

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



**Pensar la subjetividad femenina desde el cuerpo:
Memoria en movimiento, lenguaje de gestos y
desidentificación subjetiva en la poética corporal de
Mirella Carbone**

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Estudios
Culturales que presenta:

Cristina Angélica Gutiérrez Ruiz

Asesor:

Victor Miguel Vich Florez

Lima, 2026


Informe de Similitud

Yo, Víctor Miguel Vich Florez, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada «Pensar la subjetividad femenina desde el cuerpo: Memoria en movimiento, lenguaje de gestos y desidentificación subjetiva en la poética corporal de Mirella Carbone», de la autora Gutierrez Ruiz, Cristina Angelica, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 2%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 02/01/2026.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 9 de enero del 2026

Apellidos y nombres del asesor: Víctor Miguel Vich Flórez	
DNI: 09389668	 Firma
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4192-6873	

Agradecimientos

A Mirella, por enseñarme la danza-teatro como fuente profunda de humanidad, creación y renacimiento.

A Victor, por su guía cálida, paciencia y confianza en el trayecto. Por la constante motivación a construir mi palabra.

A la maestría de Estudios Culturales por las herramientas brindadas para dar forma al compromiso social. A las profesoras Alexandra Hibbett y Claudia Almeida, por su lucidez y pautas generosas.

Agradezco también a mi madre Digna Ruiz y mi padre Florencio Gutiérrez, por enseñarme a trabajar con cariño sobre el vacío y la materia.

A Guida Gastelumendi, Ana Correa, y Milagros Carhuaricra por ser soporte y aliento.

Gracias a las mujeres feministas en las artes escénicas y las luchas que me antecedieron.



Resumen

El presente trabajo analiza prácticas de desidentificación subjetiva en la poética corporal de la artista de danza-teatro Mirella Carbone, concebida como un territorio donde memoria, gesto y deseo se entrelazan en la creación de nuevas subjetividades. El estudio parte de una experiencia situada de violencia, asumida como vivencia personal y expresión de un problema colectivo: la captura del deseo y de la subjetividad femenina por regímenes ideológicos que inscriben sus marcas en el cuerpo como síntomas. Por ello, se comprende el gesto como archivo vivo de memorias, afectos y fantasmas ideológicos.

La interpretación se ha desarrollado mediante entrevistas a la danzante, así como, un proceso prolongado de participación activa en laboratorios de creación y asistencia en procesos pedagógicos de Carbone, complementada con la revisión de material visual facilitado por la propia artista. El análisis articula herramientas del psicoanálisis, teoría crítica, estudios de género y estudios del cuerpo con una lectura situada de la práctica escénica.

La danza-teatro se presenta como un lenguaje de gestos capaz de interrumpir la pedagogía de la crueldad inscrita en los cuerpos; configurándose como lugar de persistencia simbólica y espacio político que revierte las huellas de la violencia para resignificar la memoria. La poética de Carbone propone que el gesto de desobediencia se sostiene en una triple articulación: el deseo que impulsa la fuga de la norma, la imaginación que proyecta mundos sensibles alternativos y la intención corporal que materializa esa fuerza en movimiento como agencia creativa. En la obra analizada, la dramaturgia corporal traza la cartografía de un proceso de atravesamiento de fantasmas, donde las inscripciones de la violencia en la memoria se revierten para abrir un convivio entre intérprete y espectadoras, en el que, lo singular irradia hacia lo común, y se gestan nuevas memorias junto a formas de reapropiación del deseo.

Palabras clave: danza-teatro, poética corporal, memoria del cuerpo, subjetividad femenina, síntoma, deseo, violencia de género, violencia estructural, desobediencia poética.

