales no responden sólo y únicamente a este campo social, pues los campos sociales están interconectados, responden también a unos juegos de poder que se dan en lo social, lo económico, lo político y lo cultural, en donde se ven enfrentadas diferentes apuestas, ideologías y técnicas.

La práctica de la danza contemporánea y el teatro bien podría mirarse como herencia y reproducción de la identidad colonialista de la cual no hemos podido zafarnos tras siglos de “independencia”. Aquello que llamamos Teatro responde a una estructuración, estilización y desarrollo de los ritos occidentales y a su legitimación dentro de un campo artístico que se basa en parámetros estéticos construidos, legitimados y actualizados en su mayoría desde una visión eurocéntrica. Gracias a la colonia las formas dramáticas españolas se institucionalizaron como “arte” relegando las ceremonias precolombinas a simples “prácticas rituales” de los pueblos dominados, esto privilegió una visión eurocéntrica y, aun actualmente, la producción teatral europea se constituye como uno de los referentes más fuertes para el teatro colombiano. Por otra parte, la danza contemporánea aunque es una producción que data de finales del siglo XIX y proviene de América del Norte, está enmarcada en una visión eurocéntrica del arte, pues aunque surge cómo una reacción crítica

a las formas más clásicas de la danza no deja de heredar del ballet muchas de sus formas y dinámicas de producción, y sigue jugando dentro de las mismas normas eurocentristas del campo del arte. Ahora bien, si se mira con más detalle la historia del teatro y de la danza contemporánea en Colombia, se evidencia que el contexto y las personas que han movilizad su desarrollo permitieron impregnar con otros tintes esta identidad, se podría hablar pues de una identidad híbrida.

Si bien, el teatro en la colonia fue utilizado, primero, para convertir e instruir a los indígenas a través de autos religiosos que escenificaban la navidad y la pasión, y segundo, para entretener y diferenciar a las elites a través de un teatro cortesano “culto” donde su idioma y modismos les permitía separarse de lo popular, el choque entre las dos culturas impactó las prácticas del mismo. Las formas dramáticas españolas que se impusieron desde el mandato conquistador, principalmente el carnaval y el teatro callejero, no se conservaron puras e incorporaron muchos de los imaginarios y elementos rituales de las culturas prehispánicas.

La historia de la danza en Colombia es muy distinta a la historia del teatro. Pues en la colonia la danza encontró un espacio para desarrollarse, diversificarse y difundirse en los encuentros culturales populares de cada región del país. Las danzas folclóricas colombianas son ampliamente reconocidas por su variedad y riqueza, la híbrides entre la cultura europea, indígena y africana que se dio en las comunidades de las diferentes zonas del país se expresó en sus danzas populares permitiendo que surgieran una amplia pluralidad de danzas, cada una expuesta y mediada por los contextos de cada lugar. La colonia implicó un choque entre culturas, unas luchas por los territorios, los imaginarios y las costumbres. La danza como lugar de encuentro, de goce y de festejo permitió que los encuentros casuales y las celebraciones de los diferentes pueblos que empezaron a cohabitar en el país fueran plataformas para la conservación, la transformación y la difusión de los bailes que ellas traían desde tierras lejanas o que eran ya tradición en este territorio. El colonialismo intentó censurar, satirizar, menos preciar y prohibir muchas de estas formas de bailes, cantos y músicas, pero su carácter ritual, ceremonial y popular permitió que muchas

sobrevivieran gracias a las emociones, el goce y los cuerpos que las reproducían incluso de forma clandestina, oculta o disfrazada de una danza colonial.

En la época de la independencia, principios del siglo XIX, siguieron prevaleciendo los cánones teatrales europeos, pues los criollos a pesar de emprender una lucha por la independencia económica y gubernamental no se preguntaron por una independencia identitaria y cultural, para ellos el estilo de vida europeo representaba el modelo a seguir, la colonia había dejado bien instaurada en el pensamiento latinoamericano una visión eurocéntrica donde lo indígena, oriental o africano era bajo, indeseable e inculto. A pesar de esto obras teatrales como *La Pola* permitieron reafirmar una nueva identidad, la identidad del criollo independentista.

En los años siguientes a la independencia, se siguió buscando y reproduciendo el canon europeo, es más, se perpetuó en el tiempo el estilo colonial romántico y costumbrista. A pesar de esto se empezaron a abrir ciertos espacios para la crítica dentro del teatro en Colombia, algunas obras reproducían los valores burgueses al criticar los amores arreglados por los padres y privilegiar la libertad y el amor que fomentaban la individualidad, otras criticaban la avaricia y la hipocresía, otras trataban de reivindicar el trabajo artesanal y la actitud honrada del trabajador. Cabe destacar *Sulme*, una tragedia al estilo neoclásico, que dramatizaba el culto del Moja, evento ritual muisca, que duraba cinco años, en donde se sacrificaba a un niño en honor al sol, y cuya acogida fue baja. (Jaramillo 1995)

Tras la independencia y bajo la influencia del nacionalismo y el romanticismo, en el siglo XIX, se empieza a buscar un discurso de nación que cohesione y de forma al país. Para ello resaltar la cultura propia se hace fundamental, se pretende enaltecer las manifestaciones culturales vernáculas, populares y típicas para posicionarlas como símbolo nacional evidenciando sus características de exclusividad patrimonial. Las dinámicas en las que se daban las danzas popular se transforma, las miradas del estado, la elite y los intelectuales se direccionan hacia ellas facilitando su reproducción, sistematizando sus características, estilizando sus formas y posicionándolas como símbolos de la nación.

El romanticismo y las comedias de costumbres se siguen representando en Colombia hasta entrado el siglo XX. A diferencia de Argentina y México en donde se dio un proceso de modernización del teatro en la década de los 30's en el cual se innova en la dramaturgia y se empiezan a crear múltiples y variados grupos, en Colombia esto no pasa sino hasta los 50's. Previo a esto, en los 40's, se da un pequeño giro en la producción teatral, Luis Enrique Osorio propone, por ejemplo, un teatro cómico-político en donde se toca el conflicto entre liberales y conservadores, Antonio Álvares Lleras intenta tomar una postura crítica frente a la transición que veía en su época, y el grupo de "Los Nuevos" empieza a cuestionar los valores morales y religiosos colombianos del momento (Jaramillo 1995), Rafael Guizado crea el radioteatro de la Radiodifusora Nacional, un espacio que empieza a abrir otras dinámicas de la producción teatral en el plano nacional, y que se puede considerar una semilla de la industria cultural que se desarrollaría posteriormente con la llegada del televisor.

La producción teatral durante esta época fue poca, las dificultades económicas de los autores hicieron de este un teatro tibio, que aunque intentaba expresar algunas críticas sociales y nuevas visiones de lo popular terminaba cayendo en la producción de obras que entretuvieran al poco público elitista que podía convocar y debían competir con compañías visitantes. La poca fuerza que alcanzó el teatro colombiano en ese momento influyó también en sus dinámicas de producción, sin un teatro comercial establecido fue poco el desarrollo de compañías, espectáculos regulares, crítica, actores, autores y directores, el rol de las personas que hacían parte de estas era difuso, de ese modo eran los mismos autores los que entrenaban a los actores y montaban la obra (Jaramillo 1995).

En general las representaciones teatrales que se hicieron en Colombia hasta entrado el siglo XX se basaban en la recitación de un texto literario, en donde la expresión corporal era poca. De igual manera las prácticas y los métodos actorales que trabajaban lo corporal eran casi nulos. Al ser los autores los que formaban y entrenaban los actores solían centrarse en interpretación del texto, más que en la creación actoral desde el cuerpo, el trabajo vocal y de respiración eran las prácticas más utilizadas.

Mientras el teatro estaba constituido como campo del arte, y tenía un espacio para su implementación como industria cultural, el Teatro Colón. La danza estaba relegada a lo popular, a los espacios espontáneos de fiesta. La implementación de las danzas escénicas, o la consolidación de la danza como campo del arte e Industria Cultural, apenas se empieza a dar a mediados del siglo XX en Colombia.

Incluso en Europa la consolidación de la danza como campo del arte es tardía y difícil. En la época de la ilustración, en donde “prevalecían la palabra y el código sobre el cuerpo y el movimiento” (Sánchez, 2014: 24) el Ballet nace como una danza codificada, coreografiada. “El ballet sólo podía ser considerado arte en analogía a la poesía; se le consideraba como una poesía muda. Y la garantía de que esa poesía muda fuera artística estaba en su seguimiento de la composición realizada por el poeta autor del libreto y el músico autor del código” (Sánchez, 2014: 24). El ballet le abrió así un espacio a la danza dentro del campo artístico y consolidó una industria cultural, pero los juegos que tuvo que seguir para entrar a este campo le cerraron las puertas de este espacio a otras maneras de entender, vivir y hacer danzas.

“En cierto modo, se podría argumentar que la coreografía actuaba contra la danza: con el fin de reivindicar la función del ballet en el ámbito de las artes, el resto de las formas de danza quedaban desplazados fuera de lo artístico. Y el principal argumento es su débil relación con el código, con la escritura. Pero las danzas miméticas, las danzas orgiásticas, las danzas sociales, las danzas teatrales no identificables como ballet, constituían un campo muy extenso, donde también existían códigos, aunque esos códigos no estuvieran escritos y por tanto no pudieran ser controlados por una persona, el coreógrafo, ni resultaran inteligibles para la academia” (Sánchez, 2014: 24).

De esta manera se institucionaliza dentro de este campo del arte una cierta mirada del cuerpo, unas prácticas sobre este y unas representaciones del mismo que responden a unos

discursos y poderes dominantes. El poder del logos deslegitima las danzas populares, pues estas no están codificadas, lo que las arroja fuera del campo del arte. La idea de la danza escénica, la danza como campo del arte e industria cultural, empieza a introducirse en Colombia a principios del siglo XX, cuando la danza moderna ya había roto paradigmas del ballet en Estados Unidos y Europa, Isadora Dunca y Loie Fuller habían introducido nuevas ideas frente a las formas de la danza, criticando el ballet y planteando cuerpos más “naturales”. “En cierto modo, Duncan con su danza libre trató de volver a una danza previa a la coreografía. Previa a la intervención del código que sometió la danza a la coreografía” (Sánchez, 2014: 24). Justamente una de los primeros referentes que se tiene de una presentación de danza en Colombia es la Danza de la Serpiente, interpretada por la artista Celina (Acevedo 2014) basada en la técnica desarrollada por Loie Fuller. Esto implica que desde principios del siglo XX, aun cuando la danza escénica no se había desarrollado en Colombia, la danza moderna ya empezaba a ser un referente para algunas personas en nuestro país.

Según Marybel Acevedo “La española Tórtola Valencia [...] es la primera bailarina de danza moderna que visita el país, y que recorre gran parte de América Central y Suramérica entre los años 1917 y 1924” (Acevedo, 2014: 74). A continuación el fragmento de una entrevista en la que Tórtola hace referencia a su cuerpo y las formas que este toma en sus danzas: “Yo no levanto los brazos, ni los pies, como otras bailarinas. Yo no soy bailarina. Traduzco mi alma con mis brazos y mis pies, ¿por qué no bailar todas las emociones humanas?” (Acevedo, 2014: 80). Se evidencia en este fragmento un interés por empezar a expresar las emociones a través del cuerpo, dejar de representar una historia como en el ballet clásico para pasar a mostrar a través del cuerpo en movimiento las sensaciones y emociones que lo recorren.

“Tórtola Valencia, en sus viajes por Centroamérica y Suramérica, hace una recopilación de objetos precolombinos y danzas prehispánicas, que después incluye en su repertorio, en la *Danza guerrera*, que presenta en el Teatro Colón años más tarde, en 1924” (Acevedo, 2014: 82). Este hecho evidencia que una de las primeras referencias que tuvimos de la

danza escénica, danza espectáculo, o de la danza como industria cultural y campo del arte, ya traía en sus imaginarios la idea de la hibridez. Las representaciones del cuerpo que llegaron a Colombia como legítimas dentro de este campo, que se empezaba a consolidar aquí a partir de lo que se imponía en el exterior, eran múltiples: el virtuoso cuerpo del ballet, el natural cuerpo de la danza moderna de Duncan, la idea del cuerpo expresivo que traía consigo Tórtola Valencia, y el cuerpo en el que se manifestaba o que buscaba el encuentro con los movimientos ancestrales.

Detrás de estas representaciones de cuerpo, no sólo nos podemos encontrar con la legitimación de un cierto tipo de danza dentro de un campo del arte, sino también con la legitimación y reproducción de ciertos códigos sociales, culturales y políticos que pueden contribuir con la consolidación de un poder hegemónico o generar ciertas grietas en el mismo, contribuyendo a su transformación.

Un ejemplo de esto es el estudio que Helen Thomas hace en el capítulo seis de *The Body, Dance and Cultural Theory*, en donde muestra como este concepto de cuerpo natural ha sido fundamental en la danza artística occidental para reproducir códigos dominantes, como blancura, belleza, elegancia e incluso libertad. Thomas toma un tiempo crítico en el que el ballet estaba siendo refutado por el feminismo y la danza moderna, para mostrar los diferentes discursos que durante ese periodo se dieron alrededor del cuerpo. Mientras la voz de alarma por la anorexia y la bulimia se había expandido, muchos profesionales del ballet seguían insistiendo en la importancia de la exigencia de los regímenes de entrenamiento para que las bailarinas profesionales alcanzaran las habilidades técnicas y la fuerza propias de este arte; las feministas argumentaban que el ballet clásico enfatizaba en una diferencia de género que mostraba el cuerpo de la mujer como un objeto pasivo cuya función era ser manipulado, dependiente y soportado por el bailarín masculino; y los bailarines modernos demostraban que bailarinas con cuerpos pequeños y gordos también podían interpretar la música con audacia (Thomas 2003). Isadora Duncan, una de las primeras y más reconocidas bailarinas modernas, se convierte en el eje fundamental del análisis de Thomas sobre la imagen del cuerpo natural. Thomas muestra cómo esta bailarina, intentando

legitimar su nueva propuesta estética, construye discursos sobre como los movimientos de su danza están basados en un cuerpo natural contrario a los muy criticados, en esa época, movimientos del ballet. Pero Thomas también muestra cómo Duncan sólo alcanzó esta “naturalidad” tras meses de entrenamiento, y cómo su propuesta finalmente respondía a unos estereotipos de belleza occidentales y “blancos”.

Colombia no fue ajena a estos discursos sobre el cuerpo, uno de los principales hallazgos Marybel en su investigación es que a principios del siglo XX “Había una necesidad de escribir sobre danza, ya que las funciones que realizaban los bailarines en Europa se registraban en Colombia, igualmente su vida y su muerte” (Acevedo, 2014: 87), como ejemplo de esto expone las diferentes notas en magazines, revistas y periódicos que tuvo la muerte de Isadora Duncan en 1927 en Bogotá, la cual tuvo mucho impacto compara con la muerte de Pina Bausch¹⁴ en 2009 que apenas fue registrada por los medios en Colombia. Ya sea por los discursos que en aquel entonces alcanzaron a llegar a Colombia, o porque posteriormente empezaron a llegar los residuos de estas discusiones, son representaciones de cuerpo que siguen circulando en los circuitos de la danza, muchos se han transformado, otros se han refutado y a pesar de todo siguen estando activos de maneras sutiles, ya sea en la perpetuación de cierto tipo de movimiento, de práctica, de discurso, de idea o concepción del cuerpo y de las formas de la danza.

Jancito Jaramillo, es el primer colombiano al que se hace referencia como creador de danzas espectáculo, así como el primer profesor de danza escénica y primer creador de un grupo de danza en Colombia. Jacinto había estudiado la técnica de Duncan en Estados Unidos y al volver a Colombia empezó un trabajo investigativo para “rescatar” las danzas populares, llevarlas al escenario y crear coreografías folclóricas nacionales. Hacia la década de los 30’s cuando apenas se estaba posicionando en el país las danzas escénicas con espectáculos traídos desde Europa, Jancito lleva la las tablas las danzas populares

¹⁴ Pina Bausch fue una bailarina y coreógrafa alemana reconocida por su innovación en la escena contemporánea.

colombianas, antes despreciadas por las elites. Jacinto Jaramillo hacia parte de la burguesía del país, contaba con dinero y un poder político directo, además del apoyo de Antonio María Valencia, el músico montó el Conservatorio de Cali y luego en Bogotá, esto le facilitó junto con el romanticismo y nacionalismo imperante en la época el posicionamiento de la danza folclórica como campo del arte e industria cultural.

Jaramillo hizo un trabajo de investigación sobre el folklore durante veinte años de la mano de Guillermo Abadía, a través de laboratorios de puesta en escena en donde analizaba los movimientos de los bailes campesinos y los trasladaba a sus coreografías, Jacinto utilizaba la técnica Duncan como base de entrenamiento de sus grupos¹⁵ y muy probablemente como herramienta de creación de sus coreografías. Para abrirse espacio en la industria cultural y como campo del arte en Colombia la danza debe pues estilizarse, para poder mostrar las danzas populares en un escenario y convertirlas en un relato de país es necesario coreografiarlas, hacerlas caber dentro de los parámetros de lo bello de la burguesía de estética europea de nuestro país, se mezcla así lo popular y folclórico colombiano, con lo estilizado y artístico del ballet y la danza moderna.

Esta hibridación, esta situación de la danza se vive también en los cuerpos que la bailan. Junto con la estilización y embellecimiento de las danzas populares vienen todas unas representaciones del cuerpo y prácticas sobre los cuerpos que las empiezan a bailar. Para consolidar la danza escénica colombiana, Jacinto no sólo debió mezclar y transformar dos estilos, sino que también tuvo que buscar un grupo de personas que quisiera bailar, y entrenarlas, formar los cuerpos, capacitarlos y perfeccionarlos. Se pasa así de los cuerpos de los bailarines no entrenados de las danzas populares, cuerpos que aprenden a bailar a medida que se forman cotidianamente en su contexto socio cultural, a cuerpos que se construyen, modelan y especializan mediante una serie de prácticas que tienen ese fin. Jacinto empieza a generar cuerpos hábiles y elásticos a través de ejercicios gimnásticos, a trabajar con los bailarines el movimiento que parte desde el sexo hasta ese espacio que se

¹⁵ Jacinto dirigió el grupo de la Universidad Nacional y el Ballet Cordillera fundado en 1947.

encuentra entre el esternón y el estómago característico de Duncan enseñándole a sus bailarines cientos de ejercicios básicos de marchar de nivel bajo, medio y alto y rondas, y lo mezcla con las teorías de Stanislavki para poder desde ese centro generar una expresión. “El cuerpo más que expresión en sí, que es lo que asume la contemporaneidad, era instrumento de expresión del discurso” (Carvajal, 2014: 119).

“Jacinto admiraba profundamente lo antiguo, para él las esculturas de Fidias y Praxiteles eran el ideal de cuerpo, también admiraba a Miguel Ángel; él decía que el cuerpo debería ser bello, elástico, flexible, hermoso, él hablaba de tres cosas: un cuerpo musical, elástico y flexible. Pero lo verdaderamente hermoso es quién lo presenta, es decir, el cuerpo debía ser desarrollado al máximo y un bailarín debería tener la capacidad de hacer un Split completo, un spagat completo, tener una columna con un arco perfecto hacia atrás. Parte de nuestro entrenamiento era gimnasio olímpica, nosotros teníamos que tener la capacidad de hacer un doble salto mortal en el aire, el salto del Ángel, teníamos que ser capaces de tirarnos y quedar con las piernas allí abiertas, y con las piernas abiertas ir hacia atrás, era casi un contorsionismo. Pero no era solamente eso, había una búsqueda del lenguaje, tu tenías que tener la capacidad de expresar con tu cuerpo la música y el universo visual” (Sandino, 2014: 120)

En los 50's el final de la segunda guerra mundial, el surgimiento de la industria en Colombia, el periodo de La Violencia y el crecimiento de las urbes, parecen haber abonado el terreno cultural, social e institucional para permitir la entrada de ideas innovadoras provenientes de Europa y Estados Unidos, y haber generado un campo fértil de donde empezaron a surgir diferentes personas, instituciones y poderes interesados en el desarrollo del teatro. Este proceso no sólo coge fuerza en Colombia sino también en toda América Latina. En las obras de teatro empiezan a confluír el absurdo y la filosofía existencialista provenientes de los movimientos europeos con las sensaciones que trae la idea “la sociedad desarrollada” para poblaciones subdesarrolladas, con problemas económicos y sociales y una violencia exacerbada. Los personajes y las situaciones de las obras manifiestan las contradicciones y antagonismos de la realidad latinoamericana, hablan de oprimidos y

opresores, esclavos y amos, colonialismo e imperialismo, dependencia e independencia política y cultural. Surge así la necesidad de trabajar sobre la propia realidad, enfocándose en las expresiones culturales propias y volviendo sobre el carácter mítico/ceremonial originario (Jaramillo 1995).

El teatro colombiano empieza entonces a construir sobre las bases coloniales otros tipos de identidad, identidades más regionales, más campesinas, más obreras, más vulneradas, más rebeldes. Sin dejar de nutrirse de Europa como fuente de inspiración empieza a mirar hacia adentro para llenarse de múltiples expresiones “no europeas”, e incluso se empiezan a generar propuestas que intentar dar una contra respuesta directa al dominio colonial de los espacios culturales recuperando patrimonio cultural, utilizándolo como un escudo en contra del colonialismo cultural, y generando un collage híbrido.

Las dinámicas de producción también se transforman, se diversifican y multiplican. Se buscan nuevas maneras de producción que afecten a un público mucho más popular, se incorporan técnicas expresivas y recursos estéticos occidentales, se estudian y asimilan los aportes de Brech, Stanislawski y Artaud, mientras al mismo tiempo se hace un esfuerzo por buscar e investigar material expresivo en nuestra propia realidad, cultura y en nuestras prácticas rituales ancestrales. El quehacer teatral se fortalece, aun no podríamos hablar de una profesionalización del teatro, pero la diversificación y multiplicación de la producción teatral genera nuevas dinámicas dando lugar, tanto a un teatro comercial pujante, como a la creación de escuelas, salas independientes de teatro, festivales, grupos de teatro universitarios y al movimiento que es, aún hoy en día, uno de los principales hitos del teatro en Colombia, El Nuevo Teatro.

Gran parte de estos cambios son impulsados paradójicamente por las políticas públicas y apuestas políticas del presidente Gustavo Rojas Pinilla, quien funda La Televisora Nacional en 1954, con programación basada en un proyecto cultural y educativo, abriendo el espacio del *Teleteatro* de los jueves, que permitió la producción y difusión de teatro clásico, moderno y vanguardista. El gobierno decide entonces contratar personas de diferentes

partes del mundo para trabajar como actores, técnicos, directores y maestros. Entre estos viene Seki-sano, maestro japonés, que en los 30's había impulsado en México la modernización del teatro, y que había sido traído por el gobierno por ser el mejor maestro de teatro del mundo que hablaba español.

Seki-sano venía del *Teatro de arte de Moscú*, traía las teorías de Stanislawski y Meyerhold, y veía en la relación actor-espectador el fundamento del teatro, lo que implicaba cambiar el foco del autor y el director al actor, para desarrollar sus capacidades creadoras. Seki-Sano también buscó desarrollar un lenguaje y una temática local que recuperara lo autóctono combinándolo con las propuestas teatrales vanguardistas, pensando en los gustos, las necesidades y las expectativas del pueblo, el nuevo público del teatro. Seki-sano planteó la relación entre el arte y la política, cuestionando la producción de espectáculos y su relación con la política oficial, y proponiendo el teatro como alternativa cultural independiente (Jaramillo 1995). Unos meses después de su llegada a Colombia, Seki-sano fue expulsado del país por el mismo Estado que lo había traído como invitado.

La fecha de llegada de Seki-sano al país es para algunos la fecha de inicio del Nuevo Teatro. Un teatro que se caracterizó en sus inicios por ser un teatro Joven no “profesional” autodidacta, cuyo objetivo fue la recuperación de la identidad y generó nuevos discursos sobre los procesos históricos, políticos y sociales que empezaron a transformar el relato de nación, trayendo a este las situaciones y problemáticas de las comunidades.

