



Acta poética

ISSN: 0185-3082

ISSN: 2448-735X

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de
Investigaciones Filológicas

Toledo, Isabel

Úmbal: el cuerpo en gozo como estrategia escénica de
reapropiación del espacio urbano en la Ciudad de México

Acta poética, vol. 39, núm. 2, 2018, Julio-Diciembre, pp. 173-189

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas

DOI: 10.19130/iifl.ap.2018.2.842

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358056629008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNAM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

ISABEL TOLEDO

Centro Universitario de Teatro

Universidad Nacional Autónoma de México

azultoledo@gmail.com

ÚUMBAL: EL CUERPO EN GOZO COMO ESTRATEGIA ESCÉNICA
DE REAPROPIACIÓN DEL ESPACIO URBANO EN LA CIUDAD DE MÉXICO
*Úumbal: The Body Enjoyment as a Scenic Strategy
of Reappropriation of Urban Space in Mexico City*

En este artículo exploramos las implicaciones políticas y estéticas del proyecto performático *Úumbal: coreografía nómada para habitantes*, dirigido en 2015 por la artista mexicana Mariana Arteaga, con el apoyo del Museo Universitario del Chopo de la UNAM. A través del gozo corporal de un grupo de ciudadanos voluntarios, el proyecto de Arteaga se propuso la recuperación simbólica de las calles de la Ciudad de México, asediada en otras manifestaciones colectivas por la violencia y la regulación del Estado.

PALABRAS CLAVE: *performance*, danza, coreografía, resistencia ciudadana, violencia de Estado.

In this article we explore the political and aesthetic implications of the Úumbal: coreografía nómada para habitantes, directed in 2015 by the Mexican artist Mariana Arteaga, with the support of the Museo Universitario del Chopo de la UNAM. Through the bodily enjoyment of a group of citizen volunteers, the Arteaga project proposed the symbolic recovery of the streets of Mexico City, besieged in other collective manifestations by violence and state regulation.

KEYWORDS: *performance, dance, choreography, citizen resistance, State violence.*

En un país de cuerpos atemorizados, torturados, desaparecidos, los cuerpos expuestos en su goce resultaban perturbadores e inquietantes, incluso más que las palabras o acciones de protesta emprendidas por varios de los artistas “comprometidos” más prestigiosos de la época.

Daniela Lucena en “La estrategia de la alegría”

Introducción

Los habitantes de la Ciudad de México y la zona conurbana conocen el miedo y la tristeza; el ensimismamiento en su trayecto a casa a pesar de la cercanía con otros en el vagón del metro, el camión, el pesero, la combi. Veinte millones de personas queriendo anular los cuerpos que invaden el espacio individual, al mismo tiempo que intentan encontrar y recordar a aquellos que han desaparecido por la violencia que les atraviesa.

La madrugada del 27 de septiembre del año 2014 desaparecieron cuarenta y tres estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, Guerrero, y la ciudadanía de la capital salió a las calles exigiendo al Estado mexicano su aparición con vida y el esclarecimiento de los hechos. La ciudad estaba preparada para la protesta, normalizada dentro de la dinámica urbana que conoce los puntos de encuentro, inicio y fin de las marchas de a pie que acontecen en las avenidas principales de la ciudad. Sin embargo, grietas de violencia y represión comenzaron a poblar las manifestaciones (respuesta del Estado cada vez más común desde la toma de posesión de Enrique Peña Nieto como presidente de México en el 2012). Las fuerzas policiales realizaban “encapsulamientos” a grupos de manifestantes que permanecían atrapados durante varios minutos de angustia hasta que sucedía el “levantamiento” ilegal de ciudadanos que protestaban pacíficamente. Ciudadanos y policías formaban una coreografía urbana de enojo y represión que derivó en una población agotada y triste. Poco a poco las marchas comenzaron a cesar y los autos a recuperar las calles.

Úmbal: coreografía nómada para habitantes, proyecto dirigido por la artista mexicana Mariana Arteaga y que desarrolló durante el año 2015 con el apoyo del Museo Universitario del Chopo de la UNAM, propone la recuperación de las calles de la ciudad a través de la felicidad y el gozo. Durante varios meses de trabajo, Arteaga se dio a la tarea de desarrollar un proyecto de “largo aliento”, como ella misma lo define, con la colaboración de ciudadanos voluntarios, que se fueron sumando a la experiencia colectiva de recuperar las calles de la Ciudad de México bailando.