ÍNDICE	Pág
Resumen	ii
Índice	iii
Lista de Figuras	vi
Introducción	1
Capítulo I	
Memoria y subjetividad en los gestos de Carbone	9
1.1 Entre crueldad y deseo: La subjetividad femenina	10
1.2 El síntoma de la violencia de género: La expropiación del cuerpo	16
1.3 La desobediencia poética en Carbone	21
1.3.1 Memoria en movimiento: Deseo e imaginación	25
1.3.2 Composición de mundos: Sensibilidad ética y estética política	27
Capítulo II	
La potencia política del gesto danzado en Carbone	31
2.1 El gesto escénico como lenguaje encarnado	31
2.1.1 Crítica a las aproximaciones reductivas sobre el gesto	32
2.1.2 El gesto como pensamiento encarnado	36
2.2 El gesto danzado	39
2.3 El gesto como memoria encarnada: Pathosformeln, Nachleben y Engramas	44
2.3.1 Memoria en movimiento: Pathosformel y Fantasmas	46
2.3.2 Actualización de la memoria: Nachleben y Engramas	50
2.4 Gestos e imaginación	53
2.5 Montaje de gestos o dramaturgia del cuerpo	57
2.6 El deseo en el acontecimiento escénico: De lo singular a lo colectivo	63
2.7 Relación con las espectadoras como construcción intersubjetiva	66
Capítulo III	
Védova In Lúmine, la agencia poética	72
3.1 Contexto de la obra y lugar en la trayectoria de Mirella Carbone	72
3.2 Resignificación del rito popular como escenario político	75
3.2.1 La trama: Escena fantasmal	76
3.2.2 Inicio: ¿Fiesta o juicio?	80

3.3 Casa abierta: Danza y conflicto con la <i>Sombra</i>	84
3.4 Atravesar los fantasmas: Personajes interiorizados	89
3.4.1 Soledad y multiplicación: Posición intersubjetiva	90
3.4.2 La acción: Enfrentamiento y resignificación	93
3.4.2.1 Mamasantísima: La herencia materna	94
3.4.2.2 La Donadó: La culpa eclesiástica	97
3.4.2.3 El Mamilico: Violencia de Estado	99
3.5 Amanecer: La agencia poética	107
3.5.1 Amanecer	107
3.5.2 La quema	111
3.5.3 La espectadora	112
Reflexiones finales	115
Referencias bibliográficas	118
Links de los fragmentos de las obras de Mirella Carbone	123



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Védova	72
Figura 2: Danza con la Sombra	84
Figura 3: Mamasantísima	94
Figura 4: Donadío	97
Figura 5: Mamilico	99
Figura 6: Violencia de Estado	103
Figura 7: El gran Otro	106
Figura 8: Amanecer	108
Figura 9: Nueva escena	111
Figura 10: La quema	111



INTRODUCCIÓN

Formarse en danza contemporánea nunca fue un camino llano. Para quienes venimos de la periferia, el acceso a este campo artístico se encuentra atravesado por múltiples obstáculos sociales, económicos y afectivos. Crear en danza-teatro resulta aún más desafiante; exige resistir a una red de desventajas y tensiones que parecen negar la posibilidad misma de habitar la escena. Sin embargo, en medio de estas dificultades, la práctica escénica produce una resonancia que desborda los límites, es una pasión que insiste, que mueve al cuerpo a atravesar precariedades y diferencias.

Trazo esta investigación desde un lugar situado en una de esas tensiones, la experiencia en un contexto de violencia social y machista, de pobreza económica y de escaso acceso al arte que, lejos de reducirse a una situación anecdótica, expone un problema colectivo. El orden capitalista y patriarcal captura la subjetividad femenina, inscribiendo en el cuerpo marcas que se expresan como síntomas: silencios, bloqueos y repetición de situaciones de abuso y sufrimiento. Esta inscripción en la memoria del cuerpo no se limita a experiencias extraordinarias o traumáticas, son sucesos que se reproducen en actos ordinarios, en rituales cotidianos y hábitos que norman el comportamiento, reforzando valores patriarcales y coercitivos a través del cuerpo.

En el caso peruano, la historia reciente muestra con crudeza cómo las estructuras de violencia extienden sus modos de subordinación sobre el cuerpo y la sexualidad femenina o disidente en diferentes formas históricas, desde abusos y acoso sexuales, violencia doméstica, desapariciones, esterilizaciones forzadas hasta feminicidios, persisten en la actualidad. La pedagogía de la crueldad (Segato, 2018) se inscribe en los cuerpos como un modo de control que disocia sentir, pensar y actuar, naturalizando la subordinación femenina e instalando en el inconsciente mandatos coercitivos que configuran el imaginario, conduciendo las fuerzas corporales y sus actos a repetir tales situaciones y comportamientos.

