

ESPACIO ABIERTO

RESISTENCIAS ESTÉTICAS EN REDES URBANAS*

Alexandra Mora*

*** Estudiante IX semestre Artes Escénicas. Universidad de Caldas. Ensayo seleccionado de la convocatoria estudiantil.*

Abordar el tema de resistencias estéticas es complejo, pues se vienen muchas preguntas a la cabeza: ¿Resistencia frente a qué? ¿Resistencia para qué? ¿Cómo se configura la resistencia? Durante los últimos años los lenguajes estéticos han venido irrumpiendo con fuerza los espacios urbanos dándole otro sentido al habitar de lo público. Las tendencias estéticas provenientes del extranjero se han hibridado de manera poco traumática con expresiones estéticas propias de la idiosincrasia latinoamericana, creando así un nuevo paisaje urbano que se nutre del ejercicio comunicativo y tiene implícito lo político. Todas las expresiones visuales como el grafiti, el estencil, los impresos como el fanzine y las artes escénicas como las artes acción, unidas al uso de las nuevas tecnologías virtuales y electrónicas en su incursión a modelos latinoamericanos, han sido catalogadas como expresiones juveniles debido a la novedad que representan en los imaginarios sociales. Pero el trasfondo de estas expresiones se halla presente desde antes de la entrada de la posmodernidad a Latinoamérica, con el muralismo, la creación colectiva, la intervención urbana entre otras expresiones que se han reconfigurado, mediante la investigación con nuevos materiales y demás técnicas surgidas a raíz de la crisis humanista que ha dado el paso a la posmodernidad (alcanzando a Latinoamérica de manera tan rápida que le ha sido imposible asimilar dónde empezó y terminó su modernidad), es decir, las nuevas formas estéticas de resistencia son producto de la transformación de viejas prácticas. A esto se suma el golpe a las culturas y economías tercermundistas por parte

* Recibido: Junio 15 de 2010, aprobado: octubre 10 de 2010.

de el modelo neoliberal, ocasionando en los pueblos latinoamericanos respuestas convulsionadas para defender no solamente la cultura, sino la comunidad, el territorio y sobre todo tratar de encontrar por fin, a través de las expresiones estéticas el camino a la identidad.

Después de las guerras y las brutales arremetidas de los modelos capitalistas al desangrado continente latinoamericano, los imaginarios de resistencia se han configurado drásticamente, la resistencia sigue virando hacia las expresiones estéticas como métodos eficaces que incursionan de impacto en la memoria de las comunidades, pues las apuestas de agresión simbólica no demandan violencias físicas, generan un fenómeno comunicativo contundente, entre la comunidad y los hacedores que buscan legitimar la defensa de sus derechos y ante todo su humanidad. Es por ello que la lucha más contundente a la que le han apostado las nuevas generaciones es la lucha simbólica que se da en contraposición a los *mass media*, mediante el uso del cuerpo y su acción como elemento humanizador. Las apuestas estéticas son, entonces, un lenguaje que se ha insertado en el ámbito urbano, creando una relación diferente entre los ciudadanos y su espacio.

LAS ARTES ESCÉNICAS COMO RESISTENCIA ESTÉTICA

Durante los últimos años las artes escénicas se han legitimado como medio de comunicación alternativo, *“nuestra intención no es descubrir una nueva función de las artes escénicas pues reconocemos que*

ya desde la tragedia griega esto era obvio,¹ lo que pretendemos es recuperar este sentido del arte para transformar la visión cotidiana de los espacios urbanos como zonas céntricas, avenidas y barrios populares de la ciudad” (Mora, 2008: 113). Esta labor se ha venido realizando por medio de la red de comunicación alternativa, que permite el trabajo conjunto de colectivos artísticos-periodísticos con el fin de incidir en el flujo público. Colectivos de artes escénicas como *lxs nadie*,² *lxs invisibles* y el naciente *EGLC*³, se han compuesto por hacedores de artes escénicas, con el fin de hacerle frente a las realidades urbanas, regionales y nacionales que deprimen el panorama social del país.

