

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA
SEDE QUITO**

**CARRERA:
GESTIÓN PARA EL DESARROLLO LOCAL SOSTENIBLE**

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de
Licenciada en Gestión para el Desarrollo Local Sostenible**

**TEMA:
CUERPO PERFORMÁTICO, TERRITORIO DE ACTORÍA SOCIAL**

**AUTORA:
VERÓNICA ELIZABETH CASTILLO BASTIDAS**

**DIRECTOR:
SAÚL FERNANDO URIBE TABORDA**

Quito, agosto del 2021

Cesión de derechos de autor

Yo, Verónica Elizabeth Castillo Bastidas, con documento de identificación N° 1718584723, manifiesto mi voluntad y cedo a la Universidad Politécnica Salesiana la titularidad sobre los derechos patrimoniales en virtud de que soy autor del trabajo de titulación intitulado: “CUERPO PERFORMÁTICO, TERRITORIO DE ACTORÍA SOCIAL”, mismo que ha sido desarrollado para optar por el título de: Licenciada en Gestión para el Desarrollo Local Sostenible, en la Universidad Politécnica Salesiana, quedando la Universidad facultada para ejercer plenamente los derechos cedidos anteriormente.

En aplicación a lo determinado en la Ley de Propiedad Intelectual, en mi condición de autor me reservo los derechos morales de la obra antes citada. En concordancia, suscribo este documento en el momento que hago entrega del trabajo final en formato digital a la Biblioteca de la Universidad Politécnica Salesiana.



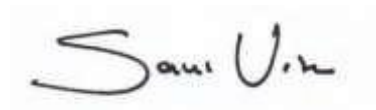
Nombre: Verónica Castillo Bastidas

C.C 1718584723

Declaratoria de coautoría del docente tutor/a

Yo, declaro que bajo mi dirección y asesoría fue desarrollado el trabajo de titulación “CUERPO PERFORMÁTICO, TERRITORIO DE ACTORÍA SOCIAL”, realizado por VERÓNICA ELIZABETH CASTILLO BASTIDAS, obteniendo un producto que cumple con todos los requisitos estipulados por la Universidad Politécnica Salesiana para ser considerados como trabajo final de titulación.

Quito, agosto de 2021

A handwritten signature in black ink that reads "Saúl Uribe". The signature is written in a cursive style with a large initial 'S'.

Saúl Uribe Taborda

Cédula de identidad: 175353241-3

Agradecimiento

Agradezco por el acompañamiento y cuidado amoroso a Diego, Ami y Gregorio,

A mi madre y la distancia.

A Saúl Uribe Taborda por ir más allá del compromiso académico y potenciar las dudas, las ideas, la negación y la elaboración de este largo tejido.

A Diego Coral López por la generosidad al compartir su archivo fotográfico y su urgencia por despegar.

A Juan Carlos, Santiago y Gabriela por la constancia en animar mi estado, aún desde las cenizas.

A las y los artistas que contribuyeron con sus acciones, reflexiones, juegos y provocaciones a mi propio proceso artístico y reflexivo al rededor del cuerpo.

A todo cuerpo que acciona desde su esquina, construyendo política y poética. A mi cuerpo que ha sido escenario vacío y desbordado de amor, acción y arte.

A quien, de manera amante y descomplicada compartió sus intuiciones y encuentros: “el silencio es infinito como el movimiento, no tiene límites. Para mí, los límites los pone la palabra” (Marcel Marceau)

A la danza, al frío, a la madrugada, a las gatas y a los perros...

A Eduardo, por quien doblo las campanas...

Resumen

El presente trabajo propone una mirada o llamado de atención hacia el cuerpo performático como territorio de acción política, desde un recorrido teórico sostenido en la práctica profesional como artista escénica y performer; en las redes de artistas y creadores locales y regionales, y; en las reflexiones políticas y poéticas de la autora.

Se parte de una investigación bibliográfica que permite ubicar las narrativas corporales desarrolladas bajo el paradigma de la modernidad y su sistema de libre mercado; abordar la individuación del cuerpo, y; los dispositivos de control y la actual autorregulación como formas de limitar y domar la experiencia corporal y su potencia performática. En un segundo momento, se reflexiona sobre la performatividad como detonante que convierte al arte en acción y al cuerpo en presencia, proponiendo la acción y la contemplación como encuentro entre la performatividad del artista y el público. Finalmente, se plantea el ejercicio “Postales desde las esquinas”, un encuentro entre artistas de Venezuela, Brasil, Ecuador y Perú quienes, desde sus prácticas y relaciones con el cuerpo y la performance, acceden a compartir una reflexión íntima, poética y política que obsequia al trabajo una cercanía con la creación.

Palabras clave: Performance, cuerpo, territorio, acción política.

Abstract

The present work proposes a look or call for attention towards performative body as a territory of political action, from a theoretical journey sustained in professional practice as a performing artist and, performer, in the networks of local and regional artists and, creators, and; in the political and poetic reflections of the author.

It starts from a bibliographic investigation that allows locating the corporal narratives developed under the paradigm of modernity and its free market system; address the individuation of the body, and; control devices and current self-regulation as ways to limit and tame the bodily experience and its performance power. In a second moment, it reflects on performativity as a trigger that turns art into action and the body into presence, proposing action and contemplation as a meeting between the artist's performance and the public. Finally, the exercise "Postcards from the corners" is proposed, a meeting between artists from Venezuela, Brazil, Ecuador and Peru who, from their practice and relationships with the body and performance, agree to share an intimate, poetic and political reflection that gives work a closeness to creation.

Key words: performance, body, territory, political action.

Índice General

1. Introducción	10
2. El cuerpo, hacia la acción y la contemplación	15
2.1 Cuerpo: uso y disección	15
2.2 Cuerpo: narrativa biopolítica	23
2.3 Cuerpo: poética y política	37
2.3.1 El encuentro	42
2.3.2 Acción	45
2.3.3 Contemplación	49
2.4 Cuerpo: performatividad latinoamericana	54
2.5 Postales desde las esquinas	58
3. Conclusiones	69
4. Referencias citadas	73

“Quisiera hablar de la vida

Pues esto es la vida

este aullido, este clavarse las uñas

en el pecho, este arrancarse

la cabellera a puñados, este escupirse

a los propios ojos, sólo por decir,

sólo por ver si se puede decir:

es que soy yo? Verdad que sí?”

Alejandra Pizarnik

1. Introducción

El cuerpo se manifiesta como un espacio que enuncia, reproduce y se construye en razón de un sistema organizado política, cultural, social y económicamente. El modelo económico que se establece en un campo social requiere de un cuerpo que lo atestigüe, hable por él y lo justifique. En el caso de occidente, el liberalismo y neoliberalismo, han detallado una forma de organización espacial, temporal y corporal que se ajusta a preceptos y delimitaciones que mantienen el orden y buen funcionamiento de los espacios y los sujetos que los habitan.

El cuerpo emerge constantemente, no existe un solo patrón establecido, según las necesidades históricas se ha ido construyendo la idea de lo corporal, sus implicaciones y necesidades. La historia del cuerpo comienza con la historia de la humanidad, sin embargo, el cuerpo no es un texto en blanco, este tiene su propia experiencia y su propio devenir.

La conciencia de sí a partir de la materialidad establece cuestionamientos sobre el uso y relación del ser con su cuerpo. Grecia se plantea abiertamente el uso del cuerpo en función de la realización de la propia obra, dando espacio a una discusión aún actual que deriva de la relación amo-esclavo, donde se clasifica y se organiza a las personas según sus posibilidades de uso. Esta relación forja una organización social que detalla qué individuos puede participar de las prácticas políticas y quien necesita ser gobernado.

El entendimiento y clasificación del cuerpo según sus usos, arrincona a este a desprenderse de su conciencia del todo, abandonando el sentido de pertenencia al cosmos. Comienza a desplazarse el individuo cada vez más detallado y aislado en medio de un cuerpo colectivo cada vez más delimitado.

La modernidad, a partir de utilizar al cuerpo como objeto de estudio e instrumento de trabajo, establece un nuevo estado corporal, que no solo posiciona al individuo como célula social fundamental, sino que lo somete a una normalización constante. Esta norma nunca se fija, se modifica a medida que la estructura económica lo hace, esta continua transformación le confiere al cuerpo una continua posibilidad performativa, que en principio no se manifiesta más que para adaptarse al orden establecido, pero que es potencia creativa.

El cuerpo hace un largo viaje, se entrega a un continuo devenir y se adapta a un conjunto de acondicionamientos y dispositivos de control que establecen el relato que se asume y reproduce corporalmente. Tanto el cuerpo social, como el individual, se desarrollan dentro de normativas estrictas que en principio se direccionan desde una autoridad y que, de manera paulatina y a la vez sorprendente, migra hacia una autorregulación y autorreproducción, inscritas como símbolo de un cuerpo occidental moderno y posmoderno.

Sin embargo, el cuerpo responde a impulsos y a una condición de misterio que lo coloca como un gran desconocido aun, diseccionado y sometido a una regla y narrativa anatómica estricta, el aspecto corporal de un individuo y de su colectivo insiste en manifestarse. El escenario que se propone en este ensayo es un cuerpo performático que reivindica la posibilidad de acción viva desde el arte como un acto político, que incita a la presencia, al encuentro y lectura con el otro: espacio, tiempo y, sobre todo, otros cuerpos.

Es política esta acción, porque insiste en la performatividad de un cuerpo desde la producción de sentidos y poéticas que reestructuran la comunicación y posibilitan un encuentro que incide en la norma y que, tiene la potencia de hacerla tambalear desde adentro, entendiendo esto como una interiorización que dinamita al individuo moderno

que se aísla en su cuerpo, levantando miradas que cultural y socialmente se mantienen sometidas. De esta forma el cuerpo performático que acciona, como el cuerpo performático que contempla, desorganizan, alteran y se deslizan de la organización del campo social, provocando fisuras en la geografía temporal y espacial.

En principio, se establece una cartografía histórica/narrativa del cuerpo, que permita ubicar los diferentes estadios por los que hemos transitado como herencia occidental, acercando también, los mecanismos de control a los que estos organismos han sido sometidos o, a los cuales se somete de manera, aparentemente voluntaria.

Se convoca a la categoría del *cuerpo sin órganos* de Artaud, para llamar la atención sobre la potencia política de un cuerpo que decide fisurar una red o laberinto de sentidos inamovibles e intransferibles. Esta potencia se propone como acción artística, donde el encuentro con el otro y su presencia moviliza y trasgrede la idea de inmovilidad cultural, es decir, un cuerpo que acciona poéticamente para trasladar los estados perceptivos hacia otras posibilidades y, comprender y renovar la cultura.

Durante el ensayo se asume un punto de vista que señala las formas y desarrollos corporales desde occidente, pues es esta mirada la que ha modelado el territorio mundo, tanto para ser el modelo que se reproduce, como para ser también, el motivo de desconfianza y choque que se cuestiona desde distintas periferias.

El trabajo se cierra con un acercamiento más bien experiencial a la práctica performática latinoamericana que, si bien es muy variada, también ha desarrollado tonalidades comunes, más que de homogenización, de encuentros, y se manifiesta como un escenario de interés particular en cuanto a experiencias performáticas habitadas desde cuerpos que plantean alternativas sensibles al modelo occidental modernista.

Esta aproximación a la práctica performática latinoamericana, aterriza en un ejercicio o acción denominado “Postales desde las esquinas”, que convoca a artistas/performers de diferentes espacios geográficos y de enunciación, para enviar un mensaje a modo de postal, un mensaje desde su cotidianidad creativa que reflexiona racional o visceralmente, sobre un aspecto de su cuerpo, corporalidad, sensibilidad poética o política.



Figura 1. El grito. Adaptado de “*UIO del país que somos*”, de D. Coral, 2018, Dirección: Xona Bastarda.
Fotografía.

