
DANZAR LA CALLE, CORPORIZAR LA MEMORIA: ACERCAMIENTO AL ESTUDIO DE LAS MARCHAS EN LA PROTESTA SOCIAL¹

DANCE THE STREET, CORPORATE THE MEMORY: APPROACH TO THE STUDY OF THE MARCHES IN SOCIAL PROTEST

CARLA VERÓNICA CARPIO PACHECO

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Resumen: Las marchas y concentraciones públicas de protesta constituyen momentos para experimentar desde el cuerpo lógicas de movimiento que escapan a la productividad capitalista neoliberal, pues al poner en práctica una organización corporal cinética y sensorial distinta a su lógica, posibilitan la emergencia de nuevos vínculos sociales y afectivos en el espacio urbano. En particular se mostrará el caso de las marchas como prácticas corporizadas, enfatizando el carácter de su proyección afectiva tanto para los que participan de ellas como para quienes las han estudiado desde afuera. Desde esta óptica se podrá ver que en las movilizaciones se ensayan nuevas relaciones estético-políticas a través de las cuales los repertorios tradicionales de la militancia son actualizados en función de las demandas, las historias locales y las coyunturas políticas recientes.

Palabras clave: Protesta social. Memoria. Marchas. Corporización. Danza.

Abstract: Public protests and marches are moments to experience from the body the logics of movement that escape neoliberal capitalist productivity, since by putting into practice a kinetic and sensorial body organization different from its logic, they enable the emergence of new social and affective bonds in urban space. In particular, the case of marches will be shown as embodied practices, emphasizing the character of their affective projection both for those who participate in them and for those who have studied them from the outside. From this perspective, it will be possible to see that in the mobilizations new aesthetic-political relations are tried out, through which the traditional repertoires of the militancy are updated according to the demands, local histories and recent political conjunctures.

Keywords: Social protest. Memory. Gears. Embodiment. Dance.

¹ Este artículo deriva del marco teórico y de interpretación de la tesis doctoral “Del movimiento a la movilización: Des-habitualizar los cuerpos en la protesta social. El caso de Ciudad de México y Buenos Aires” presentada en el 2019, en el Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México.

1 INTRODUCCIÓN

La centralidad del cuerpo en las formas de protesta se hizo cada vez más recurrente en diversos países de América Latina a partir de la última década del siglo XX, cuando actores y actrices sociales organizaron sus repertorios de acción y sus demandas sociales alrededor de la dignificación de la vida, los derechos humanos, y la memoria pública por las víctimas de la violencia normalizada por los regímenes dictatoriales y autoritarios. Al mismo tiempo, se liberaban los cuerpos de una disciplina militante que exigía una forma adecuada de protestar, con sobriedad y desde el ámbito de la ideología.

La puesta en escena de los cuerpos movilizados en la protesta social resulta más recientemente un componente característico, inclusive esperado bajo la combinación de desplazamiento espacial, ejecución de elementos dramáticos, performativos y coreográficos que convierten las marchas y manifestaciones en una presencia tanto política como, a su vez, de un notorio “activismo artístico”. Como señala Brian Holmes en el *Manifiesto afectivista*, “el activismo artístico es un *afectivismo* que abre y expande territorios” (HOLMES, 2010), a lo que quizá habríamos de agregar que este “afectar” de las acciones colectivas posee un elemento de efectucción en la medida que las consecuencias de las protestas irrumpen en la opinión pública y mediática, y a veces también orientan la agenda política local.

Sobre estas nuevas formas de manifestación que proliferan a partir de los años de 1980, Marcelo Expósito (2002 *apud* DELGADO, 2016, p. 152) señala que marcan un “adiós a la manifestación lineal, en la que una masa más o menos uniforme recorre un mismo trayecto entre un punto de inicio y uno de llegada” y significan una mayor apertura hacia “un movimiento fluido, multiforme, poliédrico, dotado de una alta capacidad de agregación y contaminación, sin un centro fijo, con múltiples focos de conflicto, gramáticas de visibilización, una diversidad antagonista irreductible” (EXPÓSITO, 2002 *apud* DELGADO, 2016, p. 152).

Como señala Marcelo Expósito, Ana Vidal y Jaime Vindel (2012), la aseveración de un activismo artístico en lugar de un arte activista antepone la acción política en sí

misma al contenido o “mensaje” de la acción. Además en la época de los “ochenta latinoamericanos” este activismo artístico muestra una reacción frente a “formas, tendencias o estéticas hegemónicas (muralismo, realismo estalinista, teatro peronista” (EXPÓSITO; VIDAL; VINDEL, 2012, p. 44) y la inclusión de la diversidad de tradiciones sociales y culturales propias de la región (rompe con división alta cultura/cultura popular, arte/artesanía, moderno/primitivo).

Estos autores plantean que el activismo entiende el arte como un campo ampliado donde confluyen y se articulan prácticas especializadas y no especializadas, así que tensiona la esfera de lo institucional y del arte mismo, impulsando una autonomía de los sujetos y de las prácticas. Por otro lado, apunta al plano afectivo y considera que su objetivo no es la práctica ni el resultado en sí mismo, sino crear mecanismos de subjetivación, por lo cual la socialización del saber es fundamental en su horizonte político, ya que busca la multiplicación y no la exclusividad del arte. De modo que pretende borrar la frontera entre artistas y no-artistas en tanto el ser artista no es una esencia, sino una capacidad que todos los seres humanos tienen.