Con base en las corrientes del teatro mundial contemporáneo se empezaron a buscar nuevas técnicas y lenguajes teatrales que vincularán el contexto social y cultural colombiano, se desarrolla así el método de la “creación colectiva”, el cual se convirtió en referente para el teatro universal. Igualmente se buscó un nuevo público, sobre todo de trabajadores y campesinos. El Nuevo Teatro se posicionaba así como el espacio de la cultura popular y marginal que había resistido a través de los años a la represión de la cultura oficial dominante, que controlaba los medios de comunicación, los programas educativos y la política cultural nacional (Jaramillo 1995).

Esta transformación radical de un teatro tibio, poco productivo y sin mucha variedad a un teatro crítico, efervescente y experimental generó también una transformación en los cuerpos. Hubo una adición de cuerpos al teatro, los cambios sociales y culturales que estaba viviendo el país hicieron que cada vez más personas se sintieran atraídas por la idea de hacer teatro y empezaran a crear nuevos espacios, engrosando las filas. Por otro lado, las técnicas de entrenamiento y actuación provenientes del extranjero proponían que un actor debía estudiar y entrenar su cuerpo al mismo tiempo que lo hacía con su espíritu, Stanislawski propuso, por ejemplo, una metodología para poner en armonía la totalidad del cuerpo y así aumentar la concentración del actor. Así mismo, la recuperación de ritos ancestrales implicaba formas, movimientos y ritmos que habían sido relegados y que por tanto los cuerpos no conocían. Además, en los montajes se buscaban cada vez más un lenguaje kinestésico que complementara e incluso transformara el lenguaje puramente oral, aumentando las acciones físicas, la expresividad de los cuerpos y las imágenes corporales. Las nuevas búsquedas e investigaciones alrededor de las situaciones sociales que se estaban viviendo en nuestro país, exigían de los actores cuerpos dispuestos a relacionarse con estas realidades y con sus compañeros para la creación. Los cuerpos del teatro colombiano cambiaron su cantidad, su técnica, sus movimientos y ritmos, su expresividad, sus dinámicas de interrelación, entre otras muchas cosas. Macropolíticas como la creación de una escuela de teatro, por Laureano Gómez, o la inserción de la televisión en Colombia, por Rojas Pinilla, repercutieron en la micropolíticas, en los discursos, prácticas, formas y movimientos de los cuerpos.

Durante los 60's y los 70's se siguen desarrollando y multiplicando, el teatro universitario, el teatro comercial, los festivales y las búsquedas dentro del Nuevo Teatro. Al hecho del Bogotazo y el periodo de violencia, se le suman la Revolución Cubana, la China, la Guerra de Vietnam, la revolución estudiantil de Mayo del 68, la creación de diferentes partidos políticos de izquierda, la implementación de un movimiento estudiantil en las universidades en donde los estudiantes se empiezan a adherir a estos, la creación de múltiples sindicatos. Todo esto impulsa los desarrollos, planteamientos políticos y las dinámicas tanto del teatro universitario como del Nuevo Teatro, al punto de que ambos se organizan, el teatro

universitario se fortalece dentro del movimiento estudiantil, la mayoría de universidades del país empiezan a tener grupos de teatros, y se crea la Organización Nacional de Teatro Universitario (ASONATU); y el Nuevo Teatro lidera la sindicalización del teatro y crea La Corporación Colombiana de Teatro.

Tras el auge del Nuevo Teatro en 1975, se da un proceso en donde el teatro comercial empieza a tener una nueva relevancia para el país y para el desarrollo teatral, se habla pues de un languidecimiento del teatro. Claudia Montilla, quien es una férrea crítica al Nuevo Teatro, y sobre todo a las prácticas sindicalistas y partidistas al que este se adhirió en la década de los 70's, argumenta que al liderar La Corporación Colombiana de Teatro, el Nuevo Teatro direcciona la producción teatral hacia sus intereses, generando que las políticas nacionales, la creación teórica y las puestas en escena se enfocarán sólo en sus formas y lineamientos políticos, dejando de lado, invisibilizando y encareciendo la producción que se estaba dando en otros espacios y que no necesariamente respondían a estas lógicas (Montilla 2004). Algunos críticos dicen que para esta época primó la temática política sobre la forma, la técnica y la estética, lo que generó productos teatrales de baja calidad con fuerte contenido social y político.

Ricardo Camacho co-fundador de Teatro Libre relata en una entrevista que le hace la Fundación Razón Pública, cómo en la universidad de los Andes el movimiento estudiantil se dio de la mano del surgimiento del grupo de teatro y cómo ambos se impulsaban, posteriormente, viene un cierre de los grupos de teatro estudiantiles por parte de los mandos directivos de las universidades que les quitan apoyos, y nace el Teatro Libre, que en un primer periodo empieza a hacer obras de autores colombianos que relatan las injusticias que sufre el pueblo Colombia. Ricardo habla de un segundo periodo que es cuando el Teatro Libre toma la decisión de montar *El Rey Lear*, justamente para la época en donde se empieza a dar el quiebre del Nuevo Teatro.

“Nosotros éramos conscientes de que significaba una toma de posición frente al dilema de si éramos políticos o artistas, ahí tuvimos que tomar una decisión, porque

nosotros militábamos en un movimiento que tenía una serie de exigencias, y que de alguna manera presionaba a sus militantes hacia el trabajo político puramente y se veía que el trabajo cultural era como una especie de ayuda y no más” (Camacho, 2014)

El comienzo de “La historia de la danza en Colombia” se atribuye a la década de los 50’s y principios de los 60’s, porque es entonces cuando nacen los grandes ballets de Colombia como el Ballet Jaime Orozco, el Ballet de Sonia Osorio, el Ballet de Gloria Lozano, el Ballet de Delia Zapata entre otros. Que se caracterizan porque sus fundadores salieron a estudiar al extranjero y volvieron a hacer búsquedas en las danzas culturales colombianas, haciendo híbridos entre las diferentes formas de danzas. Esta hibridación supone unas luchas de poder entre las maneras de concebir el cuerpo, la danza y la nación, que se ven encarnadas en las formas y movimientos que adquieren los cuerpos, como nos relata Raúl Parra.

“Según Gilberto Martínez, desde 1954, se funda el Ballet de Jaime Orozco quien se había formado con Kiril Pikieris, importante maestro de danza clásica en nuestro país. Lo anterior indica que la influencia ejercida por la danza académica sobre la danza tradicional tiene poco más de cincuenta años, medio siglo de reinterpretar el cuerpo. Los cuerpos negros y mestizos de los bailarines se someten a una nueva colonización estética, a un cambio radical del peso, a una noción de cuerpo, acercándose a un ideal Balanchine” (Parra, 2008: 32).

De Balanchine, coreógrafo y bailarín ruso quien desarrolla en Estados Unidos la danza neoclásica, no sólo heredamos su técnica dancística de formas corporales lineales sino también todo a una concepción de la danza como industria. Al implementarse los ballets en Colombia no sólo se genera una lucha entre los cuerpos técnicos, virtuosos y volátiles del ballet y los cuerpos gozosos, circulares y arraigados a la tierra de los bailes populares colombianos, sino también entre unas formas de hacer, vivir y reproducir las danzas, que aún hoy en día se sigue dando, y generando diferentes preguntas, búsquedas, prácticas y dinámicas a diferentes niveles. El análisis que hace Raúl Parra de la danza tradicional en Colombia, las categorías bajo las que la organiza, y la descripción que hace de las mismas

en el texto *Algunas reflexiones sobre la danza tradicional* es sumamente rico para ver cómo estas luchas de poder se siguen dando, tanto a nivel de su producción como a nivel de prácticas corporales.

“Podríamos hablar, entonces, de tres formas de representación de este género de danza: la tradicional investigada, la danza tradicional escénica y la conocida como danza proyección. Éstas conviven a lo largo y ancho del territorio nacional. Cada una hecha para circunstancias diferentes, con formas de representación particulares, cada una definiendo un espacio, una forma de vida, una forma de circulación, todas y cada una comparten la vivencia del movimiento danzado, cada una busca hacerse expresión artística, la cual debería generar valores diferentes” (Parra, 2008: 25-26).

Empezar a pensar estos tipos de danza tradicional hechos en y para circunstancias diferentes, que definen un espacio, una forma de vida y una forma de circulación, implica ver las dinámicas de producción de cada una teniendo en cuenta que estas dependen de unos contextos y unos discursos socioculturales, que impactan en las formas de producción y reproducción que cada una tiene y por tanto en los espacios y personas que las practican. En su análisis Raúl nos invita a pensar no sólo en las diferencias que existen entre sus formas de representación, sino también en sus modos de producción y circulación, y muestra la relación que hay entre las formas de producción y las formas corporales en cada uno de estos tipos de danza.

“[la danza tradicional según los investigadores] requiere del bailarín espontáneo el cual no tiene una preparación técnico corporal que le permita acceder a la danza, su movimiento rítmico motor tiene como origen el contexto sociocultural. La cotidianidad en la vida le permite expresarse mediante el baile en verbenas populares, festividades, carnavales sin una planimetría previa, sin “maestro de danza” que codifique los pasos. La espontaneidad y lo dionisiaco son los motores de movimiento” (Parra, 2008: 26).

Las dinámicas de producción y reproducción de este tipo de danza tradicional escapan a la academización, a la sistematización formal. Según Raúl sus movimientos son aprendidos en el contexto sociocultural y se reproducen e incorporan a través de fiestas y bailes populares. Las formas y movimientos de estos cuerpos son mucho más espontáneos aunque responden a unos aprendizajes culturales anteriores. Estas danzas claramente no responden a la industria cultural, a menos de que hablemos de la mediatización de las mismas para convertirlas en un producto comercializable, como en el caso de la champeta, ni intentan entrar o abrirse espacio en un campo artístico.

“[La danza tradicional escénica] Generalmente es la producida por grupos o compañías de danza folklórica de casa de cultura, colegios, universidades y otra entidades. Cuenta con un inmenso repertorio de danzas propias de la región así como de otras regiones. Algunas de ellas conservan planimetrías, códigos de movimiento propios a cada danza, vestuario colorido, música tradicional o en el mejor de los casos cuentan con un conjunto musical propio. Muchos de estos grupos cuentan con un entrenamiento técnico corporal, el cual va desde los aeróbicos hasta el ballet, danza moderna y contemporánea” (Parra, 2008: 28).

Este tipo de danzas están sistematizadas y academizadas, y su producción y reproducción se hace a nivel local, generalmente cuenta con pocos recursos provenientes de las instituciones que las cobijan o de las gobernaciones. Terminan siendo un puente entre las danzas tradicionales investigadas y la danza proyección, pues gracias a ellas se conservan, reproducen y sistematizan las danzas tradicionales, pero al mismo tiempo buscan referentes exteriores e introducen técnicas provenientes del ballet, la danza moderna y la contemporánea. Igualmente a nivel de producción juegan con ambos referentes, la representación escénica de la danza no deja fundamentarse en el ballet y la coreografía, llevar las danzas tradicionales a escena implica estilizar, complejizar, y hasta cierto punto profesionalizar e industrializar estas prácticas. Aunque la reproducción de este tipo de danzas depende más del goce y el disfrute que puede implicar para los integrantes de estos

grupos que de una remuneración económica, las grandes puestas en escena de la danza como industria cultural no deja de ser referente para muchos de sus maestros.

“[la danza proyección] se aleja casi completamente de la tradición. Conserva la música, y algunos de los pasos nos recuerdan los pasos de la danza tradicional. Como se anotaba anteriormente, esta forma de representación escénica es una forma de vaudeville. Prioriza un foco espacial, el del espectador, la danza se hace frontal, los cuerpos se entrenan principalmente desde la danza académica. La importancia radica en lo virtuoso, qué tan alto se alzan las piernas, los grands écarts, los saltos, las piruetas, las alzadas, todos ellos provenientes de la técnica clásica” (Parra, 2008: 30).

La danza proyección por su parte es una danza que responde a unos referentes artísticos, académicos e industriales de la danza. Sus productos son considerados como obras aptas para ser criticadas y reconocidas por ciertos especialistas, sus cuerpos son altamente tecnificados y formados durante años, y su producción implica diseño, desarrollo e inversión. Los movimientos y las formas corporales están totalmente estetizados, claro está, respondiendo a una estética occidental, que ve el ballet, la danza moderna y contemporánea como referente de gusto y belleza en el campo de la danza. Y a pesar de esto encuentra en las danzas tradicionales un referente para identificarse a nivel mundial como danzas colombianas, lo que la lleva a hacer búsquedas sobre estas danzas, sobre sus formas de producción y sus cuerpos.

Desde los primeros intentos de consolidar la danza como campo artístico e industria cultural en Colombia, ha habido un interés en encontrar en las danzas tradicionales del país una “identidad”, y al mismo tiempo de traer las técnicas occidentales, así como, las formas de producción y legitimación de este campo artístico. Esto ha generado una hibridez que se ha desarrollado a distintos niveles y de diferentes formas tanto en dinámicas de producción y reproducción como en técnicas y movimientos corporales. La difusión y reproducción de estos productos artísticos ha abierto espacios para la producción de nuevos discursos de nación y nuevos espacios para los cuerpos marginados del país. Es muy interesante

escuchar por ejemplo a María Teresa García Schlegel, profesora de danza de la ASAB, en la entrevista que le realizó Razón Pública sobre su trabajo de grado para el Doctorado en Antropología de la Universidad Nacional de Colombia.

“[En general frente a Sonia Osorio] hay una actitud vergonzante, porque no está consagrada como la gran creadora de danza tradicional, lugar que vino a ocupar Delia Zapata y que tiene que ver también con la nueva constitución, y también porque la vida de Sonia Osorio y su obra está rodeada, está tejida en el conflicto con Delia Zapata, cómo resuelven cada una de ellas la inserción de lo negro en el relato de la nación colombiana. El tema de lo negro como lo auténtico, como lo ancestral, que está un poco del lado de Delia Zapata, como la investigación en las regiones y demás, o, de Sonia que está ligado a un uso casi que comercial de la danza, una forma de exhibición muy de show, de mucho brillo. En las discusiones de la época era: “¿Usted por qué le pone tanto brillo, tanta lentejuela a nuestras tradiciones, eso no es así, las estás desdibujando, eso se parece es al carnaval de Rio de Janeiro y no a lo nuestro” [...] Sonia resuelve como insertar lo negro en la narración de la nación colombiana de una manera que fuera aceptable para las elites, porque Delia antes llega, pero ella está hablando de comunidades afro, que ella va e incorpora su texto en su relato y es un relato negro, aparece lo negro pero lo negro... negro, [...] yo creo que la primera persona que pone la palabra coreógrafa como una profesión, como una habilidad, como una capacidad y además que hay que pagar independiente es ella [Sonia Osorio, en los carnavales de barranquilla] Sonia lo que hace es montar un aparato muy carnavalesco, no sólo en términos del relato escénico, sino en términos de cómo se estructura, cómo es posible que además sea una unidad productiva, ahí está el papel de la diva y el macho. El macho podía ser un muchacho gay pero muy bello, un hipermacho, un hombre espectacularmente hermoso, y una diva que podía ser una mujer afro, una mujer negra, que se vuelve el centro del relato de la nación colombiana. Entonces ella resuelve carnavalescamente un relato que puede unificar la nación colombiana, donde pueden insertarse lo negro, lo gay, lo... de una forma en que fuera aceptable para las elites, que le da lugar, reconocimiento, dentro del ballet de Colombia a un grupo social que por fuera jamás lo hubiera tenido” (García Schlegel, 2014)

En la década de los 80's y los 90's la televisión se vuelve cada vez más popular en los hogares de todas las clases sociales del país, y se da una pluralización de su contenido gracias a la televisión por cable que posibilita ver canales de todo el mundo. Paralelamente se da una entronización del teatro comercial, y el Nuevo Teatro va perdiendo fuerza, desvaneciéndose aquello que se consideró la “vanguardia” del teatro nacional. La caída del Muro de Berlín, junto con la caída de los grandes discursos socialistas a nivel global, pudieron influir fuertemente en este proceso. Hacia principios de los 90's el estado cierra la ENAD y convergen dos situaciones que hacen que el público deje de asistir a las salas, la implementación del apagón, en donde debido a una crisis energética se implementaron cortes de luz, y la época de los bombazos puestos por “narcoterroristas” en Bogotá, estas dos situaciones hacen que la gente deje de salir a las calles de Bogotá por las noches generando una baja en el público teatral.

“Es el momento de la crisis del teatro de grupo en Colombia. Qué pasa, vea, pasan varias cosas, la primera, los grupos que se crearon tenían veintipico de años, ya a los finales de los años 80's pues ya los actores tienen treinta y pico de años, están casados, tienen hijos y empiezan a darse cuenta que eso de la televisión puede no ser tan malo ¿no es cierto?, y eso tiene un adobo que es clave, que es la caída del Muro de Berlín y posterior ilegalización del partido comunista de la Unión Soviética ¿no? Es ahí cuando se derrumba el mundo socialista. Y el socialismo era, de alguna manera, un aglutinante clave en la vida de estos grupos, es decir, la idea de que de una u otra manera, por el camino que fuera, todos estábamos coadyuvando a la transformación revolucionaria de la sociedad. Pues eso, prummm, se derrumbó” (Camacho, 2014)

A pesar de esto teatros como el TEC y el Teatro La Candelaria, se mantienen hasta hoy gracias al prestigio y el impulso desde lo institucional que tomaron en su mejor momento, aunque se da una transformación en sus formas de hacer teatro, la creación colectiva pierde fuerza y retoman muchos clásicos. De los teatros creados en los 60's y los 70's, desaparecen algunos como el TPB, otros prosiguen cambiando sus búsquedas y otros renacen con nuevos nombres y nuevas apuestas.

Las teorías de Grotowski, Artaud y Eugenio Barba generaron nuevas propuestas en generaciones más jóvenes, las preguntas, temáticas, objetivos y actitudes se ampliaron abriendo diferentes alternativas, y se generaron varias divergencias y diferencias entre los grupos. Durante estas décadas se crean muchos grupos de teatro de diferentes estilos y el número de grupos, montajes y apuestas a nivel nacional se hizo bastante grande, debido a que muchos de los teatro que surgieron desde mediados de siglo subsisten hasta hoy y que cada vez hay más personas con técnicas, conocimientos teatrales, ganas de montar grupos, obras y talleres de formación. Algunos de los teatros más jóvenes que iniciaron en esta época se posicionan hoy en día como teatros maduros y con una voz reconocida dentro de la escena teatral del país, gracias a la trayectoria que han logrado hacer hasta la actualidad y el desarrollo de sus apuestas contemporáneas.

El Festival Iberoamericano de Teatro, impulsado por Fanny Mickey, lanza su primera edición en 1988. El festival ha generado varias dinámicas dentro del mundo del teatro y en la sociedad colombiana. Ha facilitado el intercambio de conocimiento de los actores colombianos con artistas de diferentes latitudes, así cómo ha abierto perspectivas y traído diversas propuestas. Ha permitido que los grupos colombianos conozcan y trabajen con compañías de otras partes del mundo, generando coproducciones internacionales. Ha significado un posicionamiento del teatro comercial con altas inversiones, excelente técnica en la puesta en escena, grandes personalidades en las tablas, pero, a veces, poco contenido o apuestas en sus propuestas. Ha convertido el Festival Iberoamericano de Teatro en un evento social, llenando decenas de teatros con cientos de sillas durante tres semanas cada dos años. Ha construido un público capaz de pagar una alta suma de dinero por un espectáculo de alta calidad o bien referenciado por los medios de comunicación.

Las teorías, métodos y apuestas contemporáneas provenientes de Europa y Estados Unidos, traían consigo una fuerte pregunta por lo corporal. El surgimiento del performance, la danza contemporánea, búsquedas como la de Jerzy Grotowsky y Marcel Marceau que se habían dado en el extranjero en la primera mitad del siglo XX empezaron a repercutir con fuerza en Colombia para la década de los 90's. María Teresa Hincapié, antigua integrante

del Acto Latino, siguió indagando sobre su cuerpo y en 1990 ganó el primer premio del XXXIII Salón Nacional de Artistas con su performance *Una cosa es una cosa*.

“*Una cosa es una cosa* marca un momento decisivo para los distintos caminos en las indagaciones sobre el cuerpo que se dan en el teatro colombiano contemporáneo. Todo el trabajo de María Teresa Hincapié, anterior y posterior a este *performance*, es un trabajo del cuerpo, con y sobre su propio “impresionante cuerpo”, según el consenso general de diferentes artistas y personas allegadas a su vida y su trabajo creativo. Esta obra hace particularmente visible, en el panorama del arte nacional de principios de los años noventa, la fuerza de los lenguajes corporales. A partir de entonces, a través de distintas obras en las que se revela el gran interés de María Teresa Hincapié por una dimensión sagrada del quehacer artístico, su influencia será definitiva en toda una generación de jóvenes *performers*.” (Vallejo de Osa, 2012: 181)

Durante esta década Fernando Montes, quien había estudiado con Jerzy Grotowsky en Italia, y Juan Carlos Agudelo, quien había estudiado con Marcel Marceau en Francia, retornaban de Europa para fundar dos compañías, el Teatro Varasanta en 1994, y La Casa del Silencio en 1997, ambos con una fuerte pregunta sobre las posibilidades del cuerpo.

“En su continuo trabajo creativo en Colombia, Montes mantiene activa la pregunta por las grandes posibilidades del cuerpo como terreno e instrumento de creación, espacio de indagación poética y de arduo entrenamiento, por medio de los cuales cada uno de los actores se entrega a ejercicios que luego, en escena, se convierten en expresiones de gran precisión, cargadas de simbolismos” (Vallejo de Osa, 2012: 182)

Desde la dramaturgia también empiezan a aparecer preguntas por lo corporal explícitas en el texto, ya sea la pregunta por un cuerpo que ha sido modelado, violentado, transformado o desaparecido por el conflicto de nuestro país o desde la pregunta del cuerpo como materia. Fabio Rubiano, Víctor Viviescas y Enrique Lozano son autores que han profundizado en este tipo de cuestiones. Cabe resaltar un cambio en la misma manera de escribir el teatro, pues se empiezan a tomar elementos de la creación colectiva y del

performance para a partir de los ensayos y espacios de experimentación tomar las acciones que el actor ha improvisado para escribir la obra.

“Una parte importante del teatro latinoamericano de las últimas décadas ha desarrollado sus creaciones a partir de las escrituras corporales de los actores, de las improvisaciones y hallazgos escénicos. Creo que la noción de *performance text* basada en el trabajo performativo –en el sentido de ejecución actoral, o incluso de representación– puede dar cuenta de las teatralidades corporales que desde los ochenta se fueron desarrollando en América Latina” (Vallejo de Osa, 2012: 167)

El caso de Irinna Brecker es ampliamente resaltado en la “historia de la danza” en Colombia pues se considera la primera persona en enseñar técnicas de danza moderna y contemporánea en el país, dejando a un lado el antecedente de Jacinto Jaramillo, quien enseñaba la técnica en los entrenamientos, más no la implementaba en la puesta en escena. Irinna abrió un espacio para la indagación de diferentes técnicas de movimiento, donde, en un año, Rafael Sarmiento manejó fácilmente la técnica Graham y empezó a mezclarla con su amplio conocimiento en folklore colombiano. Empiezan así a abrirse espacios donde el cuerpo es entendido de otra manera y a generarse prácticas de experimentación con el mismo que responden a las ideas que traía consigo la danza moderna y contemporánea.

“Rudolph Laban y Mary Wigman, reconocidos como dos de los precursores y maestros principales de la corriente moderna en danza, no dejaban de señalar que el ‘cuerpo’, más que un simple instrumento, era un “terreno de descubrimientos en el cual sería posible una experiencia, siempre nueva”. Ese cuerpo sería el receptáculo de una memoria cinética, la cual habría que descubrir o encontrar en él mismo, extrayendo el movimiento, su forma, contenido y calidad desde su ‘interior’. La danza, en este caso, sería como una especie de saber revelado, no por un maestro externo o por una tradición académica, sino por el cuerpo mismo, o por ‘uno mismo’ como también podríamos decir” (Naranjo, 2008).

