



Del cuerpo a la corporeidad¹

Corporeality of the body

Corporalidade do corpo

Fredy Oswaldo González Cordero

1. Este artículo hace parte de un texto mayor titulado: “Entre el bufón y el maestro idiota: teatralidades y corporeidad en la escuela” (2013), apoyado por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Fredy Oswaldo González Cordero²

2. Licenciado en lingüística y literatura, maestro en artes escénicas y magister en literatura, magister en estudios artísticos de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Ha escrito, entre otros textos, “El arte teatral en la escuela” (2003), “Pedagogía del cuerpo: reflexiones y provocaciones” de la Pontificia Universidad Javeriana (en prensa).

Fecha de recepción: 29 de octubre de 2014 / fecha de aprobación: 4 de febrero de 2015

Resumen

Este texto evidencia un tránsito conceptual y práctico, que surge en el contexto de la creación de la pieza performática “La nave de los locos”, creada en la escuela por un grupo de estudiantes de educación media de la Escuela Normal Superior María Montessori. Para tal efecto, se desarrollan conceptos como corporeidad y teatralidad, a la luz de algunos, en contraste con las búsquedas dramáticas de este tipo de acciones performáticas en donde la escuela es objeto de indagación y creación.

Link de La nave de los locos:
<http://www.youtube.com/watch?v=SshPz7brxOc>

Palabras clave: *Cuerpo, corporeidad, teatralidad, práctica artística.*

Summary

This text reveals a conceptual and practical transit, which arises in the context of the creation of the performative piece "Ship of Fools", created in the school by a group of high school students of the Ecole Normale Supérieure Maria Montessori. To this end, concepts such physicality and theatricality develop, in the light of some, in contrast to the dramaturgical searches of this type of performative actions in which the school is the subject of inquiry and creation.

Link to The Ship of Fools:
<http://www.youtube.com/watch?v=SshPz7brxOc>

Key words: *Body, corporeality, theatrical, artistic practice.*

Resumo

Este texto revela um trânsito conceitual e prático, que surge no contexto da criação da peça performativa "Ship of Fools", criado na escola por um grupo de estudantes do ensino médio da Ecole Normale Supérieure Maria Montessori. Para este fim, conceitos tais fisicalidade e teatralidade desenvolver, à luz de alguns, em contraste com as pesquisas dramáticas deste tipo de ações performativas em que a escola é o objeto de investigação e criação.

Link para The Ship of Fools:
<http://www.youtube.com/watch?v=SshPz7brxOc>

Palavras chave: *Corpo, corporalidade, teatral, a prática artística.*

Introducción

El presente texto pretende abordar algunos conceptos que se vuelven referente, fuerza significante y fuerza de contenido a la vez: corporeidad y teatralidad. Nos referimos a la característica puramente simbólica que podría entrañar esta bina conceptual en un contexto específico, alrededor de una serie de prácticas artísticas surgidas en la escuela.

Para nuestro caso, el referente mayor son los testimonios visuales y escritos del trabajo de campo sobre los habitantes de calle y los juegos escénicos creados a partir de la imagen: “La nave de los locos” de Bruguel. Se crearon imágenes que arrojaron como resultado artefactos y acciones expresivas. Entendiendo que tal producción surge en un contexto específico y con unos actores y una acciones precisas, así las condiciones de significación la ubican en otro lugar, tal vez lejano a los lugares de circulación artística (salas de teatro) que para nuestro caso denominamos piezas alegóricas en tanto su experiencia atraviesa las subjetividades de los co-creadores y, en alguna medida, para la escuela se vuelve un “acontecimiento”.

Ubicamos este concepto de acontecimiento en tanto entrañó dolores, solidaridad con otros dolores y preguntas existenciales en el sujeto político y ético de quienes experimentamos-investigamos las historias de vida de los habitantes de la calle que pernoctan en el río Fucha.

A continuación se presenta el fragmento de un texto escrito por un estudiante co-creador:

Él: “Aquí estoy acurrucado en la mitad de la calle mirando el fuego ardiente y naranja que surge del plástico. Siento el olor negro del humo que viaja en el aire con destino celestial y siento a la vez el mirar desesperado de decenas de personas que no saben lo que es vivir. Sería mejor estar muerto en otro mundo en el que no sienta ni se extrañe ni se piense en lo pasado” (Jaime Rosas, 16 años).