Para el activismo artístico el arte “produce” política y pone lo político “en acto” (EXPÓSITO; VIDAL; VINDEL, 2012, p. 46), echando mano de un reservorio histórico que al mismo tiempo experimenta e incluye constantemente herramientas, técnicas, o estrategias materiales, conceptuales o simbólicas para ampliar los márgenes de lo posible más allá de las instituciones de arte y la cultura.

Poner el cuerpo en la práctica activista-artística tuvo una implicación fundamental a partir de las últimas décadas de los años ochenta, ya que muchos países de la región todavía sufrían las consecuencias de las dictaduras militares, pero también porque habían incorporado el “auto disciplinamiento militante”. De modo que “las experiencias poético-políticas que irrumpieron desde los márgenes de lo culturalmente instituido durante los ochenta latinoamericanos buscaron potenciar de nuevo la vibratibilidad del cuerpo más allá (y en ocasiones además) de la concienciación política” (EXPÓSITO; VIDAL; VINDEL, 2012, p. 50).

Estos regímenes disciplinarios corporales totalizaron y cristalizaron la diversidad de formas de ser, estar y crear, y como señala Suely Rolnik (2017), debilitaron hasta casi desaparecer esa posibilidad vibrátil de los cuerpos, permitiendo

sólo ciertas formas de movimiento y censurando otras. Lo anterior se refiere tanto a la totalidad de formas que el disciplinamiento militar impuso, como también aquellas maneras aceptadas dentro de la protesta social que instituyeron un *habitus* militante, con tintes “sacrificiales” y “abstractos” orientados hacia un “futuro no evidente” (NATANSON, 2013).

Además otro elemento importante que fue permeando las nuevas formas de protesta especialmente a partir del siglo XXI fue la incursión de internet y las redes sociales en amplios sectores de la sociedad, lo cual abrió las posibilidades para convocar, difundir y asistir a las movilizaciones. Esta digitalización de la vida también ha modificado las formas de simpatizar con las causas sociales, que si bien ha sido criticada por efímera, también ha innovado las formas y composición de las manifestaciones que suelen ser cada vez más espontáneas, masivas y diversas.

De modo que para comprender las transformaciones que ha sufrido una de las formas de manifestación más tradicionales y recurrentes en la protesta social como es la marcha, es necesario tener en cuenta todos los elementos anteriores. Por un lado el carácter central de la afectividad que el activismo artístico busca generar por medio de la intervención de diversos recursos visuales, sonoros y kinéticos, así como la importancia de desdibujar las fronteras del especialista/no especialista y la socialización las técnicas artísticas. Así mismo la vibratilidad de los cuerpos que salen a marchar y que generan nuevas formas de subjetivación política entre sus participantes, todo ello impulsado por la ágil comunicación que posibilitan las nuevas tecnologías tanto para organizarse como inclusive en términos de seguridad al hacer visibles tanto las acciones de protesta como las formas de represión de las mismas.

La marcha como dispositivo para la protesta social se caracteriza por aglutinar grandes grupos de personas y se ha utilizado como recurso de la protesta por diversos actores sociales como sindicatos, grupos estudiantiles de diversos niveles, gremios docentes, obreros, entre otros. Si bien ha mantenido cierta estructura en sus formas de actuar, amplía sus repertorios de acuerdo con geografías y momentos históricos particulares que impactan en la composición de la marcha misma y por supuesto en las causas que reivindican.

El uso de las nuevas tecnologías como mencionamos arriba ha facilitado que algunas marchas se hagan masivas, pero también que asistan sectores diversos y grupos independientes respecto de grandes organizaciones políticas, los cuales conforman sus propios contingentes incluyendo formas novedosas de participación.

Por todo lo anterior es necesario imaginar nuevos abordajes para el estudio de las marchas dentro de la protesta social. Uno de los elementos para tomar en cuenta es la centralidad del cuerpo y la relevancia de las marchas como prácticas sociales que posicionan políticamente los cuerpos en el espacio. A esto llamo pensar las marchas desde una perspectiva corporizada, retomando el enfoque metodológico del *embodiment*², propuesto por los antropólogos Thomas Csordas (2011) y Michael Jackson (2011). Este enfoque comprende el cuerpo experiencial que incorpora pero también crea realidad a partir de su actuar, retomando los conceptos de *habitus* de Pierre Bourdieu y *ser-en-el-mundo* de Maurice Merleau-Ponty (1993).

Desde esta perspectiva cuerpo, espacio y movimientos son tres ejes indispensables para pensar las marchas en espacios urbanos. Dado que hay escasos estudios al respecto desde las ciencias sociales y tomando en cuenta las características que queremos dar a nuestro objeto de estudios es indispensable recurrir a un enfoque interdisciplinario. Por ello a continuación se describe el trabajo de un colectivo mexicano que ha centrado su atención en el estudio de la marcha como práctica que reconfigura el espacio por donde transita y que genera formas específicas de vinculación y acción política desde lo que denominan una “visión coreográfica de la protesta”.