Este proyecto nos permite pensar la relación del cuerpo de los habitantes con la política y la poética de la ciudad; la creación de un cuerpo colectivo de baile que, contrario a la unificación del cuerpo de danza clásica, da rienda suelta a procesos de subjetivación y construye nuevas relaciones con el espacio arquitectónico.

El texto de Daniela Lucena, “Estrategias de la alegría”, dentro de la recopilación *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* servirá como puente para pensar el goce del cuerpo ciudadano como estrategia de resistencia frente a momentos de violencia y coyuntura histórica, pregunta central del presente trabajo. Siendo el cuerpo el principal soporte de esta experiencia estética enmarcada por las calles de la Ciudad de México, utilizaré los conceptos de *coreopolítica* y *coreopolicia* de André Lepecki y algunas reflexiones de Nelly Richard sobre el cuerpo como espacio de cruce. A manera de complemento bibliográfico haré referencia a un conjunto de ensayos escritos a propósito de *Úmbal* que acompañan el registro de la obra disponible en Internet. Los autores Rubén Ortiz, Javier Contreras Villaseñor, Pedro Hernández Martínez y Fabiola Camacho, pertenecen a distintas disciplinas y desde sus respectivas particularidades llevan a cabo recorridos conceptuales y plantean preguntas.

La palabra úmbal significa balancearse en maya, acción que se opone a la prisa de la gran urbe, dinamitando con su sutileza el régimen disciplinario de los cuerpos que opera en la coreografía de lo cotidiano.

Úmbal: coreografía nómada para habitantes

Mariana Arteaga es una artista multidisciplinaria cuya formación medular proviene de la danza contemporánea. Desde hace varios años, se ha dedicado a pensar proyectos de creación colectiva que involucran a la ciudadanía, abrazando “los saberes comunitarios” de la danza, actividad de goce habitada por corporalidades diversas, fortaleciendo así la construcción de comunidades en la Ciudad.

El gran antecedente a *Úmbal* es el proyecto de coreografía masiva, *El gran continental* (2011) dirigido por Arteaga a partir de la idea original de Sylvain Émard. El proyecto unía la danza en línea con la

danza contemporánea en una experiencia colectiva a la que fueron convocados voluntarios dispuestos a participar. Las reflexiones de Mariana Arteaga en torno al trabajo con la ciudadanía después de *El gran continental* fueron encontrando su cause conforme a la coyuntura política del país que generaba coreografías de represión. Los “encapsulamientos” en las marchas por los estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa y antecedentes internacionales de protesta política desde el cuerpo como el *Standing man protest*¹ en Turquía, derivaron en la necesidad de hacerle frente a la tristeza de los cuerpos de la Ciudad de México. “Una sociedad triste es una sociedad debilitada”, expone Arteaga.²

El Museo Universitario del Chopo está ubicado en la Colonia Santa María la Rivera y desde su creación como espacio cultural ha estado permeado por la actividad popular de sus alrededores. Durante los años ochenta, tras ser recuperado por la Universidad Nacional Autónoma de México, el Museo organizaba encuentros de rock que dieron lugar a lo que hoy se conoce como *el Tianguis del Chopo*. Esta feria contracultural, que actualmente es autónoma del Museo, se encuentra en sus inmediaciones y es un punto de encuentro para las tribus urbanas de la Ciudad que intercambian discos, películas, ropa y objetos, dando a la Santa María, colonia de tradición, una identidad muy particular. En ella conviven tiempos generacionales visibles en su arquitectura y la diversidad de sus transeúntes. Durante el 2015 el departamento de Artes Vivas del Museo, en ese entonces dirigido por la artista escénica mexicana Mariana Gándara, albergó proyectos escénicos que trabajaron con la Colonia y sus habitantes, entre ellos *Úmbal* que contra el común de la curaduría institucional pudo encontrar un espacio en el cual llevarse a cabo.

El proyecto se dividió en tres etapas: Pasoteca, Laboratorio de tejedores y el montaje y realización de las coreografías en el espacio público:

¹ Protesta realizada por el artista Erdem Gunduz en el año 2013 en Turquía. La acción consistió en quedarse de pie inmóvil en la Plaza Central de Estambul frente al retrato del “padre fundador” de Turquía, Mustafa Kemal Atatürk. Conforme pasaban las horas, otras personas comenzaron a unírsele y a replicar la acción en otras ciudades hasta ser reprimidos por la fuerza policial.

