

# CUERPOGRAFÍAS: ARQUITECTURAS EFÍMERAS

**Leonardo Sebiani**

*Doctor Académico/Artista/Investigador  
Escuela de Arte Escénico. Universidad Nacional, Costa Rica  
leosebiani@gmail.com*

Recibido: 14-02-12 • Aprobado: 10-08-12

## Resumen

Este trabajo pretende (re)conocer el papel del cuerpo en los procesos creativos, el principio de *Cuerpografía*, como un entendimiento de las *subpartituras corporales*, cultura e identificación de los intérpretes-creadores en la complejidad de las redes, trayectos y procesos culturales, colocando, de manera poética, el rastro-trayecto del cuerpo, y articulando estos principios y constantes apropiaciones de los cuerpos escénicos en una Latinoamérica barroca con el Performance/Instalación *El Jardín del Encanto: "Aquí se habla español"*.

**Palabras claves:** cuerpo, Latinoamérica, crítica de procesos y artes escénicas.

## Abstract

This paper aims to (re)learn the role of the body in the creative process, the principle of *Cuerpografía*, as an understanding of the *body sub-scores*, culture and identification of the performer-creators in the complexity of the networks, pathways and cultural processes by placing a poetic body trace-route, articulating these principles and appropriate constants scenic bodies in Baroque Latin America with the Performance / Installation *El Jardín del Encanto: "Aquí se habla español"*.

**Keywords:** body, Latin America, Process Critics & Performing Arts.

*Las Cuerpografías se (re)crearon para mi tesis doctoral en la posgraduación en Artes Escénicas de la UFBA (Universidad Federal de Bahía); se trata de una posibilidad para entender el trayecto/historia del cuerpo de los intérpretes-creadores en un proceso creativo. Dichas *Cuerpografías**

*corresponden al entendimiento del cuerpo como un campo en constantes transformaciones y que está interferido por sus inscripciones socio/psico/culturales, así como con los artistas escénicos/performáticos interactúan apropiaciones de técnicas/experiencias/estéticas como intérpretes-creadores.*

Dicho análisis se encuentra respaldado en lo expuesto por Michel Foucault, *“un cuerpo bien disciplinado forma el contexto de realización del mínimo gesto. Una buena caligrafía, por ejemplo, supone una gimnástica –una rutina cuyo riguroso código abarca el cuerpo entero–”* (Foucault, 1997: p. 147). Es posible, de esta manera, escribir en los cuerpos, una escrita que necesariamente es mutable. Una escrita en el cuerpo como construcciones (in)visibles en constante cambio, estructuras que podríamos llamar de *arquitecturas efímeras*.

Estas *arquitecturas efímeras* están impregnadas de la adquisición/cruzamiento de informaciones, así como de sus múltiples lecturas, reconociendo la infinidad de cuestiones del soma (carne-mente-emoción-espíritu) del cuerpo; es así, como el imaginario del intérprete-creador interacciona con sus *cuerpografías* articuladas con sus sub-partituras, entendiéndolas en el caso de los intérpretes-creadores como:

“La masa blanca inmersa sobre la cual se apoya el actor para aparecer y permanecer en la escena, todo aquello sobre lo que él fundamenta su actuación. Se trata de un conjunto de los factores situacionales (situación de enunciación) y de las competencias técnicas y artísticas sobre las cuales el actor/actriz se apoya cuando realiza su partitura” (Pavis, 2005: p. 89).

Al entender las sub-partituras como satélites de la interacción corporal, podemos articular cuestiones de carácter escénico/*performático* a las complejidades de los artistas escénicos en sus inserciones con culturas locales, virtuales y globales.

El entendimiento de lo que practicantes de las Artes Escénicas en América Latina (re)crean en sus arquitecturas corporales, pretende (re)considerar estructuras efímeras de sus articulaciones en la complejidad de un tiempo-espacio determinado. Este cuerpo en su entorno-experiencias dan una maleabilidad que le permite transitar en los límites,

en las fronteras y en la intercomunicación en las redes comunicacionales/sociales/culturales.

“El cuerpo, moldado por un contexto social y cultural en el cual el actor está inmerso, es ese vector semántico por el cual se construye la evidencia de su relación con el mundo [...] Del cuerpo nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y colectiva [...] El cuerpo existe en la totalidad de sus componentes gracias al efecto conjugado de la educación recibida y de las identificaciones que llevaron al actor a asimilar los comportamientos de su medio ambiente” (Le Breton, 2002: pp. 7-9).