Posteriormente presento el resultado de mi propio trabajo de investigación en Buenos Aires, donde recupero tanto la descripción etnográfica como el testimonio de dos integrantes del Colectivo de danza afro sobre su participación en un contingente dentro de la marcha del 24 de marzo que conmemora el inicio de la dictadura en ese país y reclama memoria, verdad y justicia.

De este caso se destaca la presencia de los cuerpos en movimiento a pie de calle, pero también las formas de organizarse, convocar y resignificar la práctica de danzas afrobrasileñas para posicionarse respecto a las demandas actuales de su país.

² En este trabajo se recupera *embodiment* en su traducción al castellano como corporización.

Considero que pueden leerse como formas de activismo artístico según lo que señalamos arriba, porque generan mecanismos de subjetivación política mediante la centralidad del cuerpo que otorga la danza, desdibuja la división artistas/no artistas porque se compone de profesionales y aficionados al baile, además de que, como veremos, su participación incorpora nuevas técnicas a los repertorios tradicionales de la protesta y recupera tradiciones populares de la región.

2 LA MARCHA DESDE UNA PERSPECTIVA COREOGRÁFICA: COLECTIVO LA LIGA TENSA

La liga tensa es un colectivo mexicano formado por bailarines-investigadores que lleva a cabo una pesquisa sobre manifestaciones públicas que ha tomado distintos nombres, y formatos primero *Manifestación a futuro* y después adoptó la forma de exposición que se presentó de agosto a octubre de 2017 en las instalaciones del Centro cultural *Casa del Lago* en la Ciudad de México bajo el título *Es enorme y se mueve como el gas. Una mirada coreográfica a las movilizaciones colectivas*³. La indagatoria de estos artistas comenzó con el objetivo de imaginar formas de protesta más efectivas, que llegaran a generar más presión, sin embargo se dieron cuenta que abordar la protesta de esa manera llevaba a pensarla como medio y no como finalidad en sí misma, dejando fuera toda la riqueza que se genera al interior de las manifestaciones.

La sala donde se presentó la exposición parecía más un estudio- centro de documentación cuya intención era mostrar el proceso de la investigación del grupo y algunas reflexiones que fueron apareciendo a lo largo de su trabajo. Algunos materiales estaban acabados, otros parecían simplemente registro de sus intuiciones porque durante el tiempo que se presentó la exposición, la pesquisa continuaba en construcción además de que seguían ocurriendo protestas y algunas fueron incluidas aunque sea de manera parcial. Sobre un escritorio que se observaba al frente y al fondo de la sala, estaban dos de los integrantes del colectivo con quienes pude charlar. Era un espacio lleno de notas, libros y donde tenían una fotocopidora a disposición de los asistentes interesados en alguno de los materiales ahí dispuestos.

³ Para mayor información sobre la exposición <https://esenorme.tumblr.com/>

Muy cerca de la entrada a la sala se mostraban en dos pequeñas pantallas los videos de dos diferentes entrenamientos policiacos. La grabación aérea permitía ver el agrupamiento de los policías como si se tratara de una parvada de pájaros dibujando formas claramente definidas y coordinadas. se podían observar las formas de reacción frente a grupos “subversivos”, representados por otros policías vestidos de civil que hacían las veces de manifestantes. Este grupo era disperso, no avanzaba de forma homogénea, tenían más bien un ritmo discontinuo y sus desplazamientos para afrontar al grupo de granaderos era irregular de ida y vuelta, lo cual daba la impresión de inseguridad y duda.

Las coreografías que trazaba en el espacio el cuerpo policial era contundente, un bloque que quizá hemos visto muchas veces en las ciudades, pero que desde esta mirada “de pájaro” resultaba evidente y escalofriante. “Como un ordenado cuerpo de baile, los individuos aquí organizados reciben premisas precisas que les permiten realizar formaciones propias de un acto grandioso, similares a cualquier formación escénica basada en el orden y sincronía de los cuerpos”.

Para el colectivo es necesario “pensar la marcha como práctica que se puede autorevisar”, ya que, aunque no se ensaye propiamente, se recurre siempre a una serie de elementos o tácticas para apropiarse de la situación. En las coreografías de protesta, siempre impera la improvisación, incluso cuando éstas sean previamente practicada y organizadas, ya que la incertidumbre es una constante en las manifestaciones callejeras.

El colectivo se dió a la tarea de documentar las marchas por la desaparición de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa en el estado de Guerrero en 2014. Este caso tristemente, no es el único de desaparición forzada en México, pero sí uno de los más embleématicos y recientes que dio la vuelta al mundo por diversos medios así como las acciones globales de protesta que se desencadenaron al respecto. Algunas de las marchas que se llevaron a cabo en la ciudad de México fueron especialmente masivas como se puede ver en la exposicion que las documenta por medio de mapas, noticias y fotografías.

En particular destaca la marcha del 20 de noviembre por ser muy numerosa y porque se llevaron a cabo enfrentamientos directos con el cuerpo de granaderos que

entró a la plancha del zócalo utilizando la “Formación en línea de escuadra” con la cual rápidamente barrieron con los asistentes que se encontraban ahí, encapsulando a pequeños grupos para facilitar su detención.

El grupo señala la importancia de recurrir a “otras corporalidades: pensar en corporalidades específicas que desbalancean el encuentro entre manifestantes y policías” y al respecto es necesario evaluar la efectividad del enfrentamiento cuerpo a cuerpo. A sí mismo hacen un llamado a “Repensar el factor emocional: por su potencia política y movilizadora, la emoción y el afecto son partes fundamentales de la protesta”.