La respiración, los impulsos, los movimientos “naturales” del cuerpo se vuelven un campo a estudiar, que termina sistematizándose y tecnicizándose. Si bien se busca la espontaneidad es ineludible practicar una y otra las técnicas y estructuras para que esto suceda de manera “artística”, para que las improvisaciones generen una emoción en el público. Se hace necesario aprehender e incorporar la escucha tanto del otro como del propio cuerpo, se hace necesario reeducar al cuerpo en su propia “naturalidad”, investigar cuáles son sus movimientos “naturales” para luego repetirlos una y otra vez hasta que sean fluidos.

Estas nuevas representaciones y prácticas sobre el cuerpo se entremezclan con las que los bailarines ya conocían y realizaban, así que lo folklórico no desaparece sino que toma otros rumbos, se llena de nuevos conceptos y técnicas, dónde se busca la espontaneidad, la naturalidad del propio cuerpos y la emocionalidad para generar nuevos movimientos. Igualmente lo clásico tampoco desaparece, desde su ideal de belleza, composición, recreación, circulación, hasta algunas de sus técnicas son retomadas de vez en cuando por los bailarines contemporáneos en Colombia. El ballet no se deja de enseñar y se empiezan abrir nuevos espacios que se nutren de más profesores extranjeros, como Priscilla Welton con quien muchos estudiaron ballet clásico, Anna Pavlova quien abre su reconocida escuela o Christopher Fleming quien intenta formar la Compañía Nacional de Ballet.

“En la década de los 80 muchos de los bailarines se fueron a estudiar al exterior y luego regresaron formando pequeñas compañías a nivel nacional, que utilizaban las diferentes nuevas técnicas como Graham, Cunningham, Release, Contact y Limón; esta primera generación, tanto aquellos que se fueron a profundizar sus estudios en el exterior, como los que se quedaron en el país y los extranjeros que llegaron a residir en él, no sólo se dedicaron a ser interpretes sino que se ocuparon de la formación de las siguientes generaciones. Esta se fue dando al interior de las compañías y en espacios independientes de formación en danza” (Lagos, Gómez 2008).

Carlos Latorre hace una contextualización de que prácticas realizó, que referentes encontró y que nuevas representaciones del cuerpo le generó su encuentro con la danza:

“Inicialmente me formé en ballet y danza moderna: Graham, Cunningham y Limón. Comencé en 1985, por mi edad y las condiciones que existían en Colombia para la danza, me tocó todo al tiempo: entrenamiento académico, bailarín aprendiz y, posteriormente, bailarín profesional. Todo se aprendía a la vez. [...] Encontrarme con la danza fue una revelación del cuerpo como conocimiento. Eso buscaba, un cuerpo a través del cual pudiera construir discursos sobre conocimiento filosófico, político, poético y estético, un proceso paralelo a lo que encontraba estudiando Filosofía. Encontré en el cuerpo y en el movimiento lenguajes que construyen discursos en torno a la realidad” (Latorre, 2014: 93)

Si en Colombia el teatro empezó a tomar fuerza en la década de los 50´S la danza, como industria cultural y campo del arte, lo hizo en los 90´s. Durante este periodo los grupos de danza contemporánea empezaron a multiplicarse, y esta empezó a abrirse espacio en las universidades generando grupos estudiantiles, clases no académicas, programas de estudios y festivales universitarios.

Muchos de los que salieron del país a estudiar con maestros extranjeros vuelven al país con nuevas ideas y proyectos como es el caso de Álvaro Fuentes uno de los fundadores del programa técnico de CENDA, Peter Palacios fundador de la Temporada Internacional de Danza y Álvaro Restrepo quien ayuda en la construcción del programa de danza de la ASAB y luego crea el colegio del cuerpo.

“Álvaro Restrepo es un ejemplo para el caso colombiano que determina la ruptura entre lo moderno y lo contemporáneo, pues empieza a crear instalaciones sobre el escenario y con el cuerpo. En su trabajo el cuerpo ya no se mueve a través de la codificación técnica, sino que se manifiesta a través de una libre expresión corporal” (Latorre, 2014: 95)

La caída de las torres gemelas y la posterior lucha antiterrorista de los estados Unidos, la globalización inminente tanto a nivel económico con las transnacionales, multinacionales y tratados de libre comercio, como a nivel cultural con el internet, las redes sociales y la

conexión mediática entre países, y a nivel político en donde el lobby de ciertos temas en países y organizaciones internacionales pueden influir en la historia de un país; el desarrollo de un capitalismo que comercia con el deseo en donde los bienes que se negocian no son sólo materiales sino también culturales e ideológicos; el surgimiento de la otredad, la alteridad y la diversidad como discurso contrahegemónico tras la caída de los grandes discursos socialista; las luchas y discursos “verdes” como respuesta al desarrollo científico y tecnológico que está inundando la cotidianidad y acabando con muchos recursos naturales; el emprendimiento, la autogestión y el autocuidado como ejes de un individualismo capitalista que cada vez necesita menos de la familia como núcleo de la sociedad y más de un individuo “libre” y autosuficiente que dependa solo y únicamente de los flujos del mercado para “estar bien”; son algunos de los contextos que en la que se enmarca la producción cultural que se ha dado desde el 2.000 hasta hoy.

Así mismo, hay una nueva tendencia a ver el cuerpo como algo espiritual y terapéutico, cada vez hay más prácticas que unen el teatro con transformaciones de los sujetos casi como terapias, es el caso del psicodrama, la danza terapia, la somática, la biodanza, la antigimnasia, entre otros.

“En comunión con algunas ideas de este teatro sagrado, las aproximaciones al *soma* como concepto que detenta una comprensión holística, no solo del cuerpo y sus funciones sino de la infinidad de relaciones que lo determinan, se ha convertido en faro filosófico y en medios técnico para muchos creadores escénicos contemporáneos. Los métodos de Moshé Feldenkrais y de Frederick Mathias Alexander, por ejemplo – ligados a muchas y diversas prácticas de origen oriental sustentadas en la reeducación del cuerpo– no solamente han devenido formas permanentes de entrenamiento para un buen número de actores, bailarines o *performers* en Colombia, sino que alimentan o incluso son la esencia de sus procesos de creación” (Vallejo de Osa, 2012: 183)

Este contexto, marcado por las construcciones discursivas y técnicas que han formado los campos artísticos de las artes escénicas a través de los años, enmarcan las prácticas que se realizan en Danza Común y TOT. Estas prácticas no escapan pues a un contexto que las

construye y relaciona con lo político, lo social y lo cultural. Me gustaría analizar aquí las tres codificaciones sociales que más se evidenciaron hacían parte de un juego de poder en las PCCP-E, en las entrevistas. En primer lugar, una discriminación socioeconómica, que parece moverse más cómo lo describe Desmond, y, en segundo y tercer lugar, la exaltación del cuerpo tecnificado y las codificaciones sobre el género y la sexualidad, que en este caso concreto parecen moverse más sobre una posibilidad subversiva. Para después mirar los dispositivos de reproducción que más se evidenciaron en las entrevistas: la legitimación, la naturalización y el deseo. Y terminar cerrando con la pregunta por la “funcionalidad”, ¿a qué funcionalidad responden las PCCP-E?, ¿las reproducciones que en ellas se dan son funcionales a qué poder?

Discriminación socio-económica

Las propuestas de Desmond nos evidencian cómo en el cuerpo, el movimiento, la danza y el teatro nos podemos encontrar con unos elementos que reproducen las formas sociales, las identidades, las creencias, las divisiones, el dominio de unos sobre otros. En mi investigación continuamente escuché comentarios sobre cómo las primeras experiencias en danza contemporánea generaban la sensación de que esos espacios eran para “gente bien”, “gente bonita”, “gente con plata” que pudiese pagar por los talleres o que no tuviera que trabajar y así tener tiempo para dedicarle a su cuerpo, como muestran los siguientes fragmentos de entrevistas:

“Me acuerdo mucho que cuando llegué [a la primera clase de danza contemporánea en la Universidad Nacional] yo quedé muy sorprendida porque todas las niñas y todos los niños y todos, eran sobre todo mujeres muy poquitos hombres, todos me parecía muy bonitos y yo: ‘¿cómo así?, o sea que la gente bonita hace danza contemporánea’. Y me pareció súper chistoso porque en la [Universidad] Nacional se ve como una gama muy amplia de gente y la gente no es tan ‘fashion’, no están tan arregladas, no sé, es como... No hay un énfasis tan profundo como en eso. Entonces yo llegaba la

Universidad Nacional a un cuarto llenos de puras chicas bonitas y los chicos que veía también eran todos chéveres ¡me parecía muy sorprendente!”.¹⁶

“Yo estaba como chocada con el contemporáneo [danza contemporánea] en ese momento, porque sentía que era una cosa como de gente de plata ¿sí? y en ese momento yo estaba remal económicamente también. Entonces yo sentía que toda la gente que estaba en esa materia [la electiva de cuerpo vibrátil de la Universidad Nacional] estaba como re bien ubicada económicamente, y como que podía sacar el tiempo, podía sacar espacios, podía pagar clases, también para meterle la ficha a eso, entonces a mí me chocaba un poco eso, o sea, como que yo decía... como que en esa época comencé a pensar en que la danza es como discriminativa con muchas cosas, entonces mucha gente no puede hacer lo que estamos haciendo nosotras”.¹⁷

“Y eso [el gusto por la danza] siempre quedó ahí como un deseo. Siento que por las condiciones sociales de la danza en este país, en ese momento histórico no logré llegar más allá. En ese momento no había una estructura académica clara para la danza, entonces yo no tenía ni idea que eso se podía estudiar. Ni tampoco para un estrato nivel medio o bajo, no existe tampoco, la posibilidad de acceder a una escuela de ballet, por ejemplo, ni siquiera sabía que era una posibilidad”.¹⁸

Al leer estos fragmentos podemos escuchar de fondo la voz de Desmond interrogándonos: ¿quién no baila?, ¿de qué manera, en qué condiciones y por qué?, ¿por qué algunas danzas, algunas formas de mover el cuerpo, son consideradas como prohibidas para los miembros de ciertas clases sociales, "razas" o sexos? La danza contemporánea aparece como un espacio vedado a cierta clase social. Su práctica pareciera implicar y reproducir una discriminación económica y social. Aunque justamente espacios como Danza Común intentan cada vez más expandir la experiencia de la danza a espacios social y económicamente excluidos, la danza contemporánea sigue pintada de ese tinte de exclusividad y exclusión que algunos entrevistados reconocían abiertamente.

¹⁶ Entrevista a Andrea Ochoa, Bogotá, 10 de noviembre de 2011.

¹⁷ Entrevista a Marcela, Bogotá, 13 de septiembre de 2011.

¹⁸ Entrevista a Andrés Lagos, Bogotá, 30 de noviembre de 2011.

Por otro lado el teatro pareciera mucho más abierto a una igualdad social. Propuestas como el teatro del oprimido de Augusto Boal, nos podrían hacer pensar que el teatro es más lejano a estas formas de reproducción de las diferencias entre clases sociales. Pero me siento obligada a recalcar aquí que TOT es un grupo en su mayoría compuesto por estudiantes o egresados de la Pontificia Universidad Javeriana, institución privada que es reconocida a nivel distrital por prestar servicios de alto costo a las familias de clase alta del país. Al independizarnos de la universidad decidimos empezar a cobrar una cuota a cada miembro para el pago del espacio y adquisición de instrumentos. Debido a nuestra política de que cualquiera puede hacer teatro, decidimos que la cuota fuera muy baja, e incluso desarrollamos un sistema de trueque para aquellos que no podían pagarla. De alguna manera buscábamos que el grupo fuera abierto, y aunque fueron muchos los que entraron al grupo que tenían restricciones económicas, en general se podía sentir cómo la mayoría pertenecíamos a una clase social alta.

Exaltación del cuerpo tecnificado

Otra de las codificaciones sociales que se evidenciaban en las entrevistas era la exaltación de un cuerpo tecnificado. Muchos de los entrevistados reconocían con cierta satisfacción que su cuerpo había cambiado a través de la práctica y el entrenamiento, ganando habilidades que otros no tenían.

“Aprendes a observar los movimientos diferente, si como que con la experiencia del mover y mover y mover ya sabes que si esto no funciona por un lado funciona por el otro, que la cadera se puede mover de tal manera. Que las manos, los brazos, la fluidez también de los movimientos, o la precisión de los movimientos. [...] en muchos espacios después de eso, que uno se mueve o hace alguna cosa y ya te preguntan ‘¿tú

haces... bailas, danzas??. Es muy evidente cuando el cuerpo tiene un entrenamiento, cuando el cuerpo tiene experiencia en hacer cosas”.¹⁹

“Y bueno eso fue el inicio en teatro, y después como [...] en quinto semestre creo [...] empezamos a formar un grupo de danza contemporánea en la facultad con unas chicas, montamos una obra de Andy Warhool, que presentamos como el día del psicólogo o una cosa así, y fue muy rico como en ese espacio empezar a reconocer que yo ya tenía un proceso distinto [...] que a mí ya no me daba pena”.²⁰

De nuevo Desmond nos susurra al oído ¿de qué manera se programa mostrar más un cuerpo que otro?, ¿qué habilidades son demandadas a cada bailarín? Entre más técnica y habilidad tienes en las artes escénicas más reconocido eres. En la mayoría de las practicas escénicas a las que asistí se exaltaba el cuerpo hábil, tecnificado. Se reconocía la experiencia y habilidad del profesor para hacer ciertos bailes. Se exclamaba al ver la increíble elasticidad de un compañero. Se felicitaba a alguien cuando su actuación había sido muy buena. Pero ¿qué se mueve detrás de la exaltación del cuerpo tecnificado?, ¿la discriminación de los cuerpos no hábiles, de aquellos que aún no tienen una técnica? Lo extraño de todo esto es que paralelamente al reconocimiento del cuerpo tecnificado, tanto en Danza Común como en TOT, se mueve una pregunta y una búsqueda de reconocimiento de los cuerpos diversos:

“Y que también siento que es una improvisación constante, porque cada persona... ahí no se busca la exactitud, sí, no se busca que el movimiento sea igual al de la persona que está al lado, el movimiento está pero la manera de hacerlo es distinta, la velocidad es distinta, la forma en que tu mueves el dedo...”.²¹

“[Empezar con la danza integrada] fue una cosa muy poderosa porque fue bailar con cuerpos diversos, y es una pregunta política muy grande porque es preguntarse por qué hemos excluido ciertos cuerpos de la danza, por qué creemos que una persona sorda

¹⁹ Entrevista Andrea Marín, Bogotá, 15 de noviembre de 2011.

²⁰ Entrevista a Adriana Guio, Bogotá, 29 de octubre de 2011.

²¹ Andrea Marín, entrevista citada.

no puede bailar, por qué creemos que una persona en silla de ruedas no puede bailar ¿sí? ¿Cómo así?, ¿de dónde se nos metió esa idea?, no”.²²

El género y la sexualidad

En las entrevistas también me encontraba con constantes referentes sobre género y como se trabaja en la danza y en el teatro. Cómo se empieza a descubrir otro cuerpo, un cuerpo a la vez más sexual, pero menos lleno de prejuicios. Cómo se aprende a trabajar con el cuerpo del otro, a tocar al otro sin verlo de una manera sexual, o más aún tocar al otro sin ninguna clase de prejuicio sobre su cuerpo que lo excluya de la danza.

“Y el ‘contact’ que también es otra vez desconfigurar el cuerpo y darle unas connotaciones diferentes al propio cuerpo y a los cuerpos de los demás. No sé, encontrarse con que la mano de uno está en la nalga de otra persona y es lo que necesitas para impulsarlo o para levantarlo o algo así. Y quitar otras connotaciones pues también es bastante difícil [...] Al principio un poco extraño de estar muy cerca ya sea de una chica, porque es una chica, o de un chico porque es un chico... como que de una chica sin que haya una connotación erótica y de un chico sin que haya una connotación homosexual”.²³

“Es como explorar todo ¿no? Para mí la universidad fue como explorar la sexualidad, explorar muchos tipos de música, danzas, me metí siempre... digamos me metí al grupo de salsa de la universidad, luego me metí al grupo de danza afrocolombiana, luego me metí al grupo de danza folclórica... [...] al principio era como empezar a ser consciente de todas las... o sea como del peso y de cosas así. Luego era un video porque yo era una mujer muy tímida, antes yo era puro leer y escribir, así digamos re nerda, porque todos en mi colegio eran así, era como re normal ser así, entonces era como empezarse a expresar, empezarse a mirar a los ojos con los demás bailando ¿sí? como cosas así y como digamos estar con una pareja y como sentir que no

²² Andrea Ochoa, entrevista Citada.

²³ Rodrigo Estrada, entrevista citada.

necesariamente tiene que haber ahí algo sexual sino sentir que uno puede compartir su cuerpo libre de toda atadura” (Marcela 2011).²⁴

“Pues el descubrir el cuerpo, pues que es chevere de juntar... otro... así de juntar pieles. Pues así, he tenido un montonón de cosas que uno así no está acostumbrado, pues cuando empecé fue como... bueno lo voy a intentar quizá. Claro, pues mirar un montón de muchachas... no pues tremendo paseo, pero poco a poco pues se fue dando como una relación más de armonía y pues claro, uno entra ya como a mirar el cuerpo desde otros lugares, como un lugar bello, bonito. Más que un lugar erótico desde lo femenino... es bello y hermoso y se comparte. Es un paisaje... un paisaje, pues bastante colorido [...] y claro pues ese tránsito, pues me pareció genial. Al principio, pues de hecho pensé renunciar... no, pensé renunciar, sí me dio un poquito durito. -¿por qué?- con esa cosa de la esa energía es muy fuerte, como te decía es muy lacerante. Yyyyyy, pero no, llegó a muy buen término. [...aprendí] a acercarme como a otra forma al cuerpo femenino. A respirar desde otros lugares, un resto; observar el paisaje o contemplar el paisaje como desde lugares aéreos, desde lugares medios, desde lugares. Los ejercicios de contact [...] me parece que son un tipo de vuelo que es muy plástico, que te enseña a ser más, más, muy moldeable”.²⁵

“Yo creo que una de las cosas que más ha facilitado los procesos de construcción de confianza dentro del grupo, es que todos seamos muy consentidos, físicamente hablando, como que somos muy consentidores y muy consentidos. Entonces creo que como que cuando uno empieza a traspasar esas barreras del contacto físico, uno se siente muy querido, y es un cariño muy grande, ¿sí? Porque es un espacio... es un espacio de consentir, de cuidado, de que rico esta manito acá [decía mientras me iba consintiendo, acariciándome la espalda, hasta llegar a la mano], de arruncharse en un ensayo ¿sí? Eso creo que facilitaba un montón la confianza. Que creo que no se da en otro espacio tan fácilmente o tan leído de forma distinta, ¿sí? Porque yo digamos me acuesto en las piernas de... de Natalia [decía mientras me señalaba con un gesto], de Emilia ¿sí?, me arruncho con Emilia, y en otro contexto se leería de forma muy

²⁴ Marcela, entrevista citada.

²⁵ Entrevista a Javier, Bogotá, 10 de septiembre de 2011.

distinta, incluso con mi pareja se lee a veces de forma distinta. ¿sí? Como que se ha construido toda una cercanía física, cercanía de la piel, que es distinta”.²⁶

De la mano de discursos como la diferencia socio-económica o de la tecnificación del cuerpo escuchaba discursos sobre cómo los espacios de las PCCP-E también permitían una exploración y transgresión de sí mismo y/o de la relación con los otros. Paralelamente a relatos de reproducción de la dominación surgían discursos que parecían hablar de libertad, de crítica a un sistema social dominante, de resistencia ¿Qué puede implicar esto para nuestras maneras de entender la relación estructura-superestructura, producción-reproducción, poder-saber?, ¿cabe acaso pensar en una “resistencia”?, ¿cómo entender ese doble juego que se da en las PCCP-E si la figura “reproducción del poder dominante” no es suficiente?

La legitimación de las prácticas

Es muy interesante ver cómo en los relatos se muestra una necesidad por legitimar este tipo de práctica, esta “disciplina” que permite el cambio de uno mismo y de sus sistema de relación con el otro. Para finalmente terminar posicionando estas propuestas frente a otras como el ballet o la danza folklórica. Los discursos se cargan entonces de diferenciaciones, “aquí se hace esto, allí se hace aquello”, y de valoraciones, “esto me gusta más que aquello”, “esto me permite lo que aquello no”. La práctica se va cargando de un significado que la diferencia y legitima frente a otras prácticas.

“Lo que encontré en ese momento en las clases de folclor era que ya todo estaba hecho, que yo llegaba y me aprendía los pasos. Alguien me enseñaba los pasos y había una forma de hacer lo pasos, para bailar el joropo, para bailar el sanjuanero, igual era un delicia la música y moverme, pero lo que encontraba en la otra clase, en la clase de contemporánea, era que los pasos no tenían una sola manera de ser ejecutados, que el discurso del profesor era mucho más flexible y además era un discurso mucho más

²⁶ Adriana Guio, entrevista citada.

humano, apuntado al individuo, a la sensibilidad, al gusto, a la emoción [...] Como lo disfrutaba tanto nunca encontré cosas que no pudiera hacer, también tenía mucho que ver con el discurso que manejaba el profesor, que era justo ese carácter personal y de satisfacción personal como ‘es maravilloso si lo haces tú y está muy bien porque lo estás disfrutando’”.²⁷

“Pues eso son más como pasos, ese grupo maneja las danzas del Chocó, entonces es como aprenderse una coreografía de jota, una coreografía de puya, una coreografía de tal, con la misma música, con los mismos pasos, siempre... independientemente de la persona que tengas al frente tu sabes que vas a hacer ciertas cosas. Después... pues a mí me gustaba en esa época, pero ahora no lo veo así como un proyecto de vida ¿sí? como repetir siempre la misma coreografía, además que esa... ese tipo de danza tampoco... [...] el hecho de repetir hace que también uno le pierda el gusto a su cuerpo, a la danza a ¿sí?”.²⁸

“Lo que te estoy contando no es sólo propio de Danza Común, hay otra gente que también lo ve así acá en Bogotá. Entonces obviamente se encuentra nivel de comunicación también con personas que vienen de otros procesos, pero cuando ya sientes que no se da ¿Por qué no se da? Porque ya sientes que tienes otros hábitos que ya son más de reproducir y no de experimentar, y eso deja a la gente bloqueada, como ‘no me dijeron que lo tenía que hacer’, ‘yo no lo vi’, ‘aquí me están proponiendo sentirlo, experimentarlo y no lo entiendo no sé hacerlo’. Entonces tú sientes cuando estas con gente que ha aprendido de otra manera, que no puede producir, que no puede generar, porque necesita primero ver y sientes la diferencia con alguien a la que la información le llega más a través de los sentidos, no sólo a través de la vista, no sólo viendo y reproduciendo, sino también sintiendo, percibiendo el espacio, yo veo ahí la diferencia con un cuerpo que se permite experimentar, sentir, estar en un proceso”.²⁹

²⁷ Andrés Lagos, entrevista citada.

²⁸ Marcela, entrevista citada.

²⁹ Bellaluz Gutierrez, Bogotá, 4 de abril de 2011.

Incluso este trabajo en su totalidad responde a esa necesidad de diferenciar y legitimar las prácticas que vivo. Desde la primera palabra hasta la última, este escrito “reproduce un poder” legitimando unas formas de relaciones de fuerzas, un ejercicio de “ejecución de poder sobre unos cuerpos”.

El cuerpo natural

Otro elemento interesante que encontré en el trabajo de campo y que se evidenció en algunas entrevistas fue la naturalización de las prácticas. En la búsqueda por legitimar estas prácticas se generan discursos que naturalizan los cuerpos que ellas producen. Muchas prácticas, posiciones, movimientos que se realizaron en mis espacios de investigación se tildaron como naturales. La posición neutra o posición paralela, esa que tantas veces se repite, esa que mi cuerpo siente ahora como cómoda, pero que al principio le costaba cantidades asumirla, es muchas veces presentada como una posición natural, “en donde los huesos descansan sobre la estructura ósea de una manera correcta, de manera tal que es la estructura la que debe sostener el peso del cuerpo, no la tensión de los músculos, cuando se logra una buena posición paralela los músculos no deben estar tensionados”.