Cuando abordamos conceptos centrales como corporeidad y dolor en las piezas expresivas como la comentada, es necesario aclarar que partimos de la revisión del concepto de cuerpo. Para lo cual abordamos el paradigma de la corporeidad desarrollado por Tomas Csordas (1993) en contraste con los paradigmas del “cuerpo” que caracterizaría a la teoría estructuralista. Para llegar a un concepto de corporeidad iniciemos por decir que desarrolla nociones como “estar en el mundo”, extraído de la fenomenología. En este sentido, el cuerpo es entendido como el ámbito existencial de la cultura.

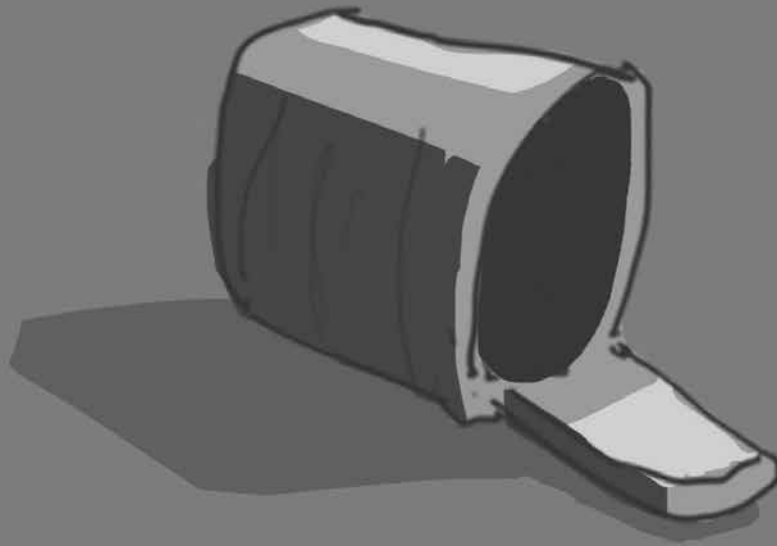
Un referente importante es la fenomenología de Merleau Ponty (1976, 1981) en tanto se centra más en la práctica social y la experiencia corporal. Otra fuente es la de Arturo Rico Bovio en la crítica a la corporeidad (2012) y su propuesta de abordar el cuerpo como categoría del arte y de la vida. Si bien es cierto que el mundo nos llega a través de la conciencia perceptiva; es decir, el lugar que ocupa nuestro cuerpo en el mundo, tal vez “la meta de la percepción es restablecer las raíces de la mente en su cuerpo y en su mundo, en contra de las doctrinas que consideran la percepción como un simple resultado de la acción de las cosas externas sobre nuestro cuerpo, así como contra aquellos que insisten en la autonomía de la autoconciencia” (Rico Bovio, 1994, p. 37). Abordamos el concepto de “El cuerpo como nuestro punto de vista sobre el mundo” De esta manera somos seres espaciales y temporales: no sólo simples objetos en el mundo. Así nos expresamos para hacer visibles nuestras intenciones.

Entonces, una pregunta nos asalta desde el comienzo: ¿cómo no quedarnos únicamente con la perspectiva filosófica? Esto con la intención de abordar el concepto de cuerpo en el contexto social. Para tal efecto, desde las propuesta de Goffman y Bordiau (1995), sobre la evidencia empírica de la práctica, que en este caso, recoge elementos de lo público y lo íntimo, con atreverse a ponerse en escena. Frente a esto encontramos que cuando estamos en el espacio público, estamos en el centro del escenario; cuando estamos en casa, estamos entre bastidores. Los diferentes ámbitos, circunstancias y contextos condicionan nuestras maneras de comportarnos.

En este camino entendemos que el espacio además de ser social es sensorial. Todo el tiempo intervenimos en la vida cotidiana desde el yo. En este orden de ideas, el concepto de “hábitus” entendido como un “un sistema de disposiciones duraderas y trasponedoras” que son producidas por las condiciones particulares de una agrupación de clase social (Rico Bovio, 1994, p. 95).