² Para la escritura de este trabajo se realizaron una serie de encuentros con la artista a partir de junio del 2016.

Úmbal. Todas las etapas fueron realizadas con ciudadanos voluntarios que acudieron a las instalaciones del Chopo tras el lanzamiento de convocatorias de participación.

La primer convocatoria invitó a la ciudadanía al Museo para donar pasos de baile que duraran entre 30 segundos y un minuto. Los videos con el registro de los donadores serían la materia prima para construir las coreografías.

Una vez realizada esta primera etapa, se invitó a los donadores a formar parte del laboratorio Tejedores, en el que participaron aproximadamente quince personas que, coordinados por Arteaga, se dieron a la tarea de armar una serie de coreografías a partir de los pasos donados por el resto de los voluntarios.

Finalmente, arrancó el proceso de montaje de las coreografías con una gran convocatoria de ciudadanos provenientes de distintos puntos de la ciudad y el Estado de México, que formaron una comunidad diversa en edades y profesiones. Con los úmbalitas arrancó la parte más difícil del proyecto: la toma de las calles, la negociación con la ciudad y la colonia, el trabajo en comunidad. La salida al espacio urbano no fue intempestivo, inició con caminatas que permitieron tanto a voluntarios como a vecinos conocer la dinámica y conocerse entre ellos. Fue un proceso de empoderamiento acompañado de la negociación con el espacio.

“Mientras más andemos nuestros cuerpos se harán más visibles, recuperando el placer y el goce de andar, recuperando el derecho a bailar donde se me da la gana, no en el lugar que me asignan para hacerlo”, declara Arteaga al explicar esta etapa del proyecto.

Una vez aprendidas las coreografías se organizaron rutas en las intermediaciones del Museo, cada una con su personalidad y estructura particular, invitando al resto de los ciudadanos a ser contagiados por el goce de los cuerpos úmbalitas. A este proceso se sumaron voluntarios brigadistas que cuidaban al colectivo de bailarines portando letreros de tránsito que enmarcaban el acontecimiento: “Cuídanos. Nómadas bailando”.

Luego vino el baile, explosión de corporalidades. A lo largo de sus etapas, *Úmbal* configuró una comunidad efímera con sus particularidades y negociaciones, pero unificada por un bien común: bailar. El baile en comunidad obliga a los cuerpos a organizarse de otra forma, a

habitar los espacios de maneras distintas, y estos modos son contagiosos para el transeúnte que, sin planearlo, se encuentra y se suma a un cuerpo de baile gozando en medio de la ciudad.

Ahora es el cuerpo el que muestra su músculo, propicia un diálogo —a veces amable, a veces tenso— entre iguales con el entorno construido, y construye un nuevo sentido capaz de cambiar y desarticular aquella actitud derrotista por una vital que abraza sin temor —pero con respeto— la complejidad de la ciudad (Hernández: 4).

Terminado *Úmbal*, Mariana Arteaga y su equipo se dieron a la tarea de generar un micro sitio de Internet que reuniera el material de archivo y la metodología de creación del proyecto. No sólo con el fin de que existiera un registro de lo ocurrido, sino para que el proyecto pueda replicarse, “hackearse” diría Arteaga, en cualquier parte del mundo por la comunidad que así lo desee. La posibilidad de ser contagiado por este acontecimiento traspassa incluso el haberlo atestado.

Esta experiencia detona múltiples reflexiones infinitas en torno al cuerpo y la construcción de poéticas y políticas ciudadanas, pero me centraré en un concepto fundamental para la construcción de *Úmbal* que es la idea del goce, la felicidad y la búsqueda dentro de un cuerpo colectivo de baile por contagiar e invitar al resto de los peatones a recuperar nuestros espacios a través de su disfrute.

Perdiendo la forma humana: la felicidad como estrategia

Daniela Lucena, en su texto “La estrategia de la alegría”, se apropia del concepto del sociólogo Roberto Jacoby para hablar sobre las prácticas estético-políticas que promovían la felicidad en la escena *under* argentina de los años ochenta tras la dictadura militar.

Con la llegada de la democracia las guaridas dionisiacas destinadas a proteger el estado de ánimo se multiplicaron, impulsadas por artistas, músicos e intelectuales que promovieron una serie de novedosas prácticas estético-políticas donde el juego, el humor, el cuerpo, el placer, el baile, las emociones, la distancia irónica y la relación con el otro tuvieron un rol privilegiado (113).