La constante experimentación tanto en modos de accionar como en temas ha generado híbridos con perfiles político-críticos. El *clown* periodístico, género desarrollado por *lxs nadie* a través de la experimentación con medios audiovisuales atravesados por el teatro periodístico al que hace alusión Augusto Boal y el *clown*, tiene como objetivo satirizar los medios de comunicación con una contrapropuesta de noticiero contrainformativo cuyas noticias son

¹ “El tema de la tragedia griega se ha abordado siempre desde diferentes ópticas, pero quisiera discutir algunos aspectos que llaman la atención sobre el modo como la tragedia se convierte para el Estado griego en un elemento estético de dominación, entonces pierde su carácter meramente representativo para convertirse en un instrumento comunicativo que afianza al ciudadano en su deber ser democrático”.

² Colectivo escénico integrado en el año 2007 por Ana Gisela Páez Herrera, Licenciada en Artes Escénicas de la Universidad de Caldas, y Alexandra Mora, estudiante de Licenciatura en Artes Escénicas e integrante de la Red de Comunicación Alternativa de Manizales. Hasta el año 2009 hicieron intervenciones urbanas trabajando temas de interés social y político.

³ Siglas del Ejército Garzonista de Liberación Clown, propuesta de militancia *clown*, lanzada durante la jornada contra la falsa Independencia realizada en Bogotá el 20 de agosto de 2010. Actualmente esta guerrilla *clown* cuenta con dos frentes de operaciones en los departamentos de Caldas y Tolima.

construidas con la participación en tiempo presente de los espectadores, que pasan a ser informadores y tienen la oportunidad de enunciar sus visiones particulares – aquí se concluye la práctica de espectador vivo– que permite la comunicación, revalida el lenguaje corporal y derrumba algunos postulados que ven al espectador como un objeto manipulable, o como diría Mathias Pees.

Dicha “educación” hacia la independencia y la auto-decisión –que convertiría al teatro de estructura moral en escuela de la autonomía– conduce hacia lo contrario de lo que se consigue con el “marketing”, supuesta panacea universal que, sin embargo, con sus eslóganes y estrategias comerciales no trae más que el repliegue sobre sí mismo, dependencia e identificación con las marcas comerciales. Donde el arte es consumido, con seguridad ya no existe.

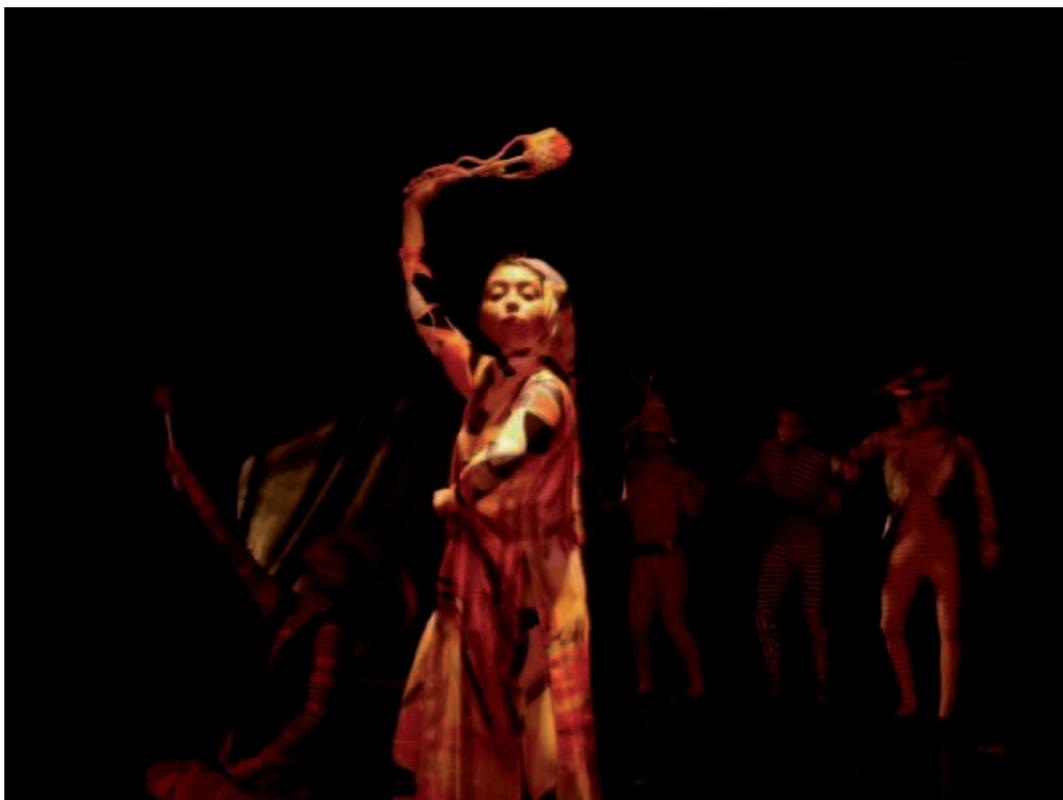
Por otra parte, las intervenciones o asaltos urbanos como los denomina *lxes invisibles*⁴ han afectado el paisaje que encuentran los habitantes de la ciudad. Los performances e intervenciones *clown* desarrollados sobre zonas con gran flujo de público, han modificado el ritmo de la ciudad⁵ en el instante mismo de la intervención, haciendo que los transeúntes interactúen, se contagien de las acciones y se manifiesten para dejar laceraciones en el

