



Revista N.º 12
Guayaquil, Ecuador
II Semestre 2025
ISSN: 2697-3596

Caracú Prácticas escénicas desde la antropofagia hacia una poética decolonial

Caracú
Scenic Practices from Anthropophagy
Towards a Decolonial Poetics

Rodrigo David Cabrera Nieto

Universidad Nacional de Córdoba (Córdoba, Argentina)

rodrigo.cabrera.nieto@mi.unc.edu.ar

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6155-3819>

RESUMEN

Este artículo presenta una investigación escénica desarrollada en el marco del trabajo final de grado¹ en la Universidad Nacional de Córdoba, que propone una praxis situada y decolonial a través del diseño y realización de un laboratorio escénico. A partir del concepto de antropofagia activa²

1 Dirigido por el Dr. Marcelo Comandú y la Dra. Talma Salem.

2 Suely Rolnik, «Antropofagia zombie», *Medicina y Arte*, 2006, http://www.medicinayarte.com/img/antropofagia_zombie_rolnik.pdf

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Cabrera Nieto, Rodrigo David. «Caracú. Prácticas escénicas desde la antropofagia hacia una poética decolonial». *F-ILIA* 12 (2025): 61–83.

se abordaron prácticas corporales y senso-cartográficas que problematizan los regímenes de percepción heredados de la modernidad colonial. El trabajo articula teoría y práctica desde un posicionamiento encarnado, disidente y racializado, indagando la relación entre cuerpo, percepción y poder. Se exploraron modalidades perceptivas no hegemónicas —lo háptico, lo gravitatorio—, la noción de cuerpo vibrátil y dispositivos escénicos que interrumpen la representación para activar experiencias de copresencia. El eje conceptual y físico ano-boca se planteó como imagen subversiva para desorganizar la lógica vertical del cuerpo y proponer un campo sensorial horizontal, pulsional y contrasexual. La investigación propone una poética de la vibración, el contagio y el desborde como modos de hacer cuerpo en resistencia.

PALABRAS CLAVE: antropofagia activa, cuerpo vibrátil, percepción decolonial, laboratorio escénico, eje ano-boca

ABSTRACT

This article presents a performance research conducted as part of the Final Degree Project at the National University of Córdoba, proposing a situated and decolonial praxis through the design and execution of a stage laboratory. Based on the concept of active anthropophagy, corporal and sensory-cartographic practices were addressed to problematize the perception regimes inherited from colonial modernity. The work articulates theory and practice from an embodied, dissident, and racialized stance, investigating the relationship between body, perception, and power. Non-hegemonic perceptive modalities—haptic and gravitational—the notion of the vibratile body, and stage devices that interrupt representation to activate experiences of co-presence were explored. The conceptual and physical anus-mouth axis was proposed as a subversive image to reorganize the vertical logic of the body and suggest a horizontal, pulsional, and contrasexual sensory field. The research proposes a poetics of vibration, contagion, and overflow as modes of making the body in resistance.

KEYWORDS: active anthropophagy, vibratile body, decolonial perception, stage laboratory, anus-mouth axis

Fundamentación: ¿es posible decolonizar?

La presente investigación se enmarca en el trabajo final de grado de la licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. Surge desde un posicionamiento encarnado: la experiencia de ser una persona marica y racializada como negra y negro-mestiza que habita y trabaja en los espacios artísticos y académicos de Córdoba, Argentina. Esta vivencia impulsa una investigación que articula la práctica escénica con una reflexión micropolítica sobre la colonialidad y las formas de invisibilización que configuran nuestros modos de ver, pensar y actuar en escena.

La propuesta se concibió originalmente como un laboratorio de prácticas escénicas y senso-cartográficas, orientado a la exploración de la noción de alteridad y a una forma de relación con esta: la antropofagia activa.³ Estas funcionaron como herramientas teóricas para desarrollar una praxis situada políticamente en una perspectiva decolonial. En la reflexión sobre estas nociones, me propuse tejer conexiones entre el pensamiento que emerge desde la práctica teatral y los fenómenos socioculturales que determinan y atraviesan su poética. ¿Qué enunciación política sostiene nuestros procesos creativos? ¿Qué materialidades componen nuestras escenas y cómo las valoramos? ¿Con qué ética relacional trabajamos juntas? Estas preguntas constituyen el punto de partida del proceso de creación. Reconociendo que la escena es un terreno de disputa sensible, atravesado por fuerzas que anteceden y exceden su constitución, se la propuso como un espacio propicio para problematizar las formas dominantes de producción de subjetividad.

Entendiendo las artimañas del racismo en Ladino-América⁴

Es importante apuntar que la pregunta por la decolonización excede el plano teórico y se manifiesta en las experiencias vividas. En este marco, se entiende por «racismo», no un comportamiento individual o una

³ Rolnik, «Antropofagia zombie».

⁴ Categoría propuesta por Lélia González para renombrar Latinoamérica para atravesar un lenguaje racista que nombra a este territorio desde las características del colonizador.

actitud aislada, sino un sistema estructural de opresión que organiza las relaciones sociales, culturales y epistémicas, negando derechos y jerarquizando vidas.⁵ Se trata de una estructura que escapa a las voluntades individuales y que está inscrita profundamente en la forma en que se configura la sociedad.

En Ladino-América, esta estructura racista suele disfrazarse de «mestizaje» o de «democracia racial». Tal como lo señaló Lélia González,⁶ opera a través del racismo por denegación: un blanqueamiento simbólico que sostiene la jerarquía racial mientras se enuncia un discurso igualitario. En Argentina, esta operación se vincula con la construcción del Estado nación y de una narrativa sobre «lo argentino». Aunque se reconoce la presencia de pueblos originarios y afrodiaspóricos durante la colonización, su presencia actual es invisibilizada en los relatos históricos oficiales y en las estadísticas. Según el Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC),⁷ 302 936 personas (0,7 % de la población) se reconocen afrodescendientes, mientras en 2010 eran el 0,4 %. El censo de 2022 contabilizó 1 306 730 personas (2,9 %) que se reconocen indígenas o descendientes de pueblos indígenas.⁸ Estas cifras evidencian la persistencia de un borramiento identitario que forma parte de una política sostenida de invisibilización.

