



12° CONGRESO ARGENTINO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL

La Plata, junio y septiembre de 2021

GT64: Antropología de las prácticas artísticas

Abrir la piel: Lo (micro)político en la práctica teatral platense

Rocío Arisnabarreta, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. rocioarisnabarreta@hotmail.com

Resumen

En los últimos años, se han multiplicado las intervenciones artístico-políticas en los países de la región, y esto aparece como respuesta desde el campo artístico a la instalación de regímenes políticos y económicos de derecha y al resurgimiento de discursos conservadores. Las acciones de estos grupos pueden inscribirse dentro del activismo artístico; se trata de prácticas culturales que combinan un interés estético con una intencionalidad (micro)política directa y se caracterizan por su tendencia a la hibridación, la interdisciplinariedad, el cuestionamiento a la distancia entre creador y creación o entre público y acción a través del carácter cooperativo de sus producciones, las repentinas intervenciones en el espacio público y la concepción del artista como activista, es decir como generador de acontecimientos (Delgado, 2013).

Entendiendo que el potencial político de estas prácticas culturales no reside exclusivamente en su producto, sino que se vincula a los modos de hacer colectivo que la preceden, en este trabajo me interesa caracterizar lo que Matías López (2018) concibe como la “cocina de una intervención urbana”, es decir, el proceso creativo que está detrás de estas acciones. Allí, me detengo en el análisis del entrenamiento corporal, dando cuenta de los modos a través de los cuales lxs teatristas vivencian el

vínculo cuerpo/texto y generan una corporalidad colectiva donde los límites individuales se expanden.

La ponencia es el resultado del trabajo de campo realizado durante el año 2019 con el colectivo “La Joda Teatro” en la ciudad de La Plata. En cuanto a lo metodológico, retomo la expresión “conceptos sudorosos” (Ahmed, 2019) para situarme en un posicionamiento que propone no detenerse en el estudio del cuerpo, sino avanzar hacia abordajes desde el cuerpo; es decir, que el cuerpo no sólo sea sujeto-objeto de investigación, sino herramienta y sujeto de conocimiento. Mi abordaje del campo se construye a partir de un diálogo entre instancias etnográficas más clásicas e instancias de reflexión y análisis de y desde mi propia experiencia (auto-etnográficas).

Palabras clave: *Activismo artístico; Corporalidad; Política; Teatro*

Introducción, sudar conceptos

Hay una categoría que comparte Sara Ahmed en su último libro que considero que sintetiza en gran medida la experiencia de investigación de la que resulta esta ponencia: conceptos sudorosos. La expresión alude a aquellas reflexiones teóricas que no están por fuera ni por arriba de las experiencias que transitamos, de este modo los conceptos sudorosos se contraponen a la imagen del concepto producido por un teórico a través de una suerte de contemplación y retiro, “como la manzana que te cae encima de la cabeza produciendo una revelación desde una posición de exterioridad” (Ahmed 2018:28).

Aquí el sudor tiene un componente literal, muchas de las ideas que se comparten en las siguientes páginas fueron elaboradas al calor de saltos, corridas, improvisaciones, juegos y conversaciones con lxs teatristas en ese territorio colmado de contradicciones, vacíos, idas y vueltas que llamamos trabajo de campo. Dicho trabajo de campo comenzó en el año 2019 en el marco de la beca EVC-CIN dirigida por Mariana del Mármol y Elizabeth Bentacourth, en ese entonces asistí al taller “Laboratorio Teatral en espacios no convencionales: Intervenciones, Performance y Site Specific” coordinado por Flavio Bosco y Damián Lemoal, organizado con el

objetivo de compartir y sistematizar parte de los saberes construidos por el colectivo La Joda Teatro a través de los años. Durante el año 2020, seguí su trabajo a través de las redes y a principios del año 2021 retomé el trabajo de campo de manera presencial a través de la participación en el “Taller Integral” coordinado por Emilia Benitez, Flavio Bosco, Damian Lemoal, Rolando Canelo y Diego Bailén. Ambos talleres fueron dados en “En Eso Estamos”, espacio cultural sostenido por el grupo y otros colectivos culturales desde el año 2010.¹

Los conceptos sudorosos parten de la sensación de un cuerpo - que nunca es solo uno- que no se siente a gusto en el mundo. Según el documento “La Joda Teatro: Fuerza colectiva” escrito por el grupo y compartido durante el taller del año 2019: “Algo nos moviliza, nos agita, nos duele y no hay espacio en las agendas de información, ni en los espacios comunes sociales para gritarlo. Entonces vamos al único lugar posible: la calle.”