Entender el cuerpo como un local de cambios es entender la cultura que es interferida constantemente por la interacción actual. Para Greiner,



existe una (inter)relación entre cuerpo y cultura que propone una contaminación recíproca de los elementos.

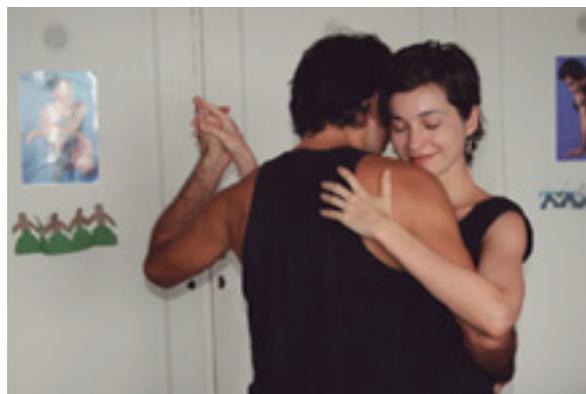
“No es la cultura que influencia el cuerpo o el cuerpo que influencia la cultura. Se trata de una especie de contaminación simultánea entre dos sistemas sígnicos donde ambos intercambian informaciones de modo a evolucionar en proceso, juntos [...] pensar en las relaciones entre cuerpo y cultura y hasta en el mismo multiculturalismo a partir de estas reflexiones es posible reconocer que la preservación de límites es una ficción” (Greiner, 2005: pp. 103-104).

Podríamos constatar que existe un constante trueque entre cultura/cuerpo y que sus alteraciones acontecen simultáneamente a las adecuaciones socio/culturales. Este cuerpo en la cultura y, sobre todo, el cuerpo en América Latina se puede (re)conocer en nuestra hibridación.

La creciente transformación en nuestra América crea metrópolis multiculturales que generan “entrelugares”, fronteras que se mueven y se borran, una “*metrópoli occidental debe confortar su historia pos-colonial, contada por el flujo de emigrantes y refugiados*” (Bhabha, 2007: p. 26). Siendo las migraciones, exilio y auto-exilio los agentes que actúan reconstituyendo y transformando nuestro imaginario rígido de cultura e identidad.

Siendo así, las hibridaciones en nuestros pueblos generan un constante cambio, la comunicación permite que la contaminación sea más rápida, creando (*multi/inter*)culturas, donde el cuerpo ya no es un territorio (re)conocido; él se hace complejo en las nociones de cultura-identidad, pero siempre teniendo un rastro, una estructura en proceso que genera historia, su propia historia.

Según Fernandes (2004: p. 59), “*la memoria y la historia se colocan también en el cuerpo. Sea en los gestos miméticos que nos inscriben en alguna tradición, sea en las marcas personales e intransferibles que cargamos en nuestros cuerpos*”. Esto es

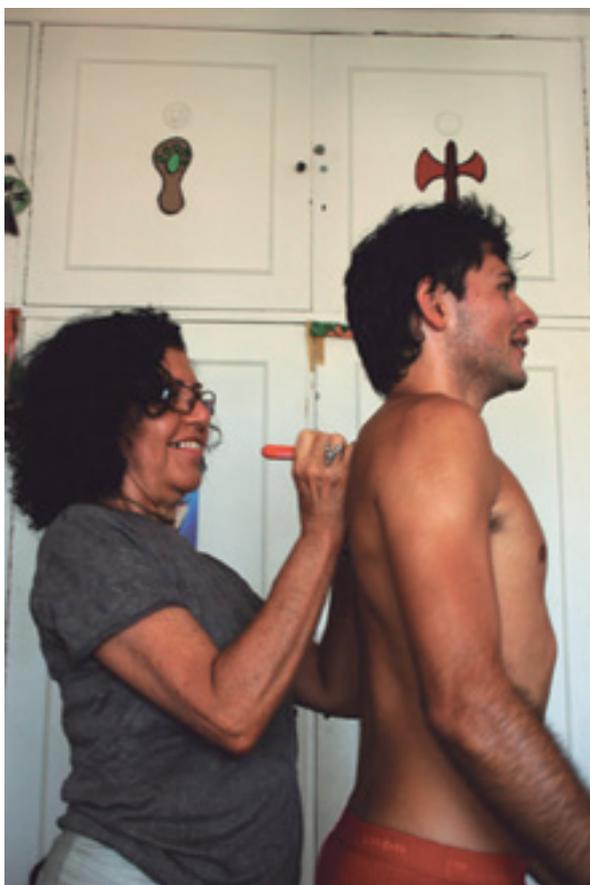


compartido también por Sant’Anna, (2004: p. 3), que metafórica el cuerpo como “*un territorio tanto biológico, cuanto simbólico, procesador de virtudes interminables, campo de fuerzas que no cesa de inquietar y conformar*”, el cuerpo tal vez sea el más bello trazo de memoria de la vida.