“El totalitarismo busca, no la dominación despótica sobre los hombres,
sino un sistema en el que los hombres sean superfluos”

Hannah Arendt

2. El cuerpo, hacia la acción y la contemplación

2.1. Cuerpo: uso y disección

El instante en que el humano pasó de contemplar el mundo entre signos de admiración a colocarlo entre signos de interrogación, cuando se intuyó y provocó una afirmación de Ser, cuando miró las estrellas y se familiarizó con ellas, el segundo en que la chispa del lenguaje ardió por la necesidad de explicarse aquello que era y lo que lo rodeaba, en ese momento el cuerpo se reveló para encarnar las grandes preguntas sobre el mundo.

A partir de la bipedación que abrió nuevos horizontes a los cuales dirigir la vista y las intenciones, comienza el génesis de la estructura y viaje corporal de lo que hoy conocemos como Homo sapiens o humano moderno. Desde aquí se suceden relatos que dan cuenta de la relación con los otros, con el mundo y, a medida que se complejiza, con la idea de “*sí mismo*” (Le Breton, 1995).

La consideración principal para reconocer al humano actual como moderno en términos evolutivos, parte de una minuciosidad anatómica donde, entre otros detalles: el cerebro se desarrolla considerablemente, la zona de Broca desarrolla un lenguaje complejo, las manos se instrumentalizan y, la locomoción bípeda abre paso al nomadismo. Sin embargo, no existe posibilidad de desvincular las condiciones geográficas, ambientales y sociales del largo proceso de constitución del humano tal como lo (nos) conocemos ahora, incluso las consideraciones espirituales forman parte de la construcción cultural humana.

El relato del cuerpo se construye interna y externamente; de manera pasiva y activa; ejerciendo poder o siendo dominados, es decir, desde una multiplicidad de experiencias y observaciones que en la actualidad incluyen la vida privada y la autobiografía colectiva e individual (Clavel, s/a).

Según la reconstrucción histórica y sus diversas interpretaciones, las primeras sociedades humanas se encontraron en torno a un cuerpo colectivo, donde cada individuo ejercía su rol dispuesto a la supervivencia del grupo. El cuerpo individual y el cuerpo común se desenvolvían dentro de un relato mitológico, estaban integrados con el mundo y sus circunstancias, creando un primer entendimiento espiritual y filosófico propio del humano, como menciona Clavel (s/f) “el mito tiene la capacidad para simbolizar y sugerir perspectivas e intuiciones fecundas acerca del ser humano, del universo y del sentido último de todo” (p. 8)

En los albores de la humanidad la dinámica corporal se desarrollaba, como se mencionó, dentro del mundo y como parte indisoluble de él, aun cuando las migraciones dotaban de particularidades a la construcción social según la geografía que se habitaba. Una vez que los territorios se han dispuesto, de manera más o menos estable en la geografía del globo, las civilizaciones y culturas comienzan a desarrollar sus propios relatos, aún anidados a la conciencia del todo, pero influidos también por la disputa de nuevos territorios, su dominio y el ejercicio de poder.

Es en Grecia, semilla de Occidente, donde se coloca al cuerpo dentro de una pregunta específica que se asocia directamente a la definición de qué es política y qué no lo es. Aristóteles en su *Politica* utiliza la expresión “hè toû sômatos cherêsis” (el uso del cuerpo) en función al estudio de las relaciones entre amo y esclavo (Agamben, 2017). “El uso del cuerpo” implica establecer las diferencias entre los cuerpos que usan y aquellos que son usados, estas características separan y posicionan a las partes en relaciones verticales de dominio, donde el relato común entra en disputa.

Plantear el uso del cuerpo como una cuestión política en torno al esclavo supone disponer discursos que permitan afirmar propicia esta forma de relación entre humanos que dejan de ser pares. La definición que Aristóteles hace de esclavo lo

coloca como el “ser cuya obra es el uso del cuerpo” (Agamben, 2017, p. 8), asumiendo que existen otros cuerpos cuya obra es la libertad, aquellos que se denominan ciudadanos y ejecutores de acción política. De esta manera, occidente desvincula al cuerpo del mundo y lo ubica en función de su obra y uso, a partir de consideraciones individuales basadas en la diferencia física, que según, determinaba también diferencias en el alma e intelecto.

Entender a una persona como esclavo desde la perspectiva aristotélica, significa aceptar que la diferencia principal con una persona libre son las particularidades físicas que los caracterizan, asumiendo, como menciona Agamben (2017), que existen cuerpos que nacieron para ser esclavos y es, incluso una cuestión moral, ayudarlos a cumplir con su obra de uso del cuerpo afirmándose sobre ellos como amo. Sin embargo, el amo también precisa del esclavo para la realización de su obra:

(...) El esclavo, que se define por medio de este “uso del cuerpo”, es el hombre sin obra que torna posible la realización de la obra del hombre, ese viviente que, pese a ser humano, es excluido -y a través de esta exclusión, incluido- en la humanidad, para que los hombres puedan tener una vida humana, es decir, política. (Agamben, 2017, p. 60)

La relación de dominio se establece de manera paralela entre alma y amo sobre cuerpo y esclavo, respectivamente. El alma domina al cuerpo de manera despótica, no política, lo mismo que el amo domina al esclavo entendiendo que cumple una función necesaria para mantener el orden requerido en la sociedad, que no puede ser dado desde la igualdad (Agamben, 2017), propiciando una reglamentación o disciplinamiento que influye en la forma de considerar el cuerpo dentro de la organización social desde un estado de dominación e individualidad selectiva. Aquellos que se realizan en su obra -

entendiendo como obra según Platón “hacer aquello que más bellamente se sabe hacer”- utilizando el cuerpo del otro, producen el relato “actualizado” del cuerpo que, permite ubicar en la categoría pública/política a unos mientras se ejerce poder sobre aquellos que pertenecen al espacio privado, cuerpos sobre cuerpos.

El cuerpo se coloca como evidencia del devenir histórico de una cultura, en torno a las preguntas que se plantean sobre su uso, acciones, posibilidades y relaciones diferentes sociedades dan respuestas y accionan en el mundo. En el caso de la cultura occidental, a partir de Grecia y su definición de espacio público/político y espacio privado, se abre un camino hacia la individuación anclada al “sí mismo” y encarnada en el cuerpo personal.

Emerge poco a poco el individuo fijado a un “cuerpo propio”, un cuerpo distinto a los otros cuerpos que habitan el mundo. Al develarse el misterio del cuerpo de manera rotundamente carnal en un acontecer histórico volcado a la ciencia, el mecanicismo y la constitución de la política económica, el cuerpo pasa a ser la marca de esta fisura histórica, colocando al individuo el imperativo de la producción, que incluye la autoproducción (Le Breton, 1995).

Europa se constituye como el centro del nuevo mundo, planteando preguntas y acciones que se enfrentaban, por un lado, con aquel entendimiento del universo del medioevo donde la Tierra era el centro y todos pertenecían a Dios o a la Corona y, por otro, haciendo contraparte al pensamiento mitológico que entendía al cuerpo sin fronteras establecidas que lo separen del universo. El pensamiento mecanicista entre los siglos XVI y XVIII, se instala como referencia para dar continuidad al relato del cuerpo, del individuo, de un ser cada vez más localizado, detallado y delimitado, irrumpiendo en la historia de manera radical a partir de la superación de la teoría geocéntrica con Galileo, el avance en la medicina y las primeras prácticas de autopsias

en cuerpos humanos en manos de Vesalio y, el “pienso luego existo” acuñado por Descartes (Le Breton, 1995).

El movimiento inesperado del universo a partir del Galileo, desvió la atención del cosmos alrededor de la Tierra como centro, dejándola ser un cuerpo que flota como cualquier otro, en medio de la mayúscula realidad en la que se convirtió el espacio exterior. Sacudió también, el entendimiento de las relaciones que como humanos se tenía con el Todo, sin separación, siendo el cuerpo de la misma sustancia que el mundo.

Las consideraciones, anatomistas de Vesalio y mecanicistas de Descartes, permitieron desplegar una nueva visión del mundo y apuntalaron un nuevo cuerpo, uno que se comprendía desde la instrumentalización. Mientras el médico consideraba al cuerpo como objeto de estudio, donde todo podía desmitificarse por medio del escalpelo, reduciendo lo que en otro tiempo era la expresión y representación del cosmos a un acumulado de materia que de no estudiarse se pudre; el filósofo, se ancla a las propiedades matemáticas para explicar el cuerpo como “res extensa” o sustancia material, una extensión dominada por las leyes mecánicas y desvinculada de la sustancia pensante “res cogitans” o alma.

Vesalio y Descartes profundizan la dualidad entre cuerpo y alma, donde el primero se considera un mecanismo, una máquina funcional, subordinado a los fines del alma. La diferencia con las anteriores postulaciones dualistas es que la cartesiana se desentiende de las posturas religiosas y “ nombra un aspecto social manifiesto cuyas etapas evocamos antes: la invención del cuerpo occidental; la confinación del cuerpo a ser el límite de la individualidad” (Le Breton, 1995, p. 68).

El cuerpo se convierte en instrumento limitado, donde los sentidos son deficientes e insuficientes, llamando al reemplazo por maquinarias más sofisticadas y

especializadas. La experiencia del cuerpo se viene a menos, como explica Le Breton (1995):

(...) Descartes asimila sin pestañear, su cuerpo a un cadáver. En el pensamiento del siglo XVII el cuerpo aparece como la parte menos humana del hombre, el cadáver en suspenso en el que el hombre no podía reconocerse. Este peso del cuerpo respecto de la persona es uno de los datos más significativos de la modernidad. Recordemos cómo esta distinción ontológica entre el cuerpo y el alma es sólo claramente accesible para los hombres de los sectores privilegiados y eruditos de la burguesía. Los sectores populares se inscriben en tradiciones muy alejadas y no aíslan al cuerpo de la persona. (p.71)

El cuerpo moderno queda inaugurado a partir de la mirada mecanicista europea, contribuyendo con la idea de un individuo que se separa de las manifestaciones teleológicas, cosmológicas o espirituales para, siendo su propia referencia de identidad, pueda emplearse directamente en los procesos productivos.

Este cuerpo individual y moderno que emerge en los siglos XVII y XVIII es, sin embargo, un pequeño reducto en cuanto a prácticas corporales. Mientras la burguesía promovía el distanciamiento entre alma y cuerpo, así como la desconfianza en los sentidos y en el otro, en los sectores populares y periféricos se comprenden aún desde un cuerpo comunitario, tejido o relacionado de manera directa con una realidad mayor. Estas prácticas, encuentros, celebraciones o relaciones trascienden al individuo, colocando a las prácticas dualistas e individualistas en el límite del espacio de trabajo o sobrevivencia (Le Breton, 1995).

A pesar de las corrientes de pensamiento que se han esforzado por reducir la separación entre aquello inmaterial que nos constituye humanos con el cuerpo entendido como instrumento, la idea y la práctica corporal aún es mayoritariamente

mecanicista, por lo menos en las sociedades constituidas bajo los preceptos occidentales. Sin embargo, el eco de las prácticas populares se mantiene, el ejemplo que propone Le Breton (1995) es claro, la fiesta popular como espacio de liberación de la identidad individual y regreso al vínculo comunitario y cosmológico, así como el distanciamiento de la norma establecida sobre los cuerpos e individuos, regresando a “los campos simbólicos que le otorgan sentido a la existencia colectiva” (Le Breton, 1995, p. 25):

(...) El cuerpo grotesco está formado por salientes, protuberancias, desborda de vitalidad, se entremezcla con la multitud, indiscernible, abierto, en contacto con el cosmos, insatisfecho con los límites que permanentemente transgrede. Es una especie de “gran cuerpo popular de la especie” (Bajtín), un cuerpo que no deja nunca de renacer: preñado de una vida que habrá de nacer o de una vida que habrá de perderse, para volver a renacer. (Le Breton, 1995, p. 31)

La lógica occidental de los siglos XVI al XVIII, anclada a un emergente relato global de la mano del mercantilismo y la ciencia, y a pesar de ser promovida y posicionada desde sectores minoritarios de la sociedad, como eran la clase burguesa y comerciante, logra promover y estandarizar un cuerpo que habita en las personas al mismo tiempo que su cuerpo festivo, pero que de a poco se toma la mayor parte de escenarios sociales de producción simbólica, homogeneizando la experiencia corporal bajo parámetros que disciplinan y promueven la autorregulación.