Sudan los conceptos que parten del esfuerzo de abrir el espacio- y el cuerpo- en un mundo que presiona, moviliza, agita y duele. Los conceptos son el resultado del trabajo con otrxs en aquella superficie porosa que lxs miembros de La Joda parecen conocer tan bien: la frontera donde los textos, los cuerpos y los mundos se encuentran y gotean unos sobre otros. Como dicen ellxs, la escritura es una forma de poner el cuerpo y el texto es también parte de la piel, por eso estos conceptos son, inevitablemente, sudorosos.

La Joda Teatro

El énfasis del colectivo en la realización de intervenciones urbanas permiten inscribirlo dentro de las prácticas “artivistas” o de activismo artístico. Se trata de prácticas culturales que combinan un interés estético con una intencionalidad (micro)política directa y se distinguen en el escenario actual por su tendencia a la hibridación, la interdisciplinariedad, el papel nodal concedido a las llamadas nuevas

¹ Actualmente también forman parte de En Eso Estamos el colectivo productivo de cocina “Kusala”, el colectivo de educación popular “Pañuelos en Rebeldía”, los talleres de idiomas “Portugués”, “Guarani” y “Wolof” dictados en el marco de Proyectos de Extensión de la Facultad de Humanidades y Cs de la Educación (UNLP), y diversos talleres de música, filosofía, cine, historia del arte, yoga, teatro, danza, movimiento y telar, entre otros. Ver <https://ensoestamosfc.wordpress.com/institucional/>

tecnologías de la comunicación, el cuestionamiento a distancia entre creador y creación o entre público y acción a través del carácter cooperativo y autogestionado de sus producciones, las súbitas intervenciones en lugares inesperados y la concepción del artista como activista, es decir como generador de acontecimientos (Delgado, 2013).

El interés, principalmente académico, en la reconstrucción de una “historia” del activismo artístico en Argentina, ha llevado a trazar genealogías protagonizadas por colectivos y producciones de la Capital Federal (Balvi, 2012). En dicha genealogía se reconoce como antecedente fundamental a Tucumán Arde, en 1968 (Longoni y Mestman, 2000) y El Siluetazo del 21 y 22 de septiembre de 1983 (Longoni y Bruzzone, 2008). Por su parte, la periodización formulada por Ana Longoni (2010) en torno a los activismos artísticos entre finales del siglo XX y principios del siglo XXI destaca tres momentos:

1) A mediados de la década del noventa, asociado a la emergencia de colectivos como el Grupo de Arte Callejero (GAC) y Etcétera, los cuales participaron junto a H.I.J.O.S en los “escraches” siendo una parte fundamental de la revitalización del movimiento de Derechos Humanos ante las políticas del olvido llevadas adelante por el gobierno menemista.²

2) Desde la rebelión popular de 2001 hasta la asunción de Néstor Kirchner en 2003, momento marcado por el vínculo de los colectivos con diversas agrupaciones de trabajadores desocupados y movimientos piqueteros, lo que constituyó reelaboración de la idea de lo político, así como la búsqueda conjunta de articular sus prácticas en un contexto de revitalización de la praxis social.

3) Con la asunción de Néstor Kirchner el activismo entra en un periodo de “repliegue” ya que muchos de estxs activistas pasaron a trabajar dentro de las órbitas de ese mismo Estado.

Unos años después de la publicación del texto de Longoni, Maximiliano De La puente y Ramiro Manduca (2019) establecen la existencia de un cuarto momento

² En el año 1996- a 20 años del golpe militar- se constituye la organización H.I.J.O.S, formada por los «hijos» de detenidos-desaparecidos durante la última dictadura, que rondaban los veinte años de edad. Dicha agrupación comienza a intervenir públicamente a través de los “escraches”, se trataba de prácticas liminales entre lo teatral y lo político que buscaban señalar a los genocidas de la última dictadura y reclamar la acción de la justicia.

caracterizado por un nuevo auge de las políticas neoliberales a partir del mandato de Mauricio Macri (2015-2019) tras el período del “Estado social” del kirchnerismo. Dichas experiencias indudablemente tienen sus huellas en las prácticas de activismo artístico platense. No obstante, como señala Magdalena Pérez Balvi (2012), existen en la ciudad otros antecedentes y prácticas que son tomadas como referentes: las movilizaciones de la Noche de los Lápices y las marchas del 24 de Marzo que constituyen dos de las movilizaciones más importantes de la ciudad; las marchas de las antorchas³; el grupo Escombros⁴ y los espacios autogestivos de producción artística, como La Fabriquera, La Grieta, grupos de teatro comunitario y otras agrupaciones culturales en permanente articulación con organizaciones sociales y de derechos humanos, que tuvieron un gran desarrollo y expansión en la localidad.