Como vemos, el trabajo de este colectivo plantea un acercamiento coreográfico a la marcha en tanto distribución del movimiento organizado de una multitud de personas que configuran un gran cuerpo político que al mismo tiempo crea y transforma el espacio. Su propuesta metodológica plantea un visión panorámica de las manifestaciones y sus formas de desplazamiento que permite imaginar lo que André Lepecki llamó coreopolítica, entendido como “redistribución y reinención de cuerpos, afectos y sentidos, mediante los cuales uno puede aprender cómo moverse políticamente” (LEPECKI, 2016, p.).

A continuación veremos otra forma de acercamiento al estudio de las marchas desde la descripción etnográfica y la posterior realización de entrevistas que llevé a cabo con las organizadoras y participantes de un contingente de danza dentro de una marcha que se lleva a cabo desde hace más de treinta años en Argentina. Es importante subrayar este hecho pues la preparación y el entrenamiento para una intervención artística de este tipo es distinta si se trata de una fecha concreta para la protesta social que si hablamos de una manifestación más espontánea respecto a una hecho histórico más reciente. Esto se debe no sólo a las características que puede adoptar la acción misma sino también a la organización y composición de la marcha misma donde se disputan lugares, momentos y formas de participación, así como trayectorias y espacialidades dentro del recorrido que en ocasiones se negocian con diversos actores sociales.

3 LA MARCHA BAILADA CON ORIXÁS: EL CASO DEL COLECTIVO AFRO

El grupo *Colectivo de danza afro* constituido principalmente por mujeres que reinterpretan danzas afrobrasileñas y organizan coreografías masivas para participar en la marcha anual por la *Memoria, Verdad y Justicia* en Buenos Aires. Este colectivo si bien no tiene una agenda de acción definida, posee una estructura flexible entre sus integrantes que permite llevar a cabo un proceso de entrenamiento y reflexión colectiva previa, lo cual exalta la importancia de entender la participación en la marcha como una práctica anclada en el ejercicio de otras corporalidades.

Este apartado se desarrolla a partir de la información recabada principalmente en dos entrevistas realizadas después de la marcha de 24 de marzo de 2017. La primera con Cecilia Benavídez, alias “la negra”, quien tiene un profesorado en expresión corporal y se dedica a dar clases a nivel primario y talleres libres para adultos, fundadora del grupo de danza *Oduduwa* (ahora *Colectivo de danza afro*). En su reflexión posterior a la marcha señala que:

Hay que entender que tu performance no es por sobre la marcha, sino que vos estás en una marcha y esa es tu manera de marchar, entonces no importa si sale bien o no la coreografía, si se oye o no, es más de cómo pensamos el espacio público, porque no es tu hecho artístico por sobre la calle, sino que vos sos en esa calle.

La relación del espacio de la calle y la acción coreográfica que ejecutan nos deja ver la implicación de ambas en la subjetividad de las participantes, que además movilizan una serie de significaciones únicamente conciliables mediante la acción de participar de esa manera en un acto político como es la marcha, al respecto agrega:

Para nosotras es tan obvio que hay redes afectivas, nos une la profunda convicción de que el hecho artístico es donde mejor nos encontramos, a pesar de nuestras diferencias [políticas] porque veníamos de la discusión de vota o no votar por ejemplo.

Además quienes participan bailando en ese contingente *hacen* la calle con sus movimientos en relación con otros cuerpos, lo cual persigue un función pedagógica

que según Cecilia, es la más importante de este tipo de manifestación, ya que es la manera en que las generaciones que no vivieron en dictadura y que posiblemente no se encuentren tan involucradas políticamente, experimenten una nueva forma de relacionarse que los ayude a posicionarse, como ella misma señala: “para mí siempre es pedagógico, por eso hago una gran diferencia en un escenario, y cuando haces estas cosas, como generar espacios *que te modifiquen*”.

Es interesante una vez más la interacción con el espacio, que es creado por la movilización de cuerpos pero que éstos a su vez son transformados al estar a pie de calle. La modificación que ocurre de este gran cuerpo colectivo como es la marcha se intensifica porque “la gestualización y el habla transforman la cualidad del contacto entre las personas, crean tanto quiebres como junturas, y las técnicas expresivas del arte pueden multiplicar estos cambios inmediatos a lo largo de miles de caminos de la mente y los sentidos” (HOLMES, 2010).

El segundo testimonio es de Alejandra Vasallo, historiadora que “descubrió la danza” siendo ya una adulta con una carrera profesional. Alejandra nos menciona que tiene un primo desaparecido en dictadura del cual se tiene muy poca información, y que a pesar de todos los esfuerzos por elaborar el duelo de esa pérdida, ya sea asistiendo a las marchas, y protestando desde “el intelecto”, fue la participación bailando con el *Colectivo de danza afro* lo que le permitió sentir que al fin estaba “realmente haciendo algo” por su primo.