Lucena inicia su reflexión con los recitales de la banda de rock Los Redondo, por llevarse a cabo en un icónico espacio contracultural de resistencia en el que los cuerpos en colectivo se dedicaban a “bailar hasta perder la forma humana” (111). El texto reivindica el lugar de la fiesta como acto político, la felicidad que resiste al más cruel terrorismo de Estado y que rescata las pasiones alegres en el encuentro colectivo.

Cuerpos vivos y atentos, receptivos a nuevos estímulos. Cuerpos dispuestos a percibir la sensualidad de los sentidos de un modo diferente. Cuerpos permeables a impresiones no ordinarias. Cuerpos que enuncian aquello que resulta inexpresable con palabras. (...) El baile y la danza como generadores de experiencias capaces de despertar un nuevo estado de conciencia del mundo (111).

Entre un recital de rock de Los Redondo y *Úmbal* existen muchas diferencias, pero dialogan al ser ambos actos políticos de resistencia desde el cuerpo con el objetivo de proteger el estado de ánimo de la ciudadanía. Ambos construyen cuerpos de baile colectivos, uno de ellos organizado por el azar mientras que el otro se estructura a través de una estrategia coreográfica.

A diferencia de un concierto o una fiesta, legal o clandestina, que ocurren en un espacio y tiempo determinados, la propuesta de Mariana Arteaga irrumpe en el espacio público. La organización de la Ciudad de México destina lugares para la protesta, para el trabajo, para la diversión y el baile. También hay una subversión de carácter temporal, considerando que los espacios para bailar están, en su mayoría, relegados al horario nocturno. En *Úmbal* los cuerpos están embriagados de baile a plena luz del día.

Los dos escenarios, *Úmbal* y el recital de los Redondo, coinciden en un gesto fundamental: la reapropiación de aquello que le pertenece a los ciudadanos y ha sido arrebatado por el Estado a través de la dinámica de una urbe coreografiada por él mismo; en primera instancia la recuperación del cuerpo individual y colectivo y, en segunda, la toma de la ciudad misma. La escena *under* argentina elegía sótanos, casas, espacios privados que en su intimidad clandestina lograban la libertad de los cuerpos. Lucena explica que los integrantes de la escena *under* “desa-

fieron la técnicas de disciplinamiento y normalización desplegadas por el poder militar como una estrategia política que apuntó a la mutación, a la protección del estado de ánimo y a la dispersión de afectos alegres” (115). *Úmbal* sucede en la superficie del espacio público.

Una variable importante para entender ambas experiencias es el contexto histórico y político. México no se encuentra en un periodo de post dictadura, porque la “*dictablanda* mexicana” está amparada por una aparente democracia, fraudulenta, que ha mantenido durante muchos años al mismo partido político en el poder.³ La violencia sistemática que sufre la ciudadanía por parte de un Estado militarizado, blindado tras una guerra contra el narcotráfico, se percibe en la vida cotidiana de la ciudades del país; se vive en el cuerpo la posibilidad de desaparecer. “Tenemos que andar por nuestras calles para que no nos desaparezcan. Si no recuperamos las calles como peatones nos van a desaparecer”, dice Mariana Arteaga.

Al colocar estos dos acontecimientos tan dispares y simétricos el uno a lado del otro, llama la atención la manera en que los cuerpos se entregan al baile. En el caso de un concierto de rock, los cuerpos están sujetos por completo al azar y la coreografía se construye en el momento, improvisando cuerpo a cuerpo. Por el contrario, en *Úmbal* las coreografías enmarcan la experiencia, las rutas delimitan el espacio en el cual el colectivo y la ciudad negocian. Y el goce es sobre la partitura, no sobre la ruptura de las formas.

Perder la forma humana como una elección del camino de la autocreación permanente, del espíritu libre que se emancipa de la razón y de los dogmas modernos occidentales en busca de una sensibilidad diferente. Un modo de fuga del sujeto sujetado a sentidos comunes rutinizados que definen cómo y qué deben ser los cuerpos, las almas, los pensamientos, las conductas, las voluntades (Lucena: 113).

Como parte de los relatos sobre el proceso de creación de *Úmbal* disponibles en un sitio de Internet,⁴ se encuentra la narración de un

³ Si bien México tuvo dos presidencias de un partido de derecha, de 2000 a 2012, en la mayoría de los estados, el país ha vivido la continuidad del partido oficial postrevolucionario, que recuperó la presidencia en el 2012.