Este trabajo aborda los regímenes de visibilidad e invisibilidad como lineamientos epistemológicos que configuran nuestra realidad cultural y social. Esta discusión, que enlaza lo perceptual, lo político y lo subjetivo, busca comprender cómo la visibilidad e invisibilidad influyen en la identidad y las formas de vinculación, para desentrañar estructuras de opresión e imaginar nuevas formas de agencia y empoderamiento.

Ellos o nosotros: la teoría de la colonialidad

La teoría de la colonialidad, propuesta por Aníbal Quijano,⁹ explica cómo la lógica colonial persiste frente al colonialismo formal, operando en las for-

5 Djamila Ribeiro, *Pequeno manual antirracista* (São Paulo: Pólen Livros, 2019), 12.

6 Lélia González, *Primavera para as rosas negras* (Rio de Janeiro: Diáspora Africana, 2018).

7 Instituto Nacional de Estadística y Censos, «Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2022» (Buenos Aires: INDEC, 2024).

8 Instituto Nacional de Estadística y Censos, «Censo Nacional...».

9 Aníbal Quijano, «Colonialidad del poder y clasificación social», *Journal of world-Systems research* VI, n.º 2 (2000): 343.

mas contemporáneas de conocimiento, poder y subjetividad. Esta lógica se basa en una clasificación racial de los cuerpos y en una episteme dualista y antropocéntrica que separa mente/cuerpo, razón/emoción, humano/naturaleza. Sustentada en el modelo cognitivo racional moderno de René Descartes, otorga al ser humano un estatus privilegiado sobre otros seres, justificando su dominio. Este modelo, basado en la «medición, cuantificación y externalización»,¹⁰ buscaba evitar condicionamientos subjetivos y separaba mente y cuerpo, despojando a este de significados y situando al ser humano en una posición externa e instrumental frente al mundo material. Esta «separación radical» profundizó la lógica de dominación inherente a la colonialidad, instalando como norma la identidad masculina, europea, blanca y cristiana.¹¹ Todo aquello que difería de esta medida era clasificado como «no racional» y, desde la perspectiva eurocéntrica, considerado inferior. Estos sujetos fueron convertidos en «objetos de estudio» y «cuerpos» más próximos a la naturaleza, legitimando su dominación y explotación.¹²

Siguiendo a Aníbal Quijano, se observó cómo la categoría sociohistórica de «raza» fue impuesta por el racionalismo europeo como una herramienta biologicista para jerarquizar lo humano. Desde el siglo XV, con la expansión colonial, se instituyó la subjetividad blanca, masculina y europea como modelo universal, deshumanizando a quienes no encajaban en esa norma. La evangelización impuesta consolidó esta estructura, legitimando el cristianismo como régimen espiritual y social, reforzando la heterosexualidad obligatoria, el binarismo de género y la subordinación de la mujer. Al mismo tiempo, las religiones, creencias y cosmovisiones indígenas fueron demonizadas y perseguidas, mientras el hombre cristiano blanco se presentaba como el modelo divino. La heterosexualidad se erigió, así, como el único sistema legítimo de relaciones sexuales y afectivas, normalizando la relación entre hombre y mujer y estableciendo un binarismo de género rígido que excluía o marginalizaba cualquier otra forma de existencia.

La categoría de «humanidad» articuló los sistemas de poder colonial, patriarcal y capitalista, determinando qué vidas eran dignas de ser

10 Quijano, «Colonialidad del poder...», 343.

11 Aníbal Quijano, *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (Buenos Aires: CLACSO, 2014), 805.

12 Quijano, *Cuestiones y horizontes...*, 805.

vividas y cuáles descartables. Ramón Grosfoguel, retomando a Fanon, plantea que la racialización traza una «línea del ser»: quienes están arriba acceden al privilegio humano; quienes están abajo, viven en la «zona del no ser».¹³ Allí, la opresión racial se entrelaza con género, clase y sexualidad de forma distinta a como ocurre en la zona del ser, como señalan autoras del feminismo negro como Beatriz do Nascimento, Lélia González, bell hooks y Audre Lorde.

El «Yo» en un sistema imperialista/capitalista/patriarcal son las élites metropolitanas, masculinas, heterosexuales, occidentales y las élites periféricas masculinas, heterosexuales occidentalizadas. Existe un colonialismo interno tanto en el centro como en la periferia.¹⁴

Desde esta base, me propuse abordar una praxis escénica que explorara estas estructuras, enfocándome en los elementos de subjetivación atravesados por problemáticas micropolíticas que emergen durante los procesos creativos en las artes escénicas. La presencia del cuerpo, tanto de *performers* como de espectadores, se erige como un elemento central en el acontecimiento escénico, constituyendo un espacio fértil para la reflexión sobre la corporalidad y su relación con los procesos de subjetivación en el ámbito artístico. La teoría de la decolonialidad como estrategia de creación ofrece un enfoque crítico sobre la relación entre el cuerpo y su entorno (el territorio y los iguales/diferentes con quienes este es habitado), permitiendo pensar la escena como un espacio vivo de disputa micropolítica.

Antropofagia activa

La noción de antropofagia activa opera en este proceso como una estrategia metodológica para trascender el binomio «yo y el otro», desarrollado dentro de un paradigma epistemológico colonial que concibe estos conceptos como dicotómicos y esencialmente opuestos. En «Antropofagia zombi», Suely Rolnik revisita el concepto, no como un «devorar» o asimilar las influencias externas, sino como un «gesto de ternura», en el que

¹³ Ramón Grosfoguel, *Formas Otras: Saber, nombrar, narrar, hacer* (Barcelona: CIDOB edicions, 2013), 98.