De acuerdo con ambas entrevistas, la primera vez que fueron convocadas a marchar-danzando fue en 2001 por invitación de amigos suyos pertenecientes a la agrupación H.I.J.O.S. En ese año, únicamente salieron bailando seis mujeres que se agruparon bajo el nombre de Oduduwa, y por petición de las Abuelas de la Plaza de Mayo salieron “abriendo camino” a la marcha para entrar a la plaza, según nos cuenta una de las bailarinas entrevistadas. Conforme a su testimonio, a partir de ese año continuaron participando, al principio solo incorporando a algunas de sus alumnas, ya varias de ellas daban clases de danza. Posteriormente entre las seis bailarinas del núcleo original de Oduduwa discutieron previamente si era prudente abrir más la convocatoria, y concluyeron que sí, puesto que “los orixás son universales y les pueden hablar a todos”, además de que consideraron importante abrir la convocatoria “para

dejarles algo a los pibes, porque muchos de ellos ya nacieron en democracia y les resulta súper lejano sino se construye en términos de que es parte de tu historia”.

De modo que en 2005 decidieron lanzar una convocatoria abierta para quienes quisieran unirse a la marcha bailando con ellas, por medio de un anuncio en el diario *Página 12*, y por difusión de boca en boca. Ese año llegaron al ensayo previo a la marcha cuarenta personas, al año siguiente siguieron la misma dinámica y llegaron sesenta, y siguieron aumentando, hasta que en 2012 reunieron alrededor de doscientas personas bailando y un grupo de ochenta tambores.

Posteriormente, me comenta Alejandra Vasallo, que entre 2012 y 2014 decidieron hacer una pausa en su participación masiva en la marcha porque:

[...] a nivel político comenzaron a ocurrir muchas fracturas, la marcha se había dividido, la primera marcha, la segunda marcha, la marcha de la izquierda o marcha oficialista (...) todo mundo se peleaba por ver quién tenía la performance (SIC), para el año 2012, casi todos los grupos tenían un grupo de tambores, había muchos de performance, nosotros fuimos las primeras, en parte por eso *Oduduwa* era muy reconocido como compañía independiente, no tanto por nuestros espectáculos teatrales, sino porque fuimos las locas que sacamos el afro a la calle, y porque hicimos una convocatoria que nadie hizo antes.

En efecto, debido a que la marcha del 24 de marzo es una manifestación política de larga tradición e importancia para la sociedad argentina, la participación de grupos artísticos se ha diversificado y con ello también aumentan las tensiones con otras organizaciones acerca de los lugares a ocupar en la marcha, como señala Cecilia Benavidez:

Hasta 2010 se salía por la Plaza de mayo, pero las Abuelas y las Madres se dividieron en 2 líneas, y eso marcó bastante la organización de la marcha, porque están los que salen (...) sobre todo con el *kischerismo*, que le decían el oficialismo, en realidad eran Abuelas de Plaza de mayo, con Estela (Carloto) y una parte de HIJOS, y luego *Memoria, verdad y justicia*, que es Nora Cortiño con las agrupaciones de izquierda y demás, y Ebe (Bonafini) ya no estaba saliendo.

Además de las divisiones entre organizaciones al interior de la marcha, en la pausa de tiempo que se dieron las integrantes de *Oduduwa* se involucraron en la realización de un documental independiente que salió a la luz en 2015. La idea original fue de Alejandra que es también aficionada al cine y quiso conjugar en un documento

audiovisual el proceso del grupo de danza, tanto las participaciones en la marcha, como parte del proceso creativo y la historia de vida de cada integrante.

Para ella, la realización del documental tiene una motivación personal, que tiene que ver con la desaparición de su primo, pero también colectiva porque:

[...] es una propuesta para intervenir en los debates por la memoria, hasta ahora han quedado muy en el nivel del discurso, de la política, en la mente, en la cabeza, y deja el cuerpo del lado y el dolor sigue por más que vos seas la militante más experta, la academia escribe sobre la memoria pero *no transita la memoria*, esta es una forma de producción de conocimiento acerca de la memoria como la de los archivos, al mismo nivel, y sé que es bastante extrema, por eso trato de llevarla a espacios escolares, universidades, en lugar de conferencias, ponencias, yo podría haber escrito un artículo, tengo mucho que decir, pero lo quiero decir de otra manera, y me parece que los académicos se tienen que dar cuenta que hay otras maneras de producir conocimiento válido.

El *transitar la memoria* tiene que ver con otras formas de conocer y producir conocimiento desde la práctica corporeizada, y el movimiento como estrategia para encarnar los significados de una historia compartida. De modo que la acción efectiva (y afectiva) de preparar un baile y ejecutarlo no sólo tiene que ver con un duelo personal, sino con el hecho de crear en colectivo, y ampliar las formas sensibles en las que se siente el dolor de manera creativa, otra forma de experimentar la lucha compartida contra el olvido por medio de las danzas de orixás que promueven una apertura sensorio-perceptiva e intensifican las formas de vinculación entre las participantes:

es una técnica que nos permite trabajar sobre nosotras y nuestro cuerpo (...) eso fue lo que nosotras tomamos, investigamos un montón para tener una base sólida y hacer algo que no ofendiera a la gente de religión ni a las maestras que nos habían enseñado(...) muy conscientes de que estamos trabajando con energía, (...) porque si nosotros pensamos a los orixás de esa manera, que nos los podemos apropiar respetuosamente para hablar de nosotros a nivel personal, entonces por qué no pueden servir para hablar de un nosotros colectivo, para representar por ejemplo un dolor colectivo

Después de la pausa en sus participaciones como grupo en la marcha, se reorganizaron hasta 2015, pero esta vez ya no como *Oduduwa*, sino simplemente como *Colectivo de danza afro*, “el macrismo encima, fue nuestro motivador ese verano, empezamos a conversar con las antiguas *Oduduwa*, y otras nuevas, que tienen historias de bailar en marchas pero no de organizarlas”, nos comenta Cecilia Benavidez.