Los habitantes de la calle eviencian su corporeidad de manera no normalizada. Además, aquellas otras cosas que conforman su atavío: el chaleco, el carro esferado, la cobija, etc., les configura como una suerte de performance en el espacio de la calle.

En nuestro taller creativo nos sustraemos y armamos un espacio de acunamiento de las sensibilidades de los jóvenes participantes. Esto se constituye en un impulso para abordar el proceso creativo. En este sentido, todas las agrupaciones de clase tienen su propio hábitus inculcado por la educación. Sin bien es cierto que el hábitus vincula al individuo con las estructuras sociales, para este caso, nos preguntamos por las prácticas



coporales que se reproducen, se enseñan o se transforman, en las maneras como las usamos y las representamos en nuestra práctica artística partiendo desde el ser “indigente”.

Para tal efecto, abordamos algunos postulados formulados por Antonin Artaud en “El teatro y la crueldad”, con la perspectiva de encontrar elementos que permitan potenciar y explicar algunas prácticas artísticas en el contexto de la educación y los postulados estéticos que se fundan en relación con los dolores de la contemporaneidad. Al recabar en la necesidad de ubicar evidencias empíricas en la práctica y al ubicar el cuerpo como nuestro punto de vista sobre el mundo. En nuestro cuerpo están inscritos los dolores más grandes que ha padecido la humanidad: desde la crucifixión de Cristo, la hecatombe producida por la explosión de las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki hasta las prácticas más salvajes que provocan dolor. De allí que la memoria inscrita en nuestra corporeidad nos sirva de excusa también para preguntarnos por nuestra memoria.

El planteamiento que subyace, procura que tanto en las prácticas artísticas que llevamos a cabo, como en los procesos educativos, el “cuerpo” no sea estudiado bajo el signo del concepto; es decir, como si fuera una categoría estática, no carnal, abstracta, en sentido opuesto a aquel abordaje donde el “cuerpo” es un eje actuante de la creación artística y de la producción simbólica en la cultura: como manifestación carnal integral de la vida y las personas.

Existe una apuesta desde el trabajo de la corporeidad y las teatralidades, que propone abordarlas como dinámicas de interacción que requerirían de otras formas de investigar-crear, reflexionar. Estos estudios provocan la revisión de la corporeidad como “el lugar primero por excelencia donde ocurre la cultura

así como el lugar a través del cual la personalidad humana ejerce los intercambios sociales de la sensibilidad, del pensamiento, de la acción” (Rico Bovio, 1998, p. 51). De esta manera se privilegian interacciones sensibles entre corporeidades para la re-significación de la vida y la re-construcción del mundo.

A continuación cito un texto que surge a modo de monólogo y que da cuenta de la reconstrucción del joven tallerista:

Rueda que rueda por el mundo. Mi mirada quiere penetrar al sol pero el sol es bamboleante y extraño. Rehúye mi mirada. Más sí la pierdo en el mar azul. Las barcarolas se disipan como nubes y las nubes son barcas que navegan contra el viento. Así como mi rostro: es feliz cuando recibe la telaraña de rayos venidos desde los confines de Ícaro.

Transcurro mis días rodando esta llanta de camión. La llanta me acompaña y rueda por el mundo. Rodamos por el mundo para huir de un pasado que duele. Es aquel fajo de recuerdos y evocaciones del que hay que huir. Mis ojos tapados por la venda sangrante de la hilandera me orientan hacia un lugar impreciso adonde navegaré igual que Odiseo. Tal vez me extasíe escuchando los llamados de las sirenas: son de las mismas que me arroban la mirada cuando sus ojos hechiceros me quieren atrapar tras ellas. Huyo, la carretera es una serpiente infinita que no me lleva a ningún lugar. Es un laberinto a donde vuelvo, recorro y me pierdo. Nadie sabe que busco un no lugar. La negación del pasado y el futuro que me ha condenado a llevar esta llanta para enfocar ya el grupo de asesinos que buscan víctimas entre los más inocentes, ya para buscar las bailarinas de la oscuridad que procuran vidrios de cristal para sus ojos. Tal vez yo sea el famoso presentador de televisión hoy navega con nosotros en la horda de los que cargan la culpa eterna; el que terminó crucificado por los locos racionales de atar, que después

de 2012 años nuevamente repitió la historia de anunciar el fin del mundo pero que fue sacrificado por su propia palabra con clavos de sus propias vértebras. (Camilo Bocanegra, 16 años).