³ A mediados de 2001 se organizaron movilizaciones semanales contra la amenaza del recorte al presupuesto universitario propuesto por el entonces ministro de Economía López Murphy. En un contexto de facultades tomadas y asambleas permanentes proliferaron recursos artísticos, principalmente de grupos ad hoc formados en la Facultad de Bellas Artes (Balvi, 2012).

⁴ Colectivo proveniente del campo de las artes visuales, considerado “punta de lanza de la escena local” entre finales de 1980 y principios de 1990 en la recuperación del espacio público como espacio artístico (Balvi, 2012).



Imagen 1: Intervención artística “Estadios de la memoria colectiva” (2014), La Joda Teatro, La Plata. Fotografía de Santiago Goicoechea.

A diferencia de la situación de “repliegue” identificado por Longoni durante los años kirchneristas, en La Plata es posible concebir la existencia de una multiplicación de estas propuestas a partir del año 2006 que puede explicarse a partir de la existencia de tres hechos fundamentales: la segunda desaparición de Jorge Julio López (2006), el femicidio de Sandra Ayala Gamboa (2007) y la reforma del Código Contravencional (2009). En los tres casos se realizaron movilizaciones masivas que pusieron en juego diversas acciones artísticas e intervenciones urbanas: graffitis, pancartas, afiches, volantes, stencils, renombramiento de calles, murales colectivos, instalación de figurones, escraches durante el transcurso marchas y realización de siluetas (Pérez Balvi, 2012).

El surgimiento de La Joda Teatro en el año 2007 ilustra dicha renovación del activismo artístico platense en vínculo con las manifestaciones en el espacio público. Una de las primeras acciones realizadas por el grupo fue la intervención “*Nos mean y dicen que llueve*” en una de las marchas por la aparición con vida de Julio López, desde ese momento el colectivo ha realizado obras y numerosas intervenciones urbanas vinculadas a temáticas que atravesaban a la ciudad.

Para lxs miembros de La Joda “una intervención es un piquete estético”, expresión que devela parte de la multiplicidad de repertorios-del arte y del activismo político- que se conjugan en sus acciones. Por eso, resulta fundamental comprender que cuando hablamos de “activismo artístico” no estamos hablando de un estilo, de una corriente, ni de un movimiento, sino de “la síntesis práctica de una multiplicidad”. En el activismo artístico confluyen prácticas artísticas “especializadas” -plástica, literatura, teatro, música- y “no especializadas”-formas de invención y saberes populares-(Expósito, Vidal y Vindel 2012: 43).

En ese sentido y en línea con lxs autorxs ya citados, prefiero utilizar el término “activismo artístico” antes que “arte activista” entendiendo que colocar en primer lugar la palabra “arte” reduce su abordaje a la historia del arte -aun siendo una historia del arte no canónica-, aplicando nociones de autoría, obra y público, poniéndolas en relación, casi exclusivamente, con las disciplinas y tradiciones artísticas. La inclusión de estas prácticas dentro de una genealogía estrictamente artística impide pensar influencias, desplazamientos y contaminaciones proveniente de otras tradiciones de acción en el espacio público, que permitiría enriquecer el análisis (Pérez Balvi 2014; Manduca y Verzero, 2019).

Imagen 2: Intervención artística “La desaparición



de la Santa Choli- Medios, seguridad y sociedad” (2013), La Joda Teatro, La Plata. Fotografía por “Arte al ataque”.

Dentro de la multiplicidad de saberes que se entrecruzan en el colectivo analizado, se encuentran aquellos provenientes del Teatro Independiente. De hecho, lxs actorxs no se identifican tanto como “activistas artísticos” sino como hacedorxs de “teatro independiente”. Cómo analiza Mariana del Mármol (2016) esta última categoría es de suma importancia para la adscripción identitaria de la gran mayoría de lxs teatristas platenses, tiene una larga historia y contiene una gran variedad de sentidos. Según esta autora, algunas similitudes de La Joda Teatro con el proyecto de Teatro Independiente inaugurado por Barletta en los años ‘30 son la horizontalidad y la rotación de roles; el hecho de que cualquiera que lo desee puede formar parte del colectivo- anteponiendo el compromiso político al virtuosismo técnico- y el énfasis en la potencialidad del arte como transformador de lo social.