momento presente. Estas cicatrices –como yo las llamo– se quedan en la memoria, no buscan imponer puntos de vista, solo evidencian el cuerpo en acción, acciones para visibilizar el estado completo del un ser afectado por un factor social, político o existencial.

Los anteriores ejemplos son muestras del resistencias estéticas que buscan la emancipación del cuerpo individual y social como una concepción que se opone a las prácticas sanguinarias de los Estados totalitaristas, a los que se enfrentan los pueblos, no solamente en Colombia sino en Latinoamérica. Durante los últimos años con la imposición de las políticas de seguridad democrática en Colombia, han aumentado el pie de fuerza en ciudades como Manizales de manera alarmante, una gran masa aglutinada de cuerpos aleccionados y otros más fosilizados se han vuelto temáticas sobre las que accionan dichas resistencias. El intento por legitimar un cuerpo vivo y espontaneo frente al cuerpo muerto o aleccionado, hace que las intervenciones evidencien a los cuerpos militares como modernos personajes beckettianos que muestran el cuerpo al límite. Si en el caso Vladimir y Estragón los cuerpos derruidos y quebrados eran extremo del desgaste y la miseria, en el caso de los militares los cuerpos rígidos y embotellados son el extremos de represión. A esto se suman además otras temáticas propias de las construcciones culturales nacionales y regionales, frente a la posesión de las tierras, la reconquista del espacio público y la defensa de la soberanía. Palabras como minga, soberanía alimentaria y autonomía, son claves para poner en práctica el accionar estético.

⁴ Colectivo escénico compuesto por Alexandra Mora, estudiante de Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de Caldas, Jean Paul Saumon, estudiante de Filosofía y Letras de la Universidad de Caldas, y Silvio Vargas Céspedes. Miembros de la Red de Comunicación Alternativa de Manizales.

⁵ “La subordinación de la forma a la velocidad, a la variación de velocidad, la subordinación del sujeto a la intensidad o al afecto, a la variación intensiva de los afectos, son, nos parece, dos metas esenciales a lograr en las artes” (Chevallier, 2004).