Figura 2. La fiesta. Adaptado de “*UIO del país que somos*”, de D. Coral, 2018, Dirección: Xona Bastarda.
Fotografía.

“Todo está ahí y nada ha ocurrido aún,
lo veo en los ojos, todo está ya en los ojos”

Marguerite Duras

2.2 Cuerpo: narrativa biopolítica

El cuerpo como ancla, como texto de aquello que dice ser el humano, indicio de lo que se avecina en la historia, reflejo de lo que heredamos, lo que creemos ser y, sobre todo, de aquello en lo que debemos convertirnos. El relato corporal, el significado material y simbólico del cuerpo, la o las relaciones que tenemos con este son escenarios en disputa, siempre con la intención de poder, participando como dominados o dominantes, dentro de contextos políticos y pensamiento específicos.

El individuo se ha creado y debe sostenerse a sí mismo; el individuo cuenta con un cuerpo material en degeneración implacable, que muere constantemente, al que se debe asir y educar. El individuo es propietario de un cuerpo, lo posee y, por lo tanto, lo domina, se vincula con este para lograr aquello que, en mente, alma o espíritu, está llamado a ser.

La modernidad, constituyó y globalizó una idea y práctica corporal como parte de un conjunto de normas establecidas que mantenían la estructura funcional a una forma de gobierno: la razón de Estado. Esta nueva organización de los gobiernos se basó y, al mismo tiempo, dio forma al mercantilismo como modelo económico dominante, al Estado policial que se instituye como política interna y, al ejército y a la diplomacia en función de una política externa (Foucault, 2007).

Existe una correlación entre, la aplicación de la política exterior y la política interior del gobierno con razón de Estado, con las formas que se establecieron para disciplinar y normar los cuerpos en función de asegurar un mayor bien para el Estado:

(...) Cada Estado debe autolimitarse en sus propios objetivos, asegurar su independencia y determinada condición de sus fuerzas que le permita no estar nunca en posición de inferioridad ya sea con respecto al conjunto de los

restantes países, a sus vecinos, o al más fuerte de todos los países. (Foucault, 2007, p. 22)

El individuo, invento de la modernidad, de manera análoga, aprendió a autolimitarse a sus objetivos en una continua producción de sí; independiza sus opiniones, sus formas de ser, su intención de bienestar; establece una relación de distancia con los otros y lo otro, manteniéndose dentro de fronteras unicelulares que determinan los límites de las acciones y relaciones.

Sobre la política interna, Foucault menciona que:

(...) implica justamente un objetivo o una serie de objetivos que podríamos calificar de ilimitados, en cuanto la cuestión, para quienes gobierna ese Estado, pasa por tomar en cuenta y hacerse cargo de la actividad no sólo de los grupos, no solo de los diferentes estamentos, esto es, de los diferentes tipos de individuos con su estatus particular, sino de las actividades de las personas hasta en el más tenue de sus detalles. (Foucault, 2007, p. 22).

Norma o disciplina que regula el catálogo de acciones y relaciones disponibles para organizarse como un ser funcional al Estado. Esto incluye modelos estándar según las necesidades de cada persona en su proceso de autoproducción; esta catalogación alude también a una interpretación específica, y anatomicista del cuerpo, a partir de la concepción médica que delimita el espacio interno del cuerpo según sistemas y funciones y, que establece las categorías de normal o anormal.

Entre los siglos XVI y XVIII nace el Estado y, con este, el individuo moderno que se regulaba con técnicas y mecanismos disciplinarios orientados al control de masas y era limitado por la razón jurídica; a partir del siglo XVIII, los gobiernos de Estado pasan, por medio de la Economía Política, a autorregularse, se impulsa una nueva razón gubernamental, a saber, el liberalismo (Foucault, 2007). De manera

similar funciona la organización que el cuerpo tiene como objeto individual y como parte del grupo, en una primera instancia bajo condiciones de regulación externa, posteriormente, bajo mecanismos de autorregulación.

Hasta aquí se entiende la condición inacabada del cuerpo, como una constancia de que este es parte funcional de un engranaje que continuamente cambia su mecanismo en función de las condiciones económicas, políticas y sociales. El cuerpo occidental o moderno, se hace cargo de la cantidad de programaciones y relaciones necesarias para funcionar dentro de un sistema de gobierno específico. La modernidad europea implicó un nuevo orden global, local y corporal, el liberalismo se sostuvo con la suma constante de regulaciones cada vez más pormenorizadas y específicas para toda la gama de geografías: territoriales, corporales, temporales, simbólicas, etc.

Europa se organiza de manera conjunta, de modo que los Estados aseguran entre sí una competencia que posibilita el progreso económico ilimitado y recíproco, gracias a la libertad de mercado que, a su vez, provocó la expansión territorial de la competencia, “la totalidad misma de lo que en el mundo puede ponerse en el mercado, mundialización del mercado. Convocar a todo el mundo en torno a Europa” (Foucault, 2007, p. 73). Esta expansión mundial de las prácticas mercantiles bajo la estructura liberal requirió regularización, instalándose una legislación internacional que asegura el orden y, sobre todo, el crecimiento económico constante, el progreso europeo pasa a ser una idea global (Foucault, 2007).

El ideal europeo del liberalismo tiene necesidad de ciertas libertades específicas para constituirse, para asegurar la disposición de estas, las produce, las consume y las organiza recurriendo a la limitación, la coerción, el castigo, la normativa, etc. (Foucault, 2007). De la misma forma que el progreso y el liberalismo europeo se globaliza, junto al mercado se difunde también un cuerpo que responde y

pertenece a la nueva racionalidad gubernamental, incorporando en la experiencia corporal una serie de prácticas normativas siempre orientadas a ensanchar ilimitadamente la riqueza del Estado. (...) El gobierno, limitado en principio a su función de vigilancia, sólo deberá intervenir cuando vea que algo no pasa como lo quiere la mecánica general de los comportamientos, de los intercambios, de la vida económica. (Foucault, 2007, p. 89)

Al cuerpo colectivo y al cuerpo individual se los regula por lo que Foucault denomina dispositivos de poder, que reúnen un conjunto de “tecnologías” disciplinarias clasificadas en 4 esferas diferentes, pero en relación continua: disciplinaria, de la sexualidad, de la seguridad y de la gubernamentalidad (Toscano, 2008).

La máquina disciplinaria implica un uso específico del cuerpo, codificado en función de la reorganización del espacio y el tiempo de los individuos. El dominio de la sexualidad coloca el espacio íntimo en el campo de la política al regular la natalidad según las necesidades contextuales del Estado, además, este dominio se instala como regulador del placer, sobre todo de las mujeres y, limita la experiencia corporal de niños y niñas a una cuestión pedagógica. El dominio de la seguridad se establece bajo la idea de riesgo, peligro, cifras y estadísticas de morbilidad, de manera que la seguridad se establece a partir de instalar el temor continuo a la enfermedad, a la muerte, a la delincuencia, etc. (Toscano, 2008). Sobre la gubernamentalidad, Foucault explica:

(...) Este dispositivo tomará como lugar de verdad el mercado, como líneas de fuerza el ordo-liberalismo alemán y el neoliberalismo norteamericano, y al *homo oeconomicus* como régimen de enunciación de la práctica liberal del ejercicio de gobernar. El dispositivo gubernamental requiere del de la seguridad para ser ejercido. Del mismo modo, con la práctica

liberal de gobernar proliferan las técnicas disciplinarias de control y coacción que hacen del panoptismo “una fórmula política general que caracteriza un tipo de gobierno. (Foucault, 2007, p. 89)

La modernidad como proyecto deja de inquietarse con las formas de organización, pensamiento y producción de sentidos precedentes, marca un antes y un después en la historia, instalando la ciencia, el cuerpo, la moral, el arte, oficiales. El pensamiento racional otorga libertad ante toda expresión irracional propia de culturas anteriores dejando al mito, las religiones, las supersticiones de lado; de la misma manera, el dominio de la naturaleza por la ciencia y la técnica, promueven un sentimiento de libertad cada vez mayor, al desmarcarse de los ciclos y ritmos naturales e instalarse desde la perspectiva del humano dominante. Estos rasgos breves sobre la modernidad y su pensamiento se reprodujeron junto a la expansión del mercado, por todos los territorios con lo que se entablaron relaciones comerciales y políticas, colocando estas cualidades modernas como universales e inmutables, propias de la humanidad (Harvey, 1990).

Junto al proyecto de modernidad, no solo los elementos económicos y políticos se alinean, sino también la producción simbólica y cultural. Dentro de este rubro, el arte es creador y reproductor de los discursos dominante o de los contra-discursos, disponiendo estéticas, prácticas y relatos.

(...) En efecto, la búsqueda de la experiencia estética como fin en sí misma se convirtió en la marca distintiva del movimiento romántico (tal como lo ejemplificaron, por ejemplo, Shelley y Byron). Generó esa ola de “subjetivismo radical”, de “individualismo ilimitado” y de “búsqueda de realización individual” que, en la perspectiva de Bell (1978), ha determinado en gran

medida el enfrentamiento esencial entre el comportamiento cultural y las prácticas artísticas modernistas. (Harvey, 1990, p. 35)

Junto a la modernidad nace un tipo de arte que se exige plasmar aquello que es permanente dentro del caos y la fugacidad de la nueva norma, para ello se enfocó con particular atención en la destrucción de las antiguas formas de representación e inicia un viaje sobre nuevos lenguajes, prácticas y representaciones. El artista se individualiza cada vez más y entra también, en la competencia del mercado, donde reproduce obras de valor cultural cada vez más solicitadas y valoradas debido a su originalidad. El arte se territorializa, una vez más Europa se constituye como el centro de la vanguardia, tanto artística, estética y cultural, organizadas dentro de los nuevos espacios urbanos, las grandes ciudades (Harvey, 1990).

A finales del siglo XIX y durante la primera década del siglo XX, el pensamiento, la ciencia, el arte, el lenguaje vivieron una aceleración hacia nuevos entendimientos y estados, se hicieron presentes nuevas formas de asumir el mundo, ya no bajo el mandato de la física mecánica y la geometría euclidiana, ni bajo las representaciones realistas y clásicas en el arte, todo este movimiento tectónico en el pensamiento moderno a inicios de 1900, fue preludeo a una de las contradicciones más crueles de la modernidad y su visión de bienestar, la Primera Guerra Mundial:

(...) *El camino de Swam* (1913) de Proust, *Gente de Dublín* (1914) de Joyce, *Hijos y amantes* (1913) de Lawrence, *Muerte en Venecia* (1914) de Mann, el “Vorticist manifestó” de 1914, de Pound (en el que este vinculaba el lenguaje puro a la eficiente tecnología de la máquina), son algunos de los textos clave publicados en una época que también asistió a un extraordinario florecimiento en las artes plásticas (Matisse, Picasso, Brancusi, Duchamp, Braque, Klee, De Chirico, Kandinsky, muchas de cuyas obras se exhibieron en el famoso Armory

Show de Nueva York en 1913, con una asistencia de más de diez mil visitantes por día), la música (*La consagración de la primavera* de Stravinsky provocó un tumulto en 1913 y surgió al mismo tiempo que la música atonal de Schoenberg, Berg, Bartok y otros), sin hablar de la transformación radical que se operó en la lingüística (la teoría estructuralista del lenguaje de Saussure, según la cual el significado de las palabras depende de su relación con otras palabras y no tanto de su referencia a los objetos fue concebida en 1911) y en física, como efecto de la generalización por parte de Einstein de la teoría de la relatividad que recurre a la geometría no-euclidiana y la justifica materialmente. Significativa también, como veremos más adelante, fue la publicación de *The principles of scientific management* de F. W. Taylor en 1911, dos años antes que Henry Ford pusiera en movimiento el primer ejemplo de producción en cadena de montaje en Dearborn, Michigan. (Harvey, 1990, p. 44-45)

Todos los supuestos universales con los cuales se inauguró la modernidad y se fortalecieron en la Ilustración, se remueven y desaparecen, problematizando la idea de progreso continuo y de la estabilidad del bienestar. La “destrucción” no se limitó al lenguaje, a la ciencia o al arte anteriores, la guerra destruyó también, y de manera radical, el cuerpo, la muerte se instaló y determinó un siglo de cambios radicales: revoluciones, comunismo, socialismo, capitalismo, fascismo, más guerra, Hiroshima y Nagasaki, Estado de Bienestar, caída del Muro de Berlín, neoliberalismo y, la posmodernidad.