“Las posibilidades corporales que te da [la danza contemporánea] son muy amplias, desde el qué es una danza y no es una danza. ¿Sí? Qué es un movimiento respondiendo a las posibilidades de tu cuerpo y desde ahí puedes exigirle, no desde una exigencia impuesta. Que es una cosa muy fluida. ¿Sí? Es muy como lo que siempre dicen ‘entrega el peso, entrega el peso, entrega el peso al piso, déjate llevar, mira como un giro da el giro por sí solo, como todo el cuerpo está diseñado para hacer el giro de esa manera’. Eso es como lo que más me ha cautivado de la danza contemporánea [...] La danza contemporánea me llevó como a eso, de pronto un poco a fresquearme con la danza, como a explorar más posibilidades de movimiento desde

lo natural, sí, como desde lo orgánico. Sí desde lo orgánico, desde lo que es tu cuerpo y tu cuerpo te dirá que hacer”.³⁰

El movimiento que se hace en el piso, la manera de caminar, algunos movimientos de la danza contemporánea intentan volver al “movimiento infantil”, al movimiento del bebe, ese movimiento que es “natural”, que todavía no ha sido construido culturalmente.

“Y habían estudiantes con una formación clásica muy fuerte, pues les costaba una dificultad mucho mayor porque sus cuerpos estaban configurados, por ejemplo para el ballet clásico, donde ya estaban estructurados... Su cuerpo estaba rígido. Pues una rigidez que busca una fluidez en otros mecanismos, pero a la hora, por ejemplo de ir al piso y salir del piso rápidamente como lo haría un niño de 4 años les volvía a costar dificultad”.³¹

Con el relato de Rodrigo Estrada nos damos cuenta no sólo de la naturalización de algunos movimientos, sino de una lucha entre poderes que se da entre el ballet y la danza contemporánea a través de una legitimización de movimientos dentro de conceptos como lo natural, lo orgánico, lo bello, lo técnico, etc.

¿Mis prácticas cotidianas, mis maneras de entender y de vivir mi cuerpo, aquello que siento y experimento como un acto creativo no es más que la respuesta al poder disciplinar, una incorporación no consiente de la norma, una reproducción del sistema de dominación? ¿El correlato oculto, de la organicidad y la naturalidad de algunas PCCP-E, es el poder dominante? Y a nivel investigativo ¿Estoy articulando mi trabajo investigativo a la reproducción de unos discursos y unos ejercicios del poder dominante? ¿Mi apuesta por entender las PCCP-E más allá de lo disciplinar no es sino un aporte más a la técnicas disciplinarias de control de la actividad?

³⁰ Andrea Marín, entrevista citada.

³¹ Rodrigo Estrada, entrevista citada.

El deseo por la disciplina

Lo más interesante de esta “reproducción de la disciplina” o “reproducción de las formas de dominio” es identificar que a veces parecieran generar deseo y/o placer. En estos espacios nos fijamos objetivos, trabajamos nuestro cuerpo para alcanzar habilidades y posturas, nos sentimos muy bien cuando alcanzamos un logro, nos gusta sentir el dolor muscular que da después de una ardua jornada de entrenamiento. Y sabemos que no sólo se trata de un acondicionamiento físico sino que paralelamente se están trabajando otras cosas, como cuenta Cristina Marchan que le ocurrió al entrar a las clases de teatro en el teatro Malayerba en Ecuador y Andrea Ochoa.

“Nunca hice educación física, ni en el colegio ni en la universidad, odiaba los deportes. Creía que yo era perezosa. El asunto es que no era por ahí, o no me interesaba ir a los gimnasios, ni hacer abdominales, detestaba esas cosas, era muy floja. Y claro en el Malayerba, en el primer nivel que es de trabajo corporal, eh... un trabajo durísimo. Durísimo, durísimo, durísimo. Y claro descubrir el placer y la resistencia, y la capacidad de trabajar a esos niveles, porque uno no está trabajando sólo cuerpo, porque está trabajando una serie de otras cosas que me convocaban y sí: ‘sí puedo ir más allá, quiero ir más allá, sí quiero sacarme una mala trabajada’. Porque no es por el cuerpo, que también es ¿no?, pero uno trabaja otras cosas, la percepción, la comunicación, la tensión, la relajación, eh... no sé, la voluntad, todas esas cosas”.³²

“Me acuerdo de Zoitsa, que... que yo me enamoré de ella, yo me enamoré totalmente de ella, porque había una mezcla pues sí de todo eso que uno empieza a vivir con el cuerpo que es tan fuerte, pero de todas formas ella era como la profesora estricta que nos exigía un poco también, como que no nos dejaba estar ahí cómodos en nuestro lugar sino que nos estaba exigiendo y nos ponía también retos a nivel técnico y cosas, entonces era... pues fue como una combinación ahí perfecta para que yo quedara como enamorada de la danza [...] Me acuerdo también de los deseos que uno empieza a tener ahí. Uno empieza a asombrarse de cómo el dolor también empieza como a

³² Cristina Marchan, Bogotá, 2 de noviembre de 2011

costrar otro sentido, a cuestionarse otro poquito, porque claro estirar duele un poco, pero entonces uno empieza a encontrar el placer en ese dolorcito y empiezas como a conocer tu cuerpo, ‘ah!, este es un dolor que no es un dolor de que me esté haciendo daño, no es un dolor de que esté enferma, no es un dolor que me esté hablando que algo está mal, no, es un dolorcito de trabajo ¡que rico!’ entonces toda tu sensibilidad también se empieza a reconfigurar, ‘y estoy mamada’ y uno quiere hacer cuarenta mil abdominales, y uno está mamado y no sé qué, pero es como... si yo siento que como en eso del dolor pasa algo importante, uno transforma su sensibilidad en ese sentido”.³³

Cuando vigilo *mi* cuerpo en el espejo y encuentro en él las marcas y los signos de *mi* entrenamiento en artes escénicas me regocijo. Mirarme en el espejo hace parte un ejercicio que aplico sobre *mí* para asumir las retóricas, las actitudes que *me* exigen estas prácticas, y es un ejercicio que me complace. Pareciera que deseáramos reproducir el poder, replicar una y otra vez sobre nuestros cuerpos unas rutinas de acondicionamiento físico, unos ejercicios que nos disciplinan para ser útiles a un sistema dominante, para seguir reproduciendo unos valores de belleza del movimiento, para exaltar la tecnicidad de los cuerpos adocotrados, para generar productos estéticos avalados dentro de nuestra sociedad que reproduzcan mensajes hegemónicos. Pero de nuevo vuelvo a preguntarme ¿realmente es así? Y si lo es ¿Cuál es ese poder dominante?, ¿Cómo funcionan las PCCP-E para ese poder?

³³ Andrea Ochoa, entrevista citada.

Capítulo 3. Sujetos-en-proceso: performance

Una experiencia más allá de lo disciplinar

Bajamos las luces del teatro hasta lo más mínimo, hasta que a duras penas sólo se veían siluetas. Nico dirigía el ejercicio, era el único que tenía los ojos abiertos, nos cuidaba y guiaba. Los demás cerramos los ojos y empezamos a caminar por el espacio, explorándolo, con el cuerpo dispuesto, alerta y abierto. Cuando nos encontrábamos con otro, empezamos a explorar la experiencia del encuentro sin visión, sin habla, y a crear figuras con los cuerpos. El primer contacto era sólo percepción, piel, calor. Luego se empezaba a reconocer ese otro cuerpo: cómo estaba parado, qué parte de ese cuerpo estaba en contacto con el mío, qué proponía, e incluso cuál de nosotros era. No siempre se sabía exactamente con quien se estaba trabajando, pero el olor, el peso, la forma, el manejo del cuerpo, la tranquilidad o la dificultad con la que ese otro cuerpo respondía llevaban a reconocer ese cuerpo como el cuerpo de tal persona, a darle identidad.

En total silencio y con los ojos cerrados se empezaba a generar una interacción profunda e instantánea a partir del movimiento. Todo era posible, ambos podían proponer al tiempo, o ninguno de los dos podía tener una propuesta clara, todo lo terminaba decidiendo el movimiento, siempre continuo pero muy lento. Los cuerpos iban buscando agarres, formas de sostener el peso del otro o de darle el propio peso al otro cuerpo, formas de subir al cuerpo del otro o de ayudar a subir y sostener al otro para que alguno de los dos no tocara el piso; se iban reconociendo los puntos de apoyo que el otro estaba brindando o estaba pidiendo. Era cómo una conversación corporal, en donde se abandonaba el lenguaje y la imagen, para responder a la acción con acción, era una conversación entre pesos, calores, tactos, fuerzas, tensiones y contra tensiones. Los cuerpos iban respondiendo rápidamente al movimiento continuo y lento. Cuando el otro descargaba su peso la posición de mi cuerpo cambiaba para aguantarlo. Si empezaba a recargar mi peso sobre el otro, su cuerpo se disponía para recibirme, lentamente le iba entregando un poco más de peso

sintiendo cómo ese cuerpo me iba sosteniendo. Había momentos en los que sabía que si le entregaba un poco más de peso el otro no me iba a sostener, otros en los que sentía que podía entregar todo mi peso, y otros en los que ambos nos aventurábamos a ir un centímetro más allá en el movimiento para ver qué sucedía. Era un juego de tensiones y equilibrios, en donde un miligramo más de peso, un centímetro más de movimiento, era una propuesta que llevaba hacia otro punto.

Cualquiera podía proponer, todos estábamos dispuestos a recibir. A veces, las propuestas no se podían llevar a cabo; otras, eran muy fáciles de realizar pues eran figuras ya conocidas, ya realizadas con el otro, el cuerpo ya las reconocía, había incorporado los agarres, las tensiones, los contrapesos, las formas cómo se debían alinear los centros; y en otras ocasiones se improvisaba y de la interacción entre los cuerpos emergían figuras novedosas, difíciles, bonitas, que no se habían hecho antes. Y de repente llegaba un momento en que los cuerpos sabían que debían separarse para volver a deambular por el espacio en busca de otro encuentro. A veces los encuentros se daban entre tres o más personas, cuantos más éramos mucho más difícil era reconocer un cuerpo como el de tal o tal persona, incluso llegaba un momento, un instante en que mi cuerpo deja de ser mi cuerpo y era puro flujo y movimiento.

Esta práctica la realicé durante mi primer semestre en estudios culturales, cuando aún no tenía muy claro cuál iba a ser mi tema de investigación, y fue gracias a ella que empecé a dirigirme hacia acá. Año y medio después, cuando realicé el grupo de discusión, y al coincidir con que las tres personas que asistieron habían estado en esta práctica, decidí comenzar por ahí, intentando que toda la conversación que se diera sobre una PCCP-E se generara desde el recuerdo de esa práctica. Para mí fue sorprendente ver cómo el grupo de discusión funcionó tan bien. Todos, Andrea, Emilia y Otto tenían un recuerdo muy vívido de ella, y a medida que avanzó la conversación se empezaron a desprender todos los temas que durante ese año y medio había identificado como nodos fundamentales de mi proyecto. Por ejemplo la descripción que hizo Otto Manrique de esta práctica muestra cómo se generaban aspectos similares a los que relata Schechner sobre el workshop.

“Uno ahí intentaba ver con la piel, entonces en ese intento de mirar con la piel, era posible abrirse a otras formas de confianza [...] Y también la exploración. Sí, yo me encuentro con Andre, es posible que procuráramos hacer unas pulsadas que ya habíamos hecho antes, pero también era cómo en medio de la exploración y del juego de no abrir los ojos. Porque igual yo los pudiera haber abierto [...] creo que era más el permitirse jugar. Era más permitirse no ver, permitirse encontrarse con cualquiera, permitirse estar sólo, permitirse algo que no sabe cómo va a salir, permitirse conocer al otro por la textura de la ropa, de la piel, por lo que decía ahorita Emili del olor. Creo que fundamentalmente era una apertura como del cuerpo y de la relación con los otros y del espacio y del tiempo. Que es reloco ¿no? Como transcurre el tiempo en esos momentos, es rediferente. [...] no es cronológico occidental como uno lo aprendió en el colegio con el reloj tic, tac. [...] Y es como ese estar ahí y ahora ¿no? Como esa atención de estar ahí y de gozarse estar ahí. Como que no es una cosa de estar ahí pensando ‘estoy aquí, estoy aquí, estoy aquí’ jajaja. Sino como permitiéndose ese encuentro y viviéndolo, como con toda la atención y el gozo de estar ahí. Y atento en eso, porque en últimas si resultaba algo medio intuitivo ¿no? O sea, yo me podía encontrar contigo y yo podía saber que era Andrea, y yo puedo saber que Andrea tiene fuerza en yo no sé dónde, pero en ese momento yo no estoy pensando ‘Sí, Andrea tiene fuerza en los brazos, creo que va a ser mejor si me apoyo aquí en la parte del hombro y giro...’ pues no, era más como ‘ya’, en la intuición de que yo me podía ir ahí con Andrea... [se apoya en ella, y el cuerpo de Andrea inmediatamente reacciona para soportarlo] así como acaba de pasar por ejemplo, de cómo ella distribuyó los pesos para que yo pudiera dar el ejemplo”.³⁴

Esta es una PCCP-E, pues pone en acción el cuerpo para desarrollar un trabajo de relación con los otros, un trabajo para mejorar las habilidades del grupo, de lo colectivo, y también es un workshop, no sólo porque es una práctica en donde, como Otto evidencia, se exploraron nuevas formas de hacer las cosas para abrir a las personas a vivir nuevas experiencias generando un autodescubrimiento y la consolidación de un grupo, sino también porque generó momentos de liminalidad en donde tanto el sujeto, como la

³⁴ Grupo de discusión, Otto Manrique, Bogotá, 7 de diciembre de 2011.

colectividad y sus formas de entender y percibir el mundo se desestructuraron, al igual que este fragmento de la entrevista a Paola:

“Estábamos [en círculo] cogidos de las manos, teníamos que cerrar los ojos y empezar a hacer ruido, ruidos casuales, y si pasaban movimientos pasaban movimientos, pero todo con los ojos cerrados. Y yo obviamente ya estoy en un video de permitírmelo, con biodanza, con todo, que yo empecé en un momento a gritar ‘uaaaaaaaaaaaaaa’ y Andre... Andre Ardila, me la siguió resto. Y entonces nos empezamos después a reír como unas brujas, y nos tirábamos al piso, y asíamos así, y brincábamos, y después todo, y después nos volvíamos a reír y después hacíamos como paticos. Pero se genera una sincronía así muy cerda, pero muy basto. No podíamos parar. Pero mira yo me sentí, yo les decía, yo me sentí un árbol, sentí que era barro, sentí que era... o sea una vaina increíble y cuando nos despertamos... yo sentí que para mí había sido un exorcismo. [...] Yo creo que ahí nos quitamos la pena, nos sacamos el ‘tengo que hacer algo para que sea bonito’, ‘tengo que hacer esto para que sea perfecto’ porque como no había una instrucción clara sino simplemente ‘hagan sonido’ entonces nos conectamos con la armonía del sonido, con el seguir a la otra, con el escuchar muy claro lo que la otra estaba proponiendo para seguirlo y uno conectarse ‘¿bueno, a mí que me surge hacer en este momento?’, entonces era como dejar un poquito el ego y conectarse con lo que estaba ahí [...] Pero fue divino, fue divino poder escucharnos como grupo, porque ni siquiera nos estábamos mirando, yo no sabía... creo que ni siquiera sabíamos quienes estaban a nuestro lado, pero yo sabía quién estaba, yo sabía quién estaba al frente, por la energía, y yo sabía que pasaba al frente [...] Entonces esos espacios que Oscar [el director] proponía, y además sin juicio, sentir que yo podía hacer lo que fuera y Oscar no me iba a decir como ‘ahg’, eso es divino también, sentir que el profesor no juzga”.³⁵

A pesar de lo liminales que puedan ser las experiencias de Paola y Otto, también podemos ver cómo estaban cargadas de disciplinaridades, una voz de mando, unos cuerpos que habían incorporado ya unas ciertas acciones, una estructura previa de las acciones que se

³⁵ Paola Molina, Bogotá, 9 de diciembre de 2011.

debían realizar, una habilidades desarrolladas gracias a la repetición de ciertos ejercicios, unas “identidades”, unos sujetos históricos que interactuaban, etc. Se trataba de prácticas controladas, de acciones previamente fijadas, pero al igual que en el ritual en ellas se generaba lo contingente.

Según Otto Manrique una de las cosas que más recuerda de ésta era la posibilidad de juego, de experimentación que le generaba estar siempre con los ojos cerrados. Ahora bien, bajo un enfoque cerrado y dicotómico de la mirada foucaultina disciplinar esta experimentación, y las transformaciones que pueda generar, no pueden ser vistas más que como mera reproducción del poder dominante, reproducción de un poder-saber que determina al sujeto, lo produce y como resultado el sujeto termina reproduciendo ese mismo poder-saber. Esta mirada generaría problemas, por ejemplo, frente a la afirmación que hizo Andrés Lagos en su entrevista:

“Quiero reafirmar que estoy completamente convencido, y a eso es a lo que me dedico, que el hecho de usar el cuerpo en movimiento, transforma maneras de pensar y transforma realidades concretas. Y que políticamente esa es la visión que he asumido para estar en el mundo, desde ahí, desde esa danza con ese sentido profundo de transformación [...]. Uno [de los elementos que la danza transforma] es que el ser humano se pueda descubrir un artista y un creador, [...] una persona que construye a su alrededor, que no sólo está recibiendo o haciendo caso u obedeciendo [...] El arte tiene el poder de crear, y no es un arte como definición sino como práctica real en la vida de alguien”.³⁶

Cuando escuchamos a Andrés, a Paola y a Otto parece haber algo más que mera reproducción, empiezan a aparecer una serie de elementos que se mueven de otras maneras distintas a la disciplinares, que parecen jugar otros juegos distintos a los de la reproducción, que parecen arrastrar al poder-saber a otras formas de relación con el sujeto, a otras dinámicas en donde el saber y el poder se deben entender de otras maneras. Si el sujeto es

³⁶ Andrés Lagos, entrevista citada.

sólo efecto del poder, ¿cómo puede Andrés asumirse políticamente desde la danza cambiando sus modos de pensar, ser y estar en el mundo? Si las disciplinas son técnicas que refuerzan, modelan o mejoran sujetos y cuerpos que le sirven al sistema, sujetos que cumplan un rol, una función y unos rendimientos productivos y eficaces para una estructura social y económica, ¿de qué le sirve al sistema que Paola se sienta árbol, barro o bruja? Si el sujeto no es más que el efecto del saber, de unas formas determinadas de entender, ver, hablar y percibir el mundo ¿Cómo puede Otto hablar de una experiencia en donde se abre la percepción y se juegan y se viven maneras diferentes a las ordinarias de sentir el cuerpo, la relación con el otro, el tiempo, etc.? Andrés, Paola y Otto parecen coincidir en un punto, los tres dejan de percibirse, a diferentes niveles, cómo la “costumbre” les ha dictado pues experimentan vivencias que parecen distorsionar o disolver ese modo de vivirse o de entenderse y de vivir o entender el mundo. Andrés empieza a percibirse como sujeto creador, Paola se percibe barro, árbol o bruja, y Otto se abre a otras percepciones de su cuerpo, sus relaciones, del tiempo.

Determinaciones e indeterminaciones

En su libro *Foucault*, Deleuze, desde su propio punto de vista, profundiza cómo es que funciona el poder-saber que propone Foucault, utilizando dos nociones, contenido y expresión. Según Deleuze el sujeto no existe previamente al enunciado. El sujeto está configurado por las formas de expresión y las formas de contenido, por las determinaciones de los campos de lo enunciable y los campos de lo visible. Si entendemos esto desde un enfoque cerrado y dicotómico, Andrés, Paola y Otto, no estarían percibiendo sino aquello que el poder-saber les permite percibir, aquello que está dentro de unos límites de visibilidad y de enunciability ya determinados. Cuando los tres hablan de una transformación, no hablarían más que de una sensación que las determinaciones del poder-saber les produce, los tres serían sensibles a esta transformación, la podrían entender y vivir como tal, porque el saber los habría producido como sujetos sensibles a tales cambios. Las formas de expresión y las formas de contenido de las artes escénicas habrían permitido que

estos sujetos puedan experimentar, percibir, entender y hablar de una transformación que se da en ellas. El saber no es más que unas prácticas discursivas o no discursivas que le dan forma a la realidad, a la experiencia, la determinan, la encierran en tiempos y espacios discursivamente establecidos, y al hacerlo producen y reproducen el poder.

“lo visible y lo enunciable: son el objeto, no de una fenomenología, sino de una epistemología [...] De hecho no hay nada previo al saber, pues el saber, tal y como Foucault lo convierte en un nuevo concepto, se define por esas combinaciones de visibles y de enunciados específicas de cada estrato, de cada formación histórica. [...] Sólo existen prácticas, o posibilidades, constitutivas del saber: prácticas discursivas de enunciados, prácticas no discursivas de visibilidades” (Deleuze, 1987: 78-79).

El saber se constituye al constituirse las formas de expresión y las formas de contenido, las cuales determinan los campos de lo enunciable y de lo visible. El saber se constituye al determinar, al ejercer el poder. El saber es poder y dominio en tanto determina las formas. El saber determina las formas en las que los sujetos ven, sienten y perciben al mundo, así como también las formas cómo lo pueden entender, leer y enunciar. La potencia que encuentran Otto, Paola y Andrés en cada una de sus experiencias no sería más que una visibilidad generada por las determinaciones que los han constituido como sujetos. Las prácticas escénicas, los discursos que en ellas circulan, los lenguajes que sus practicantes utilizan, las técnicas con las que modelan sus cuerpos, la composición de los lugares y de los cuerpos en él, configuran un saber que los determina, determina sus sensibilidades, sus percepciones, y los discursos, pensamientos y formas de entender la experiencia que puedan tener. Bajo un enfoque cerrado y dicotómico, nos encontramos aquí con el laberinto sin salida, la reproducción de este saber sería infinita, sin posibilidad de cambio o transformación cuyo producto no sea otro que la misma reproducción. Leer las experiencias de Otto, Paola y Andrés bajo este ángulo de análisis nos llevaría a aniquilar la potencia que ellos expresan y exigen se reconozcan en con sus discursos.

Cuando Otto relata la importancia del estar ahí para poderse abrir al juego y a la experimentación y cómo su encuentro con Andrea respondía más a la “intuición” que al lenguaje dando un ejemplo al apoyarse en Andrea mientras hablaba, parece que detrás del discurso se mueven elementos que escapan a lo decible y a lo visible, a lo determinado, y se mueven por los espacios de lo indeterminado y/o no determinable, de eso inasible en el proceso de la danza que habla Andrés.

“Todo suena trascendental, pero quiero dejar muy claro que no por trascendental deja de tener un peso físico real, que a veces el lenguaje de la danza no es bien recibido y no es bien entendido porque todo parece muy etéreo y muy mágico y muy inasible, y justo lo que yo defiendo y en lo que yo creo es que es un lenguaje totalmente físico y real. O sea yo todas estas cosas que estoy diciendo es porque sé que pasan realmente en el cuerpo y en la relación con otras personas”.³⁷

Pareciera haber cosas en la acción que no sólo están determinadas por el enunciado sino que también responden a aquello inasible. En la descripción el enunciado no deja de estar presente determinando algunos elementos, pero lo que quiere resaltar Otto justamente es cómo en la experiencia del estar ahí, atento, no sólo pasa por el pensamiento, sino también por el movimiento y la interacción.

El performace

Para entender mejor esta relación entre lo determinado y lo no determinable, entre lo disciplinar y “aquello otro” que sucede en la PCCP-E, es importante ahora explicitar y profundizar el concepto de performance. Turner, desde la antropología, y Schechner, desde el teatro, trabajaron este concepto. La performance ha sido un elemento estudiado hace tiempo desde diferentes disciplinas, y la condensación de su estudio en una disciplina llamada performance studies es reciente. El estudio y teorización sobre el cuerpo, la acción y

³⁷ Andres Lagos, entrevista citada.

la experiencia existe desde la antigua Grecia y ha sido estudiado por diferentes disciplinas como la antropología, la sociología, el psicoanálisis, la lingüística, la filosofía, la fenomenología, la historia, y las artes escénicas. Los diferentes enfoques y puntos de vista que se han dado sobre el cuerpo, la acción y la experiencia han producido diferentes conceptos, contradicciones, yuxtaposiciones, traslapes, bifurcaciones y laberintos teóricos alrededor del tema. Este ejercicio de ver la relación y tensión entre dos teorías que en un primer momento podrían parecer tan disimiles y con lenguajes, dinámicas y metodologías tan distintas como la teoría del poder de Foucault y la teoría ritual de Turner y Schechner, es un fiel ejemplo de esto. Marvin Carlson propone en su libro *Performance*, que actualmente:

“La performance se ha convertido en tal concepto, desarrollado en un ambiente de ‘sofisticado desacuerdo’ de los participantes, quienes no esperan derrotar o silenciar posiciones opuestas, sino, a través del diálogo permanente, lograr una articulación más clara de todas las posiciones y por lo tanto una mejor comprensión de la riqueza conceptual de la performance” (Carlson, 2004: 1).