Imagen 3: Obra de Teatro Independiente “La Martín Fierro” (2019), La Joda Teatro, La Plata. Fotografía por Gabriel Reig.

Por otra parte, también se observan desplazamientos respecto al proyecto original del Teatro Independiente. La propuesta de Barletta concebía como necesaria la total independencia respecto del Estado y rechazaba cualquier tipo de estrategia que pudiera asociarse a lo comercial, dando lugar a “un teatro donde todos ponían plata [y] nadie sacaba un peso” (Ciurans en Del Mármol, 2016). A diferencia de este posicionamiento lxs integrantes de La Joda buscan formarse en estrategias de financiamiento y gestión, desde su identificación como “trabajadorxs de la cultura” - antes que “militantes”- se suman e impulsan a toda una comunidad artista platense en busca del reconocimiento de la cultura como un derecho que el estado debe garantizar y al arte como un trabajo que debe ser remunerado.

Nos, lxs intervenidxs

¿A quién se interviene cuando se interviene? Según lxs miembros de La Joda Teatro “lxs primerxs intervidxs son lxs propixs interventorxs. En primera instancia, el grupo que crea la intervención es lo primero en dinamizarse, transformarse, problematizarse con aquello que se trabaja.”

En otras palabras, hay que intervenir para intervenir. Entendiendo que el potencial político de estas prácticas culturales no reside exclusivamente en su producto, sino que se vincula a los modos de hacer colectivo que la preceden, en este trabajo me interesa caracterizar lo que Matías López (2018) concibe como la “cocina de una intervención urbana”, es decir, el proceso creativo que está detrás de estas acciones.

Cuerpo-Texto

Había que llevar noticias, cuentos, poesías, entrevistas, ensayos, cualquier documento que tuviera que ver con la problemática por la que iba a rondar la intervención: linchamiento. Una vez en el taller esparcimos todos los materiales en una mesa y nos sentamos a su alrededor.

- Agarren cualquier documento, lean, tachen, rayen, dibujen, escriban encima, modifiquen sin pensar, en relación a lo primero que se les pase por la cabeza.

¡Ya!

Tomo una hoja, una noticia de un diario que no recuerdo. Un señor sostiene un cartel: “me dijeron que en el reino del revés la familia tiene miedo y el delincuente tiene un juez.” Subrayo las palabras o frases que más me chocan: Lo golpearon y patearon. Un tumulto de vecinos. Una turba de vecinos. Vecinos comienzan a pegar patadas y piñas. ¡Matenlo!

- ¡Cambio! Dejo la hoja agarro otra.

Una nota dice: la vendetta, según establece la Antropología, implica la apertura de un período de violencia con reglas específicas tanto para la represalia como para re-establecer luego la paz. Los vengadores llevan a cabo un comportamiento consuetudinario, casi ritual. Las palabras se repiten en el margen: Casi ritual, casi ritual, casi ritual, casi ritual.

-¡Cambio!

La noticia está toda rayada, apenas alcanza a leer el título. En 1900, en negocios de Estados Unidos las fotos de linchamientos se vendían como souvenirs. Escribo: esos son países en serio.

-Me detengo, subo al escenario. Formamos una célula. Uno dice una frase desde este universo y los demás reaccionan.

(Registro de observación-participante del taller de Flavio Bosco y Damian Lemoal, Abril de 2019)

La escena etnográfica precedente da cuenta de un ejercicio realizado varias veces durante el taller y sirve como puntapié para pensar las relaciones entre cuerpo-texto o entre cuerpo-archivo en la práctica analizada. Para pensar este último vínculo me interesa recuperar la idea de “emanación espectral del archivo” propuesta por Gonzalo Aguilar (2020). El autor utiliza dicho término para dar cuenta de los modos en que el archivo condiciona las prácticas sociales. A diferencia de lo que sucedía en las sociedades disciplinarias, en las sociedades de control el problema no es el acceso al archivo sino el exceso del mismo. En este contexto, los archivos avanzan sobre nuestras vidas, controlándolas y convirtiéndolas en espectros. De lo que se trata entonces, es de “producir pliegues de subjetivación para evitar ser atrapados en su emanación espectral” (Aguilar 2020:230). Las acciones desplegadas durante el ejercicio- mezclar los documentos, rayar, comentar, resaltar, improvisar a partir de ellos- constituyen “pliegues de subjetivación” que se contraponen a la emanación espectral del archivo.