Emancipar al espectador-ejecutante

La “estética de la crueldad” planteada por Antonin Artaud sería un camino para “provocar” reflexiones y acciones. Se dibujaría como un derrotero, como una manera de ejercer un pesimismo activo, que no se queda en la desesperanza y el desconsuelo; para esto, recogimos la señal de la crisis de la sociedad actual. Entonces funcionó como una manera de teorizar y soportar la apuesta poética y de estesis que pusimos en escena en la pieza simbólica. En este transcurso, nos realizamos el inventario para reconfigurar el viaje en donde:

- Las prácticas artísticas no pueden seguir siendo ni ilustrativas ni narrativas ni decorativas. Lo que interesa no es la forma sensible, sino la fuerza sensible del gesto y su potencia de afectación.
- Las prácticas artísticas no buscan producir gusto, ni complacencia ante el placer o ante el dolor. Sólo buscan, a través del gesto cruel, hacer sentir y pensar con crudeza nuestra realidad de finales y comienzo de siglo. Artaud lo plantearía cómo “la crueldad. sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro. En nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu (del teatro de la crueldad).
- Busca en el espectador un choque, cuestionarlo, hacerlo sentir, pensar de manera diferente. “(Yo) me consagraré en adelante exclusivamente al teatro, tal como lo concibo, un teatro de sangre, un teatro que en cada representación habrá hecho ganar corporalmente algo tanto al que representa como al que viene a representar, por otra parte uno no representa, uno hace”.
- La práctica artística es vida siempre y cuando se asuma de manera experimental. Artaud planteaba que: “la cara de mis alucinaciones. Los ojos alucinados. Los rasgos angulosos, tallados por el dolor. El hombre soñador, diabólico e inocente, frágil, nervioso, potente. Cada vez que se cruzan nuestras miradas, me sumerjo en mi mundo imaginario. Realmente, es un hombre alucinado y alucinante”, (Anais Nin, en *Incesto: diario no expurgado*).

Por otro lado, a partir de Ranciere nos preguntamos por el papel de la pieza simbólica, el lugar que ocupa el espectador y la disminución de la distancia entre la realidad referida y la fuerza expresiva de la acción. No queríamos contemplación ni aplauso. El referente, por toda su fuerza de contenido no puede ser ni ilustrado ni caricaturizado. Únicamente sabemos que queremos expresarnos y manifestar nuestra consternación, pero a la vez la solidaridad en lo que expresamos.

En consecuencia, nos rondaba otra pregunta; ¿cómo adentrarse en ser un espectador que no se ubique únicamente desde la mirada voyerista de quien busca complacerse, en disponerse para que la representación ocurra frente a su perceptiva de consumidor de imágenes, sensaciones, provocaciones... para, en cambio, adentrarse en las condiciones de producción de esa “apariciencia” que vino a “consumir”? Ranciere le llamaría a esto la paradoja del espectador.

La costumbre nos había enseñado que el espectador está quieto, es pasivo, no necesariamente tiene poder de intervención de actuación... Pareciera que solamente se le dispone para que piense y no para que su “experiencia” le permita intervenir. La conclusión había sido deducida hace tiempo por Platón: el teatro es el lugar donde gente ignorante es invitada para ver a gente sufriente. Lo que sucede en escena es un pathos, la manifestación de una enfermedad, la enfermedad del deseo y el dolor, que no es otra cosa que la auto-división del sujeto, debido a la falta de conocimiento. La acción del teatro no es sino la transmisión de esa enfermedad a través de otra enfermedad de la visión empírica que mira a las sombras.