¹⁴ Grosfoguel, *Formas Otras...*, 100.

la otredad es integrada a partir de una relación de apertura y fecundación mutua.¹⁵ La antropofagia es redefinida como un tipo de interacción específica que puede orientarse hacia diferentes objetivos políticos, definidos por los postulados éticos en relación con la alteridad. Si su compromiso está orientado hacia lo que es «creativo y vital», entonces se trata de una «ética activa», que tiende a la potenciación de lo distinto, de aquello que trae la diferencia. En esta orientación, lo diferente encuentra un nuevo terreno para hacer crecer esa diferencia, permitiendo la creación de nuevas subjetividades y la reconfiguración de lo dado como identidad. Mientras que en una «ética reactiva» no existe un compromiso ético con la diferencia y el objetivo político es su despotenciación, llegando incluso a la total instrumentalización de la otredad.¹⁶

La antropofagia activa se basa en una «escucha sensible de los efectos del mundo en el propio cuerpo, la sensación de los efectos de la presencia viva del otro en mí»¹⁷. La sensación involucra entonces al «cuerpo vibrátil»,¹⁸ un cuerpo capaz de ser afectado con el contacto intensivo con las fuerzas del mundo, en su propia calidad de campo de fuerzas (ya que las energías nerviosas que corren por él también lo constituyen). Este cuerpo no es una entidad fija o preexistente, sino una construcción que se hace a través de la afectación con el entorno. Se busca desarrollar una escucha activa de la sensación, que permita percibir la presencia viva del otro en el propio cuerpo.

El laboratorio escénico: diseño y práctica de dispositivos

Como señalé, el laboratorio escénico propuesto consistió en el diseño y práctica de una serie de procedimientos físicos y cartográficos para explorar y entrenar el «cuerpo vibrátil», descrito por Rolnik como parte fundamental de una relación antropofágica. En este sentido, me interesó generar un cruce con la perspectiva de Silvio Lang sobre la «práctica artística»

15 Rolnik, «Antropofagia zombie».

16 Rolnik, «Antropofagia zombie».

17 Rolnik, «Descolonizar el inconsciente».

18 Rolnik, «Descolonizar el inconsciente».

como «captación de fuerzas en situación»¹⁹. Aquí Lang sugiere que, en el espacio del ensayo, los cuerpos son «individuados» por las fuerzas del «esquema social» que los rodea, componiéndolos y reconfigurándolos en un proceso colectivo. El espacio del ensayo se constituye así en un terreno de diálogo y disputa sobre las significaciones que atraviesan los cuerpos en presencia, sean estos humanos, objetuales, espaciales, etc.

Para esto se trabajó en el desarrollo de dispositivos escénicos de carácter *performático* y experimental, que permitieran trabajar con las fuerzas y potencias que atraviesan los cuerpos. El objetivo fue la construcción de cuerpos imposibles: cuerpos que, a través del ensayo, exploren y hagan manifiesta la propia «diferencia-incorporada». El ensayo se concibió como un espacio de subjetivación, donde las experiencias vividas no solo individualizan a las personas, sino que también las conectan en una «intimidad común»²⁰. De este modo, nos alejamos de modalidades tradicionales de abordaje escénico que implican la incorporación de personajes pre-existentes, orientándonos hacia la construcción de nuevos cuerpos, en una especie de «ontología provisoria»,²¹ en la que pudieran emerger nuevas formas de existir. Aunque se trata de formas transitorias y provisionales, ya que corresponden al espacio/tiempo del ensayo, establecen un diálogo continuo con el «esquema social»²² en el que están insertas.

Este diálogo tuvo el potencial de hacer surgir lógicas distintas y auténticas sobre las dicotomías productividad/improductividad, belleza/fealdad, eficacia/ineficacia, entre otros aspectos. La idea de «modos de uso y protocolos de experimentación»²³ fue central en este proceso. El laboratorio buscaba generar en lxs *performers* experiencias auténticas que reestructuren la relación de su cuerpo con otros cuerpos y materiales del entorno. Para ello, se focalizó en la práctica corporal como una herramienta capaz de construir diversos dispositivos escénicos de trabajo «intensivos»,²⁴ con carácter *performático*, de movimiento del cuerpo, perceptivos, etc. El laboratorio se compuso por tres integrantes: Rodrigo Cabrera Nieto,

19 Silvio Lang, «Manifiesto de la práctica artística», *Caja negra editora*, noviembre de 2019, <https://cajanegraeditora.com.ar/manifiesto-de-la-practica-escnica/>

20 Lang, «Manifiesto...».

21 Lang, «Manifiesto...».

22 Lang, «Manifiesto...».

23 Lang, «Manifiesto...».

24 Rolnik, «Antropofagia zombie».

en los roles de coordinación y dirección; Ayelén Díaz y Jorge Pareja, en calidad de integrantes/colaboradores en los roles de *performer* y creadores.

Cartografías como práctica de inscripción sensible

Las primeras prácticas hechas en el laboratorio giraron en torno a la «investigación cartográfica»,²⁵ enfocada en reconocer las fuerzas con las que nos vinculamos en diversos contextos. Estas «cartografías» no deben ser entendidas como representaciones fijas o acabadas, sino como un proceso de indagación continuo y abierto. Así, se genera una estrategia de creación en la que expresión y acción se entrelazan de manera heterogénea. Una de las primeras prácticas fue la creación colectiva del Padlet titulado «Mi territorio personal»; allí, cada participante compartió imágenes, palabras, texturas, sonidos y fragmentos poéticos que definieron su vivencia del territorio personal. A través de la identificación de las fuerzas externas que ya habitan nuestros cuerpos, pudimos reconocer que el territorio que nos conforma es, en realidad, un espacio compartido.