La mesa repleta de documentos ilustra en parte la invasión del archivo en la vida cotidiana. ¿Qué hacer con todo aquello? Lxs miembros de La Joda no nos invitan a ordenarlo ni a domar su carácter anárquico para construir un relato coherente. Sino todo lo contrario, tenemos que renunciar a esta voluntad de dominio, a esta prepotencia organizadora, a la pretensión de dar un inmediato sentido.

Otro de los pliegues de subjetivación radica en el hecho de incluir a los cuerpos en los archivos a través de la improvisación. De esta manera los archivos “tiemblan” ya que “el cuerpo siempre hace ruido en los archivos porque estos, en su afán de conservación, rechazan a los organismos vivos”. Poniendo el cuerpo, se genera un “archivo vivo” donde “sujetos, cuerpos y ficciones luchan contra las emanaciones espectrales”. (Aguilar 2020: 235-236)

Este uso profano de los documentos se relaciona directamente con el modo en el que se vincula el cuerpo y el texto en la práctica analizada. Como escribe Santiago

Battezzati (2015), en la práctica teatral los textos son un punto de partida, pero no necesariamente quedará algo de ellos hacia el final del proceso, justamente porque se trabaja sobre esos textos “desacralizándolos”, así se impide la repetición conservadora de los mismos y se los modifica de varias maneras. El hecho de que los textos que se toman como “base” no posean una estructura dramática, permite que la narración o la historia sean construidas a partir de los ensayos, y no que la preexistan. Esta “profanación” o “desacralización” del texto, invita a los actores a no repetir de manera exacta o literal lo que dicen los documentos recopilados de manera que lo que se “lleva a la calle” es una interpretación particular del colectivo, se trata de una “repetición productiva” (Proaño Gómez, 2016).

Las intervenciones- al igual que las obras del grupo- no surgen de un trabajo de escritorio sino que son el producto del juego escénico de los cuerpos de los participantes durante el proceso creativo. En esa exploración de los cuerpos en escena se abre la posibilidad de que los documentos originales se resignifiquen. Se trabaja a partir de improvisaciones, la palabra surge durante una improvisación y parte de este material se va reteniendo para improvisaciones siguientes. Así, suele hablarse de situaciones que “empiezan a aparecer” a partir del proceso de juntarse a improvisar y crear una intervención desde ahí:

Nosotrxs no venimos de “la escritura” de sentarnos en una mesa a escribir la obra y después eso se lleva. Eso es una forma que está buenísimo, pero lo que tiene La Joda siempre es que ha partido de improvisar, de poner el cuerpo y de ahí sale una escritura. De ahí viene. No hay que saber escribir. Se trata de pensar que la escritura viene desde un dispositivo físico, desde una improvisación. La escritura es una forma de poner el cuerpo.

(Emilia Benitez en el contexto del taller dictado junto a Rolando Canelo, Flavio Bosco, Damian Lemoal y Diego Baivén, marzo 2021)

La mención de la “escritura como una forma de poner el cuerpo” da cuenta del vínculo “permeable” o “poroso” entre el cuerpo y el texto que acompaña las propuestas creativas del colectivo. Esta cuestión también se pone en juego al momento de discriminar entre formas de decir “solemnes”- sin cuerpo- y formas de decir

“presentes”- desde el cuerpo: “Me pareció que hace falta entregar el cuerpo a la voz. (...) Esto pasa siempre al principio, la primera vez que pasamos texto como que lo decimos muy solemnes, hay que ver cómo hacemos para que el cuerpo empiece a desbordarse en la voz.” (Diego Baivén en el contexto del taller dictado en marzo 2021).

La invitación a que “el cuerpo desborde en la voz” dialoga con las preguntas que se hace Gisela Magri sobre el vínculo entre el cuerpo y la vocalidad. La autora retoma a Dolar (2007) para establecer que la voz se encuentra en el espacio “entre” el cuerpo y el lenguaje, es una suerte de “misil corporal” que se ha desprendido de su fuente, se ha emancipado, y sigue siendo, no obstante, corporal:

Algo de la voz no encaja con el cuerpo que la emite, o por lo menos lo desborda. La voz tiene la particularidad de enlazar el cuerpo al lenguaje, pero sin pertenecer del todo a ninguno de los dos territorios. Es flotante y se desparrama en lo efímero de su transcurrir. Es un lugar topológico ambiguo y paradójico. (Magri 2019: 173)

