

2º Jornadas de Estudio de Performance.

Eje Temático: Cuerpo, Experiencia y performance.

Lic. García Noelia.

garciafnoelia@gmail.com

UNVM.

La Performance en estado relacional.

En búsqueda de un cuerpo transdisciplinado.

Resumen.

El presente trabajo se propone reflexionar y recorrer caminos entre lecturas contemporáneas de lo performático en el arte y en la vida cotidiana del sujeto. El cuerpo, como agente performático, es el eje desde donde ponemos los sentidos para poder experimentar, y a partir de ello transformarlo reflexivamente en caminos teóricos y metodológicos. Entonces partimos no solo de la reflexión de la experiencia performática en lo cotidiano, sino que buscamos caminos teóricos y epistemológicos que permitan pensar el cuerpo performado. El puntapié inicial para comenzar este camino reflexivo es la puesta en escena de la *Opera de Tres Centavos* de Bertolt Brech, una adaptación en particular.

Como marco reflexivo y conceptual, la *Performance* en general abre camino a profundizar en la reflexividad de la práctica artística como una práctica relacional, donde la comunión y constitución del cuerpo performado, está necesariamente con otro. Es decir, en esta búsqueda relacionada con el proceso de producción, partimos desde la perspectiva de los actores/sujetos/performers, la obra y el estar-ahí de otro que se hace parte de uno para emprender conocimientos por cuerpos. Los cuerpos son performados, tanto de los performers como de los espectadores.

El cuerpo en estado relacional. Una experiencia performática.

“En eso consiste un proceso de subjetivación política: en la acción de capacidades no contadas que vienen a escindir la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para diseñar una nueva topografía de lo posible... es la puesta en obra de la capacidad de cualquiera, atributo de las cualidades de los hombres sin cualidades.”

Jacques Rancière. El Espectador Emancipado.

La presente ponencia está construida en base a una experiencia performática y reflexiva de la puesta en estado relacional de un cuerpo, el cual originariamente pretendía ser transdisciplinado. La que escribe, socióloga y bailarina, se sumó en el año 2013 a la puesta en escena de una performance que adaptaba la *Ópera de Tres Centavos* de Bertolt Brech, a una lectura en tiempo actual.

La adaptación de esta obra estaba pensada para tres elencos universitarios con trayectorias artísticas diferentes: un coro compuesto por músicos, un elenco de danza contemporánea y un grupo de estudiantes de diseño y producción audiovisual. A partir de estos cuerpos disciplinados, fue que se propuso indisciplinarlos y transdisciplinarlos. Cómo fue la propuesta: a partir de la ópera elegida, un grupo de docentes-investigadoras a cargo de estos elencos¹ decidieron ensayar su propia reformulación, dando lugar a una adaptación que incluía géneros musicales argentinos y latinoamericanos. Otro cambio y adaptación importante de la ópera fue en el papel dado al protagonista, en vez de a un hombre como en la ópera original el famoso Mackie Navaja, en esta adaptación el protagonista fue una mujer Macarena.

De toda la performance "*Pido Gancho: Jugando con Brech*"², esta ponencia se va a centrar en el cuerpo de la protagonista *Macarena*, performado por la que escribe. La trayectoria artística de la performer solo se circunscribía a la danza contemporánea desde muy poco tiempo atrás, lo que el trabajo con el teatro, la música y la escena en su conjunto no habían calado en su cuerpo. El manejo de la escena solo fue trabajado durante los ensayos que antecedieron a la obra en el período de 8 meses de trabajo semanal aproximadamente. Estas consideraciones son importantes en tanto habitus de los cuerpos como reflexión de la práctica artística puesta en acto. Habiendo hecho estas consideraciones vale la aclaración de los roles que entraban a jugar en escena. La performance planteaba un personaje principal,

¹ El grupo está formado por: Liliana Guillot, Cristina Gallo, Maura Sajeve, Gabriela Redondo, Manuela Reyes, y un equipo de graduados y estudiantes que colaboran desde la investigación-creación en la Universidad Nacional de Villa María. Su principal objetivo es poder realizar una performance que abarque cuatro disciplinas artísticas diferentes (teatro, música, danza y A.V.) trabajando con una perspectiva transdisciplinaria.