En este sentido, el cuerpo no es una frontera rígida, sino una «geografía dudosa»,²⁶ en constante gestión, donde la alteridad se inscribe y nos transforma. Esta dinámica interactiva de acopio continuó durante todo el proceso, en diálogo con los emergentes del espacio de ensayo. Este «espacio compartido» terminó por reflejarse y extenderse en el proceso escénico, que era nuestro espacio compartido en la realidad. Otra cartografía explorada fue el procedimiento que denominamos «Lista de palabras». Esta actividad se llevó a cabo antes de desarrollar el trabajo de improvisaciones corporales, siguiendo la siguiente consigna: «Se solicita a los integrantes del equipo que enumeren tres sustantivos, tres verbos y tres adjetivos en relación con el proceso y sus expectativas hacia él». Es importante destacar que no existió ningún tipo de condicionamiento respecto a la elec-

25 Lang, «Manifiesto de la práctica artística».

26 Silvia Citro, «Naufragar la danza – Episodio 34 Silvia Citro», video en YouTube, 1:48:05, 21 de agosto de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=qCZU5kZVHHY>.

ción de las palabras, ni tampoco premisas que implicaran la necesidad de «cumplir» con lo seleccionado durante el proceso creativo. Las palabras fueron enlistadas, ordenadas y compartidas entre los integrantes del proyecto, para quedar guardadas en el corpus de información del mismo. La estrategia apuntaba a la idea de construir un «terreno común de sentido y de deseos» en relación con el proyecto que se inicia, y poder concretar en la acción de nombrar aquello con lo que, de manera más o menos consciente, ya se está relacionando, a partir de las expectativas, intenciones y proyecciones de los integrantes.

Finalmente, se desarrolló la práctica del mapa corporal fantasmático, una cartografía somática que cada participante dibujó sobre la silueta de su propio cuerpo.²⁷ Allí se inscribieron zonas de dolor, deseo, silencio, fuerza, opresión. Se trabajó sobre esas zonas no como diagnósticos, sino como capas de sentido que podían entrar en contacto escénico. Este ejercicio propició una lectura del cuerpo como archivo vivo, donde las marcas del poder, del placer y de la memoria se inscriben de modo desigual y en disputa. Así, se habilita la oportunidad de reconstruir el esquema y la imagen corporal en los que se marquen y evidencien las significaciones que tienen importancia para el sujeto. La realización e interpretación del «mapa corporal fantasmático» nos permitió profundizar en la pregunta sobre los límites y delimitaciones de la corporalidad, abordando cómo esta es también un espacio en el que resuenan las experiencias vividas. Este ejercicio explora cómo lo emocional, lo social, lo psicológico y lo ambiental interactúan con el cuerpo, revelando la manera en la que la relación con el entorno contribuye a construir nuestra propia corporeidad y las percepciones que tenemos de ella.

Cada uno de nosotros lleva consigo un «mapa fantasmático», más o menos consciente, que está compuesto por ideas, sentidos y significaciones en torno a la materialidad del cuerpo y la relación que este establece con otras materialidades en el día a día. Este mapa, lejos de ser estático, está en constante proceso de transformación y resignificación, a medida

27 Elina Matosso, «Taller: Mapa Fantasmático Corporal», acceso el 17 de mayo de 2024, <https://auladepsicodrama.com/taller-mapa-fantasmatico-corporal>.

que el cuerpo se ve afectado por las experiencias que atraviesa y los vínculos que establece. Las técnicas que aprendemos, las prácticas y los hábitos que repetimos a lo largo de nuestras vidas se incorporan literalmente en nuestros cuerpos: se vuelven carne. Por ejemplo, fue llamativo observar en los análisis de los performers cómo se manifiesta aquello que venía siendo explorado en los laboratorios físicos, desde el inicio del proceso. Ayelén destaca el uso de la voz, el abordaje de sonidos agudos, así como las sensaciones en torno al descubrimiento de nuevos resonadores en el cuerpo, más allá del aparato fonador propiamente dicho.

En este sentido, la corporalidad puede ser entendida desde una dimensión ampliada, que trasciende las limitaciones impuestas por el pensamiento colonial-moderno. Mientras esta visión tiende a fragmentar al cuerpo como algo separado de la mente o del espíritu, la aproximación que utilizamos lo concibe como un espacio en constante proceso, donde lo biológico, lo simbólico y lo afectivo se entrelazan. A través de la interpretación de estos mapas, pudimos observar cómo cada cuerpo resonaba de manera diferente, revelando no solo tensiones, dolores o placeres físicos, sino también las huellas de experiencias psicosociales que configuran nuestra corporeidad. Este material, junto con las otras representaciones cartográficas de fuerzas, se relacionó con las prácticas físicas de los ensayos, ayudando a definir una hoja de ruta para los aspectos a trabajar en el diseño de procedimientos escénicos. Trabajar sobre la conciencia corporal, entendiendo al cuerpo como un campo donde convergen lo emocional, lo social y lo psicológico, desde una perspectiva *performática* transforma la escena en un dispositivo que no (solo) representa, sino que encarna esos procesos. Así, las tensiones, los placeres, los bloqueos y las liberaciones que cada integrante reconoció en su lectura sirvieron para diseñar las acciones escénicas en los distintos dispositivos. Por ejemplo, Jorge, uno de los performers, manifiesta una toma de conciencia de un bloqueo sensorial en sus rodillas, así como un «miedo a caer». Estos aspectos fueron incorporados en el diseño de procedimientos de acción física, proponiendo una exploración sobre la superación de la limitación física. De esta forma, el trabajo sobre la limitación se convirtió en parte de la exploración creativa y poética.

A-modalidad perceptiva: dispositivos experienciales del percibir

Contra el oculocentrismo

En este proceso creativo, la percepción ha emergido como un aspecto clave de investigación, en particular a través del concepto de «amodalidad perceptiva»,²⁸ un enfoque que busca deconstruir las jerarquías establecidas culturalmente en torno a los sentidos. A partir de la noción de «oculocentrismo», definida por Marie Bardet como «la supremacía del sentido visual sobre los otros sentidos, hegemonía de cierta manera de ver y de mirar de forma focal, frontal y central»,²⁹ nos preguntamos sobre cómo nuestra cultura occidental dominante ha privilegiado la visión como un sentido superior. Nos reconocimos a nosotros mismos fuertemente afectados por las imágenes que nos circundan y entendimos que los dispositivos que las sistematizan no están exentos de las dinámicas de poder. Las imágenes tienen la capacidad de administrar y regular sentidos en torno a valores que determinan lo legible, en términos de estética y política. La reflexión sobre esta valoración de la mirada frontal, focal y central es crucial para comprender el ordenamiento de lo sensible en el teatro occidental moderno. Esta organización espacial y visual ha reforzado la hegemonía del sentido de la vista en las estéticas teatrales, marginando otras formas de percepción sensitiva.