Así, la puesta del cuerpo también se ve acompañada y habilitada por una búsqueda de modos de decir, implica el desarrollo de modos particulares de usar la palabra, no se trata de anular la palabra sino de “abrir la piel” hasta abarcarla. En consonancia con las reflexiones de del Mármol (2016) considero que la práctica teatral pretende lograr modos de comprensión que no provengan de una intelectualidad desarticulada de la materialidad producida en la interacción de los cuerpos, sino que se encuentre anclada en ella. Se trata de una “corporalidad expandida”:

Aun siendo la actuación una experiencia eminentemente corporal, la corporalidad que en ella se pone en juego involucra la palabra y el pensamiento de un modo sustancial. La actuación “es cuerpo” pero no a costa de dejar por fuera cualquier dimensión de lo humano que desde una mirada dualista pueda ser entendida como ajena u opuesta al mismo, sino más bien incluyendo los vínculos con estas otras dimensiones como parte de la corporalidad e invitándonos así a repensar nuestra noción de cuerpo (del Mármol 2016: 42).

Para comprender este modo de concebir la corporalidad es necesario que nos alejemos de la extendida mirada dualista en donde el cuerpo se reduce a lo orgánico o físico dejando por fuera sus dimensiones afectivas, reflexivas y discursivas.

Abrir la piel

La consigna era jugar a la mancha sin tocarnos directamente. Ante este juego registré la sensación del cuerpo proyectado, hay algo en mi cuerpo que se proyecta hasta el otro y me permite “mancharlo”, más allá de la distancia que nos separa. También el otro se proyecta: sé cuándo me manchó, lxs dos sabemos, sentimos que nos tocamos.

(Diario de campo. Nota del 1 de marzo de 2021)

En *Manifiesto para Cyborgs*, Donna Haraway se pregunta “¿Por qué nuestros cuerpos deberían terminar en la piel?” (2018: 44). Con esa provocativa pregunta sacude una serie de supuestos en torno a lo que un cuerpo es, en torno a los límites construidos sobre lo corporal. Algo similar ocurre durante los talleres de teatro a los que asistí donde insistentemente se nos invitaba a “abrir la piel”. Para empezar a entender estas ideas es necesario desaprender la suposición de que la piel “está simplemente ya ahí” y comenzar a pensarla como una “superficie que se siente cuando está siendo impresionada en los encuentros que tenemos con los otros” (Ahmed, 2015: 54)

Como vimos hacia el final del apartado anterior, “abrir la piel” refiere en parte a un modo de concebir la corporalidad que no la reduce a lo físico, sino que incluye también lo reflexivo, afectivo y lo discursivo como parte de lo corporal. Existe otro sentido implicado en la noción de “abrir la piel” vinculado al fragmento de diario de campo que encabeza este apartado, se trata de la experiencia de sentir, como si estuviera muy cerca, aquello que se encuentra alejado. En el ejercicio de “jugar a la mancha sin tocar al otro” se percibe como la piel se “abre”, “proyecta” o “estira” para tocar a través de la distancia.

La experiencia de actuar suele estar asociada a esta sensación de una corporalidad abierta, permeable, sensible, que se expande infinitamente. Uno de los coordinadores en los talleres señalaba: “abro la mirada, miro al otro, que el otro me sostenga en escena igual que lo haría un brazo o una pierna”. Aquí aparece nuevamente la imagen de una expansión corporal: a través de su mirada el otro me toca y me contiene, como si su cuerpo se abriera y su piel cruzara todo el espacio que nos separa hasta sostenerme. En última instancia, se trata de generar un solo cuerpo, un cuerpo colectivo que actúa como “organismo”:

Pensarnos como organismo y trabajar desde ahí ¿Qué necesita el organismo en este momento?, tengo un público de 360 ° entonces me hago cargo del público que me toca y estoy en una, el resto del organismo se encarga del resto de los ángulos. Somos una célula, este es el dispositivo que manejamos. Una célula como una forma de agrupamiento donde todxs formamos parte.

(Damián Lemoal en el contexto del taller coordinado junto a Flavio Bosco, abril 2019)

El énfasis en la generación de un “organismo” dialoga con lo registrado por Matías López (2018) sobre las intervenciones del colectivo Las Amandas que apelaban a la generación de una “manada”. Estas figuras: la manada, el organismo o la célula condensan la experiencia grupal con la que se vive una intervención y que comienza a tejerse en el proceso creativo.