⁴ http://www.chopo.unam.mx/sitio_uumbal/index.html

momento de crisis que llevó a Arteaga a plantear al grupo la posibilidad de no concluir el proyecto. Se convocó una asamblea en la que los miembros de la comunidad de danzantes plantearon propuestas e hicieron suya la pieza artística. Dentro de las reflexiones se encuentra una preocupación por aquellos que pierden el control al momento de salir a las calles:

Creo que justo estamos intentando decir algo de forma colectiva, provocar otro tipo de conciencia. Al salir a la calle, algunos se envalentonan, pero en un envalentonamiento tonto, que no nos hace bien. Van de forma violenta aventándose a los carros, haciendo lo mismo que ellos hacen con nosotros, poniéndose en riesgo ellos y al grupo. No estamos tomando en cuenta verdaderamente cuidarnos los unos a los otros y proponer una forma de estar en la calle distinta a eso que criticamos. Así no, es ponernos en riesgo innecesario.⁵

Este ir en contra de la violencia cotidiana del ciudadano es lo que convierte en emancipatorio el orden y la estructura con la que los úmbalitas bailan en el espacio público. El proyecto propone estar en la ciudad de una forma distinta al caos, no responder con el mismo lenguaje, sino crear otro. No es un cuerpo colectivo sujeto por las pasiones alegres, es un cuerpo feliz por su capacidad de comunicarse, respetar y negociar en comunidad.

En la introducción del libro, *Perder la forma humana*, el grupo de autores que colaboran en él realiza un recorrido por aquellas modalidades de acción de los setenta que persistieron durante la década posterior: la actividad guerrillera, las organizaciones de derechos humanos y “la eclosión de un espectro amplio y completo de prácticas y subjetividades que atraviesan la escena *under* y las disidencias sexuales” (14), reconfigurando el concepto de lo político.

La generación de afectos alegres capaces de aumentar la potencia de actuar resultaba entonces un gesto emancipatorio o sumamente significativo, aunque cuestionada o descalificada, en tanto micropolítica cotidiana que escapaba a las ideas de revolución y compromiso militante de las izquierdas latinoamericanas (Lucena: 114).

⁵ Intervención de uno de los participantes del proyecto durante la Asamblea.

De manera similar, *Úmbal* está enmarcado por las marchas que lo anteceden como acontecimiento político en el espacio público. Sin embargo, la ciudadanía no es convocada a bailar en un gesto activista a pesar de lo mucho por lo que hay que protestar. Este es otro punto en común con aquellas “estrategias de la alegría” descritas por Daniela Lucena: el acto no es aparentemente activista, pero el marco en el que sucede y las rupturas en las que deriva dotan a los cuerpos que viven la experiencia de una trascendencia política innegable.

Como plantea Pedro Hernández Martínez en su texto *Frente al duro concreto de nuestras ciudades* a propósito de *Úmbal*, el proyecto pone a la ciudad en conflicto, mas no plantea soluciones:

El proyecto no nació para ser solución de nada, sino para recuperar el conflicto como forma de relación a fin de lanzar preguntas necesarias en un momento en el que necesitamos dar nuevos sentidos a palabras como ciudad, espacio público o comunidad, que han sido tan gastadas en los últimos tiempos (5).

Cuerpos y ciudadanía: estrategias de reapropiación del espacio público

La coreografía de *Úmbal* se abre paso dentro de la gran coreografía de la Ciudad de México, que a su vez es parte de la coreografía del Estado mexicano. Como si de fractales se tratara, podríamos hacer el ejercicio de diseccionar estructuras de ordenamiento público dictadas por la arquitectura y protegidas por las figuras de autoridad legitimadas por el Estado: la policía y la fuerza militar. “Esos espacios, llamados públicos, en realidad no terminan de definir su carácter público: ¿son públicos porque son de todos, o son públicos porque están confinados a la vigilancia de la policía?” (Ortiz: 1).

Hablaremos de *coreografía* como lo hace el teórico brasileño André Lepecki, para nombrar el ordenamiento disciplinario de los cuerpos de un conjunto de individuos. Este concepto propio del campo de la danza, trasladado a otros temas de investigación y disciplinas, adquiere nuevos significados. Las coreografías diseñadas con fines artísticos tienen un objetivo particular muy distinto al de las *coreografías* diseñadas por los

agentes sociales, que ocupan las esferas políticas de poder. En las *coreografías políticas* el espectador y bailarín es el mismo ciudadano que circula en los caminos trazados por un coreógrafo invisible.