El período entre guerras y el auge del pensamiento positivista, provocó en los artistas una urgencia por encontrar los mitos modernos que otorguen algo de sentido al desarrollo de la realidad. La búsqueda mítica se debilita con el surgimiento del

Estado de Bienestar, el arte se mimetiza con este nuevo proyecto de progreso, muchas convirtiéndose en “artes y prácticas de *establishment*” (Harvey, 1990, pág. 52) APA. El centro de la vanguardia del arte se traslada a Estados Unidos, convertido en el ejemplo de los ideales liberales, frente a la amenaza del comunismo y el socialismo que buscaban alterar el sentido de la historia. Norteamérica se levanta en defensa de la cultura occidental:

(...) Los artistas de vanguardia, afirma Guilbaut (pág. 200), “ahora individualistas políticamente “neutrales”, expresaban en sus obras valores que luego eran asimilados, utilizados y cooptados por los políticos, de modo tal que la rebelión artística se transformó en una agresiva ideología liberal”. (Harvey, 1990, p. 54)

1960 inicia con un movimiento contra cultural que alcanza a casi todas las expresiones artísticas e intelectuales de la época, se coloca en oposición a la modernidad y todos los valores que representa: el positivismo, el progreso y la riqueza como valores fundamentales, la burocracia, las instituciones regentes y sus normativas, etc. Establecen nuevos códigos, reformulan los procesos creativos y culturales, cuestionan la organización de las ciudades, establecen relación con lo rural y reivindican el placer del presente. El movimiento contra cultural de la década de los 60, se desarrolló de manera global, las grandes ciudades se juntaron en un manifiesto cosmopolita y políglota, aunque, según Harvey (1990), el movimiento contra cultural no tuvo un impacto fundamental, sí logró establecerse como una zona liminal entre la modernidad y la posmodernidad.

El posmodernismo aún no logra establecerse como una categoría conceptual cerrada, sin embargo, el término está bastante extendido y nombra a un momento, o estado, de evidente cambio y transición cultural, donde la sensibilidad, las prácticas y

los discursos entran en un vórtice que altera incluso, las construcciones simbólicas y las relaciones entre sujetos, el espacio, consigo mismo y los otros, en palabra de Borges, existen un cuestionamiento constante “¿Quién era yo? ¿El yo actual, perplejo, el de ayer, olvidado; el de mañana, ¿impredecible?”.

La posmodernidad viene determinada por varios cuestionamientos: ¿es una ruptura o un paréntesis de rebelión dentro de la modernidad?; ¿un estilo con precursores y devenires propios, o un concepto sobre un hecho temporal?; ¿tiene posibilidades revolucionarias al pretender derruir los grandes relatos de la historia moderna y profesar intenciones de mundos diferente e incluyentes, o es un elemento más que funciona con un objetivo específico dentro del orden social y la organización político/económica del mercado? (Harvey, 1990).

El cuadro de Hassan (Tabla 1), resume de manera esquemática y en completa contradicción al modernismo y posmodernismo, puede ser tomada como un ejercicio o juego en torno al lenguaje, evitando caer en polarizaciones y generalizaciones demasiado aventuradas, se puede observar en la potencia de las palabras, un rastro o indicio de aquello que la modernidad y la posmodernidad levantan entre sí como una fisura, o potencia:

Modernismo	Posmodernismo
Romanticismo / simbolismo	Patafísica / dadaísmo
Forma (conjunta, cerrada)	Antiforma (dislocada, abierta)
Propósito	Juego
Diseño	Azar
Jerarquía	Anarquía
Maestría / logos	Agotamiento / silencio
Objeto de arte / obra terminada	Proceso / performance / happening
Distancia	Participación
Creación / totalización / síntesis	Destrucción / deconstrucción / antítesis
Presencia	Ausencia
Centramiento	Dispersión
Género / frontera	Texto / intertexto
Semántica	Retórica

Paradigma	Sintagma
Hipotaxis	Para taxis
Selección	Combinación
Raíz / profundidad	Rizoma / superficie
Interpretación / lectura	Contra la interpretación / equívoco
Significado	Significante
Legible	Escribible
Relato / <i>grande histoire</i>	Anti-relato / <i>petit histoire</i>
Código maestro	Idiolecto
Síntoma	Deseo
Tipo	Mutante
Genital / gálico	Polimorfo / andrógino
Paranoia	Esquizofrenia
Origen / causa	Diferencia - diferencia / huella
Dios Padre	Espíritu Santo
Metafísica	Ironía
Determinación	Indeterminación
Trascendencia	Inmanencia

Tabla 1. Diferencias esquemáticas entre el modernismo y el posmodernismo. De D. Harvey 1990

La fragmentación y lo discontinuo, aquello que no se establece en una forma definida sino que, se identifica en el cambio persistente, lo nómada vuelve a ser una posibilidad frente al sedentarismo de las ciudades y la producción, y; sobre todo, la aceptación de esta condición caótica del devenir sin proyectar intensión alguna en transformarlo, apostando por los proyectos más locales, posibles, pequeños y específicos y negando toda gran verdad o relato totalizante, son rasgos fundamentales de la posmodernidad (Harvey, 1990).

Retornando a Foucault, es la posmodernidad donde/cuando se hace evidente el mecanismo de auto-regulación. El individuo se sorprende cada vez más aislado, ensimismado, introvertido, y a la vez, un individuo en constante defensa de sí y su derecho a ser, en expresión continua de su personalidad como nodo de relaciones marcadas por el espacio, el uso de las distancias y la temporalidad de los encuentros, todo esto subordinado a las necesidades productivas y económicas, esta forma de

organizar a la población y los individuos conocida como micropolítica, se refiere a las técnicas cada vez más localizadas de ejercer control.

(...) Foucault (1972, pág. 159) rompe con la noción de que el poder está localizado en última instancia en el Estado y nos impulsa a “realizar un análisis ascendente del poder, es decir, empezando por sus mecanismos infinitesimales, cada uno de los cuales tiene su propia historia, su propia trayectoria, sus propias técnicas y tácticas, y luego analizar cómo estos mecanismos de poder han sido (y siguen siendo) investidos, colonizados, utilizados, revertidos, transformados, desplazados, extendidos, etc., por mecanismos aún más generales y por formas de dominación global”. (Harvey, 1990, p. 62)

De manera minuciosa, el relativismo se hace presente en cada decisión o controversia que se presente en cualquiera de los múltiples escenarios posibles de la posmodernidad, apresurando una producción de signos contextuales, en una flexibilización del lenguaje, que implica un armar y desarmar constante de los códigos de comunicación según las necesidades que cada espacio requiera. Las narrativas se vuelven cada vez más heterogéneas. Esta novedad en el lenguaje se precisa tanto en las relaciones individuales, familiares, laborales, educativas, comerciales, etc., y requieren de una estructura de comunicación, que poco a poco incluye nuevos medios y tecnologías, con códigos y accesos al conocimiento y a la producción de este, no siempre disponibles para todos los sectores locales que se pretenden “integrar” (Harvey, 1990).

Los cambios en las narrativas, la ruptura con la temporalidad lineal y, los códigos y signos reestructurados que caracterizan la posmodernidad, de manera similar que en la ruptura que implicó la modernidad, no incluye los relatos y la producción cultural de sectores populares que, en su mayor parte se mantienen empobrecidos y al margen de estas construcciones globales de pensamiento y sentido. Sin embargo, su

contundencia en cuanto a conocimiento, creación y aporte simbólico en la construcción de un sentido humano común es indiscutible.

Volviendo a la relación con el arte y la figura del artista, esta categoría que nace dentro del proyecto moderno y que significa la construcción de una imagen del artista como uno de los primeros sujetos en independizarse del resto de la humanidad, para vivir su destino de creación y destrucción continua, en un estado de abstracción o contemplación de la realidad, que está llamado a plasmar en su obra (Le Breton,1995), no cambia radicalmente en la posmodernidad, sí se transforma de manera radical la práctica, la estética, las reglas de creación, los estímulos y las provocaciones; pero, sigue el artista siendo un ser en estado diferenciado.

Esta distancia característica del artista puede ubicarse en diferentes líneas discursivas, por un lado, aquella que es expresión profunda del individualismo moderno, donde el goce estético está directamente asociado al acceso a privilegios sociales y económicos, a estatus, vanguardia, autoproducción incesante y el reconocimiento que lo destaca en medio del flujo cotidiano de seres anónimos. Esta forma de constituirse artista se entiende como un proceso de producción más, donde el individuo es el producto que se oferta por medio de su obra y se valora de acuerdo con esta. No se puede juzgar la calidad estética y de goce que se puede producir en un contexto así, sin embargo, es necesario ubicar que tanto, la producción, la exposición y el consumo de un arte de estas características, se maneja en un sector minúsculo de la población, que es precisamente una elite económica, social y política.

Por otro lado, la distancia como opción para el artista, puede entenderse también, como una posibilidad más de situar las técnicas de control tanto micro como macro, que afectan de manera común a los individuos en sus zonas más íntimas y sensibles, este detallar los mecanismos que se ejecutan sobre los cuerpos se pueden aprehender desde un estado de sensibilidad y acción al mismo tiempo, donde la

creación es una devolución en estado poético de aquello sensibilizado, esto implica una relación con el otro y lo otro, un intercambio continuo de signos y relatos. Tampoco podemos afirmar que las obras producidas con esta perspectiva, sea contundentes en cuanto propuesta estética, discursiva o simbólica, sin embargo, sí podemos decir que es mucho más versátil en cuanto a públicos y acceso, tanto en su proceso de creación como de exposición.

Esta posibilidad que se puede atribuir el arte requiere un estado continuo, podría decirse de reflexión-acción-poética, y un estado necesita de un cuerpo, este es el cuerpo performático que se propone y cuestiona como poético-político en el presente ensayo.



Figura 3. El abrazo. Adaptado de “Solo el amor nos sostiene... o es la rabia”, de D. Coral, 2020, Dirección: Gabriela Paredes Pazmiño. Fotografía.

“En esos momentos me adoraba a mí misma. Me adoraba
a mí misma porque me veía completa: yo era todas las cosas,
y todas las cosas eran en mí.”

Leonora Carrington

2.3 Cuerpo: poética y política

El cuerpo como el arte pasan a ser parte de una estructura económica, política y social que los sitúan en un lugar específico, codificados y ajustados a los discursos presentes y en construcción. Tanto el cuerpo como el arte llevan la marca de su época, sea como instrumentos de reproducción del discurso o como territorio de resistencia y acción. De cualquier manera, el cuerpo y las artes se configuran dentro de relaciones preestablecidas y solo en ellas su existencia es política.

Previo al encuentro entre un cuerpo y una forma artística, cada uno recorre de manera distinta el mismo laberinto, el escenario cultural levantado y movilizado acorde y en función al modelo económico establecido. Al hablar de laberinto como espacio de movilidad, se evocan geografías diversas: urbanas, rurales; de orden simbólico; cotidianas, poéticas, efímeras; de conocimiento; de ciencia o tradición; corporales, individuales o colectivas. El entrecruzamiento de estos espacios conforma una geografía mayor en constante movimiento, que tiende a reproducir coreográficamente formas, signos, normas, dentro de un espacio social.