Para lxs participantes de la Joda Teatro la potencialidad política que pueda tener una intervención se encuentra en íntima relación con la generación de este cuerpo colectivo durante el proceso creativo. Según ellxs, “El poder de la intervención reside en el organismo que une a todxs les interventorxs. Todo repercute. La escucha grupal, la percepción expandida, la caja de herramientas entrenada en lo colectivo.” A continuación, me gustaría detenerme brevemente en el potencial transformador vinculado a la generación de este cuerpo-organismo donde los límites del cuerpo individual se expanden. En este sentido y a propósito del Teatro Comunitario, Lola Proaño Gómez anotaba que la generación de un “cuerpo colectivo” tiene potencia política en la medida en que:

Se expanden los alcances del cuerpo y las afectividades, se forma un nuevo cuerpo que abre paso a nuevas formas de subjetividad. (...) La corporalidad como encarnación de lo otro, y la cercanía inevitable de los cuerpos propone inversiones en la racionalidad vigente cuyo mayor logro es quizás la negación de la cercanía de los cuerpos con el énfasis en la política del miedo.

(Lola Proaño Gómez, 2012:144)

Más allá de las múltiples diferencias entre la Joda Teatro y la práctica del Teatro Comunitario⁵, podríamos notar la generación de un cuerpo colectivo como un punto en común. Según la autora, la generación de esta corporalidad colectiva cuestiona fuertemente la “política del miedo”. Me interesa profundizar en dicha aseveración: ¿Cómo podríamos entender el concepto de “política del miedo”? ¿De qué modos se vincula dicha política con la circulación de los cuerpos en el espacio?

Siguiendo a Sara Ahmed se entiende que las emociones no son una “cosa” sino prácticas sociales, por lo tanto, el análisis de las mismas no busca responder la pregunta sobre qué son las emociones sino, más bien, qué hacen -o que nos hacen hacer-. En su indagación de la “política afectiva del miedo” se pregunta “¿Por qué algunos cuerpos están más asustados que otros? ¿Como se conforman los sentimientos de vulnerabilidad?” (2015:114), retomando a Sacco y Glackman (2000) sugiere que:

La vulnerabilidad implica un tipo de relación corporal con el mundo, en la que la apertura misma se lee como un sitio de peligro potencial y como la necesidad de una acción evasiva. Las emociones pueden involucrar lecturas de dicha apertura, como espacios en que los cuerpos y mundos se encuentran y gotean uno sobre otro. El miedo implica la lectura de estas aperturas como peligrosas, la apertura del cuerpo al mundo implica una sensación de peligro, que se anticipa como daño o una herida futura.

(Ahmed 2015: 115)

⁵ El teatro comunitario surge como resultado del proceso de apertura política que se generó con el retorno de la democracia en 1983. La no profesionalidad y la heterogeneidad de edades de los integrantes del grupo son características que distinguen al Teatro Comunitario de las prácticas teatrales previas, estas características no están presentes en el colectivo analizado que, además, no se identifican bajo el rótulo de “teatro comunitario” sino como “teatro independiente”.

En este sentido la generación de un cuerpo colectivo, en donde la “piel se abre” potenciando los espacios en donde “cuerpos y mundos gotean unos sobre otros”, implica la inversión de esta política afectiva del miedo que lleva a interpretar dicha apertura como un peligro o amenaza.

Las emociones importan para la política ya que operan en el espacio público restringiendo la movilidad de ciertos cuerpos y ampliando la movilidad de otros, las emociones alinean el espacio corporal con el espacio social. Según la autora el miedo funciona para “contener” ciertos cuerpos de manera que ocupen menos espacio; lleva al encogimiento de los cuerpos restringiendo su movilidad al tiempo que amplían la movilidad de otros. En este sentido el miedo es una política espacial y las acciones artivistas implican modos de subvertirla.⁶

Reflexiones finales

En este trabajo me centré en el análisis de la “cocina de una intervención urbana” explorando aquella premisa sostenida por lxs actores que afirma que “lxs primerxs intervenidxs son lxs propixs interventorxs. En primera instancia, el grupo que crea la intervención es lo primero en dinamizarse, transformarse, problematizarse con aquello que se trabaja.”

La expresión “abrir la piel” condensa gran parte de esta experiencia creativa. Por un lado, alude a la idea de que el cuerpo es más que lo físico, implica también pensamiento y discurso. Esta forma de concebir la corporalidad da pie a una relación dinámica con el archivo configurando un “archivo vivo” en donde sujetos, cuerpos y ficciones luchan contra las emanaciones espectrales.