Para las *coreopolíticas*, el espacio arquitectónico juega un papel fundamental. Ciudadanos, espacio urbano y fuerza policial realizan una danza cotidiana con reglas de temporalidad y juegos de representaciones que cada uno de los personajes interpreta en su día a día. A pesar de que la mente detrás de las *coreopolíticas* permanece en el anonimato, en el escenario urbano los policías representan al *coreógrafo/coreopolicia*.

Tal como el coreógrafo en el estudio le pide al bailarín que vaya a un lugar, que se quede ahí por unos minutos o que se mueva de maneras específicas, la policía hace exactamente lo mismo. Lo que encuentro interesante y perturbador al mismo tiempo es que la policía siempre tiene éxito (Lepecki).

En el texto *Coreopolicia y coreopolíticas o la tarea del bailarín*, Lepecki retoma la pregunta de Hannah Arendt sobre el movimiento de lo político y la noción de libertad. Pensar lo político como un aspecto móvil, en construcción, y al que aún no hemos encontrado la forma de cambiar, nos permite vincular el movimiento político al movimiento de la danza. Para el autor la libertad es la práctica que impide la desaparición de lo político.

Sin embargo, también es importante entender cómo el control no solamente rastrea, sino —y este es el punto de Deleuze— preconditiona la libertad desde dentro al proporcionar sutilmente caminos para la circulación que son introyectados como los únicos imaginables, los únicos considerados apropiados (Lepecki).

El concepto de *coreopolicia* de Lepecki y su teoría sobre los espacios determinados para ejercer la libertad nos permite analizar el caso de México y los “encapsulamientos” policiales durante las marchas del 2015. La coreografía de la protesta en la Ciudad de México está normalizada: tiene un flujo y ritmo continuo que al ser interceptado por la policía genera una conglomeración de manifestantes ciudadanos fácil de aislar. La única forma de evitar el acto represivo sería transitar por

otros espacios, protestar de maneras distintas, lo que implicaría construir nuevas coreografías de protesta.

Lepecki toma la obra de la artista cubana Tania Bruguera, *El Susurro de Tatlin #5* (2008), para hablar sobre la reacción de la ciudadanía frente a la coreografía policial de represión. Dos policías montados a caballo coordinan el flujo de visitantes de la Tate Modern Gallery en Londres replicando las acciones que ejecutan en el espacio público. Aún fuera de contexto, los espectadores de la Tate terminaban obedeciendo a los guardias. Como el cuerpo de un bailarín que tras años de entrenamiento automatiza un modo distinto de andar, saltar y habitar los espacios, el ciudadano común obedece sin cuestionar no sólo las indicaciones de la fuerza policial, sino también los letreros, señalamientos de tránsito, semáforos, aceras y sendas peatonales.

Al enmarcar dentro de estos conceptos el proyecto de Mariana Arteaga, podríamos pensar que, a pesar de ocurrir en distintas temporalidades, la irrupción de los úmbalitos en el espacio público es una respuesta directa a la represión durante las marchas por los desaparecidos. Dos cuerpos colectivos de baile se encuentran en la memoria colectiva de la ciudad y la protesta continúa su trayecto a través del baile; la implosión de los cuerpos, producto del “encapsulamiento” durante las marchas, explota meses más tarde contagiando de disfrute a la ciudadanía en el espacio público.

En este ejercicio el cuerpo colectivo de baile también se enfrenta al cuerpo social conformado por los cuerpos individuales del resto de los peatones que observan y ven intervenido su transitar. Nuevamente, un fractal de corporalidades se ven interpeladas sus subjetividades por este proyecto. Como explica Nelly Richard:

El cuerpo es el escenario físico donde se traza esa división: lugar de cruce entre lo individual (biografía e inconsciente) y lo colectivo (programación de roles de identidad según normas de disciplinamiento social). Es por eso que su ocupación como soporte de una práctica de arte concierne el desmontaje de la ideología que lo usa como vehiculador de sus imágenes o representaciones a través de los rituales prácticos de lo diario; como portador físico de las condiciones de reproducción social de los modelos de dominación sexual (141).