“Nuestro objeto de estudio no es solamente el cuerpo físico/fisiológico, ni apenas el cuerpo psicológico o socio-antropológico, pero sí, el cuerpo como un ser de culturas –un cuerpo moldado por la acción conjunta de los otros cuerpos que la cultura ofrece–. El cuerpo como un sitio arqueológico que permite innumerables lecturas semióticas, un cuerpo portador de lo biológico y de los textos de la cultura” (Bellini, 2001: p. 211).

Este sitio arqueológico no es visto como un local fijo, pero sí como receptáculo de informaciones que impregnan su ADN artístico en constante flujo, un sitio que es el cuerpo portador de habilidades/capacidades, matrices/principios y trayectos/rastros que permiten a los artistas las más variadas experiencias dentro de sus procesos creativos.

Siendo el cuerpo un complejo de arquitecturas efímeras, constantemente interferido por la (hiper)comunicación actual, el intérprete-creador de Latinoamérica se encuentra en un punto en donde es importante (re)conocer sus trayectos, rastros y tendencias; es así como las *cuerpografías* encuentran la CRÍTICA DE PROCESOS. Expuesta por la profesora Dra. Cecilia Salles, de



la posgraduación en Comunicación y Semiótica de la *Pontificia Universidade de São Paulo*. La CRÍTICA DE PROCESOS es una visión amplia de la CRÍTICA GENÉTICA que sostiene sus comienzos en análisis de manuscritos que, con la incurción de otras área/especificidades, se interesa por el análisis del proceso creativo en movimiento.

Entre los estudios de CRÍTICA DE PROCESOS, de alguna manera se metaforiza la imagen de un arqueólogo del gesto, buscando fragmentos, no para delimitarlos pero sí para reconocer en ellos una posible morfología, en donde el *“proceso de creación se da en la relación entre tendencias y*

*movilidad de la ruta que esta, necesariamente, insertada en el flujo de la continuidad”* (Salles, 2007: p. 63). La continuidad es entendida no solamente en el proceso, sino como una obra en constante acabamiento, pues *“la propuesta de comprender el acto creador nos lleva, ciertamente, a la constatación de una posible morfología del gesto creador; necesita hablar de la belleza de la precariedad de las formas inacabadas y la complejidad de su metamorfosis”* (Salles, 2007: p. 160).

El cuerpo dentro de esa metamorfosis es, desde mi perspectiva, el iniciador de diálogos, articulador y gestor de los procesos artísticos; podemos reconocer sus trayectos, sus tendencias, sus rastros, así como podemos (re)conocer la materialización sensible de sus propuestas que pueden estar centradas o no en el cuerpo, pero claramente son iniciadas desde las sub-partituras, apoyos, *back-ups* en sus arquitecturas efímeras en sus caminos, trayectos y rastros en permanente extensión.

*“La circularidad de ese camino es de la espiral con su movimiento en permanente extensión externa e interna. La continuidad de la obra se hace en redes y flujos, en (re)convertirse y rizoma, movimiento vegetal que depende de expansión en la superficie y en profundidades de la raíz”* (Rangel, 2009: p. 103).

La materialización de nuestros cuerpos escénico/*performáticos* corresponde a los trayectos poéticos, políticos y cognitivos, así como de las (inter)relaciones con mi historia local, historias personales, identificaciones e intercambios generados por contaminación de informaciones en la red/flujo creativo/artístico/académico siempre en expansión inacabada.

Es así como en el *Performance/Instalación El Jardín del Encanto: “Aquí se habla Español”* (acción presentada en mi cuarto del apartamento El Dorado #602, en Salvador, Bahía, Brasil), la contaminación fue articulada de varias informaciones centradas en mi tesis de doctorado *–cuerpografías–* y apropiadas de elementos de Federico García

Lorca, Guillermo Gómez Peña y Chavela Vargas, como motores creativos.