Obra: “Ubú Rey” Universidad de Caldas, Fotografía: Andrés Uribe

Los frentes de resistencia mediante las artes escénicas, no solo han logrado desmitificar el hecho del arte espectáculo sino que le han dado nuevos usos a los espacios haciéndolos escenarios sin límites ni restricciones, donde el hacedor es para todos, no está subido en un pedestal, su cuerpo está abierto al mundo y en esa medida, su cuerpo humilde es con otros sin necesidad de fingir, representar algo que poco o nada importa. Buscar la manera de no imponer, simplemente jugar, como diría Jean-Frédéric Chevallier (2004) para el caso del teatro:

Si comienza en el espectador, el teatro puede ser un dispositivo no espectacular. Si se logra la no-pasividad del espectador se vuelve posible un teatro fuera de la economía mercantil, un teatro

que no está bajo la dominación del espectáculo. Hay que entender cómo el dispositivo teatral participa de una nueva política de la percepción. El teatro es precisamente el dispositivo crítico que se opone lo más radicalmente al espectáculo, el analizador más perspicaz de la crisis de la representación y de la crisis concomitante del espacio público.

Es, entonces, mediante estas prácticas que se le buscan infinitas posibilidades al lenguaje, permitiendo que la comunicación no se imponga, sino más bien que se comparta, que se haga cuerpo o tejido social.

Recordando las palabras de Deleuze –en *Un manifiesto menos*–:

evidentemente, el teatro no cambia el mundo ni hace la revolución. CB no cree en la vanguardia. No cree más en un teatro popular, en un teatro para todos, en una comunicación entre el hombre de teatro y el pueblo. Sin duda, está la tentativa de Brecht para hacer que las contradicciones, las oposiciones, sean otra cosa que representadas; pero Brecht mismo sólo quiere que sean “comprendidas”, y que el espectador tenga los elementos de una “solución” posible. Esto no es salir del dominio de la representación, es sólo pasar de un polo dramático de la representación burguesa a un polo épico de la representación popular.

Se podría pensar erróneamente que las prácticas estéticas descritas anteriormente van en contra de la concepción libertaria que posee el arte y más cuando hablamos de comunicación en las artes escénicas, pero se puede notar cómo las resistencias estéticas mencionadas, interpretan el lenguaje y la comunicación de otras maneras, otras posibilidades donde no se impone nada,⁶ se da la oportunidad al otro para que sea parte activa, el cuerpo se libera del peso del texto tradicional para mostrarlo en su plena humanidad. En nuestro accionar estético no hay conflictos sino más bien momentos que pueden ser la militarización, la minga, la guerra, momentos que son constantes y cotidianos, que predisponen al cuerpo

⁶ “En este sentido, toda empresa de semiológica y de comunicación es totalitaria: si hago del escenario un conjunto de signos – representación o mensaje– que comunico a la sala para que ella luego lo descifre, hago acto de imposición. Al contrario, si no busco representar nada, si no busco comunicar nada, no impongo nada” (Chevallier, 2004).

para que presente su emoción y viva para los demás, “¿por qué los conflictos resultan generalmente subordinados a la representación, por qué el teatro permanece representativo cada vez que toma por objeto los conflictos, las contradicciones, las oposiciones? Es porque los conflictos están ya normalizados, codificados, institucionalizados. Son ‘productos’”.

REFLEXIONES CONCEPTUALES TEJIDAS DESDE LA RED DE COMUNICACIÓN ALTERNATIVA

Los medios de comunicación hegemónicos expresan enunciados como verdaderos, irrefutables, totales, ejercen un régimen de verdad⁷, de poder⁸, establecen qué enunciados son falsos y auténticos, se encargan de producir y transmitir imágenes, interpretaciones y representaciones de la verdad. Se presenta entonces una “hegemonía comunicacional del mercado, es decir la comunicación convertida en el más eficaz motor del desenganche e incursión de las culturas en el espacio/tiempo del mercado y las tecnologías globales” (Martín-Barbero, 2002: 4). Logrando finalmente, como plantea Ramonet (1998), insertarse no ya en cuarto “cuarto poder”, sino en segundo poder, seguido del primer poder financiero y anteponiéndose al tercer poder político.

⁷ Por “verdad”, entender un conjunto de procedimientos reglamentados por la producción, la ley, la repartición, la puesta en circulación, y el funcionamiento de los enunciados. La “verdad” está ligada circularmente a los sistemas de poder que la producen y la mantienen, y a los efectos de poder que induce y que la acompañan. “Régimen” de la verdad. (Foucault, 1989: 189).