Así pues “performance” es un término que tiene diferentes significados, y alrededor del cual se han construido diferentes visiones. Para los estudios culturales este ámbito de estudio se hace cada vez más rico e interesante debido a que en él se han trabajado desde diferentes puntos de vista las relaciones cultura-poder en correlación con los cuerpos y los sujetos. De igual manera, como ambas “disciplinas” se han “desarrollado” casi paralelamente sus intereses, visiones críticas y enfoques concuerdan y comparten, gracias a su transdisciplinariedad, muchas bases teóricas. Las formas que tenemos de analizar y entender la cultura influyen en las formas que tenemos de analizar y entender la performance, y viceversa.

“El aumento de un interés en la performance refleja un cambio importante en muchos ámbitos de la cultura. Del qué de la cultura se ha pasado al cómo, de la acumulación de datos sociales, culturales, psicológicos, políticos o lingüísticos se ha pasado a una consideración de cómo es creado este material, valorizado, y cambiado, cómo es que

se encuentra y opera dentro de la cultura, por sus acciones. Su significado real es ahora visto en su praxis, su performance” (Carlson, 2004: 1).

Para entender la relación entre lo determinado y lo no determinable, entre lo disciplinar y “aquello otro” que sucede en la PCCP-E, quisiera posicionar la performance como “aquello otro” en relación con la disciplina. No de forma dicotómica, sino queriéndolos proponer como procesos que se complementan y potencian entre sí, si en un primer momento pueden parecer contrarios y excluyentes es debido a las posturas dicotomías que hemos aprendido.

Empecemos por las diferentes formas en las que se ha entendido la performance y según estas formas cuál es su relación con el poder. “Performance” es una palabra que viene del inglés, y que tiene diferentes usos; se aplica por ejemplo como rendimiento dentro de cuestiones administrativas, técnicas o logísticas. La performance ha sido relacionada con la muestra de habilidades técnicas (Carlson, 2004), como la destreza vocal de los cantantes de ópera. En esta concepción de la performance vemos una relación con el poder en tanto que la performance implica disciplina, un ejercicio de poder sobre el sujeto, su cuerpo y sus habilidades; sólo sería posible hablar de performance si se ha puesto en práctica un ejercicio para construir y desarrollar habilidades.

Así mismo la performance ha sido entendida como patrones de comportamiento (Carlson, 2004), como la representación de un rol no sólo en el ámbito escénico sino también en el ámbito cotidiano. La performance implicaría una distancia entre sí mismo y el comportamiento que se realiza, una diferencia entre el simple hacer y el hacer representando un rol, performar. Existirían unos roles previamente determinados que se deben performar, lo que Schechner llama “conductas restauradas”. Bajo esta mirada la performance tiene una relación con el poder en tanto que es la incorporación y realización de roles y conductas social y culturalmente determinadas, la puesta en marcha de toda la maquinaria del poder-saber. Amarrada a esto, la performance como rendimiento, también ha sido abarcada desde un análisis social, entendiéndola como exposición, más que de habilidades particulares, de códigos y patrones de comportamiento culturalmente

reconocidos (Carlson, 2004). Entra en juego un juicio socialmente instituido, se hace necesaria la presencia de un observador que juzgue el rendimiento, el éxito de la actividad enmarcado dentro de un estándar de logro.

Las constantes discusiones sobre la representación de roles sociales desde la sociología, y de códigos de conducta desde la antropología, que abordan lo performático merodean la problemática sobre la maquinaria poder-saber, sobre lo determinado y lo indeterminado y/o no determinable, sobre cómo el poder-saber configura unas formas, de contenido y de expresión, que ejercen su poder sobre los cuerpos y sus conductas, generando la reproducción de las formas dominantes, o cómo en la experiencia se generan cambios que transforman las estructuras sociales y culturales.

“Constantemente estamos jugando una parte cuando estamos en la sociedad”, asevera Evreinoff, citando la moda, el maquillaje y el vestuario, las operaciones cotidianas de la vida y los ‘roles’ sociales de figuras representativas como políticos, banqueros, empresarios, sacerdotes y médicos. Evreinoff ve la vida de cada ciudad, de cada país, de cada nación como articulada por un ‘director de escena’ invisible de esa cultura, que dicta el escenario, el vestuario, y los personajes de situaciones públicas en todo el mundo” (Carlson, 2004: 33).

Son muy variadas las posiciones que se han tomado frente a estas cuestiones. Se ha entendido los roles sociales desde miradas negativas, se ha hecho énfasis en la problemática que estos roles implican a la hora de pensar la responsabilidad y las posibilidades que el sujeto tiene al actuar; se han reivindicado la creatividad y la espontaneidad como potencial del sujeto frente a la reproducción casi inevitable del poder dominante:

“Aunque Eric Berne siente que los momentos más gratificantes de la experiencia humana han de lograrse en lo que él llama la intimidad o la espontaneidad, también sugieren que para la mayoría de la gente estos momentos rara vez si se logran, y así "la mayor parte del tiempo en los problemas sociales la vida se asumen como juegos", una

actividad claramente performativa que implica la asunción de un rol y el seguimiento de ciertas acciones predecibles con una motivación oculta” (Carlson 2004, 43).

Se ha reexaminado la función positiva que tiene el “jugar un papel” para la construcción de la sociedad, la cultura y el sujeto. Robert Park propuso: “es en estos roles que nos conocemos unos a otros, es en estos roles que conocemos a nosotros mismos” (Carlson, 2004: 41). William James planteó: “una persona ‘tiene tantos seres sociales como personas existen que lo reconocen y llevan una imagen de él en su mente’” (Carlson, 2004: 41). Se ha mostrado cómo existe una relación dinámica entre el poder que se ejerce social y culturalmente al instaurarse ciertos roles y la posibilidad que tienen los sujetos de asumirlos, transformarlos o rechazarlos. Se ha evidenciado que las performances no están necesariamente dadas o prescritas por la cultura, sino que constantemente se construyen, negocian, reforman, forman y organizan a partir de conocimientos ya sistematizados e incorporados.

Incluso se ha reivindicado la función de la acción misma como creadora y modeladora del sujeto, implicando esto que el sujeto o su rol no están necesariamente prescritos o determinados sino inmersos en la dinámica siempre cambiante de la performance.

“Judith Butler entiende el género no como un atributo social o cultural dado, sino como una categoría construida a través de la performance, y que por tanto no se caracteriza por una esencia preexistente o una determinación social inmutable, sino por la dinámica siempre cambiante de performatividad. En el primer estudio importante de Butler de este fenómeno, *Género en disputa* (1990), lo llamó género ‘performativo’, un ‘hacer’. Igualmente importante e igualmente revolucionario, ella lo caracteriza también como ‘no un hacer por un sujeto al que podía decirse que preexiste a la escritura’. Por el contrario, el ‘sujeto’ es en sí mismo ‘performativamente constituido’ por actos, incluidos los actos que signifiquen un género en particular. Estos actos, a su vez no son eventos singulares, pero ritualizado de producción, un ritual reiteraron debajo ya través de la restricción, en y mediante la fuerza de la

prohibición y el tabú, con la amenaza de ostracismo e incluso la muerte de control y convincente la forma de la producción” (Carlson, 2004: 77).

Así como esta teoría puede ser una guía para enfocarse en la problemática cultura-poder propia de los estudios culturales, también es importante mirar cómo muchos de los enfoques que se han hecho al estudiar la performance exigen pensar el poder desde un enfoque mucho menos cerrado y dicotómico del que hasta ahora he desarrollado, pues implican, primero, una mirada del sujeto no sólo como efecto y ejecutor de los ejes del saber y del poder sino también como agente del cambio; segundo, una mirada de los ejes del saber y del poder no sólo como elementos negativos que tienden únicamente hacia el dominio sino también como elementos que hacen parte de los procesos de transformación de los sistemas y estructuras sociales y culturales; tercero, una mirada sobre lo performativo, lo corporal y lo indeterminado que abre otras posibilidades para pensar el poder, el saber y la producción de sujetos.

Encontramos pues que la performance ha sido entendida como la reproducción de unos roles o unos códigos de comportamiento, pero que muchos teóricos también han visto en ella otras posibilidades, otros procesos que no sólo responden a esta reproducción. Quiero posicionar pues la performance como aquello otro que sucede en las PCCP-E distinto a lo disciplinar, más como un ángulo de visión que nos permite ver otros procesos que como el elemento contrario a la disciplina dentro de una visión dicotómica. Ampliar el análisis de las PCCP-E desde la teoría disciplinar de Foucault hasta los planteamientos los performance studies abre una puerta a otras dimensiones.

La *Danza del viento*, por ejemplo, un ejercicio que se practicaba en TOT, puede ser entendida simplemente como una conducta restaurada, la repetición de unos patrones de movimiento: Una serie de personas se organizan en círculo y empiezan a marcar un ritmo con los pies, poco a poco el ritmo va generando otros movimientos que llevan a que se desarme el círculo, tiempo después el círculo se vuelve a armar y lentamente va cesando el movimiento; cada vez que se lleva a cabo la *Danza del viento* el patrón es básicamente el

mismo. A este ejercicio se le puede realizar todo un análisis sobre sus características disciplinares y sobre su reproducción de unos sistemas dominantes. Pero también podemos ver en él otras cosas:

La respiración agitada uniéndose al ritmo de otras tantas respiraciones, al ritmo que decenas de pies marcan contra el piso “un, dos, tres, _un, dos, tres...”. El dejarse llevar por el movimiento de la danza colectiva e improvisada, en donde el agotamiento obliga a abandonarse a sí mismo para hacer parte de vibraciones grupales, para ser los otros, para ser el todo. El estado de ánimo alterado en donde se contradicen la sensación de no poder más, de estar a punto de desmallar, con la satisfacción del sacrificio en el que se olvida el ser y el propio cuerpo para estar conectado a ese espacio y ese tiempo, a la danza. Y, la sensación de seguridad de que la Danza del Viento no es sólo un ejercicio teatral, si no que lleva más allá, a los confines mágicos de lo no determinable.

Ampliar el ángulo de análisis nos permite encuadrar las tensiones, dinámicas y juegos que se dan entre lo determinado y lo indeterminado y/o no determinable en las PCCP-E, nos permite vislumbrar dimensiones que el enfoque disciplinar no evidenciaba. En la *Danza del viento* podemos ver cómo un patrón de movimiento, una forma determinada, que determina el movimiento, la organización y el ritmo que deben performar varios cuerpos, se convierte en la puerta de entrada para que se generen otros procesos. El ritmo, determinado y reproducido una y otra vez, se convierte en un plano de experimentación, un canal que permite a los sujetos crear nuevos movimientos, nuevas maneras de interactuar, nuevas formas de experimentarse a sí mismos. Pensar desde lo disciplinar implica pensar lo predeterminado, ampliar esto a lo performativo implica pensar lo no predeterminado, lo efímero, aquello que se da cuando se está en el presente, la contingencia que se da en lo fijo. Posicionar lo performativo frente a lo disciplinar es un esfuerzo por visibilizar otras tensiones que la visión más cerrada de lo disciplinar no nos dejaba ver. No se trata de negar lo disciplinar, ni tampoco de mirarlo como algo negativo y opuesto a lo performativo, sino más bien de abrir las posibilidades de lo disciplinar, de ver esta relación disciplina/performance como dimensiones de un proceso que se pueden potenciar entre sí, y

cuyo resultado puede terminar tanto en la reproducción de sistemas, estructuras, prácticas, discursos dominantes como en el cambio, producción o creación de otras alternativas.

Pensar el performance como una práctica fija fundada en la contingencia, en dinámicas que entran y salen constantemente de la estructura a la anti-estructura nos permite desplazarnos a otros puntos de estudio. Al evidenciar una conexión entre, primero, la repetición de los ritmos en la *Danza del viento* o la repetición de la rutina de estiramiento con las transformaciones de los cuerpos, los sujetos, las relaciones e incluso los sistemas y estructuras mismos, como lo hace este fragmento de la entrevista de Andrés Lagos:

“[De las primeras clases de danza contemporánea en la Universidad Nacional] Siempre me acuerdo mucho del primer ejercicio que es enrollar la columna hasta que el torso quede colgando de las piernas. Me acuerdo mucho porque a mí las manos no me llegaban ni a las rodillas, era una cosa muy impresionante. Y Andrei sí tenía una estructura muy clara –él siempre empezaba estirando mucho el cuerpo, entonces estiraba el torso y estiraba mucho las piernas– siempre estiraba de esa manera el cuerpo y siempre era el mismo estiramiento. Que esa también fue la magia que me enamoró de la danza, darme cuenta que si yo repetía el mismo ejercicio durante dos meses el cuerpo cambiaba y no era el mismo cuerpo de dos meses antes. Y es justo ese el click para enamorarse de la danza, que tú puedes ser consiente, y lo sabes, son cambios que tú puedes ver. No es que la danza es magia entonces que si ustedes bailan entonces todos van a ser hermosos, no, es que la danza transforma la realidad, eso hace un ajuste en la manera que tienes de ver el mundo, de ‘wua, si, puede hacer eso con mi cuerpo y puedo hacer eso con la manera que yo tengo de pensar, sí, puedo alterar el orden alrededor’ que es en lo que yo creo totalmente y hacia donde va mi discurso siempre. Y ya no sólo para la danza sino para la vida en general”.³⁸

Y segundo, al evidenciar la conexión entre esas transformaciones y experiencias como la de Paola o Otto, en donde se viven momentos extra cotidianos, sensaciones difíciles de describir con palabras; esta ampliación nos permite empezar a pensar en ello, en estas

³⁸ Andrés Lagos, entrevista citada.

transformaciones y su relación con los estados que se viven en estas prácticas. Pero ¿Cómo pensar la relación cultura-poder desde este desplazamiento?, ¿qué ocurre con la maquinaria poder-saber?

Técnicas de sí

Foucault propone tres ejes fundamentales en la constitución de la relación del sujeto: el del saber (que incluye los las formaciones discursivas, los saberes expertos y los efectos de verdad), el del poder (tanto en su dimensión de la microfísica de las disciplinas que producen cuerpos dóciles como en el de la biopolítica con la regulación de las poblaciones) y el de las tecnologías del yo (que supone dimensiones como las del cuidado de sí).

El eje de las tecnologías del yo permite pensar la subjetivación. Foucault propone que hay diferentes maneras de conducirse moralmente según como el individuo asuma su relación con el código moral, si el individuo se reconoce o no como vinculado con la obligación de poner el código moral en obra y según la relación que establezca con éste (Foucault 1991). Si el acento se da sobre todo en el código, la subjetivación se genera de forma casi jurídica, el sujeto moral se relaciona con una ley a la que debe someterse bajo penas de culpas que lo exponen a un castigo. Si el acento está en la subjetivación y en las prácticas de sí, la observancia del código moral es inesencial y lo que importa son las formas de relacionarse consigo mismo, “los procedimientos y las técnicas mediante las cuales se elaboran, [...estas formas de relación consigo y...] los ejercicios mediante los cuales uno se da a sí mismo como objeto de conocimiento y [...] las prácticas que permiten transformar su propio modo de ser” (Foucault, 1991: 30). El individuo se transforma así mismo en sujeto. Los códigos de comportamiento (el saber) y las formas de subjetivación (tecnologías del yo) nunca pueden dissociarse del todo sino que ambos se desarrollan con relativa autonomía.

Las tecnologías del yo son una rendija que empieza a permitir el diálogo entre relatos como el de Andrés, Paola y Otto con la teoría del poder-saber. Cuando Foucault plantea que se

puede entablar una relación consigo mismo, que un sujeto puede producirse a sí mismo, abre la posibilidad de entender frases como estas:

“Quiero reafirma que estoy completamente convencido, y a eso es a lo que me dedico, que el hecho de usar el cuerpo en movimiento, transforma maneras de pensar y transforma realidades concretas. Y que políticamente esa es la visión que he asumido para estar en el mundo, desde ahí, desde esa danza con ese sentido profundo de transformación”.³⁹

“Uno ahí intentaba ver con la piel, entonces en ese intento de mirar con la piel, era posible abrirse a otras formas de confianza, [...] creo que era más el permitirse jugar. Era más permitirse no ver, permitirse encontrarse con cualquiera, permitirse estar sólo, permitirse algo que no sabe cómo va a salir, permitirse conocer al otro por la textura de la ropa, de la piel, por lo que decía ahorita Emili del olor. Creo que fundamentalmente era una apertura como del cuerpo y de la relación con los otros y del espacio y del tiempo. [...] Y es como ese estar ahí y ahora ¿no? Como esa atención de estar ahí y de gozarse estar ahí”.⁴⁰

Entenderlas no sólo cómo efecto y reproducción de un poder dominante, sino empezar a ver en ellas cómo el sujeto se asume en la práctica, negociando con las estructuras y los sistemas establecidos, e incluso direccionando su acción hacia la búsqueda de otras posibilidades, hacia la experimentación de otras formas de ser y estar en el mundo. A este ejercicio constante Foucault lo llamó estética de la existencia.

Cuando Andrés habla de que para él la danza es una filosofía está diciéndolo justamente en este sentido, para él la danza es una filosofía que se aplica desde la acción, en donde el control de su cuerpo, una serie de operaciones casi disciplinares que aplica regularmente sobre su cuerpo, su manera de entenderlo y de relacionarse con los otros, le ha permitido transformarse a sí mismo, a su maneras de entender y estar en el mundo. Cuando Otto

³⁹ Andrés Lagos, entrevista citada.

⁴⁰ Otto Marique, grupo de discusión, entrevistas citadas.

resalta la importancia de exigirse el permitirse experimentar otras cosas, está mostrando cómo este tipo de prácticas son un espacio que le permiten vigilar, proteger y cuidar sus acciones, un espacio que le permite subjetivarse con una cierta independencia del poder y del saber, pues en él está buscando justamente otras alternativas a lo determinado. La aparición del eje de la subjetivación nos permite ver que no toda técnica implica una relación de dominación entre el sujeto y el poder-saber, nos permite empezar a hablar de unas técnicas de sí.

Los relatos de Andrés y de Otto no son los únicos que recogí durante mi trabajo de campo que hablan de este tema. Me gustaría compartir algunos de los más relevantes para ver cómo para las personas que experimentan las PCCP-E, el espacio que genera estas prácticas es un espacio en donde lo disciplinar se puede entender más como una técnica de sí. La entrada a grupos de danza y de teatro donde se haga énfasis en estos tipos de búsquedas ha representado para muchos un cambio en sus maneras de ser y estar en el mundo, como lo muestran los siguientes fragmentos de Bella Luz Gutiérrez, Felipe Gómez y Andrés Lagos:

“Y me metí y fui sintiendo poco a poco qué era la danza contemporánea. Porque no tenía muy claro lo que estaba haciendo, pero me gustaba mucho hacer parte del grupo, hacer parte del colectivo y eso me fue dando uhm... un cambio como en mi propia percepción, me fui sintiendo como más dueña de mi cuerpo”.⁴¹

“Pues yo nunca antes había hecho... había tenido una disciplina con mi cuerpo [...] Pero pues cuando entre al grupo de teatro fue un encuentro muy bonito, tener todos los sábados, fijo, un espacio de dos a siete de la noche donde en principio uno llega puntual, calienta, entrena el cuerpo y después uno empieza a jugar con todos. Y esos ejercicios de jugar con todos pues fue lo que más me gustó porque comencé a conectarme con la gente de una forma diferente, y a descubrir cosas más muy diferentes porque yo nunca había hecho eso”.⁴²

⁴¹ Bellaluz Gutierrez, entrevista citada.

⁴² Felipe Gomez, Bogotá, 22 de mayo de 2011.

“[Entrar al grupo de danza contemporánea] me puso la vida al revés, me puso la vida al revés, porque tal vez en esos momentos no era consciente, pero lo que empezó a pasar con el trabajo físico es que toda mi estructura, toda mi manera de pensar, de hablar de actuar, de creer, empezó a cambiar. Fue muy fuerte, muy muy fuerte. Tengo todavía una idea que tenía en ese momento y era que la danza me había hecho sensible de nuevo. Yo no me había dado cuenta que yo me había encerrado mucho y que estaba muy protegido como a las emociones, a las sensaciones, al amor, al gusto, al deseo. Y la danza fue como que hizo ‘ufuuu’, como que lo revolvió todo, todo lo puso de cabeza, yo ya no quería hacer nada más”.⁴³

Cómo dice Andrés de estos cambios no se hace conciencia al instante, al igual que el cambio más puramente disciplinar, los cambios en estas prácticas se logran de una manera procesual. A diferencia de la disciplina pareciera que los cambios que se logran son algo difusos, Bellaluz habla de un cambio en la percepción, de sentirse más dueña de su cuerpo; Felipe habla de explorar otras maneras diferentes de relacionarse con los demás que lo hacían descubrir otras cosas de sí mismo; y Andrés habla de que toda su manera de pensar, hablar, actuar, creer y sentir cambió. Pareciera pues que además de unos cambios en donde se modela el cuerpo con el objetivo claro de desarrollar sus habilidades en actuación y baile estas prácticas abren espacio para otros cambios que no parecen responder a un objetivo del todo claro, que no están visiblemente enfocadas en ellos. El cuerpo no sólo se transforma para realizar una serie de movimientos, sino que también empieza a ganar otras habilidades, se transforma en aquello que Andrea Ochoa nombra como cuerpo inteligente:

“Y luego había acá una maestra de Estados Unidos, Megham Flanigan [...] Ella es mi primera profesora de improvisación yo con ella tomé mi primer taller de improvisación que fue una demencia también [...] Y claro no pues cuando lo descubrí, que universo tan maravilloso y muy loco contrastar eso esas habilidades de improvisar que uno va adquiriendo con la danza, con lo que se exige en circo. Es muy demente, porque uno puede decir ‘no, sí, yo se improvisar muy bien, yo me se conectar con el tiempo, no, yo me conecto con el otro, no, yo...’ ¿sí? Son cosas que a veces parecen

⁴³ Andrés Lagos, entrevista citada.

muy etéreas en la danza, pero me parece que la danza entrena un cuerpo inteligente, sensible y consciente mientras que en el circo se entrena un cuerpo fuerte, flexible y hábil [...] Me parece chévere un cuerpo que pueda pasar por muchos estados, y que esté preparado para eso, que esté preparado para lo que sea, y que si se enfrenta a algo nuevo sea lo suficientemente inteligente para resolverlo, pues ese es como el objetivo yo siento”.⁴⁴

Ese cuerpo inteligente es un cuerpo que no sólo se realiza en los espacios escénicos, sino que también se extiende a la vida cotidiana como nos cuenta Andrea Marín:

“...tu empiezas no solamente a explorar y manejar y crear con tu cuerpo en esos espacios de teatro, de danza, de Ubuntu, [...] sino que también uno lo empieza a desplazar a otros espacios, como la calle. [...] Yo en la calle estaba viendo cómo la gente bailaba desde un caminar cotidiano; cómo tú al estar pendiente en Trasmilenio, [...] de no chocarte con el otro, [...] cómo tú estás danzando [...] Yo he sentido que [...] he afinado mis sentidos, [...] Tu cuerpo ya sabe que no solamente estás andando tu por la calle como si nada, sino que los demás están ahí [...] después de un taller de contact...] En la cama cuando uno se va a cambiar de posición o al arruncharse o algo, lo hace diferente, siente ese contacto desde el dedo chiquito del pie hasta la coronilla, el hombro y siente como se desplazas por la cama, que antes era un voltearse de lado. También van cambiando esas perspectivas y esos significados de las cosas de tu vida [...] Y es conectar... es empezar a borrar los límites de esos espacios en los que tú te dedicas a hacer algo corporal [...] Como que tu empiezas a tener ese cuerpo en todos los lugares en los que estas, y como eso también le habla al otro [...] Cómo también ejercicios de empezar a hondar poco a poco en algo, no solamente son ejercicios corporales, también cómo tú puedes, como en eso que tu sientas que hay algo como que no está dejando fluir a la otra persona, cómo puedes buscar la manera de hacerlo fluir ¿sí?. No sé, incluso en la calle, [...] es cómo tu cuerpo aprende... uno aprende a estar alerta, y con ejercicios de atención, con ejercicios de motricidad, con ejercicios obviamente que te implique fortalecer tu masa muscular, [...] Entonces es un cambio total, es un cambio total de vida, de percibir las cosas, incluso de tomar los objetos, de

⁴⁴ Andrea Ochoa, entrevista citada.

subirse a un carro, [...] ya son cosas que se van volviendo parte de tí, y creo que sí, eso me parece maravilloso del estar ahí [...] Como todas esas cosas te van cambiando creo que eso es lo que más me gusta”.⁴⁵

Como relata Andrea los cambios no son solamente físicos, el proceso de las PCCP-E no sólo incide en el cuerpo sino también en el sujeto. Son cambios en cosas tan particulares como dar un giro para desviar la fuerza cuando el hermano intenta empujarla, o pasar por una cerca de cierta manera, pero también son cambios en la manera de entenderse y vivirse como sujeto, como nos contaba Andrés y nos evidencia Otto Manrique en este fragmento de su entrevista:

“Creo que inicialmente el acercamiento al teatro fue un juego, fue juego y fue la posibilidad de ser otro Otto dentro del colegio, porque en el colegio yo era un raye [...] Creo que después apareció algo más como de una percepción sensual, y ahora lo siento más integrado, como con las ideas, lo político, la posibilidad de uno de explorarse [Me dice que me va a leer algo que escribió en esos días y saca su libreta de apuntes y me lee] ‘Ahora es el momento de explorarse, me sumerjo en el teatro para fugarme en la diversidad que yace en lo profundo de la subjetividad. Me vuelvo a una búsqueda, a un ilegible, hacia un viaje incierto, y a veces insensato, aventurarse en y dentro de Otto, y matarlo, una y otra vez, para renacer siendo otros’”.⁴⁶

La subjetivación nos permite ampliar el ángulo de visión de las problemáticas cultura-poder-cuerpo-sujeto, pues transforma las maneras que tenemos de entender el poder, su relación con el saber y con la configuración del sujeto. La entrada y salida constante de lo determinado a lo indeterminado facilitan la producción, reproducción y transformación de los procesos sociales, culturales y subjetivos; aquello que entendíamos como disciplina, y que ahora podemos entender más bien como técnica sin dejar de verlo como un territorio cultural sobre-saturado de reglas, es un elemento necesario para la transformación, pues

⁴⁵ Andrea Marín, entrevista citada

⁴⁶ Otto Manrique, Bogotá, 12 de mayo de 2011.

esta sobre-saturación se suspende, sin desaparecer, sino funcionando más como un caldo de cultivo en donde la epistemología de lo sensual aparece, haciéndose palpable.