Pierre Bourdieu (2007) propone llamar habitus a esta forma de organizar los dispositivos que, siendo estructurados colectivamente, funcionan como creadores y reguladores de prácticas individuales y colectivas inscritas en un campo social dentro del cual, la producción libre de pensamiento, percepciones y acciones se establecen en el tiempo y pueden ser transferibles, siempre dentro de los límites y condiciones específicas de su esfera. Dentro del habitus se convocan una combinación de regulaciones que, establecidas objetivamente, generan el sentido de lo razonable dentro de un campo específico, aprobando todo aquello que es compatible y sancionando lo que no encaja en la estructura dada en ciertas condiciones sociales.

(...) Es el habitus el que se asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, registradas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamientos y de acción, tienden, con más seguridad que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo. (Bourdieu, 2007, p. 88-89)

Esta constancia se establece desde la inculcación y la apropiación, pretendiendo ajustarse a formas y disposiciones, no solo duraderas, sino también, adaptadas a ciertas condiciones sociales específicas, que en su necesidad de reproducción produce historia a la vez que, acumula y se genera desde un capital histórico anterior. Esta organización espacial, temporal y social involucra la objetivación tanto de las instituciones como del cuerpo, estableciendo, por ejemplo, modos de lenguaje, formas expresivas, discursos, etc., que hacen posible una lógica propia que faculta a los agentes su participación en la historia de las instituciones (Bourdieu, 2007).

En la idea de habitus que propone Bourdieu, se estima, existe un potencial performático en la sociedad, de tal manera que el cuerpo pueda entrar en el juego, asumiendo como realidad objetiva cada una de las lógicas y exigencias requeridas por una estructura o campo social determinado. En la producción cultural y específicamente en la producción artística, la obra funciona como un objeto de distinción o delimitación que ubica a sus consumidores en un campo determinado, donde las relaciones y las acciones están catalogadas según sean o no oportunas dentro de dicho campo.

Devolver la mirada al cuerpo y al arte, ambos dispositivos dispuestos a la reproducción de discursos y de sí mismos. La técnica, aplicada a las diferentes artes o convirtiéndose en un medio artístico por sí misma, establece una nueva forma de

relación entre artista-obra y público-obra, donde el significado se somete a los límites de un campo social determinado y solo dentro de él se reproducen. El cuerpo también se reproduce, asumiendo de forma orgánica y general los estereotipos anclados a las necesidades productivas de una sociedad, la publicidad o el cine incorporan el cuerpo oficial, aquel que está aceptado, alrededor de cual otros cuerpos orbitan y se desarrollan, expresando nuevamente una organización en la estructura social detallada a partir de los logros estéticos y productivos de los cuerpos.

Tanto el arte como el cuerpo sometidos y adaptados a una estricta normativa de pensamiento y conducta, superando su condición estética, son el medio que reproduce y mantiene plana a la cultura y su identidad dominante, reduciendo el espectro de significados a una textualidad predeterminada que dificulta la integración entre la acción y la aprehensión de su significado simbólico, provocando que se habite el laberinto social en un estado de automatismo. Esta es una de las fisuras del arte y del cuerpo, se establecen como territorios de reproducción a la vez que de apropiación cultural y de sentido, fijando las narrativas estructurales.

En la fisura encontramos la performatividad, es decir, las acciones necesarias para reproducirse dentro de un campo social determinado o, las acciones consecuentes de una intervención en el laberinto, es decir, acciones políticas. Aquellas acciones que intervienen el espacio necesitan desplazarse de la reproducción como objetivo hacia una continuidad de acciones presentes, que permitan alterar la blanca planicie cultural. Esta alteración del orden estético y corporal implica la movilidad del laberinto y su posible reorganización.

Tanto el arte, como el cuerpo, están facultados para ser territorio de acción política, de provocación y dislocamiento cultural, para serlo necesariamente deben atravesar una reivindicación de los sentidos, de los afectos, de la poética cotidiana, ser

“pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad” (Barthes, 2006, p. 59) como el *punctum* fotográfico.



Figura 4. Los animales. Adaptado de “Cuando muera, con mi cuerpo hagan fritada”, de D. Coral, 2013, Dirección: Guaguas Siniestros. Fotografía.

“Puedo renovarlo todo con un gesto”

Clarice Lispector

2.3.1 El encuentro

Cuando el arte y el cuerpo coinciden en la acción, la performatividad encaja en actos políticos enlazados a la poética, en una praxis que tanto en su producción como en su contemplación implica un movimiento narrativo sobre el cuerpo, donde la individualidad o interioridad, se disocian de la alienación y comienza a develar lazos, relaciones y posibilidades a diferentes niveles sísmicas, dentro del laberinto o campo social, provocando la idea de que un cuerpo haciendo presencia, al ser reconocido por otro, implican una acción y relación política.

La modernidad y la posmodernidad requieren un cuerpo, un tipo específico que, adaptado a los mandatos culturales dominantes reproduzca y sea en carne y hueso, testimonio de las bondades propias de un sistema económico determinado. De la misma forma, tanto arte como cuerpo se convierten en escenario de propaganda política, del acicalamiento cultural, de la encarnación de la norma, pero también, de una continua disputa política por la autodeterminación. La potencia política de estos escenarios es su continua producción de sentidos, potencia poética de ser el “pinchazo” o *punctum* de Barthes.

Desde esta potencia se propone al cuerpo performático como agente político o actor social, en la medida que se convierte en un territorio de acción y producción de sentidos a través de diversos lenguajes artísticos articulados desde el cuerpo en estado creativo. Es decir, el cuerpo performático es aquel que, siendo el que acciona o el que contempla, se hace presente a partir de una experiencia poética y artística que, a partir de su presencia, se reconoce con otros en nuevas experiencias de sentido.



Figura 5. Quietud. De V. Castillo, 2009

“Necesito decirlo de otra forma”

Amelia Gordón

El cuerpo performático recuerda al *cuerpo sin órganos* que Antonín Artaud arrojó en su performance radiofónico de 1947 a una sociedad francesa que comenzaba a desestimar, este cuerpo que se sugiere amorfo, descompuesto, vaciado, liberado de la organización de huesos, sistemas y musculatura, es un territorio de acciones renovadas que permite narraciones desde significados más cercanos a una realidad e intención propias, potenciando también relaciones y poéticas endémicas, todas estas acciones generan contundencia en la movilización humana, cultural y de sentidos.

Por un lado, el arte es signo de estatus que exige conductas, registros, un tipo de goce estético y mensajes acorde al campo de reproducción en el que se desarrolla, promoviendo los valores de un tipo de cultura y episteme, en este sentido, cualquier acción o representación artística es parte en la aplicación y construcción del lenguaje simbólico que evidencia el movimiento coreopolítico (Lepecki, 2012) de una sociedad organizada en torno a dispositivos biopolíticos y una organización corporal, espacial y temporal que ampara aquello que es necesario y urgente producir y reproducir, enmarcando de manera convincente y atractiva un campo de significados (Benjamin, 1989). Este estado del arte prolonga una homogenización del lenguaje simbólico, un modelo de comportamiento corporal y expresivo, una desestimación del arte como acción política cotidiana pasando a ser espectáculo, es decir, mantiene el laberinto cultural sujeto a un sistema delimitado por la condición económica y de acceso a los diferentes niveles simbólicos y culturales, el arte como consumo fetichista que promociona cultura sin movilizarla.

Por otro lado, el cuerpo performático, entendido como posibilidad creadora y movilizadora, requiere atravesar de manera categórica, precisa y punzante el espacio, decodificar la temporalidad y establecer poéticas renovadas como nuevos puntos de referencia dentro del laberinto, esto implica estar atravesado por el goce y el dolor

como síntomas corporales, habitando un gesto visceral que no educa ni somete, que propone un nuevo campo de acción y producción de significados dentro de un tiempo corporal, ya no solo productivo. La posibilidad de que el encuentro y la producción de sentido a partir de reconocer la presencia de un cuerpo performático en acción, siempre es contingente (Barthes, 2006), sin embargo, este estado liminal ya es una provocación y una invitación a la deriva, a la experiencia sensible, se comporta ya como un espacio nuevo, vacío, otro, donde la posibilidad empieza siendo infinita, expandiendo también el hábitat corporal y de percepción, es esta una manifestación política en sí mismo y en el otro.

2.3.2 Acción

El cuerpo performático propone necesariamente una acción, sea esta una irrupción violenta, sonora, efímera, silente o de cualquier naturaleza, que implica la alteración de un espacio consensuado o no para una acción artística, convirtiéndolo, si previamente no lo era por ley o por interpretación, en espacio público corporal.

La acción performática no se somete únicamente a la creación, sino que se devela necesariamente en el proceso de exposición al otro, en esa zona que desencaja la dualidad cuerpo mente y se atreve a transitar entre el interior y el exterior del cuerpo, al tiempo que acciona poéticamente para comunicar, anclando asteriscos en las zonas del laberinto que se pueden dislocar desde el sentido. Esta presencia corporal que hace carne el pensamiento, siendo acción política logra potenciarse solo en la medida que es visibilizada, es decir, en la relación con un otro que acepta la propuesta de dialogar desde símbolos y comportamientos de presencia contante y desencajados de la normativa cultural (Greiner, 2009).

(...) El concepto de presencia del cuerpo sería uno de los momentos de esta traducción-dislocamiento, donde algo se hace presente (una acción, una idea, una imagen) y gana visibilidad estableciendo un nuevo proceso de comunicación con su entorno (espectadores y contexto). Estas estrategias llamaban la atención hacia el hecho de que, aunque el “punto de vista” siempre parezca, para cada uno, el propio modo de ser de las cosas, es normalmente una ilusión óptica bastante poderosa que crea diferentes realidades. (Greiner, 2009, p.63)

El cuerpo performático se trasparenta, se abre generosamente, se convierte en puente que media entre interioridad y exterioridad, a la vez individuales y colectivas, ampliando el espectro de relaciones con el espacio, el tiempo, las cosas, los cuerpos, las sensaciones, las dinámicas, e incluso, las cotidianidades. Esto sucede siempre que esta corporalidad performativa se mantenga en una acción continua, movilizand o dispositivos sensoriales (Greiner, 2009) que provocan un estado creativo y poético, por el tiempo que requiera una acción o intervención. Esta posibilidad de reorganizar el lenguaje y la comunicación es también, potencia política.

Todo este movimiento de sentidos, en las dimensiones espaciales y temporales, que pretenden accionar sobre un estado determinado, es político porque un cuerpo performático no solo habita el límite, la abstracción o la contingencia, habita estas formas y percepciones desde una materialidad manifestando de manera tangible y minuciosa la expresión de la cultura. El cuerpo performático es un estado material e inmaterial, esquivo y difícil de aprehender, que sin soporte material no afecta a su entorno. Esta materialidad condiciona el desarrollo histórico y cultural de una sociedad. Haciendo referencia a la danza Greiner, desarrolla una idea que se asocia y adapta a la categoría de cuerpo performático.

(...) Así, incluso cuando la danza no tiene una temática específicamente política, en la medida en que promueve dislocamientos epistemológicos, huyendo de los límites impuestos por clasificaciones preestablecidas, reinserta lo que supuestamente sería confinado al ámbito de las diferentes abyecciones (sociales, culturales, personales, políticas). Al ganar visibilidad construyendo testimonios hacia este proceso (en el tránsito entre aquellos que hace y ven danza) re dimensiona la hipótesis de que la danza, así como todo arte, es siempre política, aunque intervenga en la realidad de una forma muy singular: creando mundos posibles. (Greiner, 2009, p. 71)



Figura 6. La fiesta y la arruga. Adaptado de “La fiesta y la arruga”, de V. Castillo, 2016, Dirección: Verónica Castillo. Fotografía.

“Almacenaba imágenes de tensiones, impulsos, saltos, caminatas, caídas, voces y cantos en donde la historia narrada se mezclaba con las tareas técnicas, las emociones con el sudor.”