Con el objetivo de desafiar estas jerarquías perceptivas, se propusieron guías de investigación que se centraron en la percepción de los globos oculares, más allá de la acción de mirar. Se exploró el registro de su peso, su relación con la gravedad y su presencia táctil dentro del cráneo. Esta indagación sobre la condición tangible de los ojos ofrece una nueva forma de vinculación perceptiva, desafiando el higienismo perceptivo occidental que disocia los sentidos. Como señala Bardet, «es imposible separar

²⁸ Marie Bardet, *Perder la cara* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Cactus, 2021), 7.

²⁹ Bardet, *Perder la cara*, 73.

los sentidos de manera absoluta»,³⁰ ya que la sensibilidad humana está constituida por una textura multisensorial compleja que actúa simultáneamente en diversos niveles. La exploración de la *amodalidad* perceptiva en este laboratorio escénico se vincula directamente con esta concepción de «cuerpo vibrátil»³¹. Al redistribuir la percepción, no solo desestabilizamos los sentidos dominantes, sino que activamos nuevas resonancias en el cuerpo. En lugar de una percepción fija, dominante y centrada en el sentido de la vista, emergen otras formas de sentir y percibir que permiten que el cuerpo se abra a nuevas sensibilidades.

Se transcriben a continuación algunas guías de trabajo sobre los ojos y la mirada, propuestas en el laboratorio:

- Guía 1: exploramos la tangibilidad de los ojos. «Tomarnos un momento para sentir cómo nuestros ojos están atravesados por la gravedad. Son globos, esferas materiales que uno puede “dejar caer”, “apoyar en las cavidades oculares” (...) “Percibir la red de músculos y fascias”»³². ¿Hay algo más acá o más allá de la sensación visual? ¿Qué vínculos se pueden encontrar entre los comportamientos gravitatorios, táctiles y visuales?
- Guía 2: exploramos las tramas sensoriales con las que los ojos entran en relación. Se proponen distintas acciones para realizar con los ojos: apoyar los ojos, rotar los ojos, hacer caricias con los ojos, hacer sobresaltos, tensionar los ojos, etc.
- Guía 3: exploramos posibilidades de ampliación de nuestras miradas. Se propone crear «miradas oblicuas», «miradas ignotas», «miradas nubladas» a partir de distintas variaciones (de posición, de distancia, de angulación, de focalización, etc.). Se invita a responder la pregunta: «¿Qué pude ver?».

30 Bardet, *Perder la cara*, 74.

31 Rolnik, «Descolonizar el inconsciente».

32 Bardet, *Perder la cara*, 76-77.

Lo háptico

Marie Bardet señala que la hegemonía de lo visual en la cultura occidental se construye en oposición al tacto, reforzando una jerarquía de los sentidos donde «se mira de lejos y se toca de cerca»³³. El concepto de lo háptico rompe esta dicotomía al proponer una percepción que conjuga visión y tacto, «mirar con la piel»,³⁴ ampliando así nuestra relación con el entorno. Steve Paxton complementa esta idea al afirmar que «la piel es la mejor fuente de imagen»,³⁵ ya que capta múltiples direcciones a la vez.

Esta perspectiva nos permitió explorar alianzas entre mirar y tocar, abriendo preguntas sobre la relación de pesos entre los cuerpos y cómo esta gestión es determinante para establecer vínculos. Nociones como «percibir el peso del otro», «dejar que el otro pese en el propio cuerpo» y «¿qué gestión es necesaria para estar juntos?» surgieron en los espacios de ensayo, reflexionando sobre este concepto de «tocar mirando, mirar tocando». En particular, el trabajo de la guía denominada «cabeza a cabeza» —que se llevó a cabo en diversas instancias del proceso, y sus mutaciones y derivas— constituyó uno de estos procedimientos físicos de exploración. Fue importante reconocer que la gestión del peso compartido y la sincronía corporal generan una relación de apoyo mutuo y escucha sensorial entre los *performers*. Asimismo, emergentes de este procedimiento se vinculan con una experiencia de fusión corporal.

Lo gravitatorio

Explorar lo gravitatorio nos permitió pensar el cuerpo como un campo dinámico de fuerzas, más allá de las dicotomías impuestas por el pensamiento cartesiano, como actividad/pasividad o mente/cuerpo. ¿Cuántos movimientos, pequeños o grandes, componen una acción que se supone «pasiva»? Siguiendo a Isabel Ginot,³⁶ trabajamos la idea de «enacción»,

³³ Bardet, *Perder la cara*, 75.

³⁴ Bardet, *Perder la cara*, 75.

³⁵ Steve Paxton en Bardet, *Perder la cara*, 83.

³⁶ Isabel Ginot en Bardet, *Perder la cara*.

entendiendo la percepción como una acción sutil: gestos, reajustes del tono y la tensión, movimientos de los poros, de los capilares y de la respiración, se presentan como acciones que, por lo general, escapan a nuestro registro y valorización escénicos.

Inspirados por estas reflexiones, realizamos ejercicios que exploraban la idea del «no movimiento», profundizando en la percepción a través del contacto entre la piel, la gravedad y los distintos puntos de apoyo del cuerpo. Este trabajo sobre lo gravitacional implica pensar en el cuerpo no solo como una materialidad, sino también como un campo de fuerzas que lo modifican constantemente en una relación dinámica. Huesos, carne, piel y entorno funcionan como dispositivos que construyen esta percepción gravitacional. Nos interesaba explorar la «danza» como la capacidad de realizar reajustes tónicos del cuerpo en relación con la materialidad del entorno y los estímulos sensoriales que interactúan con él. Enlazando esto con la noción del «cuerpo vibrátil» de Suely Rolnik, entendemos el cuerpo como una entidad permeable a las resonancias del entorno. El contacto de la piel con el suelo, los pequeños reajustes mientras se está en quietud, o la información que se desprende de los apoyos y pesos, abren una dimensión táctil que trasciende el *higienismo* perceptual.