Una particularidad importante para entender la operación que realiza *Úmbal* en la gran coreografía de la Ciudad de México es que a pesar de ejercer la libertad del cuerpo de baile por espacios no destinados para el mismo, lo hace bajo las reglas de la ciudad y la supervisión y permiso de los “coreógrafos” que orquestaron los encapsulamientos de las marchas. Tan es así, que el micrositio *Úmbal* en la red incluye las instrucciones que debe seguir un colectivo ciudadano para realizar este tipo de actividades en el espacio público, con el permiso del gobierno de la ciudad. Resulta paradójico que el proyecto cuente con el apoyo de un gobierno que meses antes ejerció la represión de las manifestaciones.

La grieta por la cual logra colarse este proyecto en medio de la coreografía de contención es la prueba de que es posible revertirla y de que el ciudadano, jugando con las mismas reglas que lo encapsulan, es capaz de experimentar un acto de liberación.

¿Por qué el gobierno no considera peligroso un proyecto como *Úmbal*? Porque como director de la “coreografía cotidiana de control”, acostumbrado a diseñar escenarios de miedo y tristeza, aún se muestra ignorante frente a ese *otro poder* que otorga al ciudadano reunirse en busca del goce. “La propuesta es, al fin, lo que debiera ser la ciudad misma: una coreografía colectiva donde encontrarnos con el otro y desde la que construir un marco crítico que sirva de referencia para un mundo común” (Hernández: 5).

La contagiosa felicidad, conclusiones sobre una coreografía nómada

El 8 de junio de 2017 el Museo Universitario del Chopo albergó la presentación del micrositio de Internet que recopila el archivo de *Úmbal*. Durante este encuentro se reunieron los ciudadanos que habían participado a lo largo de todas las etapas y convocatorias. Tras una presentación de los contenidos de la página web, se abrió espacio a una dinámica de micrófono abierto a todo aquel que quisiera compartir sus experiencias. Cada uno de los participantes del proyecto, empezando por la misma Mariana Arteaga, los participantes del proyecto se desprendían del espacio de los espectadores (cuerpo colectivo) para ocupar el micrófono y hablar sobre su experiencia individual.

Todo espectador externo podía percibir la vibración del cuerpo comunitario que conformaban los úmbalitas. No cabía duda de que aquellos cuerpos habían atravesado una experiencia colectiva que los hacía cambiar de manera radical su forma de habitar el Museo del Chopo. Cuerpos contundentemente presentes, que ocupan el espacio con descaro, hablando fuerte, aplaudiendo, conmovidos al recordar la experiencia y agradecidos con sus compañeros.

Este cierre que otorgó palabras a la experiencia de los participantes resulta fundamental en un proyecto que centró su atención en el cuerpo. Uno de los ciudadanos voluntarios concluyó con la frase: “Ahora sé que los límites de la extensión de mis brazos la decido yo”. Esta declaración toma otra dimensión al ser enunciada, porque el habitante de la ciudad trasciende el poder que le otorgó la experiencia del cuerpo colectivo de baile y recupera, desde su individualidad, el derecho de habitar el espacio público con toda su extensión; defiende aquello que le ha sido arrebatado.

En *Úmbal* hallo que el motivo inspirador fue una acción en positivo: la feliz afirmación, en la sonriente experiencia del que comparte y danza, del derecho a habitar nuestros espacios, nuestra ciudad, como mejor y colectivamente nos plazca (Contreras: 2).

Rubén Ortiz, en el texto que escribe a propósito de *Úmbal*, propone el término *poética del encuentro* para describir las prácticas escénicas que trabajan la colaboración de los espectadores en la creación de proyectos artísticos. En estas propuestas lo central es el encuentro de la ciudadanía que ejerce en colectivo el derecho de habitar su ciudad:

Pareciera que el espacio público quisiera ser ya usufructuado por la gente que no sólo lo transita entre trabajo y trabajo o el hogar y la compra, sino que hubiera una voluntad por *habitarlo*.

Y no es un impulso a desdeñar: mientras los políticos vuelven la política un teatro de falsedades, la gente quiere usar el espacio como escenario de sus deseos; quiere exponerse, pero también quiere ser respondida. (...) Un espacio de voluntad y deliberación. Ante las fallas del espacio público, la gente mete el cuerpo para conformar un espacio común (3).