⁸ El poder como red productiva que atraviesa todo el cuerpo social, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos. (Foucault, 1989: 182).

De ahí que la comunicación alternativa⁹ como respuesta local, defensa activa y preventiva (Foucault, 1989: 83), es decir como ejercicio de resistencia, se forje en una lucha contra la forma particular del poder mediático y político, expresando en este sentido un contra-discurso, que devela las huellas, los efectos, las fisuras de la manipulación, desinformación, tergiversación de la información que ejercen las empresas mediáticas en complicidad con los grupos económicos y las élites gubernamentales. Es resistencia por cuanto expresa discursos contra el poder, se opone al secreto, "*es una primera inversión del poder, es un primer paso en función de otras luchas contra el poder*" (Foucault, 1989: 84).

La comunicación alternativa surge de la necesidad que tienen los cuerpos de contar con herramientas de comunicación, participativas e incluyentes que liberen, expresen, presenten la palabra, los pensamientos y los saberes *otros* que de alguna manera no se encuentran reflejados en la comunicación masiva hegemónica.

Así, lo alternativo hace referencia, a lo *otro*, distinto a lo hegemónico y tradicional, en este caso a los medios de comunicación hegemónicos. Lo alternativo está dado por una conciencia de las relaciones que rigen

⁹ La producción mediática alternativa en América Latina se ha ido transformando. Entre las décadas de los 60-70 del siglo XX, desde la perspectiva de "vanguardia" se realizan interpretaciones y traducciones de las múltiples necesidades, intereses, urgencias de los sectores excluidos, que por lo general en lugar de "darles voz" resultaba invisibilizándolos. En este periodo se hace una vinculación teórico-política de los postulados de la educación popular y liberadora. En la década de los 80 este campo de la comunicación se ubica en nuevas perspectivas distanciadas del vínculo político y más cercano a lo estético, a lo extraño, a lo "alterativo". Luego en los 90 la producción mediática alternativa se articula a expresiones de minorías, diversidades, retomando cierta re-politización del discurso.

la transmisión del sentido, pero también está dado por una praxis que entre los polos posibles de resolución opta por el de la transformación (Graziano, 1980: 5).

BIBLIOGRAFÍA

Amman, Ana B. *et al.* (2007). "La producción mediática alternativa: condiciones de posibilidad en la trama discursiva contemporánea". Memorias de las XI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. Mendoza: Red Nacional de Investigadores en Comunicación.

Boal, Augusto. *200 ejercicios y juegos para el actor y el no actor*. Odisea ediciones 1999.

Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loïc J.D. (1995). *Respuestas: por una antropología reflexiva*. México: Editorial Grijalbo S.A.

Deleuze, Gilles (2003) 1979 *Un manifiesto menos*. Superposiciones, Buenos Aires. Artes del sur.

De Sousa Santos, Boaventura. (2005). *Reinventar la democracia. Reinventar el Estado*. Buenos Aires: CLACSO.

Chevallier, Jean-Frédéric. (2004). *Hacia un teatro del presentar*. Actas del primer coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo. Noviembre de 2004. México, D.F.

Foucault, M. (1989). *Microfísica del poder*. 2ª Edición. Madrid: Ediciones de La Piqueta.

Marinis, Marco. (1986). "Hacia una pragmática de la comunicación teatral". En: *Quehacer Teatral*, Revista

de investigaciones teatrales, No. 3-4. Colombia.

Martín-Barbero, Jesús. (2002). "Pistas para entre-ver medios y mediaciones". En: *Medios, mediaciones y tecnologías. Signo y pensamiento*, No. 41, Vol. XXI.

_____. (2003). "Saberes hoy: diseminaciones, competencias y

transversalidades". En: *Revista Iberoamericana de Educación*, No. 32. Disponible en: <http://www.rieoei.org/rie32a01.pdf> [Febrero 23 de 2009].

Mora, Alexandra. (2008). "Tragedia poder y democracia". En: *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 2(1):113-117. Manizales: Universidad de Caldas.