En efecto, la marcha de 2016 estuvo marcada por la reciente llegada de Mauricio Macri a la presidencia, lo cual constituyó un detonante para la incursión de más personas y grupos de diversos sectores de izquierda, puesto que el nuevo gobierno amenazaba con echar atrás algunos avances dentro de las investigaciones de los crímenes cometidos en la dictadura, entre otras medidas represivas.

De modo que para marzo de 2016 algunos colectivos artísticos se organizaron en el *Frente cultural*, un contingente que es parte de la marcha pero que avanza por una calle aledaña a la avenida de Mayo, que es conocida como Diagonal Norte. El *Frente cultural* está encabezado por las *Madres víctimas de trata* y compuesto únicamente por grupos con propuestas artísticas, entre los cuales volvieron a sumarse las antiguas Oduduwa pero ahora con nuevos integrantes y bajo el nombre de *Colectivo de danza afro*. Otros grupos que participaron son *Los tambores no callan*, con percusiones de candombe, *Cien volando*, que hacen teatro y performance, entre otros.

Ese día, 24 de marzo de 2017, el Colectivo afro citó a las 11 de la mañana en la esquina de Carlos Pellegrini y Diagonal Norte. A esa hora las calles aledañas ya estaban preparadas por organizaciones y grupos activistas que llegaron temprano para colocar carpas, instalaciones artísticas, carteles, etc.

Mientras tanto, en la esquina referida, poco a poco llegaron mujeres vestidas de verde, azul, amarillo, rojo o violeta, de todas las edades y tallas, algunas de ellas conversaban, o se ponían a “estirar”. Detrás de ellas se fueron ubicando los percusionistas para ensayar con los tambores, tanto hombres como mujeres vestidos de rojo.

Según me comentaron en una entrevista posterior, las miembros del grupo original junto con nuevos integrantes (en total son unas diez personas) se reúnen algunas semanas previas a la marcha para debatir sobre aspectos relevantes del contexto político actual en su país durante ese año, en particular en materia de derechos humanos. A partir de esas reflexiones, exploran las posibilidades creativas para articular las danzas de orixás con algunos reclamos y consignas en torno a las exigencias de memoria y justicia.

Una vez que se discutieron dichos aspectos colectivamente y lograron articular ideas, movimientos, malestares y sentimientos en una secuencia coreográfica,

convocan a quienes gusten incluirse a los ensayos y ahí comparten su propuesta con los asistentes. Este año, se estableció que en la coreografía el orixá principal sería Oxumare, que según la mitología afrobrasileña es la “serpiente-arcoiris”, pues como señalan las organizadoras entrevistadas “pensamos en los ciclos, sentimos que se están repitiendo ciclos, con nuestro presidente actual, y necesitamos que haya movimiento y cambio”.

Según la mitología, este orixá simboliza la mutabilidad, ya que permanece seis meses como serpiente y seis meses como ser humano. Debido al carácter mutable de Oxumare, se le considera una deidad andrógina, responsable del movimiento constante del mundo. Por otro lado la serpiente está relacionada con el arco iris por su forma, y éste a su vez posee la capacidad de unir el cielo y la tierra. De modo que la vestimenta colorida fue elegida a partir de la resignificación que las bailarinas propusieron sobre el arco iris y la mutabilidad de la serpiente Oxumare.

La simbología de este orixá se combinó con la potencia de movimientos que corresponden con otras deidades, como Xangó que en este contexto es reinterpretado como el “fuego transformador” necesario para los cambios sociales, y Oxosi, “el cazador”, cuya gestualidad refiere la de un arquero al acecho, que prepara la flecha para disparar. De acuerdo con la misma entrevistada, Oxosi se incorpora en la coreografía porque se requiere traer “nuestro pasado” al presente, como la flecha con la cual se apunta hacia delante, con la tenacidad de la mirada del cazador: “traer delante la flecha certera y ver donde debemos colocarla”.

Durante la coreografía los bailarines avanzaban en filas con una secuencia básica de pasos acompañados por un grupo de tambores que se ubicaban en la retaguardia del contingente. Después de algunas repeticiones se detenían en la calle, y realizaban una secuencia de desplazamientos en grupo, donde la figura del “remolino” o espiral adquiría relevancia por su relación con el arco iris y el movimiento de las serpientes. De tal manera que los cuerpos coloridos se revolvían y caían al piso, a excepción de un grupo (alternadamente el verde, rojo, amarillo, azul o violeta), que se golpeaba el pecho y emitía un sonido. Finalmente se agrupaban por colores y realizaban otra secuencia donde la gestualidad incorporaba la de los orixás Xangó y Oxosi.