Vale la pena detenerse a pensar en lo que lleva a un habitante de la Ciudad de México a inscribirse como voluntario en un proyecto de construcción colectiva como lo es *Úmbal*. Analizando la obra como acontecimiento escénico, el espectador de danza abandona la zona de butacas para transformarse en constructor de esta experiencia, rompiendo con las jerarquías propias de los regímenes de control coreográfico propios del orden escénico.

Cada vez son más las propuestas de teatro y danza mexicanas que se inscriben en esta *poética del encuentro*, en respuesta a una necesidad de trasladar al contexto escénico la urgencia por romper las distancias entre individuos y construir comunidades.

En el teatro como espacio arquitectónico el actor/bailarín y el espectador se encuentran separados y esta disposición arquitectónica, delimitada no sólo por el escenario sino también por la iluminación (el espectador por tradición permanece en la oscuridad), obedece a la misma lógica disciplinaria de los cuerpos que opera en el funcionamiento cotidiano de las grandes ciudades. Dentro de las reglas propias del espectáculo, el actor/bailarín domina el mundo de la representación desde el cuerpo que llega a ser el único y exclusivo habitante del escenario, mientras que el público observa sentado en la periferia. Son estos acuerdos implícitos los que disciplinan al espectador de la misma manera que se disciplina al ciudadano; proyectos como *Úmbal* proponen la construcción de nuevos acuerdos en ambas esferas.

La propuesta de Mariana Arteaga de pensar el goce y la felicidad como estrategia de resistencia ciudadana en un país atravesado por la violencia de Estado resulta una pista fundamental para la artes escénicas contemporáneas en México y Latinoamérica. Balancearnos juntos, defender los estados de ánimo, bailar hasta perdernos en colectividad es urgente. En palabras de Rubén Ortiz: “¿Cómo no pensar que piezas como *Úmbal* son urgentes en cuanto muestran una resistencia a la privatización de nuestros afectos, a la pedagogía del crimen que nos aplasta? Nos urge una poética del encuentro” (5).

BIBLIOGRAFÍA

- CAMACHO, FABIO EUNICE. *Úmbal y el derecho a bailar la casa grande*. En <http://www.chopo.unam.mx/sitio_uumbal/descargas.html> [31 enero 2018].
- CARVAJAL, FERNANDA, *et al.* *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Red de Conceptualismos del Sur, 2012.
- CONTRERAS VILLASEÑOR, JAVIER. *Sobre Úmbal o de la sonriente y políticamente incorrecta felicidad*. En <http://www.chopo.unam.mx/sitio_uumbal/descargas.html> [31 enero 2018].
- FISCHER LICHTE, ERIKA. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.
- LEPECKI, ANDRÉ. *Coreopolicia y coreopolítica o la tarea del bailarín*. En <<http://cultura.nexos.com.mx/?p=10775>> [31 enero 2018].
- LONGONI, ANA Y GUSTAVO BRUZZONE (comps.). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- LUCENA, DANIELA. “Estrategia de la Alegría”, en Fernanda Carvajal (ed.). *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Red de Conceptualismos del Sur, 2012. 111-115.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, PEDRO. *Frente al duro concreto de nuestras ciudades*. En <http://www.chopo.unam.mx/sitio_uumbal/descargas.html> [31 enero 2018].
- ORTIZ, RUBÉN. *Naturalidades*. En <http://www.chopo.unam.mx/sitio_uumbal/descargas.html> [31 enero 2018].
- RICHARD, NELLY. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2007.
- RANCIÈRE, JACQUES. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2011.
- TAYLOR, DIANA Y MARCELA FUENTES (selección e introducción). *Estudios Avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- TAYLOR, DIANA. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012.
- Úmbal*. Micro sitio de Úmbal. En <http://www.chopo.unam.mx/sitio_uumbal/> [31 enero 2018].

• ISABEL TOLEDO

Egresada del Centro Universitario de Teatro de la UNAM y discente de la Maestría en Teatro y Artes Performativas de la Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina. Es directora de la compañía de teatro performático *Pentimento*. Como artista ha participado en residencias y festivales internacionales en México, Suiza, Bélgica y Estados Unidos. En 2014 fue beneficiaria del Programa Creadores Escénicos del FONCA y desde el 2017 forma parte del Programa Jóvenes Creadores del FONCA. Desde 2013 imparte cursos y talleres en el Museo Memoria y Tolerancia y actualmente es Directora Académica del Centro de Cinematografía y Actuación Dolores del Río, A.C. (Durango, Dgo.).