Por lo tanto, dice Ranciere (2006), necesitamos un nuevo teatro, un teatro sin espectador. Necesitamos un teatro donde la relación óptica –implícita en la palabra teatro– es sometida a otra relación, implícita en la palabra drama. Drama significa acción. El teatro es un lugar donde la acción es ejecutada por cuerpos vivos frente a cuerpos vivos.

En este sentido, el teatro puede contribuir a crear nuevas formas de experiencia. Desde este lugar abandona los lugares formales para adentrarse en ser un cuerpo performativo. Es desde allí desde donde interviene la forma sensible de la experiencia.

En seguida, en un momento posterior a la intervención performativa, surge otro monólogo, desde mi lugar como maestro provocador y participante.

Siento frío. Mi cuerpo se unta con maquillaje para aparecer sucio. La dermis me exige ponerme de otro color. Se expone de otra manera con sus vellosidades y percibo el recorrido lento y suave de una mano femenina que me unta aquella sustancia pegajosa,

cremosa: el recorrido de un pincel cincelando con su escobilla cada poro de mi superficie. Es el afuera que convoca al adentro. Pero el adentro se muestra imperturbable. Si sumerjo mi mirada en aquel surco sobre mi piel, sé que no durará tanto como la caricia de mi madre o de la mujer amada: ¿por qué cala tan profundo una caricia? Nunca se puede volver olvido del olvido. Entonces mis fugas de ensueño recuerdan unos dedos rascándome la cabeza. Otra vez el calor de mi seno materno, el olor del pañolón azul y un regazo desplegado para mí. No sólo desde mi niñez, sino en mi adolescencia. Pero me sobreviene la rebeldía, no quiero maquillaje, no quiero caricia. Decido cambiar mi vestido con Hernán, el ñero del Fucha. Entonces las ladillas y el olor putrefacto ahora sí envuelven mi apariencia. Allí está el desafío de ser otro aparentándolo. No obstante, ese paso como ser humano me ubica como una teatralidad en superficie porque soy indigente pero soy profesor; soy ñero pero discuro convencionalmente por una vida cómoda. Bueno, otro maquillaje, al fin y al cabo.

Afuera, la caterva, la bulla, el frío, el esmog del Transmilenio a su paso. Más allá la basura, el olor a comida: la alcantarilla. En mi devenir de loco voy en aquella nave. Soy otro. Nadie se aproxima a mí, ni siquiera mi compañero: hiedo a podredumbre, mierda, mugre, cochinateda, desecho: perro húmedo divagando por la ciudad de Bogotá.

Transito con mis harapos que ahora son míos y que me dan derecho a cargar con una cobija vieja, un bulto lleno de chatarra y a poner en mi rostro una mueca de “vacañería”. Mi garganta también deja salir palabras incomprensibles para los que no están en la horada conmigo: groserías al fin y al cabo en donde la gonorrea se mezcla con la “pirobez” y la “pichurrez”. Entonces ocurre lo que por causalidad alguien no esperaba: se rompe la bolsa en donde cargo la chatarra. Aquel acto intempestivo detiene el tráfico y una multitud entre ñeros y policías me ayuda a recoger. Claro, paro el flujo normal de la ciudad. El acelere que exige. El ir y venir en una carrera desenfundada, donde todo el mundo tiene que producir, producir, consumir, consumir.

Ahora todo aquello es ajeno para mí: el reloj que marca las horas ya no importa. Sólo asisto a calmar mis necesidades primarias: comer, dormir, calmar la sed. Ni siquiera el recorrido lleva un lugar preciso. Divago, vago por aquellos espacios. Ni siquiera tengo mojonos de exclusividad, porque en todo lugar hay comida.

La caneca de basura bien puede ser el lugar en donde se prodiga un buen trozo de pizza o los huesos del pollo para repelar. Allí está la ciudadanía que me prodiga esos placeres sin mayor costo. Como la vida es un momentico, me doy a la tarea de escarbar para seleccionar aquello que me sirve. Indago, busco, observo, palpo,

huelo. Una sustancia pegajosa puede ser una excelente o una mala noticia. Porque en el mundo de los desechos todo se mezcla. Es una miscelánea infinita de colillas de cigarrillo, pedazos de pizza, papel higiénico, latas de cerveza, servilletas, empaquetaduras de galletas, arroz con pollo. Es la condición de vivir en el trasegar: reciclo lo que otros desechan. La basura es, tal vez, mi manera de supervivencia.