Conclusiones: hacia una epistemología de lo sensual

Las experiencias que he vivido en las PCCP-E siempre han estado sobre saturadas de sensaciones, en ellas “el cuerpo” se vuelve el motor de acción. Creo que abrir y profundizar en este tema enriquece las formas en que pensamos las relaciones cultura-poder. Al igual que otros teóricos, considero que esta es la puerta de entrada para entender aquello que algunos llaman resistencia. No se trata aquí de caer en dualismos como dominio/resistencia, determinado/indeterminable, sujeto/cuerpo, sino más bien de complejizar estos conceptos, para ver los cuerpos-en-movimiento/sujetos-en-proceso como un espacio en donde se juegan las relaciones de fuerza, entendiendo el poder no sólo como poder dominador sino también como poder creador, donde los discursos juegan un papel fundamental e innegable, pero donde lo no discursivo se muestra como factor fundamental en esas relaciones de fuerza. Me parece fundamental rescatar el cuerpo de la mirada discursivista, que lo entiende como un cuaderno en blanco listo para escribir sobre él las demandas de la sociedad, y ver que aunque esa es una de las circunstancias del cuerpo no es la única. No quiero plantear el cuerpo como ese lugar originario al que hay que volver para poder resistir, pero considero que al igual que no hay un cuerpo previo al discurso, hay un factor fundamental en el diagrama de las relaciones de fuerzas que se juegan en la configuración del cuerpo, que es lo indeterminable, aquello que escapa al discurso, lo no discursivo.

“[Caillois describe el ‘ilinx’ o ‘vértigo’] como un intento de destruir momentáneamente la estabilidad de la percepción y de infligir una especie de pánico voluptuoso de otra manera en una mente lúcida. Aquí se hace hincapié en la subversión, la destrucción de la ‘estabilidad’, el giro de ‘lucidez’ al ‘pánico’, provocado por una puesta en primer plano de la sensación física, una mayor conciencia del cuerpo liberada de las estructuras normales de control y significado. El vértigo es para el cuerpo lo que el azar es a la mente, una pieza suelta en un juego, aquí no de elementos sino de sensaciones, libre” (Carlson, 2004: 22).

Farina propone que “las cosas y los pensamientos pasan por el cuerpo [...] que hay cosas que sólo nos pasan si pasan por el cuerpo y que este cuerpo está en transformación” (2005: 9). A partir del ejemplo de una artista que repite y cambia la velocidad de gestos cotidianos y que realiza flexiones pélvicas, y comenta:

“En su arte, el cuerpo practica las formas de la experiencia y la intensificación de la conciencia. En su arte se confunden cuerpo, fuerza, forma, objeto, sujeto y sentido. Mediante estiramientos, flexiones y repeticiones, la artista se desnuda del hábito en el cuerpo [...] El cuerpo desactiva aquello que había incorporado el hábito y la memoria de esa incorporación. El cuerpo entra en el arte y el arte se incorpora al cuerpo. El cuerpo se torna materia expresiva, materia potente [...] El gesto tensa la conciencia. Se produce una variación de velocidad, una oscilación de intensidad. La conciencia se ve transportada a otro espacio de acción [...] El arte en el cuerpo altera sus propias formas y potencia la conciencia [...] En el cuerpo de la artista se encuentra su arte y en su arte se dan encuentro la experiencia, la percepción y la conciencia. En su arte, el ‘yo’ se encuentra con lo inidentificable, la experiencia con lo que la rebasa y la percepción con lo irreconocible. Unas formas de ser del cuerpo se encuentran con lo que las afecta, con lo que las transforma. Las formas del sujeto oscilan. Su percepción y experiencia son puestos en movimiento mediante una práctica estética. Es decir, el modo de ser del sujeto, y la percepción que este sujeto tiene de ello, son alterados por una determinada experiencia que los hace oscilar, por una experiencia que modifica sus modos de funcionamiento. La experiencia estética es lo que desestabiliza la percepción y la conciencia, y, al mismo tiempo, la materia con la que se las puede reconfigurar, si el sujeto se dispone a hacer algo con lo que le afecta. Una experiencia de formación se constituye de la disposición del sujeto a lidiar con lo que le afecta, con las fuerzas que alteran sus formas de percibir y entender las cosas. La formación concierne a una experiencia que une el acontecimiento y el ejercicio de la voluntad, lo irregular y la normalidad, la irrupción y el trabajo con lo que irrumpe” (Farina, 2005:9 y 10).

Estos planteamientos nos resitúan en la problemática cultura-poder, pero ahora con un nuevo punto de vista en donde una experiencia, en la cual “el cuerpo practica las formas de

la experiencia y la intensificación de la conciencia” (Farina, 2005: 9), o en donde “una puesta en primer plano de la sensación física, una mayor conciencia del cuerpo liberada de las estructuras normales de control y significado” (Carlson, 2004: 22), genera una “destrucción momentánea de la estabilidad de la percepción”, “un pánico voluptuoso” o “una oscilación de las formas de ser del sujeto y del cuerpo”. Si antes entendíamos que la maquinaria poder-saber generaba unas determinaciones que configuraban al sujeto, y luego ampliamos esta visión para ver cómo el sujeto se podía asumir y transformar con relativa independencia del eje del saber y del eje del poder, ahora podemos ver cómo una experiencia “corporal” posibilita la anti-estructura, la experimentación de cosas que están más acá o más allá de la determinación, de lo indeterminado y/o indeterminable. Un afuera del saber en donde “el ‘yo’ se encuentra con lo inidentificable, la experiencia con lo que la rebasa y la percepción con lo irreconocible” (Farina, 2005: 10).

Por esto propongo que adentrarnos en las sensaciones hace parte de la indagación por la relación cuerpo-sujeto-cultura-poder. Aunque en un momento esta propuesta podría parecer devolvernos al pensamiento dicotómico dominio/resistencia, lo que intento hacer a modo de conclusión es abrir las puertas a un análisis mucho más procesual. Como bien dice Farina “La formación [configuración del sujeto] concierne a una experiencia que une el acontecimiento y el ejercicio de la voluntad, lo irregular y la normalidad, la irrupción y el trabajo con lo que irrumpe” (2005:10).

La epistemología de lo sensual, una danza entre la palabra y lo inefable

La epistemología de lo sensual es el término que propongo para empezar a categorizar e intentar describir esas otras posibilidades del cuerpo que se dan en las PCCP-E. Turner (1988) plantea que la liminalidad genera en el sujeto unas sensaciones diferentes a las cotidianas. Los estímulos sensoriales del ritual o de las prácticas pre-escénicas llevan al sujeto a experimentar un “éxtasis”. Una “telaraña de conexiones sensoriales que dibujan un paisaje de intensidades”. El ritmo, el tacto, los sonidos, las imágenes, la energía que se da

en el espacio, es decir, las intensidades que transitan al cuerpo-en-movimiento/sujeto-en-proceso lo arrastran hacia la liminalidad, hacia lo indeterminado. El cuerpo-en-movimiento/sujeto-en-proceso se ve invadido por una serie de sensaciones que no sabe muy bien cómo entender o cómo percibir. El sujeto llega a un estado inefable. Parecido al estado que según Turner se da en los rituales.

“la actividad rítmica del ritual, con ayudas sonoras, visuales, fotónicas y de otro tipo de conducción puede llevar, con el tiempo, a la estimulación simultánea máxima de ambos sistemas, [los dos hemisferios de la corteza cerebral] haciendo que los participantes en el ritual experimenten lo que los autores llaman "positivos e inefables afectos". También utilizan el término de Freud la "experiencia oceánica", así como el "éxtasis del yoga", también el término cristiano la unión mística, una experiencia de la unión de los opuestos cognitivamente discriminados por lo general generados por binarismo, digital raciocinio de la izquierda hemisférica. Supongo que también se podría utilizar el término zen satori (el flash de integración), y uno cuáquero, "luz interior ", la conciencia trascendental de Thomas Merton, y el samadhi del yoga” (Turner, 1988:15).

Estos estados inefables, plantean una tensión con el lenguaje, que puede verse como una suerte de relación complementaria. La palabra y el pensamiento que articula los discursos hacen parte de las PCCP-E. Intervienen y juegan en ella de múltiples maneras. Es muy difícil determinar cuál es la función de la palabra y su relación con el cuerpo en las PCCP-E. Como lo muestran los siguientes fragmentos de entrevistas:

La palabra pude guiar el movimiento y concretarlo:

“...el ejercicio de que un compañero nombre una parte del cuerpo, y luego uno nombrarla también, me parece super importante porque a veces yo tiendo mucho a divagar, entonces digo: sí, voy a trabajar no sé qué motores, pero no pongo cuidado y conciencia a que parte es a la que estoy mandando el motor, empiezo como a moverlo intuitivamente, pero el nombrarlo en voz alta, era, sí me ayudó mucho como a

centrarme y saber con claridad qué estoy trabajando, y no perderme en el trabajo, a no divagar”.⁴⁷

Pero el movimiento también se puede escapar de la palabra y efectuarse antes de que el pensamiento que articula los discursos lo pueda procesar:

“cuando estoy dictando las clases estoy haciendo un movimiento pero estoy también diciéndoles a los otros, ‘listo pero ahí va también la pierna derecha’. Entonces eso me hace pensar mucho porque me trabo. Como que el cuerpo ya va y la cabeza es como pensando qué parte es esa, ¿es el pie?, ¿Qué lado? Si es el derecho o es el izquierdo. Entonces como que ya el cuerpo fue y uno todavía está tratando de decirlo”.⁴⁸

La palabra puede entrar “directamente” a la carne y volverse acción:

“Recuerdo que por ejemplo me impresionaba que yo sentía que sus palabras entraban en mi cuerpo, que uno estaba ahí estirando en una posición y él decía ‘no, relaja la nalga’ y ‘fun’ la nalga se relajaba y uno ni siquiera se daba cuenta que tenía... antes no se había dado cuenta que la nalga estaba tensionada, por ejemplo, cosas así. Para mí eso era una cosa muy... yo le decía ‘Andrei [su profesor] es un poder muy basto, porque es la palabra entrando a la carne, así directamente”.⁴⁹

O el pensamiento que articula los discursos puede estar completamente separado del movimiento:

“Y también me ha pasado como en este mes que estuve en contemporánea que todo el tiempo estaba, no, no todo el tiempo, pero sí muchas veces estaba pensando en lo que me está pasando en la vida ¿sí? Me entiendes, como que ahorita estaba pensando... ‘bueno y que trabajo voy a buscar’ si como que era ahorita como también planeando mi vida, ‘chan, me acabo de encontrar con no sé quién, chan, y así’ y yo siento que

⁴⁷ Cristina Marchan, entrevista citada.

⁴⁸ Bibiana Carvajal, entrevista citada.

⁴⁹ Andrea Ochoa, entrevista citada.

cuando... o sea, como que es raro porque uno se desconecta un poco de lo que está haciendo, de su cuerpo, del movimiento, pero la danza también sirve para encontrarse a uno mismo”.⁵⁰

Se puede intentar generar movimientos sin pensar la palabra generando un “corto circuito”:

“Yo recuerdo uno de los ejercicios más complejos que yo he hecho, y que lo hicimos en Ubuntu, es moverse pensando en que no hay palabras, y es como: uhhh, un corto circuito en el cerebro. Porque es como: bueno listo voy a mover el brazo, juepucha, estoy pensando que voy a mover el brazo, ya hay una palabra allí metida ¿sí? Entonces ¿cómo llegar a ese movimiento primario?, además primitivo, al Adán y Eva del movimiento ¿sí?, ¿cómo desligar mi lenguaje, o el lenguaje aprendido, del movimiento per se? Que es muy complejo, porque hemos ligado tanto el cuerpo y la palabra y el tiempo, que empezar a preguntarse por esas cosas, termina uno reloco y termina uno haciendo investigaciones también. Que es super bonito y super interesante”.⁵¹

En las PCCP-E se experimenta el lenguaje, el discurso incorporado, las estructuras, pero cuando se está en la liminalidad también se experimenta lo indeterminado, aquello para lo cual no tenemos formas ni estructuras ni palabras. No tenemos formas de entender, hablar o percibir lo que en la experiencia nos desborda. Como muestra este fragmento de la entrevista a Adriana Guio.

“¿Qué pasa en la improvisación con el otro? Huy muchas cosas ¿qué pasa Natalia? ¿Cómo pretendes que diga eso? Eso no hay forma de decirlo en palabras –Natalia: ¿no hay forma de decir en palabras que es lo que pasa en la improvisación con el otro?– No. Sí, sí hay forma. Lo que pasa en una improvisación con el otro es: ‘washrnaihnaihtumbañi’. Eso es lo que pasa, para mí eso es lo que pasa. Es como un ‘grshhhhhhhhh’ y ‘fuuuuushhhhhhh’, es eso. Es como una conexión y a la vez una

⁵⁰ Marcela, entrevista citada.

⁵¹ Adriana Guio, entrevista citada.

desconexión y un ‘fuuufffgggrrrr’ acá, en el estomago y... eso. Todo eso mezclado en una licuadora muy rápido. Jajajaja.”⁵²

En la liminalidad aparece lo inefable, lo que escapa a la determinación, al lenguaje. Lo que sucede en las PCCP-E es algo que no sólo pasa por el pensamiento, que no sólo se produce por los discursos o los preceptos culturales, sino que también pasa por el cuerpo y se produce en la contingencia del presente.

Lo que acontece es algo tan fugaz que se desliza por la piel, los músculos, el sentir y el sujeto, dejando más que una huella, una sensación que se diluye. Una ráfaga de viento que acomete sin previo aviso y sacude y extrémese y sorprende, dejándonos abobados, con un vacío de sabor dulzón en el que adivinamos el regalo de secretos ululares. Atmosferas de sinsentidos en las que flotamos alegremente estúpidos, absurdamente sabios. Atmosferas que se desintegran en instantes, pero que al evocarlas retornar con arremetedora fuerza a la piel, a la emoción, a la sensación. Sumergidos en la epistemología de lo sensual, babeando a la deriva, con la sensación de querer estirar la mano para buscar un razonamiento del cual agarrarnos. Un impulso casi mecánico producido por el miedo o la costumbre. Pero también estamos colmados de placer y de ganas. Con la sensación de querer seguir allí, pasmados, abobados, sintiendo el movimiento, sin saber si se está cayendo o si se está flotando.

En las PCCP-E he experimentado aquello que llamo epistemología de lo sensual. Una forma de entender o más bien de vivir el mundo, en la que el discurso y la cultura juegan una parte importante, pero en donde la experiencia sensual satura la percepción y el entendimiento, generando un ambiente denso cargado de sensaciones en donde los cuerpos-en-movimiento/sujetos-en-proceso están sumergidos e interactúan. Esa vivencia, esa experiencia de la acción sobresaturada de sensaciones funciona como una “lógica” común que moviliza los cuerpos-en-movimiento/sujetos-en-proceso, aunque más que una lógica de las sensaciones, la epistemología de lo sensual es una resonancia de las intensidades que

⁵² Adriana Guio, entrevista citada.

nos atraviesa. La epistemología de lo sensual desborda el lenguaje, y las formas que tenemos de entender y percibir el mundo. En las PCCP-E constantemente se está entrando y saliendo del lenguaje.

Proponemos movimientos entre ambos, me sigues y te sigo a un mismo tiempo, y la palabra se articula a la acción. La palabra hablada, la palabra pensada, la palabra gestualizada. Te mueves y tomas decisiones y dominas tu cuerpo de una manera consciente. Me hablas y mi cuerpo actúa, se transforma. Algo nos sucede. Mientras te mueves, en tu mente te vas relatando algunas acciones. Me dices agua y mi mente busca la imagen del agua y mi cuerpo se vuelve agua. La palabra aparece en el pensamiento y se vuelve acción, y de nuevo se convierte en el susurro del viento. A veces tu decisión se diluye en la sensación.

En las PCCP-E el lenguaje hace parte del movimiento, juega de diversas formas con el movimiento, es y se relaciona con la experiencia. El lenguaje por sí mismo es una experiencia, hablar es por sí mismo una experiencia, pensar articulando los discursos también es una experiencia vital, un acto que pasa por el cuerpo y lo configura.

Es como si en el ulular del viento alcanzaras a escuchar el murmullo de tu propia palabra, de un pensamiento casi construido, y un segundo después dejaras de escuchar la palabra y simplemente sintieras el viento rozándote. Pero otras veces, el susurro del viento se transforma en parlamento, en frases completas, pensamientos construidos, palabras claras. El viento es entonces una voz, es tu voz, una voz hecha de cuerpo, sensaciones, palabra, decisión, una voz que sólo existe en tu intención, en tu tono, en tus vibraciones, en tus intensidades, en tus historias. Una voz que es viento, una voz que es sonido, palabra y cuerpo. Una voz que a veces se va volando cuando otra ráfaga de viento te acomete, y que otras, se queda agarrada a ti, sujetandote, configurándote.

Lo determinado, las formas que tenemos de entender el mundo, y, lo determinante, el lenguaje también entran en el umbral, en la liminalidad. La palabra pierde su rol, su función, sus obligaciones, y entra a ser un jugador más. Si por algún motivo el juego le

demanda realizar alguna acción que tenga que ver con esos roles y funciones las realiza, pero también puede jugar por fuera de ellos. La palabra danza con la epistemología de lo sensual, y se deja llevar por el movimiento, adquiere diferentes posturas, hace múltiples movimientos. En cada práctica, en cada cuerpo-en-movimiento/sujeto-en-proceso, las palabras y el pensamiento que articula los discursos juegan diferentes roles, como lo muestran los fragmentos de las entrevistas de arriba. En la liminalidad ciertas experiencias se escurren del lenguaje. Esto no quiere decir que el lenguaje no haga parte de la experiencia. Más bien en las experiencias hay elementos que se juegan más allá o más acá de los límites del lenguaje. Esta tensión del lenguaje con la epistemología de lo sensual, o más bien este baile en donde el lenguaje se mueve de otras maneras dentro de la epistemología de lo sensual, no sólo la definen sino que también plantea una problemática para los estudios culturales. Aquello que quiero decir se vive en la experiencia más allá o más acá de los límites del lenguaje. La traducción de este excedente, de esta saturación de la epistemología de lo sensual, se hace difícil. Cuando intentamos dar significado a la experiencia saturada perdemos la experiencia misma. Terminamos vomitando palabras, atiborrando el discurso de insignificancias, sin poder narrar los sinsentidos, sin poder reproducir las atmósferas de resonancias. El discurso parece estar colmado de nimiedades:

Te miro y me acerco, pongo mi mano sobre tu cuello, te guio el movimiento, reaccionas a mis fuerzas, te hago girar y giro, nos miramos y seguimos caminando por el espacio, buscando a otro. Es simple y grandioso. ¿Para qué decir más? ¿Para qué siquiera relatarlo? Simple, pero cuando lo digo suena inocuo. Pero si no digo me niego la posibilidad de construir desde la palabra. Pero si digo no saboreamos.

“Había momentos en los ensayos [cuando improvisábamos] en los que todos comenzábamos al tiempo, y en el que todos teníamos movimientos similares en la cabeza, entonces empezamos al tiempo, salimos al tiempo. Una cosa que uno decía, de donde salieron esas coordinaciones tan mágicas. Y digo que no hay palabra porque uno después salía y era como: ‘marica!!!! Viste cuando tal cosa y tal otra y...’ un poco lo que les pasaba a ustedes ayer como: pucha están pasando muchas cosas, hay

muchos estímulos alrededor y que delicia. Que delicia todas esas improvisaciones. Pero entonces si bien yo creo mucho en la palabra, yo creo que hay muchos lenguajes y muchas cosas que pasan, que están en la piel, que están en el sentir, en el oler, en el escuchar, y que muchas veces nosotros, como por quedarnos con la palabra y el razonar y el... no logramos como saborearlas. ¿sí? Porque no hay palabras. No se puede, no se puede”.⁵³

Igual que le pasaba a Adriana me encuentro con una barrera, un límite, para contar lo que he vivido, y lo único que me queda para relatarlo son ‘washrnaishnaihstumbañi’ y ‘grshhhhhhhhhh’ y ‘fuuuuuushhhhhhhh’ y un ‘fuuufffggggrrrr’.

Intento entender, intento agarrar la experiencia. Juego absurdo. Intento musitar la caricia, gritar el ritmo, sollozar el tacto, cantar la energía, murmurar el espacio. Pero ningún rumor, grito, sollozo, canto o murmullo es caricia, ritmo, tacto, energía o espacio. El lenguaje no traduce la experiencia. La caricia abrumba a la lengua, la lógica, el discurso y la razón, satura de vivencias el entendimiento. Pero es irremediable. Razono. Instintivamente razono. Irremediabilmente alargo la mano y encuentro un razonamiento del cual agarrarme, y pienso, y digo y enuncio. Me armo de la palabra y violo la experiencia, la encierro en tiempos y espacios discursivos. La recorto, le doy forma, la estructuro, la organizo, la determino.