² A partir del año 2012, este grupo de docentes universitaria a cargo de los elencos, estuvieron trabajando en puestas en escena de performances relacionadas siempre con la *Opera de tres centavos* de Brech, como en el año 2012 se presentó *Brechtianas* en el teatro Verdi de la Ciudad de Villa María, al año siguiente *Pido Gancho Jugando con Brech*, esta última performance se presentó en el auditorio de la carrera de música de la Universidad de Villa María y en el Centro Cultural Comunitario Leonardo Favio de la ciudad de Villa María en el año 2013.

otros personajes secundarios que completan la puesta en escena y una banda en vivo. Al estilo Ópera, las canciones eran ejecutadas por todos los performers, salvo algunas canciones que sólo cantaban los protagonistas.

El cuerpo de la performer que encarnaba a Macarena, de esta manera, se atravesaba y relacionaba con direcciones no solo teatrales, sino a la vez consideraciones estéticas, musicales, de diseño de escena, danza y de canto. Las exigencias no eran de excelencia sino, que el cuerpo en cada una de las puesta en acto de la performance, se actualizaba desde lo que podemos considerar una transdisciplina que jugaba con la subjetividad de la protagonista. Si bien nunca había cantado, y menos un cuarteto en un escenario frente a 100 personas, la experiencia puede nombrarse como un combo de sensaciones que posibilitaron la puesta en acto de '*lo que no era posible*'. La performatividad del azar y del cuerpo en escena generan las condiciones necesarias de la experimentación del momento como una posibilidad de lo múltiple, del *todo puede suceder*.

Lo hace la performer, como lo señala Schneider (Taylor, 2011), a través de una desaparición desordenada y explosiva, desafiando toda antinomia entre aparición y desaparición. Son estas repeticiones las que marcan a la performance como algo indeterminado.

El contacto visual con el público, el trabajo de la espacialidad, el canto y la actuación, fueron las cuatro variables más fuertes que atravesaron el cuerpo de la performer. En este caso es considerable destacar la importancia que tuvo el trabajo previo de apertura a la experiencia corporal. Sin un trabajo de atravesamiento corporal de iniciación a la conciencia de uno, que había sido comenzado años atrás por la performer para danza contemporánea, no hubiese sido posible en tan poco tiempo, generar esa apertura reflexiva y experiencial a la transdisciplina.

Reflexividades corporizadas.

Ya habiendo repasado la experiencia, parte necesaria para comprender este apartado, es necesario una vez más hacer hincapié en un cuerpo-en-sí que da cuenta de un proceso que fue reflexivo, corporal y conceptual.

El vocablo *Performance* (Taylor, 2011; Ferrando, 2007) refiere a aquellos saberes corporales y mantiene un vínculo firme con las artes visuales y las artes en movimiento. Esta característica de la vinculación con las artes en movimiento resalta a un primer plano su relación con una concepción de cuerpo relacional, un cuerpo atravesado, multiforme y predispuesto a la multiplicidad, un cuerpo que es el cuerpo de artista, del performer. Se entiende por *Performers* (Citro, 2012), como aquellos sujetos que llevan a cabo la acción, esta acción cargada de sentido relacional.

En este sentido nos encontramos en un nivel de análisis sobre la subjetividad de los performers, desde donde analizamos las posibles incidencias de la práctica de un género performático en las trayectorias personales, en la percepción de la propia imagen corporal y la de los otros, en las significaciones y valoraciones otorgadas a las experiencias corporales así como a la relación consigo mismo (Citro, 2012: 59).

La autoetnografía es una estrategia de investigación cualitativa que pone en relieve el lugar que ocupa el sujeto que investiga en contextos de producción de conocimiento, destacando que el trabajo de campo es una “situación existencial corporal” (Aschieri y Puglisi, 2010: 127). La producción de sentido corporal, en este tipo de trabajos, nos hace reflexionar sobre la prevalencia de la experiencia corporal en la producción de conocimientos, generando un reconocimiento al cuerpo como dimensión constitutiva del saber. La estrategia de la autoetnografía se sustenta en dos principios: la participación del sujeto investigador en la producción de conocimiento, en la comprensión de sentido y en la construcción de la cultura; y el cuerpo en tanto sustrato existencial de la cultura. Este último punto es desarrollado desde la perspectiva del *embodiment*, la cual sostiene y elabora la premisa del cuerpo como punto de partida metodológico de la práctica del conocimiento, o del conocimiento práctico, una manera más de comunión en el conocimiento con el otro. Esta perspectiva está estudiada por un conjunto de antropólogos contemporáneos, en particular Thomas Csordas (1993) y Michael Jackson (1989). Entender al cuerpo vivido, a la experiencia corporizada, al *embodiment* como punto de partida metodológico, implica definir un ámbito de trabajo a partir de experiencias perceptuales y de modos de presencia y compromiso en el mundo, los cuales son modos culturalmente elaborados (Csordas, 1993: 83).