Julia Varley

El cuerpo performático crea estrategias de visibilidad y exposición, cruza diferentes niveles descriptivos, sobre todo en una dimensión corporal, a partir de evidenciarse en la acción. Esta posibilidad de dar visibilidad a la praxis artística a nivel político involucra una actitud de atención y aprehensión de la realidad y sus desniveles, para poder traducirla a un lenguaje que disloque los espacios internos y externos de quien presencia el acto. A partir de la atención, comienza a latir la presencia de los cuerpos que acceden a un acto performático, detonando la potencia y lectura del otro, provocando una sucesión de acciones íntimas y colectivas que conectan el entendimiento más allá de la individualidad.

2.3.3 Contemplación

Una evidencia corporal del cambio al paradigma moderno es haber orillado los sentidos al dominio de la mirada, se impone el ojo como elemento de percepción, delimitación, juicio y distancia (Le Breton, 1995). Tocar, oler, saborear, escuchar, se transforman en verbos asociados al riesgo y la limitación del individuo, la mirada mantiene la distancia, organiza el espacio y descubre la impronta del tiempo en las cosas, las relaciones y el cuerpo.

Al colocar la vista como el sentido con mayor peso perceptivo, contra esta arremeten los dispositivos que organizan la vida, se produce la mirada, se la dirige, se la limita, y se la asocia con lo exterior, colocando al individuo en una búsqueda continua de sí, a partir de la validación de la mirada del otro. Este dominio se establece en todo escenario social, con intensidad y objetivos diversos, pero siempre orientados a la contención y prolongación de un campo social determinado.

Esta mirada estrábica, afecta tanto al espectador como al sujeto que realiza la acción performática, porque fija las distancias y profundiza la dificultad del encuentro

al no advertir la presencia del otro. La distancia establecida entre cuerpos, entre quién provoca la acción y quien la contempla, sustenta la clasificación y calificación de los cuerpos performáticos, no desde la experiencia sensible propia, sino, desde lo que la cultura y la educación nos posibilitan comprender.

La mirada, de manera descarnada, se ajusta a la organización y normativa de una condición social, de esta forma se relaciona con cualquier propuesta artística, consumiéndola solo sí mantienen los límites en su lugar, viaje estético, experiencia de belleza, incluso espacio de denuncia social se permite todo aquello que, aun siendo extraño, no llegue a dislocar al individuo. La mirada se mantiene atenta.

Sin embargo, esta experiencia de la mirada como rector de conducta, oculta la potencia de este sentido.

(...) La pregunta que debemos hacernos ante esta crítica es ¿por qué adjudicamos a la visión este poder distanciador, con todas las consecuencias que hemos descrito, cuando precisamente en la mirada humana reside la capacidad de sorprender, de engañar, de admirar, de devorar, de ruborizar, de penetrar, de avergonzar, de encender amores y odios, de confiar, de intuir, de comprometer y de alentar, entra tantas otras posibilidades? (Garcés, 2009, p. 83)

La mirada periférica es una posibilidad, apertura y multiplicación de puntos de referencia que, incitan una reactivación de la percepción de todos los sentidos, expandiendo la experiencia corporal propia, así como la posibilidad del encuentro con otro. Cuando un espectador difumina la distancia entre su percepción y la acción performática pasa a formar parte de una experiencia viva, tomando la decisión de permanecer en comunicación con el cuerpo performático que acciona, ha este momento atemporal y disociado de la arquitectura, se lo puede asociar con la

contemplación, estado que establece una relación directa con el aura de una obra (Benjamín, 1989).

El estado contemplativo no se determina por el gusto, por la cultura, por la norma, ni siquiera por el goce estético únicamente, la contemplación se adhiere a una acción política símica que implica, no solo el reconocimiento de la presencia del otro, sino la decisión continua de mantenerse en relación con ese otro y con su acción, tendiendo un puente.

El espectador se hace parte del acto performático desde la contemplación, que implica una continuidad de pequeñas acciones y decisiones internas, y que logra sostener durante un período temporal y espacial una relación de presencias y cuerpos activos y perceptivos. Esa voluntad de contemplación es política en la medida que ocurre necesariamente en un espacio público, y con mayor intensidad, porque provoca un intercambio de signos y un desplazamiento del punto de vista fijo hacia la periferia.

A pesar de que, tanto el arte como la mirada, tienen unos límites y normas claras que no deben alterarse, la fuga que representa el encuentro entre cuerpo performático que acciona y un espectador en estado contemplativo, iguala la posibilidad de acceso o consumo de la experiencia artística, tanto en la Plaza Pública como en el Teatro de la Ciudad se convocan artistitas y espectadores, en ambos espacios el encuentro entre acción y contemplación se hacen posibles, siempre y cuando, tanto espectador como el cuerpo performático decidan arriesgar sus sentidos hacia la producción y el goce y de una propuesta artística. Este riesgo se asocia con un estado, al que se accede siempre que se trabajen a la par, las condiciones sociales y económicas que los diferentes escenarios sociales viven o sufren. Condiciones que, a su vez, no pueden modificarse, si la circulación de sentidos no se desbloquea y moviliza hacia nuevas poéticas.

La comprensión de que todo cuerpo es un territorio de acción performática, implica a su vez, que todo cuerpo tiene un potencial político, que no se establece de manera estática desde su capacidad productiva o reproductiva, sino que, convoca maneras más cercanas y sensibles de implicarse, insistiendo en la poética como una incisión en el lenguaje y en las formas de relacionarse de manera individual y colectiva con el mundo.



Figura 7. Galaxia. Adaptado de “*Estudio del caminar*”, de D. Coral, 2021, Dirección: Gabriela Paredes Pazmiño. Fotografía.

“Lo que se lee en el cuerpo son signos de relaciones con el universo.”

Sylvia Marcos

2.7 Cuerpo: performatividad latinoamericana

La experiencia latinoamericana es, tanto variada como particular en cuanto a la producción performática, requiere un nivel de estudio detallado, sin embargo, en este ensayo enfocamos la atención al cuerpo performático latinoamericano que no se ajusta a un modelo occidental europeo y moderno, que transita en un tejido de tradiciones, desencantos, identidades inconclusas, desterritorialización, colonización, paisajes y dialectos diversos, etc.

La modernidad construye un cuerpo individual e instrumentalizado, direccionado a la producción económica y a la reproducción simbólica, con una imponente mirada que se ajusta a la normativa cultural dominante. El cuerpo moderno se organiza en torno a dispositivos y tecnologías de control y vigilancia que, de ser externos, pasan a autoproducirse, provocando una variación en la forma de disciplinar los cuerpos, llegando a una autorregulación, signo de la posmodernidad (Foucault, 2007).

Esta autorregulación, implica desarrollar las formas correctas de habitar el modelo establecido, sin necesidad de ser observado, la mirada se dirige al interior para ejercer dominio, el individuo se arrincona a sí mismo con el objetivo, siempre claro, de cumplir la norma. Por otro lado, esta autorregulación también implica un orden funcional dentro de ciertas sociedades, orden que no esconde la contradicción, sino que, logra ubicarla dentro de las dinámicas cotidianas, naturalizando el malestar y la diferencia como una evidencia de que aún existen cuerpos que no logran regularizarse.

Europa propuso e impulso, al mismo tiempo un modelo económico y uno corporal que lo legitima, estos modelos aterrizaron cuerpos de sujetos autorregulados y en constante autoproducción. La experiencia no es transferible, no pueden responder de la misma manera los cuerpos que nacen, crecen y se reproducen en sociedades

centrales, frente a los cuerpos que se experimentan en la periferia. La autorregulación implica también el acceso a recursos, a discursos y acciones que no se distribuyen de manera equitativa, como si lo hace el mercado.

Latinoamérica se entiende aún como una periferia, un territorio que interesa por sus recursos, materias primas, producción y mano de obra, no así por su producción simbólica y de conocimiento. En la región, aún no se establece un orden impecable que regule a la sociedad, aún no existe una identidad que establezca una sola mirada. La respuesta o reacción a la estricta regulación económicas, política y cultural a la que se somete al cuerpo latinoamericano, se asocia con el estado del hilo y la urdimbre, posibilidad de maraña o tejido al mismo tiempo.

En este escenario, la creación artística, específicamente la acción performática, se encuentra atravesada por la influencia de vanguardias europeas, pero al mismo tiempo, permeada por las tramas propias de un territorio periférico, además claro, de todo el dispositivo de control descrito.

El cuerpo performático latinoamericano aún se convoca y se deja afectar por expresiones populares como: el ritual, la fiesta popular, la trasgresión de la forma y la estética, lo grotesco, la fuerza de las danzas tradicionales, la máscara, el traje, el disfraz, el payaso, la oralidad, la resistencia, la diáspora africana, la crianza indígena, la huerta, los paisajes, la favela, la costa, la medicina popular, las mujeres tejedoras, el padre, la madre, los hijos, las abuelas, las voces en distintas lenguas, las sonrisas, la precariedad, la policía, la corrupción, la educación popular, los cuerpo diversos, las manos diversas, la desesperanza, el fútbol, el mercado, el supermercado, la universidad pública, la universidad privada, el aborto, la iglesia, el sanjuan, el candombé, la marimba, el Amazonas, el Caribe, la moraleja, el narcotráfico, los arrullos y más, espiral continuo de manifestaciones y expresiones de potencia performática.

En la geografía latinoamericana, la decisión de activar un cuerpo performático y con él intervenir un espacio detonando lo público de manera poética, implica no solo la acción, es una búsqueda constante de otro que pueda mirar, el performance transita entre teatros, plazas, mercados, comunidades, esquinas, escuelas, casas culturales, festivales, ciudades, porque en América Latina el público, aquel que es invitado a contemplar no tiene acceso al consumo de arte, porque la trama cultural y la precariedad se atraviesa, pero sí tiene acceso a su propio estado contemplativo.

La acción política que se atraviesa en ciertos cuerpos performáticos latinoamericanos se evidencia en la generosidad de transitar, de recurrir al nomadismo en busca de espacios que inviten a ser trasgredidos y recreados en complicidad con otras presencias. El hecho político reside también en el encuentro, cuando quien acciona y quien contempla, se asocian para fisurar de manera temporal o permanente el flujo de significados, potencias y poéticas, estimulando nuevas relaciones, aportando color a la trama y debilitando la idea de que es el mercado y la economía los únicos medidores del desarrollo humano.

La práctica performática en Latinoamérica es abierta, las acciones se provocan desde la autobiografía no solo personal, sino colectiva, se puede decir que existe una cartografía de cuerpos performáticos, un mapa que articula no solo la acción artística, se articulan sentidos, propuestas, paisajes, música y tonalidades. Tal vez, el arte del cuerpo y las acciones performáticas, son otra posible narrativa de potencia poética y política, para una región que aprendió a sobrevivir sin dejar de producir sensibilidades.

En el riesgo de pensar que el arte es una posible cartografía, que el cuerpo es una posible “epístola sensible”, se articula el encuentro de “Postales desde las esquinas”, una práctica amable que junta a cuerpos performáticos latinoamericanos, poniendo letra al cuerpo, y cuerpo a sus afectos.



Figura 8. Caminar. Adaptado de “*UIO del país que somos*”, de G. Guana, 2021, Dirección: Xona Bastarda. Fotografía.

“Soy mujer que hace tronar
Soy mujer que hace soñar
Soy mujer ararúa, mujer chuparrosa
Soy mujer águila, mujer águila dueña
Soy mujer que gira porque soy mujer remolino
Soy mujer de un lugar encantado, sagrado
Porque soy mujer aerolito.”

María Sabina

2.8 Postales desde las esquinas

“Postales desde las esquinas” es una pequeña acción performática que convoca a artistas e investigadores del cuerpo, desde sus sensibilidades, reflexiones, acciones o conflictos, para ofrecer un gesto, un punto, un pinchazo o susurro de aquello que podemos decirnos trasgrediendo la distancia y la geografía. Ninguna postal ha sido modificada para el presente ensayo, el texto, las imágenes y las traducciones en ciertos casos, son decisiones de cada invitado.