Finalmente, exploramos esta relación entre los sentidos, abordándolos desde posibilidades «metafóricas» del lenguaje, para trascender las vías separadas de acción. Esta invitación a tocar mirando y mirar tocando nos lleva a reflexionar sobre nuestra piel como un órgano que puede actuar tanto de forma voluntaria como involuntaria, según el contexto. ¿Qué puede ver la planta de mis pies? ¿Qué puede ver mi espalda? ¿Cómo mide mi piel las distancias? ¿Cómo mide las intensidades?

La noción de lo gravitacional convoca a pensar en el campo de fuerzas que representa la gravedad como una afección espacial que impacta en todo cuerpo. A lo largo de nuestras consignas de exploración física, esta noción fue investigada y desarrollada en profundidad. Comprendimos que existe una afectación en la copresencia de los cuerpos que revela la capacidad de «ver» de nuestra piel. Esta visión gravitacional no se basa en la óptica tradicional, sino en la percepción de fuerzas, pesos y contactos que expanden la experiencia sensorial. Propuestas metodológicas desarrolladas en relación con la percepción gravitatoria:

- **Guía 1: paradx.** Identificar los pequeños reajustes y movimientos de un cuerpo que «solo» está parado. Identificación de un movimiento y repetición del mismo.
- **Guía 2: exploración de la capacidad gravitatoria de la espalda.** Improvisación guiada: percibo mis huesos contra el piso, información de la temperatura, pensar en eso: ¿qué se siente? ¿Se percibe al tocar? ¿Qué parte de la carne está en contacto con el suelo? Recorrerlas con la mente. ¿Hay imágenes? ¿Qué colores? ¿Hay sabores? ¿Hay peso? ¿Hay entrega, recepción, resistencia, empuje del cuerpo, de la carne? ¿Cómo se relaciona ese empuje del piso con el resto del cuerpo, con esa materialidad que no está en contacto con el piso, pero sí con el aire que lo rodea? ¿Qué pasa con la luz? ¿Todo es oscuridad? ¿Hay haces de luz? ¿Hasta dónde llega la luz? ¿Qué pasaría si este punto pudiera moverse, cambiar? ¿Cuál es la mayor cantidad de contacto que puedo tener sobre el piso? ¿Qué información me trae de mi propio cuerpo esa otra superficie? ¿Qué información sobre el peso de mi cuerpo? ¿Cómo empuja mi carne, en relación con la gravedad? ¿Qué peso tienen mis ojos cayendo en mi cráneo? ¿Qué peso tiene mi lengua cayendo en la cavidad de mi boca? ¿Qué peso tiene mi cadera cayendo al piso? ¿Peso de los pies? Registro el peso del aire que ingresa a mi cuerpo por la respiración y percibo: ¿cómo me empuja ese aire al piso? Registro el peso de mis huesos, el peso de mi cráneo, de mi dentadura. Registro cómo ese contacto con el piso también es un empuje. ¿Cuál es la fuerza de ese empuje que ejerce mi contacto? ¿Qué imagen me devuelve ese contacto? ¿Hay luz, color, etc.? De toda esta superficie en contacto, voy a elegir un punto para intensificar la presión del empuje. Ese punto solo se intensifica, pero el resto del cuerpo se articula a esta acción de la presión.

Movimiento en el espacio-tiempo: cuerpo y desborde

El tercer eje de investigación del laboratorio se centró en la exploración del movimiento en relación con el espacio y el tiempo, a través de la repetición, la resistencia y el control corporal. Este proceso involucra una serie de

dispositivos que buscaron llevar el cuerpo a un estado de «desborde», una pérdida del control consciente sobre las decisiones motoras, para indagar en otras formas de estar en el espacio desde el involucramiento del cuerpo con un estado en particular.

La repetición sostenida —el mantenimiento de posturas o movimientos específicos durante periodos extendidos— generó una ruptura de la normal voluntad en el cuerpo, apelando a estados de cansancio, pérdida de la orientación, reformulación de la percepción, etc. Así, se abrió a posibilidades de lo que, en el desarrollo de la reflexión, llamamos «desbordes» de los límites cotidianos del cuerpo, al colocarlo en condiciones inéditas.

Los procedimientos trabajados se dirigieron a desestabilizar las coordenadas espaciotemporales del cuerpo, generando nuevas relaciones con el entorno y entre los *performers*. En estos ejercicios, la relación del cuerpo con el espacio y el tiempo dejó de ser lineal o mecánica, para convertirse en una experiencia expandida donde el cuerpo vibra en sincronía con sus resonancias internas y externas.

Se transcribe a continuación las guías de los distintos dispositivos de experimentación:

- **Guía 1: improvisación dispositivo «Mantener el giro»:** este dispositivo explora la capacidad del cuerpo para sostener movimientos repetitivos durante largos periodos, como la sacudida continua de brazos, buscando el punto de fatiga y descontrol.
- **Guía 2: improvisación dispositivo «Diagonal ascendente»:** se propone un recorrido en el espacio desde una posición baja hasta una elevada, que explora la relación entre el cuerpo y el tiempo, desafiando la noción de control y resistencia.
- **Guía 3: improvisación dispositivo «Sacudidas»:** exploración de una secuencia de sacudidas que se expanden por el cuerpo, primero desde una zona determinada y luego progresivamente por todo el cuerpo, conectando la repetición con el espacio circundante y generando nuevas percepciones.
- **Guía 4: improvisación dispositivo «Cuatro apoyos»:** se plantea la condición de soportar la posición de cuatro patas, con manos y pies en contacto con el suelo, sosteniendo el peso del cuerpo por un lap-

so de cinco minutos. Este dispositivo explora la relación del cuerpo con la gravedad, la resistencia y la estabilidad, profundizando en la percepción de las fuerzas y reajustes tónicos involucrados en el sostenimiento de la postura.

Emergentes: ¿qué cuerpos?