La centralidad del cuerpo como objeto y medio de investigación prevalece, siempre y cuando podamos incorporar nuestras experiencias de estudio e investigación a las experiencias de la práctica. Una investigación sobre la práctica corporal (doblemente práctica – en cuanto a su trabajo de campo y su objeto práctico) como la performance abordada, asume la centralidad de la autoetnografía como herramienta metodológica y epistemológica reflexiva. Desde esta perspectiva, el antropólogo norteamericano Michael Jackson (1989) aborda sus estudios etnográficos desde la perspectiva de *embodiment*, estudiando al cuerpo como sujeto, donde el sujeto es un sujeto corporizado. Estudia las prácticas sociales desde la práctica misma; realizando una fenomenología de la experiencia corporizada, nos propone un entendimiento práctico paralelo a la comprensión discursiva, en contextos de etnografías:

“Para quebrar el hábito de usar un modelo de comunicación lineal a fin de entender la praxis corporal, es necesario adoptar la estrategia metodológica de tomar parte sin motivo ulterior y de ponerse uno –literalmente- en el lugar de otra persona: habitar su mundo. La participación se vuelve así un fin en sí misma, más que un medio para reunir información observada de cerca que será sujeta a interpretación en algún otro lugar, luego del evento. ” (Jackson, 1989: 81)

Entonces la experiencia corporizada “es el punto de partida para analizar la participación humana en el mundo cultural” (Csordas, 1993: 83). El hecho que reflexione e incorpore al a esta ponencia el carácter corporizado de nuestra experiencia vivida, hace que comprendamos que nuestro entendimiento está arraigado en la práctica, en los haceres, es decir un construir un saber *desde el cuerpo*. De esta manera el entendimiento práctico muchas veces puede arreglárselas sin conceptos. Csordas propone entonces, a partir de la elaboración cultural de la dimensión sensorial y corporal de los actores, prestar atención a los movimientos corporales de otros: “una atención culturalmente elaborada, a y hacia el cuerpo en la inmediatez de un entorno intersubjetivo” (1993: 88). A esta actitud atenta la llama *Modos Somáticos de Atención*, la base de una empatía corporal. De esta manera su propuesta metodológica amplía el campo para comprender los fenómenos sociales,

prestando atención al propio cuerpo, que es lo que nos va a brindar información sobre el mundo y los otros que nos rodean.

La performer de Macarena, luego de jugar con Brech, comprendió que el distanciamiento no sólo estaba en el público sino que había sido lo que atravesó su cuerpo. El distanciamiento brechtiano es una indeterminación de la relación estética, ética y política al interior de la ficción representativa, concentrada como potencia de choque de una heterogeneidad (Rancière, 2010). Este efecto de distanciamiento, o como preferimos llamarlo desde esta ponencia extrañamiento, conlleva una doble potencia reflexiva: trata tanto de transformar el mapa de lo perceptible y de lo pensable, así como crear nuevas formas de experiencias de lo sensible, en palabras de Rancière: "...nuevas distancias de las configuraciones existentes de lo dado" (2010: 69)

La performance en estado relacional.

Así, si pensamos en el performer como quien actualiza la performance, y es en esta puesta en acto donde se produce el permanecer y el reaparecer, la experiencia de ser y no ser, podemos decir que es el cuerpo el que cumple la función de actualización y creación de los saberes, y la ulterior somatización del conocimiento.

El cuerpo es materia prima del arte de la performance, no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (mi cuerpo), producto o coparticipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase y pertenencia, entre otros. Los performer son los que escenifican el cuerpo como parte central de su propuesta... "los artistas son los que juegan con la idea de representación, con la transmisión de conocimientos a través de gestos corporales, con la mirada del espectador y con el uso del espacio, pero estas prácticas van mucho más allá de lo artístico en su potencial social." (Taylor, 2011,12)

De una u otra manera el cuerpo transdisciplinario es atravesado por una "performance" acarreado el desafío de un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo.