Escucho murmullos a mi alrededor, voces disecadas; embalsamadas porque repiten la misma afirmación y la misma grosería. Encuentro voces que se encuentran con otras de reojo. Se chocan. Surte efecto la adrenalina para no pensarnos, o para volvernos carne pensante, afectiva, emotiva, síquica en acción: antes de la otra entrada y de la mayor ruptura: a puerta trasera de un colegio de niños, niñas, adolescentes.

La vida cotidiana pasa con sus ritmos, sus días, sus horas: ora repleto de algarabía, ora en silencio, ora en total soledad, ora en total hacinamiento. Allí existen unas maneras de existir y de habitar estos espacios: hay modos de vida, estilos de vida y géneros de vida. De esta manera se evidencian y se determinan acuerdos generales para vivir la cotidianidad. En este contexto se cruzan una relación entre lo personal. Hay cierta singularidad ocultada por los uniformes, sin embargo, a cada segundo se encuentran maneras de subvertir la homogeneidad con toques de singularidad. Así el modo y estilo son trasgredidos o reproducidos en el género de vida. Todo el tiempo estamos impresos: es la corporeidad (Oswaldo Cordero, docente).

Corporeidad y expresión

Las prácticas artísticas en el campo de las artes escénicas apelan a la fuerza expresiva de la corporeidad, precisamente este el punto de las nuevas teatralidades, de las artes del cuerpo y de la performance social. Desde sus búsquedas incesantes, ha deconstruido el cuerpo y se ha adentrado en la corporeidad. Lo ha explorado incesantemente y ha provocado reacciones insospechadas. En los últimos tiempos, hemos asistido a provocaciones bellísimas que apuntan a sacudir el letargo de las “naturalizaciones” del cuerpo en la sociedad. ¿Cómo provocar reflexiones en una sociedad que fagocita y aprovecha cualquier ruptura para volverla publicidad u objeto de deseo-consumo?

Nuestras prácticas artísticas se ubican en los terrenos cercanos a la muerte, al pánico, a la crueldad. En ese sentido, recordamos otra vez que el cuerpo no es substancial sino que es relacional y narrativo. Intentamos que la sociedad se descubra a sí misma. ¿Qué nos dicen las imágenes, las acciones y las inter-



venciones de imágenes que, en gran medida, causan conmoción a una sociedad que nada conmociona? Desde la apuesta estética provocadora que intranquiliza al espectador fusiona preocupaciones alrededor de la muerte, la moda, el placer-no placer, la corporeidad y la negación de la corporeidad. Suscita, al modo de quienes desarrollan la estética de la crueldad, cierto nivel de repulsión. Ejecuta maneras de provocar asco y repulsión: indigente, sufriente, paciente, celebrante, etc.

Nuestros cuerpos se agazapan en una fuerza expresiva que quiere hacer eclosión. Tal vez se retraen y somatizan, y se enferman. Cuando están vigilados y constreñidos por las políticas, por la ideología, por los espacios, por los tiempos, por la normalización tarde o temprano se rebelan y se interesan por desaparecerse: se fugan, se sustraen de las máquinas sociales que ordenan la vida. Se saben poseedores de un poder que domina. No están cómodos porque saben que desde el principio, en el seno materno, fueron libres. Igual que cuando nos movemos en el escenario y vemos al modo de un caleidoscopio: nuestro cuerpo de revés y envés, de adentro y de afuera, muchos afueras, muchos adentros, quizá allí esté lo fundamental.

Otra pregunta asalta cualquier disquisición: ¿si estamos en un espacio que constriñe el cuerpo, cómo no hacer que salte en pedazos, sino que encuentre esferas para expresarse? ¿Cómo podemos potenciar la expresividad de otros cuerpos (los cuerpos de la infancia, por ejemplo) si primero no buscamos, indagamos, esculcamos y quitamos las esclusas de nuestros cuerpos? Nuestra salida es que los procesos creativos y las piezas generadas son como espejos en los cuales se reflejaba el cuerpo hasta ahora ignorado, el que se encontraba en la penumbra de la indiferencia, al que nunca se había puesto en escena.