Se presenta una pregunta metodológica ¿cómo describir, escribir y narrar el cuerpo? ¿Cómo narrar el sinsentido, la resonancia de intensidades, la epistemología de lo sensual? La metáfora se presenta como una herramienta, como una forma de arrastrar al lenguaje hacia el margen, hacia el umbral, hacia la liminalidad. El reto de traducir en palabras la experiencia sensual, sensorial y erótica del arte es un límite y una ventana a la vez. Para los estudios culturales este reto se hace cada vez más vigente. Los estudios culturales deben tener en cuenta que el lenguaje y el pensamiento que articula los discursos siempre están en

⁵³ Adriana Guio, entrevista citada.

la experiencia generando un juego y una tensión con esa parte de la experiencia que los desborda.

“susurrar es dejar oír la misma evaporación del ruido: lo tenue, lo confuso, lo estremecido se reciben como signos de la anulación sonora. Así que las que susurran son las máquinas felices. Cuando la máquina erótica, mil veces imaginada y descrita por Sade, conglomerado ‘imaginado’ de cuerpos cuyos puntos amorosos se ajustan cuidadosamente unos con otros, cuando esta máquina se pone en marcha gracias a los movimientos convulsivos de los participantes, tiembla y produce un leve susurro: en resumen *funciona*, y funciona bien. Por otra parte, cuando los actuales japoneses se entregan en masa, en grandes salas, al juego de las máquinas tragaperras (que allá se llaman *Pachinko*), esas salas se llenan del tremendo susurro de las bolas, y ese susurro significa que hay algo, colectivo, que está funcionando: el placer (enigmático por otras razones) de jugar, de mover el cuerpo con exactitud. Pues el susurro (se ve en el ejemplo de Sade y en el ejemplo japonés) implica una comunidad de los cuerpos: en los ruidos del placer que ‘funciona’ no hay voces que se eleven, guíen o se separen, no hay voces que se constituyan; el susurro es el ruido propio del goce, pero no de masas, de ningún modo (la masa, en cambio, por su parte, tiene una única voz y esa voz es terriblemente fuerte) [...] ese susurro sería ese sentido que permitiría oír una exención de los sentidos, o –pues es lo mismo– ese sin-sentido que dejaría oír a lo lejos un sentido [...] Y en cuanto a la lengua, ¿es que puede susurrar? Como palabra parece ser que sigue condenada al farfalleo; como escritura, al silencio y a la distinción de los signos: de todas maneras, siempre queda *demasiado sentido* para que el lenguaje logre el placer que sería propio de su materia” (Barthes, 1987: 100-101).

Adentrarnos en la epistemología de lo sensual nos exige, primero, entender la tensión que existe entre esta y el lenguaje, para después intentar susurrarla, evaporar el significado para oír el susurro de los cuerpos. Como propone Barthes, en la comunidad de los cuerpos hay un placer que “funciona”, ese placer genera un susurro, ese susurro no es una voz que guíe o diferencie, es decir una voz que determine, sino que es un sentido que permitiría oír una exención de los sentidos o más bien una epistemología sensual, una resonancia de intensidades, “ese sin-sentido que dejaría oír a lo lejos un sentido”. La experiencia está

saturada de *sentidos*, pero estos *sentidos* no son significados, son atmosferas de “sinsentidos”. *Sentidos* que se conforman al aglutinar no racionalmente los “sinsentidos”, que se conforman cuando los “sinsentidos” empiezan a vibrar, a resonar entre ellos.

“La resonancia entre dos o más cuerpos es un tipo singular de relación, que no los asocia en forma lógica o causal, en forma de lista o elenco, en forma de familiaridad o parentesco: no co-nexiona, no describe y no deduce. La resonancia es un modo por el cual se relacionan dos o más cuerpos fuera de la lógica, de la historia o de la ilustración” (Farina, 2005: 121).

Para alcanzar estos estados inefables donde se experimenta la resonancia de los sinsentido, los cuerpos-en-movimiento/sujetos-en-proceso deben estar alertas y dispuestos, deben desarrollar una conciencia sensible.

“La sensibilidad te convoca a otra cosa y te permite ser consciente. ¿Sí? Como que yo siento que no es una conciencia de decir: ‘estoy siendo consiente’, como la idea de conceptualizar, sino de poder vivir ese aquí y ese ahora. Y creo que eso hace el teatro, vivir ese ahí y ese ahora, con profunda intensidad y en un espacio relativamente seguro, en el que hay otro tipo de relaciones entre los amigos”.⁵⁴

La sobresaturación de estímulos sensoriales del ritual o de las prácticas pre-escénicas exigen a los sujetos experimentar el aquí y el ahora de tal manera que la conciencia es más una vivencia, que pasa más por los sentidos, que por la reflexión mental, aunque esta conciencia, en cierta medida, implica un margen de razonamiento sobre lo que ocurre.

“Atención, es todo el cuerpo, todos los sentidos dispuestos y muy alertas, sensibles a lo que está pasando instante a instante, o sea, lo que está en ese devenir ¿sí? En ese constante presente, ese eterno presente. Eh... para mí la atención es eso, como focalizar todo, el cuerpo, las emociones, o sea, lo que te mueve a hacer las cosas, que es esa emoción, y el proceso cognitivo, como los pensamientos, la imaginación, todo

⁵⁴ Otto Manrique, entrevista citada.

eso estar focalizado a un objetivo que es en este caso el juego, y el juego que se centra en todos y cada uno [...] ya no es solamente como la mirada sino que casi que todo tu cuerpo estuviera lleno de ojos que estuvieran mirando pa todos lados, estar así muy presente, como, puf, puf, puf. Cada cosa, cada... una respiración, un movimiento como que es un... un... puede ser una señal, para hacer, pues para... para estar en ese juego”.⁵⁵

Como muestra este fragmento de la entrevista a Emilia Larrahondo, este tipo de experiencia, a diferencia de los actos cotidianos que realizamos sin atender a lo que implican para nuestros sentidos, demanda una atención tanto sensorial como de reflexividad mental. Este tipo de conciencia o de alerta, es liminal. Desborda el lenguaje y el pensamiento que articula discursos.

Tu cuerpo está despierto, alerta a todas las sensaciones y dispuesto al movimiento. Tu cuerpo es consciente. Tu cuerpo es mente. Todo lo que nos rodea nos está llamando a gritos, exigiéndonos que lo escuchemos. La multivocalidad se alza. Las personas, los movimientos, el ambiente, los sonidos, la energía, las emociones, el estado de los cuerpos, las palabras, los gestos, el ritmo, el tacto, todo nos invade, nos atraviesa y arrastra. Todo nos exige estar presentes en el aquí y el ahora, actuando. Tu mente está en tu estomago cuando al caerte una sensación de vacío lo invade. Tu cuerpo piensa y reacciona casi automáticamente a lo que ocurre.

En inglés la palabra *awareness*, refiere a la conciencia de la reflexión mental pero la ligada a una conciencia más corporal, un estar alerta de lo que sucede en el cuerpo y en el exterior desde los sentidos, desde el aquí y el ahora, desde la acción. Ese *awareness* es la complejidad multisensorial que experimentan los sujetos en estas prácticas, es la conciencia que permite en la epistemología de lo sensual la danza entre lo indeterminado o indeterminable con lo determinante, entre el sentido de sinsentidos y el lenguaje.

⁵⁵ Emilia Larrahondo, entrevista citada.

“Yo la mente la entiendo como esos procesos cognitivos, el dar cuenta de la realidad que yo soy, que es simplemente la capacidad de interpretar, el dar cuenta de lo que vivo a través de la palabra y a través de... pues, de un cuento, un cuento cognitivo, punto. Y el cuerpo sencillamente es como el que te permite, te permite vivir todo eso. Es en ese cuerpo donde sucede y es en esa mente donde se elabora, por decirlo así, pues así es como yo lo entiendo. Entonces una de las cualidades de esa mente es que genera pasado, que genera futuro, y ese presente es el cuerpo, para mí es el cuerpo completamente. Y como hacer esa conexión entre mente presente y ese cuerpo que está ahí dispuesto y atento es algo complejo. Es como lo que te dicen ‘vive el aquí y el ahora, el momento presente’ es difícil, es muy jodido. Pero entonces en esos juegos yo siento que es ese portal que te dice como ‘entra, bienvenido, aquí está’. ¿Sí? Como que esa mente se mueve diferente de esas lógicas que uno tiene usualmente, que siempre está preocupado por lo que pasó o por lo que va a hacer y sencillamente estar ahí dispuesto a lo que suceda ¿sí? Sin expectativas de nada sino sencillamente alerta ¿sí? Esa atención, que de hecho la atención es un proceso cognitivo y es como de los procesos cognitivos más importantes en el ser humano, para todo lo que es su inteligencia. Entonces la relación [mente-cuerpo] en estos juegos es evidente desde unas lógicas muy diferentes a las que nos movemos cotidianamente, es precisamente ese poder del ahora”.⁵⁶

Un roce, un tropiezo, una contratensión. Vivimos la compleja y multivocal simpleza del instante en el que sucede la acción. El aquí se mueve y el ahora se transforma. El aquí es movimiento, es mi piel, es tu cuerpo, es el otro, es atención, es nuestra reacción al tiempo, es una relación en movimiento, en acción, que... estoy. Estoy. El aquí no es pero está. El aquí no está pero se mueve. El aquí no es un espacio con una forma y unos límites. El aquí es la acción. Pasan mil cosas, nos atraviesan mil sensaciones, percibo, te afectan, me arrastran, estas, actúo, te mueves, reacciono, te muevo, me arrastras... El ahora, nos susurra pasados al oído, historias, y futuros. Y de repente el ahora deja de ser tiempo para convertirse en piel, velocidad, movimiento y roce, camisa blanca, dolor, incomodidad. Y cuando sientes el hambre en tu estomago el ahora vuelve a ser el pasado de esta mañana

⁵⁶ Emilia Larrahondo, entrevista citada.

cuando no desayunaste. Nos movemos, qué bien, velocidad, mal olor, movimiento, y de repente vuelves a recordar que tienes hambre, giramos, porque hoy, estiro la mano derecha, no desayunaste bien.

El tiempo ya no es linealidad, causa-efecto. El ahora sólo es potencialidad, es acción. “performance es el arte que está abierto, inacabado, descentrado, liminal. Performance es un paradigma de proceso” (Turner, 1988: 8). El proceso, la performatividad, la potencia desplazan las nociones mente y cuerpo. El aquí y el ahora, que se experimentan en las PCCP-E, funcionan bajo otras lógicas. La emoción que palpita en el pecho, la energía que recorre los músculos, las vibraciones que atraviesan la piel, hacen parte del pensamiento. La experiencia se desestructura, los cuerpos-en-movimiento/sujetos-en-proceso que la viven, experimentan una mezcla de sentidos, que podría terminar pareciendo un sin-sentido, algo que no saben muy bien cómo entender, nombrar o percibir, pero que los atraviesa, los arrastra y los moviliza.

Communitas de los sentidos

Miras. Te miro. Miras el espacio. Las transformaciones del movimiento. Dos manos que juntas crean la acción. Miras y te desvío la mirada. Te miro y te regalo la acción: ‘ahora te toca a tí, es tu turno’. Miras y buscas una respuesta, a alguien que al mirarte, te esté diciendo, ‘adelante, estoy aquí, te sigo’. Puedes oler mi aliento, mi piel sudorosa, el particular aroma de mi sexo, mi pecueca. Me hueles y te huelo. Podemos escuchar la respiración de los otros, el sonido del roce de su piel contra el piso. Escuchamos. Puedes sentir su calor sin tocarlos, puedes sentir su energía. Te toco. Me tocas. Es un roce suave. Nos movemos. Te acomodas a mis volúmenes. Respondo a tus fuerzas. Te dejas llevar por mi movimiento fluido. Reacciono a tus sobresaltos. Te pierdes y me pierdo. Ya no sabemos en qué persona se cuenta este relato. Sólo queda ese pedacito de piel. Somos esa sensación, esa acción. Somos piel. El tacto es el espacio para la experiencia de tí, de mí, del otro, de la colectividad. El encuentro con lo indeterminado. El encuentro de la piel. El

encuentro con el otro: dejarse llevar por las sensaciones que recorren esa “frontera del afuera” del cuerpo. Volcarnos en una textura, un roce, una temperatura, un movimiento. Arrojarlos allí afuera. Un instante. En el afuera. Siendo afuera. Siendo el otro. La piel ya no es del todo una frontera. Pierde sus contornos. Se difumina en el movimiento y el roce del otro. Ya ni siquiera somos esas dos áreas de piel que se rozan. Somos el roce, la relación. Somos el flujo constante del movimiento que arrastra. Descubrimos nuestra piel.

“–Nathalia: ¿Qué otra cosa empezaste a aprender cuando empezaste danza contacto? – Pues mi hummmm... huy a descubrir tu piel, es que es muy leve, entonces descubres tu piel. A diferencia de la danza azteca, [...donde] entras en trance, entras en plano, estas en otro plano y ahí no descubres, no vez tus pies, no sientes tus brazos, no sientes nada, de hecho tu cuerpo no es tuyo, es de un espíritu. Y cuando estás ahí [en danza Contemporánea] ya no estás invocando a un espíritu, eres tú, es la relación tuya con cada partícula de tu cuerpo. Y pues con las montañas, que uno las ve y con los que están muy cerca y pues por eso la erotización. Descubres al otro. En la danza azteca tú no descubres a tus compañeros porque estas en el viaje. Y en Danza Común descubres que ya hay otros cuerpos y cómo te relacionas con ellos, que [la piel] se extienden y no solo se extienden sino que continúan en la piel del otro y continúan en todo, sí, en toda la comunidad, en todo el grupo. Y te das [cuenta de] que el brazo y lo otro hacen parte tuyo. Claro, ahí empieza el inicio que es como... es el intentar, como ese proceso de erotización que por supuesto hay que tener mucho cuidado. Y claro, pues en esa transición me pareció muy bello, muy bonito aprender a [sentir] mi piel, jajaja”.⁵⁷

Según Turner en el ritual generalmente se produce un *communitas* espontaneo, al perder su status, roles y funciones, los sujetos del ritual se relacionan de formas inmediatas, totales y complejas, y viven experiencias sensoriales de un nosotros, brumosas y difíciles de significar desde los límites del lenguaje. Creo que al igual que los sujetos pierden sus status, roles y funciones en los procesos rituales y en las PCCP-E, los órganos de los sentidos también entran en un *communitas*, van más allá de sus funciones específicas, dejan de funcionar como órganos que cumplen estrictamente una función específica dentro del

⁵⁷ Javier, entrevista citada.

cuerpo y se empiezan a conectar con los otros órganos de formas inmediatas, totales y complejas. Se produce un *communitas* de los sentidos o lo que Deleuze llamaría un cuerpo sin órganos.

En el *communitas* de los sentidos todos los sentidos se interconectan, funcionan colectivamente, se entremezclan. Ya no hay ninguno que prime sobre los otros. Todos traspasan al sujeto con una intensidad que hostiga, llevando sus funciones más allá de su función específica. Los ojos no sólo miran también tocan, sienten, vibran; la piel no sólo palpa también ve, escucha, acaricia; los oídos no sólo oyen también olfatean, tocan, ven. Se genera una “telaraña de conexiones sensoriales que dibujan un paisaje de intensidades”, la gran confusión de las funciones de los sentidos. También aparecen sentidos para los cuales no tenemos órganos identificados. Soportar un peso se convierte en una acción sensitiva y los músculos parecen convertirse en otro órgano sensitivo, un órgano que te hace sentir al otro y a ti mismo.

Sientes sobre tu espalda como poco a poco te voy dando todo mi peso. Siento la fuerza que imprimes sobre mi carne cuando me guías con la mano. No somos sólo afuera. La piel transmite a los músculos, a los órganos, a los huesos. Sientes cómo el movimiento de mi cuerpo arrastra al tuyo. Siento tu ritmo y me acoplo. Entra en juego un sentido más interno. El que te permite sentir dolor al estirar. El que te hace consciente de procesos que se llevan a cabo más allá o más acá de la piel. Sostengo tu peso mientras transitas sobre mí. Tus movimientos, tus cambios de peso recorren mi cuerpo. Mis músculos se contraen o distensionan. Mis tensiones se reorganizan. Mis apoyos cambian. Todo mi cuerpo, incluido ese cuerpo desconocido e interno, está en relación con tu cuerpo. No sólo la piel me susurra el contacto.

Vibrar también se convierte en una acción sensitiva. Todos los órganos vibran. Sientes cuando tus órganos vibran, pero al vibrar, resuenas, sientes las vibraciones provenientes del afuera. Vibrar es un sentido en la *communitas* de los sentidos. Los cuerpos no tienen un

funcionamiento organizado, los órganos no sólo cumplen sus funciones especializadas, los cuerpos viven otro orden de experiencias, o más bien, un desorden de experiencias.⁵⁸

Estamos inmersos en el ritmo. A veces el ritmo depende de tí. Otras veces no tienes remedio, debes seguir el ritmo de la colectividad. El ritmo de muchos otros cuerpos en movimiento. Nos sumergimos en él y nos dejamos llevar. El ritmo nos mueve, nos genera una sensación de querer estar ahí, de querer hacer parte de él. A veces te supera, te deja de lado, tu cuerpo no lo alcanza, tu cuerpo se cansa, toma un respiro y vuelve a unirse a él. Mi cuerpo es habitado por el ritmo. Una multiplicidad de cuerpos en un mismo espacio que se mueven. Un movimiento colectivo que vibra. Colectividad palpable. El piso retumba bajo docenas de pies que golpean a un mismo compás. Las respiraciones son cada vez más fuertes, haciéndose casi sólidas, casi visibles en el espacio. Te traspasa la densidad de los alientos. El movimiento de los cuerpos calienta el lugar. Las ventanas están abiertas. El bochorno, ese aire caliente que habita el espacio, es un canal entre los cuerpos, es un cuerpo más que sirve de contacto con los otros. En tu pecho el retumbar del piso se convierte en una sensación que te llama, una sensación que te congrega, que te aglutina. El ritmo es el sonido de fondo que retumba en el pecho. Resonancia de colectividad. Al habitar el ritmo habitamos la colectividad, y, al ser habitados por el ritmo nos habita la colectividad. Vibración. Resonamos. Las vibraciones atraviesan los cuerpos, crean atmósfera, sensaciones, pasan por el pecho y transforman el efecto de un fenómeno físico en emoción y pulsión. Te encuentras allí, moviéndote, sintiendo, pensando, gastando energía. Hacemos parte del desfogue de energía. Estamos rodeados de vibraciones, de calores, de emociones, de pensamientos, de deseos. Los sentimos, están todos fluyendo en ese espacio, generando ese ambiente, esa colectividad. La energía es casi visible.

En el *communitas* de los sentidos, los órganos sensoriales no son los únicos que pierden sus funciones específicas. El cerebro, y su “función”, la mente, también entran en el umbral, también empiezan a deambular por los márgenes. En el estado *awareness*, los límites entre

⁵⁸ Esta idea la desarrollan Gille Deleuze y Felix Guatari en el capítulo, “Un cuerpo sin órganos” del libro *Mil mesetas*

mente y cuerpo se desdibujan. Entran en una liminalidad, se mueven por los márgenes. El cerebro, va más allá de su función específica, ya no sólo funciona como ese órgano cuyos funcionamientos producen aquello que llamamos mente, sino que se expande, deja de ser un órgano específico y se mezcla y se conecta con los demás órganos, entra al *communitas*.

Las operaciones de la mente van más allá o más acá del cerebro, recorren todo el sistema neuronal, hasta llegar a los músculos, los órganos, la piel y el afuera. La mente opera allí donde la piel no se diluye en la atmosfera, allí donde los átomos no se tocan sino que crean un campo entre sí, se relacionan. Opera en esa relación, en ese campo magnético, energético entre átomos. La mente opera en el cerebro, pero también en el tacto. El pensamiento no es sólo razonamiento, conocimiento y relación lógica entre conceptos. Existe un pensamiento que se da en la experiencia, en las sensaciones.

La saturación de estímulos sensoriales en los rituales, las prácticas deportivas, las artes amatorias y las PCCP-C, entre otros, exponen dimensiones de las cuales no somos conscientes todo el tiempo. En ellas se activan dinámicas extracotidianas que no sólo responden a formas predeterminadas. Evidenciar que el cerebro y la mente entran en el *communitas* de los sentidos corrobora dos hipótesis que ya se han planteado, primero, que el cerebro parece ser más que un asunto de la mente, el cerebro es en cierta forma el cuerpo, así como el cuerpo es en cierto modo el cerebro⁵⁹; segundo, la mente no sólo funciona bajo lógicas racionales, discursos organizadores, lenguajes determinantes o formas de expresión, el pensamiento no sólo se produce cuando se organizan y articulan los discursos social y culturalmente construidos.

⁵⁹ Howard Bloom por ejemplo ha mostrado como ciertas partes del cuerpo le resultan engañosas al cerebro, y como éste debe compensar para evitar errores. De la misma forma, variados músculos, con transmisores sensoriales dependen del cerebro para ejecutar la acción, y sin embargo otros músculos involuntarios, o que no podemos manejar son cruciales para mantener el cerebro y el corazón en funcionamiento.

Pensar con el cuerpo

Pensamos cuando nuestro cuerpo se ve atravesado por afectos que ni siquiera sabemos cómo nombrar. Esta vibración que nos conecta es pensamiento. Este apoyo de mi peso contra tu espalda es pensamiento. Tu mente está cumpliendo las funciones de almacenar y procesar información, razonar, imaginar, recordar, dirigir la atención, pero también está sumida en el awareness, también tiene la capacidad de sentir cómo tu cuerpo está sumergido en esa energía casi visible, en esa vibración palpable. Pensar es la capacidad de volcarse en la piel que me toca, y ser afuera. Dejar de ser tú, dejar de ser yo y ser nosotros.

“Y una de las cosas muy chévere con él, es que no se tardaba... no había tiempo de esta reflexión. Simplemente lo hacíamos todo el tiempo. Era muy caribeño en ese sentido, hacer, el hacer, el bailar, el bailar y simplemente decía eso ‘lo tomas, lo comes, lo digieres y lo cagas’ o ‘si no es por aquí es por allá’. Pero toda la carga filosófica de todo esto es impresionante, sin ni siquiera tener que estar mencionándolo o hablándolo y reflexionando sobre eso. Era una clase que no era muy reflexiva ¿cierto? –Rebeca: venían después las reflexiones, como en uno– Pero sí, uno se iba a votar corriente. Pero él muy poco. También decía qué habíamos sentido, al final de la clase, un poco, o al final del taller. Pero, bueno, es otra de las cosas muy chéveres de aprender como... el cuerpo como un mecanismo de aprendizaje, poner al cuerpo a pensar las cosas también, ¿no?, como no ser tan cerebrales, sino, un poquito más orgánicos, por decirlo de alguna manera”.⁶⁰

“Entonces yo digo que como que es muy infinito ese mundo de posibilidades que da la danza, para trabajar las cosas de lo cotidiano. De todo, miedos, prejuicios, ehh... no sé. O sea, como analizar un montón de cosas sin tanta palabrería, jajaja. ¿Me entiendes? Como que en sociología yo también me canse de tanta teoría. La danza para mí es mucho más... ya. O sea, y es mucho más rápida. Como que yo siento que me leí un libro de sociología y aprendí algo, y use, no sé, treinta horas. Pero en danza

⁶⁰ Rodrigo Estrada, entrevista citada.

es como mucho más intenso todo, es como que un montón de información me está llegando y la estoy sintiendo y la estoy procesando y la estoy bailando al mismo tiempo. Y es un tiempo rediferente, como que para mí se expande el tiempo así un resto en danza”.⁶¹

Estos dos fragmentos, el primero de la entrevista a Rodrigo Estrada, profesor de Danza Común y el segundo de la entrevista a Marcela, compañera de Danza Común, muestran cómo se producen formas de pensamiento que no sólo pasan por la reflexión mental, sino que también dependen de una experiencia sensual en donde entra en juego no sólo la lógica, sino también la epistemología de lo sensual. Según Deleuze el pensamiento no es el producto de la voluntad de un sujeto, sino el producto de unos acontecimientos que lo fuerzan a ir más allá de su propia voluntad. Deleuze no propone una jerarquía de la conciencia sobre el mundo empírico sino que abre la posibilidad a lo sensible de constituirse como territorio propio del pensamiento. Lo sensible produce conceptos. El pensamiento se torna reflexivo, y esa reflexión se produce a partir de la experiencia y no de la representación ordenada de la experiencia (Farina 2005).