Dicho trabajo inició en la disciplina de la profesora Dra. Sonia Rangel, al realizar un dibujo del cual, los y las colegas, extraían palabras: *huracán, remolino, ET, universo, contracción-expansión, fuga, reflector escénico, redes, conexiones, flujo, cohete, Omolú, tienda indígena y volcán*, que fueron satélites del rizoma creador junto con mis inquietudes sobre ese cuerpo.

La acción/instalación se articulaba en fases: reconocimiento del espacio/instalación, una danza sísmica, lectura de fragmentos de “El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín”, interacción con bailes populares latinoamericanos, escrita corporal, tequila/música de Chavela, repatriación de mi cuerpo con banderitas en agujas de acupuntura y un poema final.

Pero, es en el cuerpo que se crea un “Jardín” que tiene muchos (en)canto(s); los cantos son sub-partituras, células y partes del cuerpo-poesía. El Jardín es mi partitura que (re)vela la esencia de mí o, mejor, Yo mismo. Yo en mi canto, en mi espacio, en mi casa abierta; un jardín que permea la (i)realidad y ofrece mis secretos.

“La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad, incesantemente re-imaginamos su realidad: distinguir todas esas imágenes sería revelar el alma de la casa; sería desenvolver una verdadera psicología de la casa” (Bachelard, 1989: p. 36).

Esa imagen de la casa, se refiere a las casas donde viví; lugares que transité, momentos e imágenes cargadas de instantes mágicos; (re)conocer la psicología de la casa *In Process*, donde mi *self* se divierte y expande, es abrir, también, mi patio. Mi casa tiene un gran patio interno con un árbol que atrae pájaros e insectos. Ese árbol en el patio-jardín que, a su vez, está dentro de la casa, se hacen uno, mi casa-cuerpo.



La casa es el cuerpo; mi cuerpo es la casa, como un Ermitaño que vive en la vera del mar, cargando con él su casa, su casa-cuerpo, pero él no construye su concha, ella es prestada y la cambia con el tiempo; es en la acción de mudanza que se (re)ve, (trans)forma y (re)organiza sus sub-partituras.

La (in)estabilidad de ese cuerpo-casa, así como el árbol, está en la fuerza de la raíz, en las (trans)formaciones de su torre, conocer límites y fronteras en donde se puede transitar libremente pero con reformas, movimiento y apropiaciones, llevando el cuerpo-casa por los caminos del infinito y de azar.

Las transformaciones en las (re)invenciones son como constantemente (re)imaginamos nuestra casa. El alma de la casa es movimiento, es vibración y un universo de caos-orden dentro de una estructura maleable. (Re)velar el alma es mostrar su transformación en la conformación de una composición (in)acabada; mi alma es mi casa-cuerpo, un infinito y un todo que se muestra a sí misma, en un espejo, en un reflejo o en una mirada del otro. La psicología de la casa es su colección de imágenes; es su voracidad por lo nuevo,



la inocencia del juego de los niños, la sabiduría de los más viejos, lo macro y lo micro. (Re)velar las imágenes de la casa es (re)conocer y (re)construir la incesante (re)imaginación de su (i)realidad.

El árbol *“es verdaderamente sólido sobre la tierra, para una imaginación dinámica, una raíz fuerte”* (Bachelard, 1990: p. 226). *“Pero en el centro del árbol, el ensueño es inmenso. Ya que estoy tan bien protegido, mi protector es omnipotente. Desafía las tempestades de la muerte”* (Bachelard, 1990: p. 91). El protector es el dinamismo de imágenes y principios *“que corresponden al onirismo de la casa-cuerpo”* (Bachelard, 1990: p. 98). Estas imágenes son el impulso creador y multiplicador de emociones y de sensaciones en la combinatoria *ad infinitum*.

*“¿Quiénes somos nosotros? ¿Quién es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un inventario de objetos, una muestra de estilo, donde todo puede ser continuamente agitado y reordenado de todas las maneras posibles”* (Calvino, 1990: p. 138).

Afectar esas enciclopedias personales es agitar y re-ordenar o incrementar nuestras sub-partituras/ cuerpo-grafías, en este ir y venir, los puntos de vista pueden interferir y contribuir de varias maneras. Al hacer la obra visible y concreta puedo abrir la posibilidad de esa multiplicidad, agregando imágenes, saboreándolas e impregnándome de ellas; en este trabajo muchas imágenes fueron (re)apropiadas de la escrita, de la voz y de la interacción con otros cuerpos-casa.