Para todas as mães

Embala, embala, balance. Na rede de dentro um amor que germina para fora.
Mover-me é encontrar morada. É ser casa em toda estrada. Anda.

De uma pessegueira



(Traducción +/-) Para todas las mamás

Empaca, empaca, balancea. En la red interior un amor que germina hacia fuera.
Moverme es buscar una dirección. Es estar en casa en todos los caminos. Sigue.

De una melocotonera

Figura 8. Postal 1. Anelise Mayumi Soares. Salvador de Bahía, Brasil. (2021)

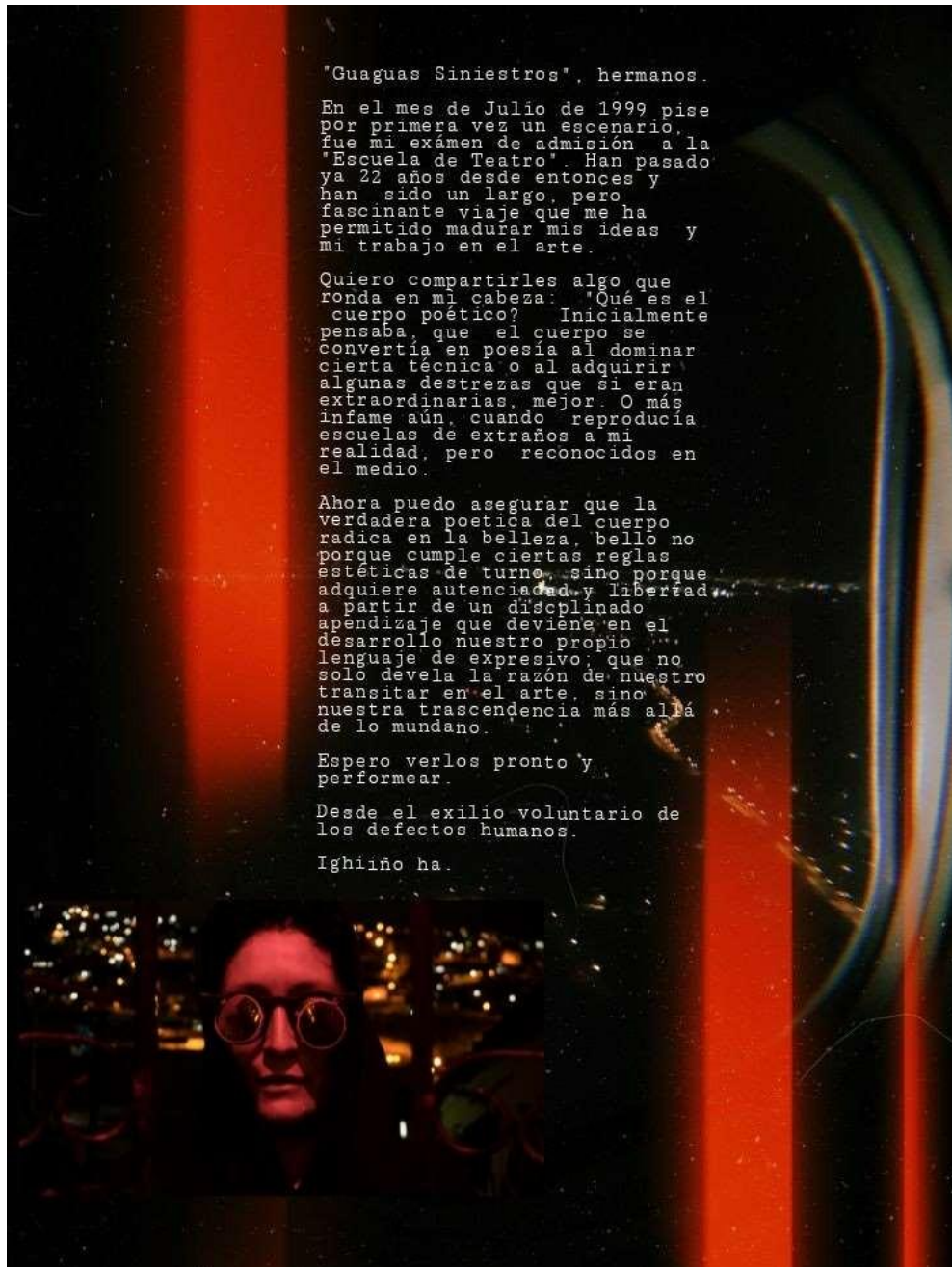


Figura 9. Postal 2. Ighiño Ha. Quito, Ecuador. (2021)

Bogotá, 09 de julio de 2021

Queridas cuerpas:

Toda relación con el mundo implica la mediación de la cuerpa.

Nos vinculamos a través de gestos y lenguajes que nos conectan a formas rituales que propician la vida cotidiana. Nos ofrecemos al tacto, a la vista, sabemos y olemos, emitimos sonidos, nos exponemos.

La piel da contorno y circunscribe nuestros límites y por su cualidad vital, porosa y sensible, es memoria

viva puesto que es nuestro contacto con el pluriverso. Debido a la existencia de una corporeidad del

pensamiento y una inteligencia corporal, somos el nivel primordial para la construcción de subjetividades, pilar para la vida en comunidad.

La existencia se nos ofrece a través de la plenitud de los sentidos: no existe nada en el espíritu que no haya sido atravesado por su tamiz. El cosmos y todo lo que nos rodea no deja de ofrecernos

constantemente posibilidades de sentir: placeres, goces, necesidades y curiosidades por satisfacer, cada

percepción resuena junto a una infinidad de estímulos que nos transmutan y asocian a lo que nos

contiene. Nuestra realidad es sensual: respiramos, bailamos, amamos, sangramos, nos despertamos o

dormimos: vivimos.

Dicha experiencia vital nos invita a distanciarnos de la idea que nos reduce a instrumentos al

servicio del alma/mente, que nos desliga de nuestra naturaleza esencialmente corporal, pero nos da el poder de asumirmos y sabernos cuerpos, territorio sensible.

El jaguar,
un italiano-caribeño nacido en Caracas



Figura 10. Postal 3. Oswaldo Marchionda. Bogotá – Caracas, Caracas – Bogotá. Colombia – Venezuela – Italia. (2021)



Ao presente

eu vou plantar vários pretinhos onde caiu só um... eu vou plantar vários caboclo onde caiu só um... penera, penera, penera...

Do futuro



(Traducción +/-)
Al presente

Voy a plantar varios pequeños negros donde solo cayó uno ... Voy a plantar varios caboclos donde solo cayó uno ... tamizar, tamizar, tamizar ...

Desde el futuro

Figura 11. Postal 4. Douglas Iesus. Salvador de Bahía, Brasil. (2021)

memoria de una casa de agua

hoy los recuerdos de los lugares que habito, me ayudan a no perderme. son tiempos de desorientación. Tengo un breve relato de norte a sur, de trondheim a prato, de escandinavia

a toscana.

Soy del sur, sudamericana, nacida en la costa del Perú.

un día la vida me llevó a una ciudad que se llama Trondheim. Un lugar, que he llamado waterhouse/casa de agua.

Vengo envuelta de recuerdos revestidos de saudade, una nostalgia "intermedia" que es felicidad y nostalgia.

Viví en esta ciudad 4 1 / 2 meses, fue tiempo corto y tal vez por eso no guardo malos recuerdos, sino una profunda añoranza. Entrar y salir es difícil, no poder enraizar.

Esta es mi experiencia en los últimos 10 meses, pero durante mi temporada allí: era sur en el norte.

Hacía un frío cálido.

los lugares y la naturaleza, son más poderosas que la necesidad de contactar personas. Ahora algo me aprieta el corazón, me arrastra al fiordo, a la costa noruega.

Era una extranjera allí, soy un extranjero ahora, vaya donde vaya, soy la extranjera que no

parece de ningún lugar. Los datos, pueden generar categorías sobre mí, como el idioma: habla español es española. Peruana, oh Machu Picchu.

Mi historia en trondheim, ahora me crea un profundo aprecio porque consolidó un proceso de aceptación de mi identidad. un tiempo para aprender a mover mi tierra, compuesta por trozos fragmentados de recuerdos, un mosaico de otros tiempos y mundos vitales.

valorar lo que viaja conmigo. la nostalgia viaja trayendo sabores, colores, sonidos y canciones.

cuando llegué a esta ciudad hacía un frío terrible, tenía miedo de no poder sobrevivir. la idea

de menos 10 o más era algo que no podía procesar lógicamente en mi cerebro.

mi cuerpo reaccionó a este interminable tiempo de menos cero, con hambre de canciones en español, para despertar recuerdos de baile, fiesta y alegría

estas canciones hechas por amigos en Lima, se convirtieron en un tesoro para mí. Giovana "La la" como ha abrigado y acompañado estos días: "animales bailan en mi corazón", "por mi culpa se ha secado el valle de lágrimas que iba bien conmigo", "ojalá, ojalá, ojalá".

Comencé a desarrollar un ritual personal, casi todas las noches.

antes de dormir cantaba y bailaba sola. No tenía (no tengo nostalgia de volver) ni echo de menos hablar en español, sólo tenía hambre de cantar y bailar mis recuerdos, de conectar

con la vida pasada para calentar mi presente.

Y algo me hizo siempre saber que esta tierra era temporal, aunque me jalar profundo a querer enraizar, entonces de manera inconsciente, pero que siento creé acciones mágicas para despedirme con amor para desear un regreso.

durante este tiempo me empezó a gustar más mi pelo oscuro, mis ojos marrones, mi cuerpo

ancho ajeno estrecho... Yo crecí en lima (Perú) y tardé años en asumir que era racista conmigo y con los demás, por esa idolatría a que parecer más gringa es mejor. a tener siempre que jalar algo para acentuar el pasado europeo, etc... tardé años en reconocer la belleza y el poder de ser muchos y otros, el poder de ser mestiza.

así que esto se hizo más fuerte en trondheim. creo que esto es una de las cosas más bonitas que he experimentado en los últimos meses: caminar, bailar, bordar y cantar para

crear mi territorio personal, tal vez no una ubicación en un mapa, sino un espacio imaginario compuesto de lugares.

aunque trondheim y lima son completamente diferentes, ambos tienen el mar y esto se convirtió en un vínculo importante, podía sentir esta casa de agua, simplemente yendo al fiordo.

cuando te mueves todo el tiempo, sin saber si volverás a un lugar o te encontrarás con un ser querido de nuevo, la vida realmente te enseña a apreciar el momento presente. aunque duele decir adiós y la ansiedad de que quizás no vuelva, es dura y llena de lágrimas, duele. pero también durante este tiempo me sentí inspirada de nuevo para desarrollar el trabajo artístico, después de casi 7 meses de paro.

tengo que agradecer a la naturaleza por conservar el poder de los árboles como sucedió en la selva tropical de mi país, cuando la naturaleza abre nuestros corazones y ojos para ser conscientes de lo pequeños que somos.

el mar seguía siendo la posibilidad de las conexiones, cómo nuestras historias son un efecto de los viajes por mar. contemplar el horizonte me recordaba la aventura que siempre

está ahí, desafiándonos a salir de la zona de confort y a arriesgarnos.

generar vínculos con otros que puedan experimentar esta desorientación, que se siente cuando no se pertenece a un lugar, sino que está viviendo en allí y hay que adaptarse, hacerse cómoda al lugar, buscar una orientación, un cotidiano, una rutina y mientras tanto llevar historias memorias en sus cuerpos.