Haciendo recuento, cada paso no solamente nos empezó a llevar hacia adelante, también a los lados y de nuevo adelante y luego atrás, otra vez adelante, a los lados, atrás, sintiendo la cadencia presente en cada uno desde tiempos ancestrales, guardada en cada célula, escrita en el cuerpo por siempre, pero a veces opacada por una moral plasmada muchas veces con dolor en la escuela, en la calle, en la casa. Entonces hallamos una voz de aliento al encontrar rasgos, líneas fuertes, débiles, desdoblamientos, giros, trazos, melodías, chirridos, voces, texturas, armonías, colores, caídas que delatan la materia prima de nuestras piezas creadas.

Así, discurrimos para sacudir los rituales cotidianos, los mismos que nos automatizan, y nos asalta la pregunta ¿por qué la escuela moderna aquietó los cuerpos? ¿Su supuesto es que las formas más estables para conocer eran la quietud y el encierro? Y continuamos: ¿Cómo abrir los recintos de nuestro propio cuerpo para repensar las prácticas en donde el cuerpo no se aborda en la dicotomía cuerpo-mente? ¿Si la escuela está constituida por líneas de fuerza de enunciación, fundamentalmente, cómo darle sentido a las líneas flexibles de tal manera que desde allí se constituyan líneas de fuga en donde los niños y los jóvenes se constituyan como sujetos? ¿Cómo abordar el cuerpo no como un instrumento, ni como un medio de expresión sino como una totalidad expresiva que es el resultado de tradiciones intelectuales, ideológicas, políticas..? ¿Cómo hacer que no prime la necesidad del encierro, la supuesta “protección” y de moralización sin que discurran discursos, acciones, espacios interesantes y con sentido para todos los que discurrimos por la escuela?

Cuando partimos de lo que hacemos en nuestras prácticas, en nuestros nichos, de la manera cómo lo hacemos, de los enfoques que abordamos en contraste con la forma como la escuela, en general, determina las corporeidades podemos afirmar que hay posibles salidas a una institución que estalla poco a poco. No de manera traumática, sino desde las preguntas que surgen en cada uno y que tienen elementos inquietantes.

En la escuela, si hay unos dispositivos de poder que replican la guerra esquizofrénica de la producción (*homo economicus*), ¿cómo produzco variación, desplazamientos, celeridades? ¿Cómo indago en el juego, el taller, el ritual, la pieza creativa para que en el tejido los cuerpos de los otros (de los infantes) se entrecruzan y constituyan un tapiz? Sabemos que el tapiz no está hecho con el capricho. En él tal vez encontremos un zurcido donde se privilegian las líneas de fisura, las líneas de ruptura, las subjetivación que son líneas de creatividad. Si es así entonces tendrán sentido el arte y los juegos miméticos, proxémicos y simbólicos que creamos.

Apelando a los agenciamientos que discurren por la “institución”, soñamos en cierto momento, que ésta albergara espacios de formación y de relación con pares. ¿Cómo constituir un discurso si no es con la distancia que nos permite tomar distancia y jugar a la “praxis”, la escritura y al taller creativo para reflexionar sobre nuestro devenir? Sin embargo, otra vez la barahúnda nos enceguece y terminamos como parte del tejido que está apenas sosteniendo los hilos de sus ramificaciones fuertes como

la organización escolar. Entonces, pensamos, ¿la institución permite ser preguntada desde estas líneas de fisura? ¿La institución se percibe en entredicho cuando el dispositivo problémico estalla al preguntar por el rol de la institución: los maestros, las jerarquías, la organización, los saberes, etc.?