La corporalidad más allá de las dicotomías coloniales

La reflexión sobre las nociones de «cuerpo» y «corporalidad» ha sido un eje importante a lo largo de este proceso creativo y de investigación. Desde el principio, la intención de trabajar hacia una descolonización de la escena y de las estrategias creativas nos llevó a cuestionar no solo las metodologías de creación escénica, sino también a explorar profundamente qué entendemos por «cuerpo». La noción de «antropofagia activa» y el concepto de «cuerpo vibrátil» de Suely Rolnik fueron claves para este trabajo,³⁷ pero lo que surgió en los ensayos y reflexiones colectivas fue una inquietud central: ¿qué cuerpos estamos construyendo, habitando y desmantelando en este proceso?

Nos encontramos con que el concepto de «cuerpo» no es una entidad fija ni un objeto definido por los límites de la piel o la estructura ósea. Es, más bien, un lugar en constante transformación, cargado de historia, gestos, sensaciones y percepciones. Como lo señalan Marie Glon e Isabelle Launay en *Histoires de gestes*, «no tenemos un cuerpo, somos un cuerpo, y este ‘cuerpo’ no es un instrumento, sino el resultado plástico en perpetua transformación de un abanico de actividades sensomotoras por el que nos relacionamos con el mundo y con el otro»³⁸. En otras palabras, lo que tradicionalmente llamamos cuerpo es en realidad el fruto de una historia colectiva y singular de interacciones con lo sensible, de relaciones atravesadas por las fuerzas sociales, políticas y culturales que configuran nuestro ser.

Es imposible abordar esta reflexión sin hacer frente a las dicotomías coloniales que, desde la modernidad, han modelado la forma en que pensamos el cuerpo. La división entre cuerpo y mente, materia y espíritu, lo somático y lo psíquico, es un legado del pensamiento cartesiano que sigue

³⁷ Rolnik, «Descolonizar el inconsciente».

³⁸ Marie Glon e Isabelle Launay en Bardet, *Perder la cara*, 79.

resonando en nuestra cultura contemporánea. Esta visión dicotómica no solo establece una jerarquía en la que la mente o el espíritu dominan sobre la materia, sino que también ha sido instrumentalizada, como vimos, para legitimar procesos de opresión y dominación.

El eje ano-boca

«El actor debe tener gollete».

Paco Giménez³⁹

La noción del «eje ano-boca» se desarrolló en nuestro proceso de investigación escénica como una dinámica central en las improvisaciones y reflexiones corporales del laboratorio. Esta idea continúa la línea que surge de la necesidad de explorar el cuerpo más allá de las dicotomías tradicionales, como actividad/pasividad o naturaleza/cultura, y buscando establecer preguntas sobre las normativas que gobernarán nuestras percepciones y prácticas. En particular, el «eje ano-boca» pone en tensión las nociones hegemónicas de la sexualidad, planteando nuevas formas de comprender el cuerpo en su totalidad y su relación con el placer, el poder y la identidad.

El concepto fue emergiendo progresivamente durante la fase de improvisaciones físicas, con influencias de los aportes visuales y reflexivos del equipo en los distintos «mapeos de fuerzas». En la improvisación de la «diagonal ascendente», por ejemplo, Jorge explora estas zonas pélvicas mediante movimientos de rozamiento contra el suelo y dinámicas de inversión de cabeza y pelvis, marcando un punto clave en la concepción del cuerpo como un campo de fuerzas interrelacionadas. Ayelén, en su interacción con Jorge, añade a este momento una dimensión vocal, conectando la boca y la cola en un diálogo físico y sonoro.

Este tipo de exploraciones nos llevaron a proponer otras consignas de movimiento, como el «canal de aire», «la conexión cadera-columna-aparato fonador», y gestos como «comer y hablar con el ano». Estas premisas se integraron a las dinámicas posteriores, permitiendo la profundización de este eje conceptual.

³⁹ Paco Giménez, «Apuntes de clases Formación Actoral III», mayo de 2017.

«Sexo anal contra el capital»

A partir de la exploración del «eje ano-boca», surgieron en el grupo reflexiones sobre la valorización del ano como parte del cuerpo con gran potencial político y sexual. Inspirados por los planteos de Paul B. Preciado en su *Manifiesto contrasexual*, cuestionamos las normativas que establecen el ano como una zona tabú, tanto en lo social como en lo sexual.⁴⁰ En este sentido, el sexo anal, históricamente estigmatizado y marginalizado, se presenta como una herramienta de corrimiento frente a las estructuras patriarcales y capitalistas que buscan disciplinar los cuerpos.

«Deconstrucción de las lecturas binarias de género»

El ano, al no participar directamente en la reproducción biológica, se convierte en un espacio de resistencia a la heteronormatividad y al mandato cristiano-colonial que regula la sexualidad. Preciado plantea que la identidad homosexual es un «accidente» dentro de la maquinaria heterosexual, una excepción que confirma la regla de lo que se considera natural.⁴¹ En este contexto, la erotización del ano y su reivindicación como centro de placer y conocimiento subvierten las jerarquías en las que se regulan las relaciones que el cuerpo establece.

Conclusión

La investigación desarrollada en este artículo permitió analizar las prácticas escénicas como un campo privilegiado para la problematización de la colonialidad en la percepción y de los modos de producción de subjetividad. A partir del diseño y la implementación de un laboratorio escénico, se exploraron estrategias metodológicas que articularon teoría y práctica desde una perspectiva micropolítica decolonial. La «antropofagia activa» funcionó como eje conceptual y ético del proceso, orientando las decisiones pedagógicas, creativas y relacionales del trabajo colectivo.

⁴⁰ Beatriz Preciado, *Manifiesto contrasexual* (Madrid: Editorial Opera Prima, 2002).

⁴¹ Preciado, *Manifiesto contrasexual*.

El laboratorio escénico operó como un dispositivo de investigación que permitió deconstruir concepciones hegemónicas del cuerpo en las artes escénicas, entendidas tradicionalmente desde un paradigma instrumental y representacional. Las prácticas cartográficas posibilitaron leer el cuerpo como un archivo vivo, atravesado por fuerzas históricas, sociales y afectivas, y no como una entidad neutra. En este sentido, el cuerpo fue abordado como un campo de fuerzas en constante transformación, donde se inscriben las marcas de la racialización, el género, la sexualidad, etc.