Visto desde afuera, el colectivo de danzas afro dibujaba una serpiente multicolor que avanzaba, se detenía, se contraía, se arrastraba por el piso, hacía sonidos, se agitaba y se dispersaba para avanzar de nuevo. La gente que acompañamos la marcha observábamos, otros gritaban palabras de apoyo para las bailarinas, incluso les ofrecían agua como si se tratara de un maratón, algunos se movían al ritmo de la música y los cuerpos, como señala una de las bailarinas: “La gente no solo te ve, sino que te acompaña, se mimetiza, se detiene cuando te detienes, es algo muy loco”. En otras palabras accedemos de esta manera a la dimensión del cuerpo vibrátil y contagioso que potencia la danza y los tambores.

Además, la resignificación de estas danzas de origen afrobrasileño en el contexto de la marcha pueden considerarse parte de los nuevos repertorios del activismo artístico puesto que tensionan de forma creativa la división entre arte/cultura popular, tradicional/moderno, espiritualidad/política, y su actuar apunta al plano afectivo de los participantes generando formas organizativas que perduran más allá de la marcha misma.



Colectivo Afro. Marcha del 24 de marzo de 2017. Foto: Carla Verónica Carpio Pacheco



Colectivo Afro. Marcha del 24 de marzo de 2017. Foto: Carla Verónica Carpio Pacheco



Colectivo Afro. Marcha del 24 de marzo de 2017. Foto: Carla Verónica Carpio Pacheco

4 A MODO DE CIERRE

La reconfiguración de la calle como un espacio común que se puede transitar bailando en la protesta social es un ejercicio coreopolítico, ya que por un lado multiplica las posibilidades del habitar la ciudad y por otro lado amplía el repertorio de las manifestaciones políticas. En efecto, a través de la intervención del colectivo de danza la calle adquiere otro volumen por medio del trazado de los cuerpos que alternan movimientos y pausas, modifican el tiempo al cambiar el ritmo del andar, y expanden el espacio al evidenciar los diferentes niveles de la calle (alto, medio, bajo). Los cuerpos que bailan en la marcha también interfieren la linealidad de la trayectoria, la orientación de la mirada y la interacción con quienes no son propiamente parte de la marcha pero están ahí.

Además, como pudimos observar, el acto de bailar nos devuelve la vulnerabilidad del ser con otros, de ser afectados por otras presencias, lo cual, como señala Suely Rolnik (2017), es necesario para hacer política desde los cuerpos, ya que dejarse afectar y ser afectado potencia las relaciones entre seres humanos. En ese sentido, y volviendo al caso de la marcha, es fundamental el contagio entre quienes ejecutan la acción de bailar conscientes de la significación de sus movimientos, pero también la relación con respecto a los otros que forman parte de la marcha, y que quizá sin conocer el significado exacto de la coreografía, se dejan contagiar o afectar por la gestualidad y el movimiento de los cuerpos que bailan.

Como se pudo observar en la primera parte del artículo, un acercamiento a la protesta social desde una perspectiva corporizada enriquece los estudios sobre las marchas y manifestaciones porque nos ayuda a pensar la potencia del cuerpo colectivo, que “siempre es más que uno” como señala la filósofa y bailarina Erin Manning. En ese sentido la dimensión político-corpórea resulta “más ensamble que forma” (MANNING, 2018, p. 255), puesto que en y desde los cuerpos bailando, cantando y corriendo en las calles emerge un pasaje corporal que traspasa sus límites físicos en un movimiento continuo de intercambios afectivos y emotivos. Manning ha denominado a este proceso “lo transindividual” siguiendo las ideas del sociólogo

Gilbert Simondon (SIMONDON, 2009, p. 371). La marcha puede entenderse entonces como un escenario específico de “transindividuación” y “resonancia afectiva” que ayudan a describir cómo es que persisten en el tiempo acciones, gestos, sonidos, sensaciones, imágenes, etc. aún después de ser realizadas. Este tipo de acciones que difieren de los archivos, Diana Taylor los denominó repertorios, y su función es almacenar la memoria por medio de “actos que suelen considerarse de conocimiento “en vivo”, efímero, no reproducible” (TAYLOR, 2011, p. 416), que tienen lugar en el presente y cuya eficacia en la transmisión proviene de la interacción con quienes probablemente no vivieron el trauma en el pasado.

De este modo la memoria histórica se actualiza por medio de los cuerpos que ocupan la calle en un ejercicio coreopolítico. La marcha adquiere entonces un carácter más reflexivo y menos automático o mecánico del mero acto de caminar, lo cual revitaliza y potencia su eficacia dentro de la protesta social.

Incluir una visión coreográfica en el estudio de la protesta social permite dar mayor densidad al hecho mismo de ocupar la calle y con ello ensayar nuevas formas de habitar la ciudad y manifestarse políticamente. Desde los estudios de la danza, Susan Foster (2016) ha llamado *coreografías de la protesta* a esta forma de entender las manifestaciones y señala que su objetivo es entender la “conectividad colectiva”, la violencia que se produce del encuentro entre los cuerpos que cuestionan o defienden el *status quo*, así como las reacciones que generan entre quienes las observan. Por medio de las coreografías de protesta no se cree estar derrocando el poder, pero se pone en evidencia la posibilidad de inducir un cambio a partir de la apropiación y presencia en los espacios públicos.