Postal 5. Moyra Silva. Perú – China – Escandinavia



Hoy como todos los viernes les extraño. Volvamos, un momento, a la cuestión de los ríos del traslado. Entre las muchas cosas buenas que nos pasaron es habitarlos en distintos países, nos pertenecemos desde el neo/sub/realismo criollo de nuestra atmosfera primaria un departamento alquilado en la -avenida diez de agosto y Portoviejo- a unas cuadras de la caravana, ese lugar grasiento de la comida rápida quiteña que soñamos todavía. Les recuerdo a todos de labios cortos y ligeramente replegados sobre dientes de una exquisita blancura de almendra y con bifurcaciones de estalactita. Desde esa primera sonrisa no nos separamos más. Creo que somos nuestros verdaderos amores, así a nuestras distancias a cuesta. Nuestra hermandad más el brazo izquierdo tatuado con nuestro apellido es de las cosas que me voy a llevar al repcara/muerte. Yo prefiero llamarle a ese estado "bueno que hace llorar con agua" es menos súbito, más cercano a las olas del mar vistas desde una altura; como el sol sobre una verde colina que esta nublada, como ninguna cosa de las que veremos o conoceremos. Para nuestro amor falta palabras, necesitamos otro paisaje otro idioma, otra lengua, el español es demasiado abierto, demasiado repetitivo, acaramelado, moderno necesitamos dioses nuevos que nos piensen como cuerpos en estado poético, performer cotidianos que tatúan sus soledades intimas en la piel como territorio político tocante, frágil, vulnerable, siempre en tránsito, evanescente. Quedaran nuestros tatuajes sobre una piel tendida en una caverna donde flotan nuestras sombras....

San Pedro del Tingo 6/julio/2021
Quito/Ecuador.

Figura 12. Postal 6. Pablo Roldán. El Tingo, Quito, Ecuador. (2021)

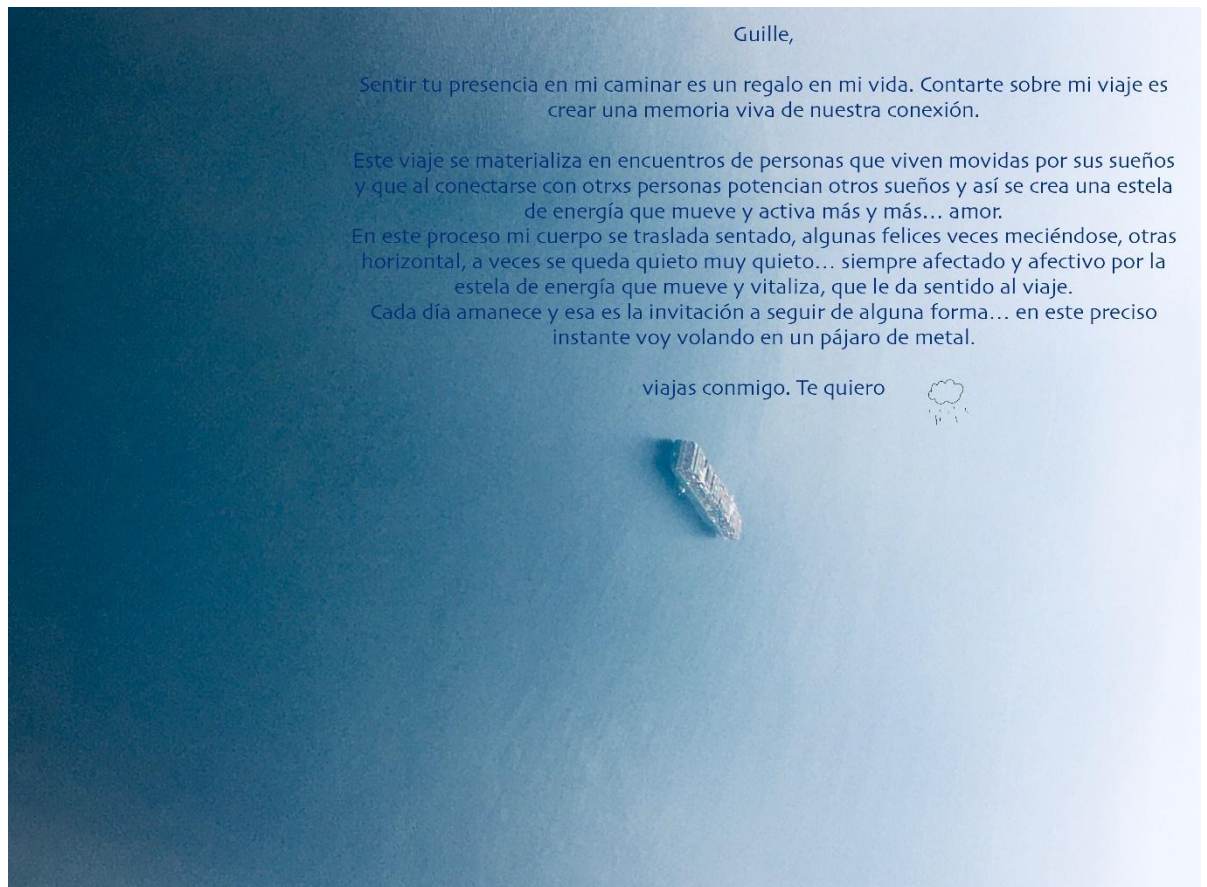


Figura 13. Postal 7. Tamia Guayasamín. Quito – Ecuador. (2021)

La convocatoria para ser parte del ejercicio de “Postales desde las esquinas”, tuvo una acogida no solo de predisposición a la acción, sino también, de generosidad profunda al entregar el tiempo y las reflexiones de manera abierta y, sobre todo, por ser la evidencia de una necesidad y disposición al encuentro.

El énfasis en el encuentro es el riesgo al que los cuerpos performáticos se exponen con claridad y goce. En esta propuesta en particular, el encuentro ocurre con la propia intimidad, con los otros artistas y con las consideraciones teóricas que se abordan en este ensayo. Es entonces una apuesta política, porque atraviesa varias fronteras, visualiza variedades de cuerpos y provoca o invita a un estado de sensibilidad a quién las lee.

Caracas, Salvador de Bahía, Bogotá, Lima y Quito se establecen como una pequeña red, tejido, dibujo, cadáver exquisito, donde cada letra y cada cuerpo convocados, se descubren accionando, contemplando y postulando la belleza de decir desde la intimidad.

3. Conclusiones

Se reconoce al cuerpo como un territorio atravesado por conflictos y disputas constantes por la representación y el sentido, esta estructura se alinea a las condiciones económicas, políticas, sociales y culturales de la modernidad. Alinearse significa también: asociarse a las ideas y preceptos que se establecen a partir de la aplicación y el uso de dispositivos de control; alcanzar un dominio de la mirada sobre los otros sentidos, una mirada estructurada y direccionada que incide profundamente en el estado disociado del individuo; y, por otro lado, una homologación cultural, donde la movilidad de diversas expresiones se reduce a espacios y tiempos reglamentados.

Esta forma de organizar lo corporal queda establecida, en parte, en la constitución de la idea amo/esclavo que en la modernidad se acopla al individuo ejerciendo sobre sí mismo un nivel de dominación en favor de la producción, la ideología o la normativa. El peso social es cada vez más cierto y expuesto, lo gozoso y placentero se limita a horarios y espacios cada vez más delimitados, ocupando la mayor parte del tiempo en la autoproducción y el trabajo desprendido de la acción. Sin duda, la modernidad se estableció en Europa y desde allí, se diseminaron los parámetros que se transformarían en líneas de referencia económicas y políticas, por lo tanto, corporales. Con la globalización del sistema económico liberal y sus reglamentaciones correspondientes, el llamado eurocentrismo inicial se moviliza a nuevos centros económicos y culturales, sin embargo, los parámetros se sostienen en cuanto a estructura.

La episteme moderna alcanza también a la expresión artística, colocándola dentro de la estructura que reproduce los sentidos predeterminados para un campo social. De esta manera el arte se coloca como signo de distinción y estatus, sacrificando incluso su potencia creativa y la posibilidad del encuentro. Se convierte en la

reproducción de discursos políticos y estéticos, con lecturas limitadas a una forma o protocolo. Si bien las bellas artes sostienen un goce contemplativo, también se entiende que son el signo de una época y requieren, necesariamente de movilización creativa y espacial, es decir, descentralizar la creación y propuesta artística, disfrutando de otros cuerpos y formas de decir, urgentes para la acción social y performática cotidiana.

Desde la perspectiva expandida del arte, el cuerpo y la performance, Latinoamérica se convierte en una región minada por la acción política, existe un cuerpo performático latinoamericano que se asienta en un desajuste, es decir, que no logra ingresar del toda a la modernidad y al mismo tiempo no se desentiende de esta, donde la práctica se convierte en un tejido con lo popular, lo contemporáneo, la oralidad, la academia, un mundo barroco que despunta en acciones y sensibilidades de una constancia creativa y política, traducida a performatividad continua. Es, si se quiere, un ejemplo complejo pero determinante de que, aún a pesar de la individuación feroz que habitamos y construimos, lo comunitario y lo popular encuentran medios y modos poéticos de sostener otras sensibilidades que accionan consistente y constantemente sobre el campo social moderno.

Arte y cuerpo habitados como espacios de profunda sensibilidad, precisos para la reproducción de significados, además, de una potencia performática constante, potencia que hace posible el tránsito del arte “establecido” hacia una acción viva, y del cuerpo hacia la presencia y la construcción de encuentros. La acción y el encuentro con el otro en el espacio que se convierte en público es a la vez, provocación y acto político. Retomamos aquí la idea de que un estado performativo continuo es la persistencia de la reflexión-acción-poética, donde el cuerpo performático, no solo se insinúa, sino que, se instala como político, tanto en la acción artística como en la acción contemplativa.

En este devenir a sujeto político, el cuerpo performático instala diferentes niveles de acción y encuentro, desdibujando los límites impuestos por la categoría “individuo” y creando un espacio liminal entre el interior y el exterior, un continuum que comunica para sí mismo y para varios “otros” que recrean la performatividad desde un estado contemplativo. Esta posibilidad de agencia, de acción, de incidencia en el sentido, provoca una renovación, una alteración, una modificación o una herida necesarias para altera la linealidad histórica de la cultura.

La modernidad exige un cuerpo y un arte, exige unas relaciones, unos campos, unos dispositivos, exige también la autorregulación, el control, la norma, la capacidad de ubicarse en el lugar reservado. Sin embargo, estas exigencias no logran ser carne y hueso, muchas formas de organizar la vida son defectuosas, itinerantes, desordenadas, empobrecidas, limitadas. En estos escenarios colocamos la imagen de la urdimbre, del hilo que teje o enreda, el laberinto que tiene sentido en su propio recorrido. En la periferia se construye aún un cuerpo, a partir del placer y el dolor, de la humedad y la sequía y de la reglamentación organizada. América Latina contribuye con un cuerpo performático que se instala desde la precarización pero que, sin duda, busca y construye ansiosamente un encuentro, una posibilidad sensible, un estado nuevo de desarrollo y acción política-poética.



Figura 14. La liberación. Adaptado de “*UIO del país que somos*”, de G. Guana, 2021, Dirección: Xona Bastarda. Fotografía.

“Así expiaría mi exilio del resto del mundo”

Leonora Carrington

4. Referencias citadas

- Agamben, G. (2017). *El uso de los cuerpos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Barthes, R. (2006). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Mexico D.F.: Taurus.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: siglo veintiuno.
- Clavel, J. M. (s.f.). *Cinco charlas de Antropología. Cuerpo, cultura, lenguaje, muerte y esperanza*.
- Foucault, M. (2007). *El nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Garcés, M. (2009). Visión periférica. Ojos para un mundo común. En A. B. (ed), *Arquitecturas de la mirada* (págs. 77-93). Centro Coreográfico Galego. Greiner, C. (2009). La visibilidad de la presencia del cuerpo como estrategia política. En A. B. (ed), *Arquitecturas de la mirada* (págs. 57-73). Centro Coreográfico Galego.
- Harvey, D. (1990). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Lepecki, A. (2012). Coreopolítica e coreopolítica. *ILHA*, 43-60.
- Nancy, j.-L. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra.
- Torra, M. (2007). *El delito del cuerpo*. Barcelona: Edicions UAB.
- Toscano, D. (2008). El bio-poder en Michel Foucault. *Universitas Philosophica*, 20.