Esto bien puede convertirse en una consigna que no moviliza cimientos. Puede ser cómodo para algunos o arriesgado para otros. El devenir nos ha enseñado que no siempre se está dispuesto a mudar de territorio, allí hay múltiples miedos que no nos dejan dar los pasos necesarios; empero, la desterritorialización es importante en la perspectiva de reinventarnos, de volvernos a crear, tal vez de volver a nacer para encontrar nuevos sentidos. La clave está en la manera de abordar a los otros, los jóvenes, los niños, de preguntarnos con ellos, de escuchar sus preguntas, sus inquietudes desde estas prácticas que les permiten preguntarse y crear, inquietarse y ponerse en escena, indagarse y liberar, preguntarse y comunicar. Desde estas puestas y estos postulados se puede pensar otro tipo de escuela.



Referencias

- Agamben, Giorgio. (2003). *Homo Sacer. El poder soberano y la Nuda vida*. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, Giorgio. (2011). *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo.
- Álvarez, Fernando y Varela, Julia. (2000). *Arqueología de la escuela*. Ed. La Piqueta.
- Artaud Antonin. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona: Ed Edhas.
- Bernard, Michel. (1985). *El cuerpo: Un fenómeno ambivalente*. Buenos Aires: Paidós.
- Boal, Augusto. (2002). *Ejercicios para actores y no actores*. Barcelona: Alba editorial.
- Bourdieu, Pierre y Jea-Claude Passeron. (1995). *La reproducción: elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Barcelona: Ediciones Fontamara.
- Csordas Thomas. (2011). *Pensamientos encarna-dos y emociones corpo-rizadas: impresiones sobre una entrevista cualitativa en profundidad a dos vecinos de un ex-centro clandestino*. Mauro Greco (UBA-Conicet-Iigg)
- Denis, Daniel. *El cuerpo enseñado*. Ediciones Paidós 1980 Teoría King Kong, Ediciones: Grasser & Fasquelle. 2006. Editorial Melusinna 2007. Traducción: Beatriz Preciado.
- Diéguez, Caballero Heana. (2007). *Escenarios liminales: Teatralidades, performances y política*. Biblioteca de Historia del teatro Occidental. Argentina: Siglo XX.
- Feldenkrais, Moshe. (1980). *Autoconciencia por el movimiento. Ejercicios para el desarrollo personal*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Foucault, Michel. (1961). *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1963). *Nacimiento de la clínica*. México: Siglo XXI.
- _____. (1966). *Las palabras y las cosas; una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción Elsa Cecilia Frost. Argentina: Siglo XXI Editores.
- _____. (2000). *Hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Primera edición. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Editores Argentina, 2002. 314 p.; 21x14 cm.- (Nueva criminología y derecho) Traducción de: Aurelio Garzón del Camino.
- _____. *La hermenéutica del sujeto*. (2001). México: Fondo de Cultura Económica.
- González, Fredy. (2003). *El arte teatral en la escuela*. Bogotá: Editorial Magisterio.
- _____. (2012). *Pedagogía del cuerpo: indagaciones y provocaciones*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Larrosa, Jorge. El ensayo y la escritura académica. En: *Propuesta Educativa*, Vol. 12, N° 26, Julio 2003, pp. 34-40.
- Mandoki, Katia. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Siglo XXI.
- Mannoni, Maud. (1972). “El estallido de las instituciones”. *Cuadernos de Sigmund Freud*. Buenos Aires:
- Parejo, José (1980) *Comunicación no verbal y educación: el cuerpo en la escuela*. Ed Paidós.
- Pedraza Gómez, Zandra. (1999). *El cuerpo y el alma: visiones de progreso y felicidad*. Bogotá: Departamento de Antropología de la Universidad de los Andes.
- _____. (2004). “El régimen biopolítico en América Latina”. En: *Cuerpo y pensamiento social Iberoamericana*, IV, 15, pp. 7-19.
- _____. (2007). *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Ranciere, Jacques. (2003). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Editorial Laertes.
- Ranciere, Jacques. (2006). *El odio a la democracia*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Rico Bovio, Arturo. (1998). *Las fronteras del cuerpo: crítica de la corporeidad*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Suarez H. (2005). *Docentes, narrativas e investigación educativa: La documentación narrativa de las prácticas docentes y la indagación pedagógica del mundo y las experiencias escolares*. Universidad de Buenos Aires y Laboratorio de Políticas Públicas-BA.