El cuerpo del intérprete se construye y reconstruye una y mil veces en cada aquí y ahora. El fenómeno de la percepción se produce más allá de la voluntad, descubriendo la forma en que este interactúa con la esfera psicológica, emocional, afectiva, etc. Los cuerpos ya no son tratados como “objetos” sino que la corporeidad es entendida como dimensión constitutiva de toda práctica socio-cultural y su análisis se integra al estudio de diversas problemáticas.

Las exploraciones transdisciplinares hoy interrogan al cuerpo-interpretador social como discurso artístico complejo y las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber a través de acciones. De esta manera el estado relacional de la performance es actualizado en cada uno de los cuerpos relacionados, el performer, el sujeto que vivencia la performance como ‘espectador’, el cuerpo de uno y de otros.

Este camino reflexivo corporizado también es una forma de pensar a través y con el cuerpo para desafiar convenciones y dualismos naturalizados. Insistimos en la imbricación entre praxis y teoría, punto fundamental que nos lleva a escribir esta ponencia. Proponemos que la transdisciplina no solamente sea en el cuerpo performático de un artista, sino que también podamos imbricar estos puntos e indisciplinarnos en los ámbitos más cerrados como es la academia como institución científica. En palabras de Silvia Citro, antropóloga y bailarina: : “...que los cuerpos en movimiento de las performances puedan constituirse algún día tanto en un método de investigación como en un medio de comunicación, complementario al de la palabra escrita, en nuestros estudios en ciencias sociales y humanísticas.” (Citro, 2012: 63). Los performers inventan y reinventan su cuerpo y las identidades a través de los movimientos, dejando ver la multiplicidad de lo uno.

De esta manera estamos intentando resaltar las potencialidades teóricas, pedagógicas y metodológicas, diluyendo dicotomías, abriendo caminos reflexivos, donde el arte sea no solo objeto de reflexión sino, un locus metodológico reflexivo de con-vivencia. Menospreciar la experiencia subjetiva en beneficio de una supuesta objetividad, no hace más que refundar la postura cartesiana de la división moderna de cuerpo/mente. Dinamitar estas grietas ficticias de las subjetividades es un paso a la emancipación (Rancière, 2010).

Bibliografía.

ASCHIERI, Patricia y Rodolfo PUGLISI (2010). “Cuerpo y producción de conocimiento en el trabajo de campo”. En: CITRO, Silvia. (Coord.). (2010) *Cuerpos plurales: antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires. Ed. Biblos.

BARDET, M. (2012), *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, Cactus, Buenos Aires.

BRECHT, B. (1963), *Breviarios de Estética Teatral*, La Rosa Blindada, Buenos Aires.

..... (2010), *Escritos sobre teatro*, Alba. Barcelona.

BOJ C. Y DIAZ D. (2007). *La hibridación a Escena: Realidad Aumentada y Teatro*. En Revista Digital Universitaria. Vol 8 n° 6. UNAM.

CITRO Silvia y Patricia ASCHIERI. (Coord.) (2012) *Cuerpos en movimientos. Antropologías de y desde las danzas*. Buenos Aires. Ed. Biblos.

CSORDAS, Thomas. (1993). “Modos somáticos de atención”. En CITRO, Silvia. (Coord.) (2010) *Cuerpos plurales: antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires. Ed. Biblos.

FERRANDO B. (2007). La performance. Su creación. Elementos. Link en internet última revisión 26 11 2012. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/04/teora-de-la-performance.html>

FUSET, M. (2013). *Pedagogía performática y patrimonio artístico*. En EARI - Educación Artística Revista de Investigación 4. Universidad de Valencia. (89-98)

GARCÍA CANCLINI, N. (1989), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México.

..... (1995), *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México.

GATTARI, M. y MENNELLI, Y. (2008), *Corporalidad, experiencia y performance: apuntes para una propuesta antropológica*. Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Humanidades y Artes. Escuela de Antropología. Área de Antropología del Cuerpo.

JACKSON M. (1989). “Conocimiento del Cuerpo”. En CITRO, Silvia (Coord.) (2010) *Cuerpos plurales: antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires. Ed. Biblos.

PADÍN Clemente (2007), *Arte contextual y Performance*. Link en internet última revisión 26 11 2012. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/02/arte-contextual-y-la-performance.html>

TAYLOR Diana, *Hacia una definición de performance*. NYU.

<http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>

TAYLOR D. y FUENTES M. (Edit). (2011). *Estudios avanzados de performance*. México. Fondo de Cultura Económica.