A través de la exploración de la «lo háptico» y «lo gravitatorio», se cuestionaron las jerarquías sensoriales propias de la modernidad colonial, en particular la supremacía de la visión. Estas prácticas habilitaron otras formas de percepción escénica, basadas en la experiencia del peso, el contacto, la gravedad y los reajustes tónicos, ampliando la comprensión de la percepción como una acción encarnada y relacional, y no como un proceso meramente cognitivo. Asimismo, los dispositivos de movimiento vinculados a la repetición, la fatiga y la resistencia permitieron problematizar las nociones de control, eficacia y productividad corporal. El desborde del cuerpo, lejos de ser considerado un error o una pérdida de técnica, fue trabajado como una instancia productiva de conocimiento sensible, capaz de generar nuevas relaciones con el espacio, el tiempo y los otrxs *performers*. Estas experiencias contribuyeron a desarticular dicotomías coloniales como actividad/pasividad, mente/cuerpo y sujeto/objeto, entre otras.

La emergencia del eje ano-boca constituyó uno de los aportes conceptuales y poéticos más significativos del proceso. Esta noción permitió cuestionar la organización vertical y jerárquica del cuerpo, proponiendo una redistribución sensorial que tensiona las normativas sexuales, la heterosexualidad obligatoria y la moral cristiano-colonial. En diálogo con los planteos de Paul Preciado, la exploración del ano como zona de placer, voz y conocimiento se configuró como una estrategia contrasexual que desestabiliza los regímenes de control sobre los cuerpos y sus usos legítimos.

En conclusión, esta investigación propone entender las prácticas escénicas como espacios de experimentación política y sensible, capaces de disputar los regímenes perceptivos y corporales heredados de la colonialidad. Lejos de ofrecer modelos cerrados o recetas metodológicas, el laboratorio escénico se presenta como un marco abierto para ensayar otras formas de hacer cuerpo, de percibir y de crear en común. La continuidad y consistencia de nuestras prácticas escénicas se nutren de un proceso de «acuerpar» que trasciende la mera amistad, arraigándose en una decisión

política compartida. Esta ética activa, que se manifiesta en nuestra interrelación, busca construir formas grupales de existencia que reflejan tanto la complejidad de nuestras identidades como la diversidad de nuestras experiencias. En este sentido, el estar juntxs se convierte en una práctica estética que desafía las convenciones y abre espacio a nuevas formas de expresión.

Nos enfrentamos de forma constante a las trampas de la colonialidad, que nos encierran en un pensamiento disciplinar que limita nuestras estéticas y reflexiones. Esta fijación en categorías rígidas nos impide explorar la riqueza de los procesos poéticos y políticos que emergen de la intersección de diversas prácticas. La integración de la voz con el cuerpo, por ejemplo, es un desafío que revela la profunda disociación provocada por la modernidad, una disociación que muchas tradiciones no occidentalizadas han sabido resistir, uniendo movimiento y sonido en una celebración de lo corporal.

En última instancia, nuestra tarea es reconstituir esas conexiones desgastadas por el tiempo y la colonialidad, buscando formas de hibridación que nos permitan explorar la plenitud de lo expresivo. Al hacerlo, creamos un espacio donde las fronteras de las disciplinas se desdibujan, permitiendo que la poesía y la política fluyan juntas, dándole vida a un teatro que se propone ser transformador.

construir un bosque para perderse en él
cansarse
mirar con la nuca
mirar con los isquiones
pesar la mirada
respirar con la columna vertebral
des/bordar la piel
re/bordear la piel
cantar con el ano cantar con el esternón
comer con el ano
balbucear con el ano
tocar con la cara anterior de brazos y piernas
tocar con la piel interior de la boca, lengua y mucosa.⁴²

42 Rodrigo Cabrera Nieto, «Bitácora de ensayos Proceso Caracú», 2024.

Bibliografía

- Bardet, Marie. *Perder la cara*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Cactus, 2021.
- Cabrera Nieto, Rodrigo. «Apuntes de clases Formación Actoral III», 2017.
- Cabrera Nieto, Rodrigo. «Bitácora de ensayos Proceso Caracú», 2024.
- Citro, Silvia. «Naufragar la danza – Episodio 34 Silvia Citro». Video en YouTube, 1:48:05, 21 de agosto de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=-qCZU5kZVHhY>
- González, Lélia. *Primavera para as rosas negras*. Río de Janeiro: Diáspora Africana, 2018.
- Grosfoguel, Ramón. *Formas Otras: Saber, nombrar, narrar, hacer*. Barcelona: CI-DOB edicions, 2013.
- Instituto Nacional de Estadística y Censos. «Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2022». Buenos Aires: INDEC, 2024.
- Lang, Silvio. «Manifiesto de la práctica artística». *Caja negra editora*, noviembre de 2019. <https://cajanegraeditora.com.ar/manifiesto-de-la-practica-es-cenica/>
- Lang, Silvio. «El espacio de ensayo – Silvio Lang». Video en YouTube, 31:55, 8 de julio de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=QjS4IzMmrG8&t=1630s>
- Matosso, Elina. «Taller: Mapa Fantasmático Corporal». Aula de Psicodrama. 10 de octubre de 2015. Acceso el 17 de mayo de 2024. <https://auladepsicodrama.com/taller-mapa-fantasmatico-corporal>
- Preciado, Beatriz. *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Editorial Opera Prima, 2002.
- Quijano, Aníbal. «Colonialidad del poder y clasificación social». *Journal of world-Systems research* VI, n.º 2 (2000): 342-386.
- Quijano, Aníbal. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014.
- Ribeiro, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen Livros, 2019.
- Rolnik, Suely. «Antropofagia zombie». *Medicina y Arte*, 2006. http://www.medicinayarte.com/img/antropofagia_zombie_rolnik.pdf
- Rolnik, Suely. «Descolonizar el inconsciente: Un diálogo con Suely Rolnik». Video en YouTube, 1:59, 16 de julio de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=XcAGDa6MfIE>