Por otro lado “abrir la piel” también se relaciona con la constitución de una corporalidad colectiva en donde los límites del cuerpo individual se expanden. De

⁶ Entendiendo que la restauración del dispositivo policíaco neoliberal hace presente la amenaza sobre los cuerpos que se manifiestan en la calle, la ocupación del espacio público por parte de las acciones artivistas son modos de transformar los cuerpos que se sienten vulnerables en cuerpos que se sienten poderosos (Verzero, 2020).

este modo se invierte la “política afectiva del miedo” que lleva a la separación y encogimiento de los cuerpos.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G (2020) El cine físico de Carri. Archivo y performance. En Jordana Blejmar, J., Page, P. & Sosa, C. (comps.) Entre telones y pantallas Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea. Buenos Aires, Argentina: Librería.
- Ahmed, S (2015). La política cultural de las emociones. Metepec, México: PUEG-UNAM
- Ahmed, S (2018). Vivir una vida feminista. Barcelona, España: Bellaterra.
- Battezzati, S. (2015). ¿La palabra o las palabras?: el logocentrismo como problema nativo entre los estudiantes de teatro under en Buenos Aires”. En Actas del XI Reunión de Antropología del Mercosur. Montevideo, Universidad de la república. Buenos Aires.
- Del Mármol, Mariana. (2016). Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata (Tesis Doctoral). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Recuperado en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/62530>
- Delgado, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. QuAderns-e. Institut Català d'Antropologia, 18 (2), 68-80. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/QuadernsICA/article/view/274290>
- Dolar, M. (2007). Una voz y nada más. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Exposito, M.; Vidal, A.& Vindel, J. (2012). Activismo artístico. Red Conceptualismos del Sur, Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado en: https://artivismo.info/wp-content/uploads/2020/07/exposito_logo.pdf
- Haraway (2018) Manifiesto para cyborg. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX. Buenos Aires, Argentina: Letra Sudaca ediciones

- Longoni, A. (2010). Tres coyunturas del activismo artístico en la última década. En *Poéticas Contemporáneas*, pp. 43-46. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- & Bruzzone, G. A. (2008). *El siluetazo*. F. Lebenglik (Ed.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- & Mestman, M. (2000), *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. Vanguardia artística y política en el '68 argentino. Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- Lopez, M (2018) *Acción colectiva, feminismo y ritualización del espacio urbano. Una aproximación a la intervención de la colectiva Las AmAndAs*. En *Actas X Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de la Plata, Ensenada, Departamento de Sociología (Fahce- Unlp)*. Recuperado en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/82053>
- Magri, G. (2019) *Volver sobre los pasos del misterio. Pasajes de una investigación sobre y desde el canto popular en La Plata*. En Alessandroni, N., Torres Gallardo, B., & Beltramone, C. (comps). *Vocalidades: la voz humana desde la interdisciplina*. La Plata, Argentina: GITeV. Recuperado en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/89641>
- Manduca, R y Verzero, L (2019) *Vocación por lo popular en el activismo artístico contemporáneo: temas, lenguajes y dilemas*. *Revista Encuentros Latinoamericanos*, segunda época. Vol. III, No 2, julio/diciembre. Recuperado en: <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/enclat/article/view/472>
- Manduca, R; De La Puente, M. (2019) *Memorias que invaden la ciudad, cuerpos que la actúan*. En *Jornadas de Arte y Memoria*. Instituto Intresdisciplinario de Género, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Programa Horizon 2020MSCA-Rise European Marie Curie Exchange Program, Ciudad de Buenos Aires.
- Pérez Balbi, M. (2012). *Entre internet y la calle: activismo artístico en La Plata*. *Revista Versión*. Recuperado en: [https://www.researchgate.net/publication/257067589_Entre_internet_y_la_calle_a ctivismo_artistico_en_La_Plata](https://www.researchgate.net/publication/257067589_Entre_internet_y_la_calle_a_ctivismo_artistico_en_La_Plata)
- (2014) *Sobre los puntos suspensivos: Una breve discusión terminológica sobre prácticas de activismo artístico*. En *Actas VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, Ensenada, Departamento de Sociología (FaHCE-UNLP)*.

Recuperado

en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4207/ev.4207.pdf

Proaño Gomez, L. (2013). Teatro y estética comunitaria. Buenos Aires: Biblos.

Proaño Gómez, L. (2016). Materialización de la memoria en el cuerpo comunitario: des-haciendo el trauma. Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria, Año 3, N°5, pp. 34-48. Recuperado en: https://www.academia.edu/25704354/Materializaci%C3%B3n_de_la_memoria_en_el_cuerpo_comunitario_des-haciendo_el_trauma

Verzero, L. (2020) La afectividad como experiencia política: Avatars del activismo en el Agora Contemporáneo