El pensamiento se produce cuando aquello que transgrede los límites de lo enunciable y de lo visible, aquello que va más allá de lo determinado, de la estructura, lo indeterminado o no determinable, la anti-estructura, fuerza las formas de expresión y de contenido a transformarse y ampliar los campos de lo enunciable y de lo visible. En las PCCP-E aquello que no sabemos cómo percibir pero que nos atraviesa, aquello que no sabemos cómo sentir pero que nos afecta, genera pensamiento. La experiencia liminal nos fuerza a transgredir los límites de nuestros pensamientos e ir más allá, crear otro pensamiento, otros modos de pensar, de percibir y entender el mundo. Cuando se entra en la liminalidad las formas se desvanecen, incluida la del sujeto, que se difumina por instantes, en la piel del otro, en la sensación, en el espacio, en el *communitas* de los sentidos... Luego el sujeto se reintegra tras haber experimentado la transgresión de las formas, de los límites determinados. Es entonces cuando el sujeto experimenta el éxtasis artístico de Turner, la transformación o la

⁶¹ Marcela, entrevista citada.

transportación de Schechner, el vértigo voluptuoso de Caillois, o la oscilación de Farina. Tras esto el sujeto puede percibir una micro-variación, como lo propone Farina, tener la conciencia de haber experimentado una transportación, o sufrir una transformación al más puro estilo ritual, se genera una variación en el sujeto. El recuerdo de esta experiencia, en donde se agrietaron unas percepciones predeterminadas, se transgredieron los modelos y los códigos estéticos, permanece en el sujeto, debilitando la razón: “la razón de las cosas representa un pensamiento que ya conoce sus objetivos y su destino, representa un pensamiento que ya sabe dónde quiere llegar, y deja poco espacio para lo nuevo” (Farina 2005: 90). El sujeto puede abrirse pues a otro tipo pensamiento que responde más que a una lógica a una resonancia de las sensaciones, que se afirma en la vida misma, en la experiencia, en las intensidades.

Intersubjetivación

Terence Turner (Csordas 1994) propone los procesos de subjetivación como experiencias intersubjetivas, y además propone esta intersubjetividad como una intersubjetividad fenomenológica, como la membrana interactiva de la existencia corporal a partir de la cual se configura el sujeto. El otro aparece como aquel con el cual vivimos la experiencia, construimos la relación en un campo de fuerzas que responden tanto al poder-saber como a la epistemología de lo sensual.

Uno se va relacionando consigo mismo a medida que se va relacionando con el otro. Los procesos de subjetivación se dan en la relación entre sujetos, hablamos entonces no sólo de intersubjetividad sino también de intersubjetivación. Reconocer al otro como otro y que el otro me reconozca como “otro” implica reconocerse a mí mismo. Pero la intersubjetivación no sólo se trata de eso, sino que en ese proceso de reconocimiento también se termina, o comienza, por reconocer y configurar un *nosotros*, una relación entre un tú y un yo que al mismo tiempo se están configurando, unas relaciones de poder entre fuerzas que se configuran como sujetos al relacionarse. Si sólo *me* puedo configurar como

sujeto en *mi* relación con los demás, al subjetivarme no sólo estoy configurándome a *mí* misma, sino también al otro y mi relación con él, y como esta relación no sólo depende de *mí* el juego se da en doble vía.

Lo interesante de las PCCP-E es que esta intersubjetivación se evidencia debido al *communitas espontáneo*. Gracias al espacio de liminalidad que en ellas se provoca hay pequeños instantes en donde la estructura se suspende, donde lo indeterminado y/o no determinable irrumpe, se cuele por las grietas, transgrede las formas, traspasa la piel, borra los límites del sujeto. Las relaciones no sólo pasan por los discursos y las acciones que de estos resulten, o de los procedimientos realizados con el fin de modificar algunas conductas, sino que también pasan por el roce de la piel del otro, por el reconocer en el gesto del otro un gesto que imagino es el gesto de reconocimiento de mi propio gesto, por el perfume del nosotros. La antiestructura desestabiliza también una de nuestras estructuras bases, el sujeto. El *communitas espontáneo* expone la relación entre fuerzas, pues en la contingencia radical de la epistemología de lo sensual se diluyen los límites del sujeto, haciendo mucho más evidente la acción, la relación entre fuerzas, la intersubjetivación de un *nosotros*.

“Llega uno a un estado mental y corporal, en donde hay una comunicación tan permanente que se pierde un poquito la individualidad. Uno dice ‘juepucha, yo no tome esta decisión ni hice que esto sucediera y sin embargo soy parte de que esto sucedió’. Como que siente uno que pasa a través de uno y no que uno hace, que el movimiento lo atraviesa y que es la relación la que genera el movimiento, no es él que me obligo a hacer esto, ni yo que lo obligué a hacer esto, sino que los dos lo hicimos, pero de la manera más colaborativa que yo puedo encontrar”.⁶²

La intersubjetivación nos permite entender el poder como relaciones de fuerza. Entender por ejemplo que las relaciones de fuerza pueden transformarse, que se transforman constantemente, que el poder no sólo se juega en un solo sentido, que la relación entre

⁶² Andrea Ochoa, entrevista citada.

fuerzas se va transformando a medida que sucede la acción. Según Foucault el poder se ejerce desde innumerables puntos en un juego de relaciones móviles no igualitarias. Esta forma de ver el poder no permite ver esa “telaraña móvil de conexiones sensoriales que dibuja un paisaje de intensidades”, ese plano de experimentación donde se sobre saturan los sentidos, como un campo donde múltiples relaciones de fuerza están interactuando agitadamente, movilizándose y transformándose. Se diversifica el modo como podríamos ver las PCCP-E, pues empezamos a ver que el poder está en cada impulso, en cada movimiento, en cada pensamiento, cada instrucción, cada peso que se entrega. Pensar el poder dinámica y procesualmente permite ver cómo se juega un poder mucho más dinámico en las PCCP-E.

Este concepto de poder también nos ayuda a pensar la resistencia de una forma mucho menos dicotómica. Foucault propone que donde hay poder hay resistencia. La resistencia no tiene una posición exterior al poder. No se puede pensar el poder sin la resistencia ni la resistencia sin el poder. La resistencia no se debe pensar como el “lugar del gran Rechazo”, ni el poder como el Poder en mayúscula, como la estructura o la institución. La relación poder-resistencia, no se debe pensar como una oposición binaria y global entre dominadores y dominados. Es más, el poder, ni en mayúsculas ni en minúsculas ni concentrado ni difuso, existe. El poder no es más que un entramado de acciones que inducen a otras acciones. Una puesta en juego de las relaciones entre los individuos, un relacionamiento entre compañeros en donde las acciones de uno pueden modificar las acciones del otro y viceversa. “El poder existe solamente cuando es puesto en acción, incluso si él está integrado a un campo disperso de posibilidades relacionadas a estructuras permanentes” (Foucault, 1991: 83) El poder es un modo de acción que no opera ni directa ni inmediatamente sobre los otros sino que actúa sobre las acciones de los otros.⁶³

Para pensar la intersubjetivación es necesario entender que la constitución del sujeto se da en un campo de relaciones en donde existen múltiples posibilidades de respuestas,

⁶³ Aquello que actúa directa o inmediatamente sobre los otros, sobre los cuerpos y las cosas son las relaciones de violencia que eliminan todas las posibilidades.

reacciones, resultados e incluso de invención. El “sujeto” del “poder” es un otro que siempre debe ser entendido como una persona que actúa. Las dimensiones subjetivas no se constituirían como resultado de un sometimiento, sino como resultado de una relación de fuerzas en donde existen posibilidades múltiples de reacción, respuesta y resultados, en donde cabe la posibilidad de la creación. Las relaciones entre “individuos” son más dinámicas que el simple sometimiento, o la confrontación. El sometimiento del otro no es la única posibilidad. También es posible pactar, y crear.

Desde esta perspectiva la intersubjetivación que se da en las PCCP-E amplía sus posibilidades, ella ya no sólo implica un modo de relación en donde dos sujetos se dominan entre sí, se configuran en el sentido más impositivo del término, sino que en la misma relación pueden emerger elementos que aún no habían sido determinados, se puede crear. El sujeto está inmerso, con otros, en un campo de posibilidades en donde pueden generarse múltiples formas de comportarse y reaccionar. Foucault propone hablar más que de una libertad esencial de un “agonismo”. En las relaciones de fuerzas más que confrontaciones se dan provocaciones.

“Un ejercicio de poder aparece como un afecto, puesto que la propia fuerza se define por su poder de afectar a otras. Incitar, suscitar, producir (o bien todos los términos de listas análogas) constituyen afectos activos, y ser incitado, ser suscitado, ser obligado a producir, tener un efecto «útil», constituye afectos reactivos. Estos no son simplemente la «consecuencia» o el «reverso pasivo» de aquéllos, sino más bien el «irreductible opuesto», sobre todo si se considera que la fuerza afectada no deja de tener una capacidad de resistencia. Cada fuerza tiene a la vez el poder de afectar (a otras) y de ser afectada (por otras), por eso implica relaciones de poder; todo campo de fuerzas distribuye las fuerzas en función de esas relaciones y de sus variaciones. Espontaneidad y receptividad adquieren ahora un nuevo sentido: afectar y ser afectado [...] la relación de poder no tienen forma en sí mismas; pone en contacto materias no formadas (receptividad) y funciones no formalizadas (espontaneidad)” (Deleuze, 1987: 100 y 106).

La epistemología de lo sensual no se desliga de este proceso de intersubjetivación, esa membrana interactiva de la existencia corporal que nombra Terence Turner es la que de algún modo permite la entrada de lo indeterminado y/o no determinable. Cuando Andrea Ochoa dice “el movimiento lo atraviesa” a uno y “es la relación la que genera el movimiento”, está invocando la epistemología de lo sensual, la resonancia de las intensidades.

Las PCCP-E no son el lugar del Gran Rechazo, no intento aquí posicionar el arte como el lugar de la liberación. Las prácticas PCCP-E son un lugar propicio para hacer un diagrama de las relaciones de fuerzas que configuran los cuerpo-en-movimiento/sujeto-en-proceso, puesto que al poner el cuerpo en acción para el trabajo de lo colectivo, permiten ver cómo la epistemología de lo sensual juega un papel fundamental en estas relaciones de fuerza. La epistemología de lo sensual no es un factor que únicamente exista en las PCCP-E o en las artes, la caricia, el beso, el abrazo, y casi cualquier acto corporal pueden verse atravesados por esta. El diagrama de las relaciones de fuerzas de las PCCP-E permite ver que estas están construidas por unos discursos, que ejercen un poder mediante la ejecución de unas técnicas que moldean los cuerpos, pero que en ellas también existen elementos no discursivos, que arrastran a los cuerpos-en-movimiento/sujetos-en-proceso hacia lo indeterminable, transformando esas relaciones de fuerza, transformando a los cuerpo-en-movimiento/sujetos-en-proceso y exigiendo nuevos discursos. Las PCCP-E al igual que los cuerpo-en-movimiento/sujetos-en-proceso son un espacio político y de tensión entre el poder y la resistencia.

Butler busca evidenciar cómo muchas teorías sobre el cuerpo y su dominación a partir del discurso, al apelar a la subversión o la resistencia, terminan trabajando sobre esencialismos que ellas mismas niegan, generando posturas que pueden terminar siendo demasiado románticas, excluyentes o dictatoriales, pues terminan asumiendo una esencia preexistente anterior a la ley, al lenguaje, al discurso, al sujeto, al género, al cuerpo, una esencia que podría nominarse como los impulsos, lo semiótico, como una “multiplicidad de placeres” *en sí* que no es el resultado de ningún intercambio concreto de discurso/poder. Esta idea de

un cuerpo anterior a la forma dada por el poder-saber, es peligrosa, pues puede terminar recayendo en el naturalismo, permitiendo que esto se asuma como realidad, invisibilizando los mecanismos que lo instauraron como tal y legitimando unas prácticas. Debido a que “el cuerpo” es el territorio en el cual se inscriben los límites de una sociedad a Butler le parece particularmente sospechoso que se hable de él como algo natural, anterior al discurso y pasivo.

Para Butler el cuerpo y el sujeto se constituyen en la acción, cuando una práctica se reitera. Sin actos no habría ni cuerpos ni sujetos. Pero para ella estos actos necesariamente tienden a establecer códigos específicos de coherencia cultural. Propone así pensar en un cuerpo que actúa y al hacerlo se transforma y transforma sus relaciones con la cultura. El cuerpo en tanto reiteración de actos contiene tanto el ejercicio de poder como el de resistencia.

Las PCCP-E son prácticas donde la reiteración de los actos configura los cuerpos-en-movimiento/sujetos-en-proceso y al hacerlo se activan tanto ejercicios de dominación como de resistencia. Encuentro en esta posibilidad de pensar el cuerpo como el resultado de unos actos, la posibilidad de pensar el cuerpo no sólo como un constructo cultural, sino como una dimensión en donde los discursos marcan unos límites pero en donde la epistemología de lo sensual también interviene estableciendo una relación activa y dinámica con esos límites discursivos, una intersubjetivación.

No entiendo el cuerpo, ni la epistemología de lo sensual como originarios, como una esencia preexistente. Mi propuesta es que la epistemología de lo sensual va más allá de lo discursivo, que pone de manifiesto aquello que escapa del discurso, entendiendo así la relación entre lo discursivo y la epistemología de lo sensual como una relación de inmanencia, donde existe una presuposición recíproca, donde una no puede existir sin la otra, donde ambas se producen, reproducen y transforman. La epistemología de lo sensual hace parte y se produce en el intercambio discurso/poder, es una de las fuerzas que se ponen en juego en el acto, en el que necesariamente se relaciona con el discurso, por esto el énfasis que se hacía en la danza entre la palabra y lo inefable. Como dice Deleuze

“Foucault dice que existen relaciones discursivas entre el enunciado discursivo y lo no discursivo. Pero nunca dice que lo no discursivo sea reducible a un enunciado, y sea un reducido o una ilusión” (Deleuze, 1987: 77), es a esta irreductibilidad de lo no discursivo a lo que quiero apostar al proponer la epistemología de lo sensual.

Pensar la resistencia de esta manera implica pensar los cuerpos-en-movimiento/sujetos-en-proceso como bocetos que se dibujan a partir de las tensiones que se dan en las relaciones de fuerza, en donde se pueden dar poderes dominantes y creativos, que responden tanto a discursos como a epistemologías de lo sensual. De esta manera la resistencia no se puede entender como la liberación de un cuerpo sujetado por un poder dominante mediante una vuelta a una epistemología de lo sensual entendida como originario, como esencia preexistente, sino entender la resistencia como una posibilidad de las relaciones de fuerzas en donde tanto lo discursivo como la epistemología de lo sensual son poder y resistencia, que configuran a los cuerpo-en-movimiento/sujetos-en-proceso. Una ética y estética de la existencia no apuntaría así a añorar un mundo del afuera sino a resistir las formas de la vida ofrecidas abriendo posibilidades para lo indecible, lo no discursivo.

De entender el sujeto tan sólo como efecto y ejecutor de un poder dominante, el cuerpo tan sólo como un libro en blanco sobre el cual los sistemas dominantes inscriben unas conductas provechosas para ellos, las prácticas PCCP-E tan sólo como reproductoras de la maquinaria poder-saber, la cultura como mecanismo de dominación, y el poder como un laberinto sin salida, una maquinaria cuya única opción es el dominio o el sometimiento, hemos pasado a ampliar estos conceptos y modificarlos, sin dejar de lado un cuestionamiento crítico sobre el poder y sus modos de funcionamiento. Ahora podemos entender que aunque el sujeto se configura a partir de los ejes del poder y del saber, tiene una relativa independencia de estos, lo que le da la posibilidad de distanciarse y ejercer un poder sobre sí mismo para transformarse, el sujeto no sólo reproduce un poder dominante sino que también puede ejercer un poder creador. También entendemos que aunque el cuerpo está configurado por discursos y prácticas diseñadas por la maquinaria poder-saber, también han influido y siguen influyendo en su configuración experiencias sensibles que no

sólo se juegan dentro de lo determinado, de límites demarcados por el saber, sino que también van hasta lo inefable, lo indeterminado, lo que pone en otras dinámicas a la maquina poder-saber. Igualmente, el análisis de las PCCP-E se amplió de lo puramente disciplinar a lo liminal, lo que nos permitió entenderlas no sólo como unas técnicas que reproducen un poder dominante, sino también como unas técnicas que activan lo disciplinar para abrir un plano de experimentación en donde la maquinaria poder-saber más que ser una estructura de dominación, al interactuar con lo indeterminado, se convierte en un caldo de cultivo para la creación. Esto nos lleva a comprender la cultura no sólo como aquella superestructura que mantiene y reproduce los sistemas de producción, sino también como un campo en donde emergen otras posibilidades, como la epistemología de lo sensual, que no necesariamente responden a los dictámenes de un poder dominante ni funcionan sólo bajo las lógicas de la maquinaria poder-saber. A la par, el concepto de poder también se transfigura, al punto de que no sólo nos abre la posibilidad de pensar la resistencia, sino que también cambia su estructura, de una estructura dicotómica poder-resistencia pasa a mostrarse más dinámico y procesual, con muchos focos.

Referencias citadas

- Acevedo, Marybel. 2014. "Aproximaciones a la circulación de la danza moderna en Colombia, 1910-1930" En: *Pensar con la danza*, de Ana Carolina Ávila Pérez Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez, 73-94. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- Bathes, Ronald. 1987. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Camacho, Ricardo. 2014. En: Fundación Razón Pública. *Razón Pública*. 23 de junio de 2014. <http://www.razonpublica.com/index.php/caleidoscopio/7712-parque-de-la-memoria-buenos-aires.html> (último acceso: 25 de 06 de 2015).
- Carlson, Marvin. 2004. *Performance, a critical introduction*. New York: Routledge Taylor and Francis Group.
- Csordas, Thomas J. 1994. *Embodiment an experience. The existential ground of culture and self*. Cambridge: Cambridge university press.
- Deleuze, Gilles. 1987. *Foucault*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, S.A.
- Desmond, Jane C. 1993-1994. Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies. *Cultural Critique* (Nº 26): 33-63.
- Farina, Cynthia. 2005. "Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las afecciones". Tesis Doctoral, Departament de Teori i Historia de l'Educació. Universitat de Barcelona.
- Foucault, Michel. 1991. *El sujeto y el poder*. Bogotá: CARPE DIEM Ediciones.
- Foucault, Michel. 1991. *La historia de la sexualidad II, El uso de los placeres*. Argentina: Siglo Veintiuno.
- Foucault, Michel. 2008. *Vigilar y Castigar*. México: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.

- Gutiérrez, Bellaluz. 2014. En: Lagós, Andrés; Carvajal, Bibiana; Atuesta, Juliana; Roa, Margarita (ed.), *Huellas y Tejidos, Historias de la Danza Contemporánea en Colombia*, pp. 71 – 81. Bogotá: La Imprenta Nacional.
- Jaramillo, María Mercedes. 1995. “La autonomía cultural en el teatro colombiano” En: *Colombia: Literatura Y Cultura Del Siglo Xx* . Colombia
- Lagos, Andrés; Gómez, Sandra. *Danza Contemporánea en Colombia*. 2008. <http://www.sur-sur.info/spip.php?article357> (último acceso: 11 de 06 de 2014).
- Latorre, Carlos. 2014. En: Lagós, Andrés; Carvajal, Bibiana; Atuesta, Juliana; Roa, Margarita (ed.), *Huellas y Tejidos, Historias de la Danza Contemporánea en Colombia*. Bogotá: La Imprenta Nacional.
- López Navarro, Ana María. 2012. “Inmovilidad Nómada: Una Mirada a las prácticas Zen en Colombia”. Tesis, maestría en estudios culturales. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.
- Montilla, Claudia. 2004. “Del teatro experimental al nuevo teatro, 1959-1975” En *Revista de Estudios Sociales. Universidad de Los Andes*,: 86-97.
- Naranjo, María del Pilar. 2014. *El cuerpo y la danza*. 2008. <http://www.contemporary-dance.org/imago-danza.html> (último acceso: 11 de 06 de 2014).
- Parra Gaitán, Raul. 2014. “Historia de la danza. De la praxis a la teoría y de la teoría a la apropiación corporal” En: *Pensar con la Danza*, de Ministerio de Cultura Dirección de Artes. Universidad Jorge Tadeo Lozano. COLCIENCIAS, editado por Ana Carolina Ávila Pérez Carlos Eduardo Sanabria Bohóquez, 51-61. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- Parra, Raul. 2008. “Algunas reflexiones sobre la danza tradicional” En: *Danza, tradición y contemporaneidad: reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural*, de dirección de artes Ministerio de Cultura, 21-34. Bogotá: Impreter Ltda.

- Sánchez, José Antonio. 2014. "La palabra que danza" En: *Pensar con la danza*, de Universidad Jorge Tadeo Lozano, COLCIENCIAS Ministerio de Cultura Dirección de Artes, editado por Ana Carolina Ávila Pérez, Carlos Sanabria Bohórquez, 23-33. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- Sandino, Edgard. 2014. En: Lagós, Andrés; Carvajal, Bibiana; Atuesta, Juliana; Roa, Margarita (ed.), *Huellas y Tejidos, Historias de la Danza Contemporánea en Colombia*. Bogotá: La Imprenta Nacional.
- Schechner, Richard. 2006. *Performance studies an introduction*. New York: Abingdon, Oxfordshire.
- Schechner, Richard. 2000. *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas - Universidad de Buenos Aires.
- García Schlegel, María Teresa. 2014. En: Fundación Razón Pública. *Razón Pública*. 23 de junio de 2014. <http://www.razonpublica.com/index.php/caleidoscopio/7712-parque-de-la-memoria-buenos-aires.html> (último acceso: 25 de 06 de 2015).
- Thomas, Helen. 2003. *The Body, Dance and Cultural Theory*. New York: Palgrave Macmillan.
- Turner, Victor. 1988. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Turner, Victor. 1988. *The Antropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- Vallejo de Osa, Ana María. 2012. "Escrituras del cuerpo en el teatro colombiano contemporáneo" En: *Ministerio de Cultura*, de Becas de investigación teatral 2012, 145-335. Bogotá: Taller de Edición.

Entrevistas citadas

Carbajal, Bibiana. Bogotá, 10 de mayo de 2011. Entrevista por Nathalia Villegas Ruiz.

Estrada, Rodrigo. Bogotá, 8 de diciembre de 2011. Entrevista por Nathalia Villegas Ruiz.

Gómez, Felipe Andres. Bogotá, 22 de mayo de 2011. Entrevista por Nathalia Villegas Ruiz.

Guio, Adriana Patricia. Bogotá, 29 de octubre de 2011. Entrevista por Nathalia Villegas Ruiz.

Gutierrez, Bellaluz. Bogotá, 4 de abril de 2011. Entrevista por Nathalia Villegas Ruiz.

Javier. Bogotá, 10 de septiembre de 2011. Entrevista por Nathalia Villegas Ruiz.

Lagos, Andres. Bogotá, 30 de noviembre de 2011. Entrevista por Nathalia Villegas Ruiz.

Larrahondo, María Emilia. Bogotá, 16 de abril de 2011. Entrevista por Nathalia Villegas Ruiz.

Manrique, Otto. 12 de mayo de 2011. Entrevista por Nathalia Villegas Ruiz.

Marcela. Bogotá, 13 de septiembre de 2011. Entrevista por Nathalia Villegas Ruiz.

Marchan, Cristina. Bogotá, 2 de noviembre de 2011. Entrevista por Nathalia Villegas Ruiz.

Marín, Andrea. Bogotá, 15 de noviembre de 2011. Entrevista por Nathalia Villegas Ruiz.

Molina, Paola. 9 de diciembre de 2011. Entrevista por Nathalia Villegas Ruiz.

Ochoa, Andrea. Bogotá, 10 de noviembre de 2011. Entrevista por Nathalia Villegas Ruiz.

Grupo de discusión, Otto Manrique, Andrea Marín, Emilia Larrahondo, Bogotá, 7 de diciembre de 2011.