Por último, cabe señalar que desde esta perspectiva, la marcha ya no es pensada sólo como medio, sino como fin en sí misma, en tanto hace visibles los cuerpos y disputa su lugar de aparición en el espacio público. En efecto, de acuerdo con Judith Butler (2017) las acciones que se llevan a cabo son significantes “antes y aparte” de las demandas que plantean, porque al poner el cuerpo ya se está disputando el “derecho plural y performativo de aparición”.

Esto quiere decir que las acciones tienen un significado que crea y modifica el espacio público en su hacer, a través de una performatividad corporizada donde cada

gesto adquiere sentido en la medida que interpela a los otros que observan y con quienes se comparte la condición de precariedad que se reclama. De modo que el mero hecho de “quedarse parado, la respiración, el movimiento, el detenerse, el habla, el silencio, son todos elementos que forman parte de una asamblea imprevista, de una forma inesperada de performatividad política que sitúa la vida vivible en primer plano” (BUTLER, 2017, p. 25).

REFERENCIAS

BUTLER, Judith. **Cuerpos aliados y lucha política**: hacia una teoría performativa de la asamblea. Barcelona: Ed. Paidós, 2017.

CSORDAS, Thomas. Modos somáticos de atención. *In*: CITRO, Silvia; ASCHIERI, Patricia (coord.). **Cuerpos plurales**: antropología de y desde los cuerpos. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2011. p.83-104.

DELGADO, Manuel. Un solo cuerpo: la disolución de las masas en los movimientos sociales de última generación. *In*: AGULLÓ, Diego; PÉREZ ROYO, Victoria (ed.). **Componer el plural**: escena, cuerpo y política. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2016. p. 141-164.

EXÓSITO, Marcelo; VIDAL, Ana; VINDEL, Jaime. Activismo artístico. *In*: Red conceptualismos del sur (ed.). **Perder la forma humana**: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Sofía Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina, 2012. p. 43-50.

FOSTER, Susan. Coreografías de la protesta. *In*: AGULLÓ, Diego; PÉREZ ROYO, Victoria (ed.). **Componer el plural**: escena, cuerpo y política. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2016. p. 71-106.

HOLMES, Brian. Manifiesto afectivista. *In*: **BLOG Continenteal Drift**. [s. l.], 12 out. 2010. Disponible en: <https://brianholmes.wordpress.com/2010/10/12/manifiesto-afectivista/>. Acceso en: 12 mayo 2020.

JACKSON, Michael. Conocimiento del cuerpo. *In*: CITRO, Silvia; ASCHIERI, Patricia (coord.). **Cuerpos plurales**: antropología de y desde los cuerpos. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2011. p. 59-82.

LEPECKI, André. Coreopolítica y coreopolítica o la tarea del bailarín. **NEXOS**: cultura y vida cotidiana, [S. l.], 6 jul. 2016. Disponible en: <http://cultura.nexos.com.mx/?p=10775>. Acceso en: 12 mayo 2020.

MANNING, Erin. Siempre más que uno. **Kaypunku**: Revista de estudios interdisciplinarios de arte y cultura, [s. l.], v. 4, n. 1, p. 239-261, 2018. Disponible en: https://www.academia.edu/35621188/Siempre_m%C3%A1s_que_uno. Acceso en: 12 mayo 2020.

MERLAU-PONTY, Maurice. **Fenomenología de la percepción**. Buenos Aires: Planeta, 1993.

NATANSON, José. El retorno de la juventud: movimientos de repolitización juvenil en nuevos contextos urbanos. **Nueva Sociedad**, [s. l.], n. 43, p. 92-103, ene./feb. 2013.

ROLNIK, Suely. Geopolítica del chuleo. **Transversal** (online), n. 11, não paginado, 2006. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>. Acceso en: 12 mayo 2020.

SIMONDON, Gilbert. **La individuación**: a la luz de las nociones de forma y de información. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2009.

TAYLOR, Diana. “Usted está aquí”: el ADN del performance”. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela A. (ed.). **Estudios Avanzados de Performance**. México: FCE, 2011. p. 401-430.

SOBRE LA AUTORA

113

Carla Verónica Carpio Pacheco

Estudió Sociología en la facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y maestría en Estudios Políticos y Sociales en la misma institución. Cursa el doctorado en el Programa de Estudios Latinoamericanos de la UNAM, en el campo de Cultura, procesos identitarios y artísticos en América Latina. Forma parte del Núcleo de investigación avanzada en Estudios del Cuerpo (ESCUE), coordinado por la Dra. Maya Aguiluz, en el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH) de la UNAM. Sus líneas de investigación giran en torno a las prácticas corporales (danza y performance) principalmente aquellas de origen africano, en relación con el cuerpo y la denuncia política. Investigadora independiente adscrita al Seminario de Estudios del cuerpo (ESCUE) del CEIICH-UNAM. Actualmente desarrolla una investigación en torno a las prácticas corporales de origen africano, apropiadas y resignificadas en México y Argentina.

Correo electrónico: carpa.cv@gmail.com

COMO CITAR ESTE ARTICULO

CARPIO PACHECO, Carla Verónica. Danzar la calle, corporizar la memoria: acercamiento al estudio de las marchas en la protesta social. **Passagens**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 11, n. 1, p. 94-113, jan./jun. 2020.

RECEBIDO EM: 12/04/2020

ACEITO EM: 20/05/2020