La propuesta de Guillermo Gómez Peña, la voz de Chavela Vargas y las palabras de Federico García Lorca me estimularon a agitar mis *cuerpografías*, restaurando instintos, reencontrando mi objeto-sujeto: mi casa-cuerpo, yo en mis mestizajes y en mi interculturalidad latinoamericana barroca.

Una América Latina barroca que estimula ese continuo "caos" de creación y recreación en su transcendencia que permea el cuerpo, "la transcendencia para la que apunta todo arte barroco implica otro cuerpo: ágil, leve, esculpido por la tentación, en tensión permanente. Un cuerpo en fiesta, animado por la pasión" (Sarduy, 1988: p. 16). Un cuerpo que es movido por la pasión. Un cuerpo rico y abierto a las informaciones, más allá de la simple hibridación, está en continuo mestizaje, en continua construcción de sus arquitecturas efímeras.

"El mestizaje se constituye como una trama relacional, conectiva, cuyos componentes no nos remontan nostálgica y solitariamente a instancias aurales perdidas, pero sí festejan el gozo sintáctico de esa tensión relacional que se mantiene como encaje móvil en suspensión" (Pinheiro, 2006: p. 06).

Un cuerpo mestizo es la herencia de una América Latina barroca e intercultural, en un lugar que se revela a la complejidad en la que convivimos; una complejidad que es inherente al ser humano, "como todo lo que es humano, la unidad del pensamiento complejo es una y múltiple, comporta en sí la multiplicidad, así como la multiplicidad comporta la unidad" (Morin, 2002: p. 07). El cuerpo como unidad corresponde a sus multiplicidades que, unidas a las redes de informaciones, se hace complejo cada vez más en los procesos culturales, así como en los procesos creativos.

Es, al revelar una Latinoamérica barroca/mestiza/híbrida, centros urbanos en sus crecientes (inter)culturas, sumados a redes/culturas virtuales, las

camadas se (re)estructuran en sus íntimas arquitecturas y, por ende, en sus cuerpos.

Múltiplos cuerpos escénicos/*performáticos*, parafraseando a Mateo Bonfitto cuando coloca que "es ahora, en el contexto teatral, cuando sabemos que no es compuesto de un teatro, sino de muchos teatros" (1999: p. 42); consecuentemente, no existe una única llave de interpretación del cuerpo y del proceso creador, más bien, diferentes historias, trayectos y concepciones, no es compuesto de un solo cuerpo, sino de múltiples cuerpos, cuerpos mestizos/híbridos (re) creando sus *cuerpografías* en arquitecturas efímeras.

## Referencias

- Bachelard, G. (1989). *A poética do Espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.
- Bachelard, G. (1990). *A Terra e os devaneios do Repouso*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.
- Bellini, M. (2001). Dança e diferença: duas visões, Corpo, dança e deficiência: a emergência de novos padrões. *UniverCidade, s/d: Lições de Dança*. Rio de Janeiro: n. 3, p. 211.
- Bhabha, H. (2007). *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Bonfitto, M. (1999). O corpo no trabalho do Ator. *Revista Repertório*. Salvador, BA: UFBA, Ano 2, N. 3: p. 42.
- Calvino, I. (1999). *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. de Letras.
- Foucault, M. (1997). *Vigiar e Punir*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes.

- Fernandes, A. (2004). *Memória e processo. Corpo e historia*. Campinas, São Paulo: Autores Associados.
- Greiner, C. (2005). *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume.
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Morin, E. (2002). Abertura. In: DE CASTRO, Gustavo. *Ensaio de complexidade*. Porto Alegre: Meridional Ltda.
- Rangel, S. (2009). *Olho Desarmado, objeto poético e trajeto criativo*. Salvador: Solisluna Editora.
- Salles, C. (2007). *Redes da Criação. Construção da obra de Arte*. São Paulo: Editora Horizonte.
- Sant'Anna, D. (2004). *É possível realizar uma história do corpo? Corpo e historia*. Campinas: Autores Associados.
- Sarduy, S. (1988). *Barroco*. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega Limitada.
- Pavis, P. (2005). *A Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva.
- Pinheiro, A. (2006). *Introdução em comunicação e cultura: barroco e mestiçagem*. Campo Grande: Uniderp.