Pensar la subjetividad desde la lógica corporal, es decir, desde el análisis de actos y gestos permite sacar del silencio esta problemática (Didi-Huberman, 2008, 2018, 2022). Los cuerpos guardan en su memoria huellas y dinámicas que la palabra hablada a menudo no alcanza a nombrar, sin embargo, el lenguaje dinámico del cuerpo pone tales huellas en movimiento. La experiencia de quienes han sobrevivido a la violencia muestra que el entorno deja de sentirse como un lugar seguro, y que incluso el propio cuerpo, puede convertirse en un campo de repetición del ataque, conservando la sensación de pérdida de

sí. En este marco, recrear las configuraciones de la memoria se vuelve fundamental para desobedecer los mandatos internalizados, reactivar impulsos vitales, reclamar la posibilidad de habitar el presente, de construir la subjetividad y abrir la identidad a otros devenires.

La pregunta que guía el trabajo es ¿cómo la poética de Carbone posibilita procesos de desidentificación subjetiva frente a mandatos patriarcales inscritos en el cuerpo a través de la violencia?. Otra pregunta que orienta el escrito se centra en ¿qué papel juega la memoria del cuerpo y los gestos en la construcción de escenarios que posibiliten transformar la subjetividad?. La hipótesis central sostiene que la poética de Carbone demuestra cómo se interiorizan los mandatos capitalistas y patriarcales y elabora escenarios para atravesar los fantasmas que la habitan. Así, su intervención estética desmonta estructuras de poder en la subjetividad femenina que reproducen dinámicas de subordinación en la intimidad de las mujeres. Al mismo tiempo, evidencia fuerzas de la memoria corporal: deseo, imaginación e intencionalidad en las acciones que funcionan como saber del inconsciente e impulsan al cuerpo que danza a reflexionar sobre las marcas de su memoria, a reconfigurar su imaginario y a asumir la agencia en la construcción de su deseo.

El presente estudio se justifica por la urgencia de abordar el cuerpo femenino como territorio de resistencia ante la violencia ideológica patriarcal. Este trabajo pretende tender un puente crítico entre la vivencia personal y la problemática colectiva. La violencia es entendida aquí como un síntoma psicosocial inscrito en la carne que refleja la captura del deseo y la subjetividad por regímenes ideológicos. Para desarticular la acción, es necesario analizar cómo el gesto se convierte en un archivo vivo que contiene la memoria traumática, los fantasmas ideológicos y, aunque pueda parecer paradójico, abre la puerta para pensar un lenguaje capaz de descifrarlos. La elección de la danza-teatro como campo de estudio se sustenta en su capacidad para articular lo simbólico y lo real en el cuerpo y, de ese modo, rastrear el proceso por el cual el gesto subvierte las marcas de la dominación para iniciar la construcción de una nueva subjetividad.

De igual forma, el trabajo busca posicionar la danza-teatro como un espacio político de persistencia simbólica. La justificación final radica en demostrar que la poética corporal de Carbone funciona como un lenguaje de gestos capaz de interrumpir la "pedagogía de la crueldad" inscrita en los cuerpos. Se propone que el gesto de desobediencia es un acto de agencia creativa sostenido por el deseo —como impulso de fuga—, la imaginación —como proyecto de mundos sensibles alternativos— y la intención corporal —como materialización de la fuerza—. Entonces, al revertir las huellas de la violencia y generar un convivio entre

intérprete y espectadoras, el trabajo justifica la capacidad del arte para trascender lo singular hacia lo común en un acontecimiento escénico, resignificando la memoria y gestando nuevas formas colectivas de reapropiación del deseo frente al trauma.

En ese sentido, el objetivo general es reflexionar sobre la propuesta poética de Mirella Carbone, una figura fundamental e indispensable para la danza-teatro contemporánea peruana. Su formación académica —Magíster en Teatro y Artes Performáticas por la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y Licenciada en Danza Contemporánea por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)— y su trayectoria le han permitido consolidarse como docente/investigadora, directora, coreógrafa y creadora. Su labor se distingue por su compromiso ético y político con los derechos humanos y, sobre todo, por su defensa de la mujer, eje que vertebra su poética corporal. Esta trascendencia ha sido reconocida por múltiples instituciones. Sus obras revelan cómo el sistema captura la subjetividad femenina, a través del lenguaje de gestos, el testimonio del cuerpo demuestra cómo las fuerzas de la memoria se manifiestan en síntomas para liberar el deseo, construir procesos de desidentificación subjetiva y actualizar la memoria mediante el lenguaje de la danza-teatro. De esa manera, la memoria en movimiento (Carbone, 2021) en la propuesta estética de la danzante da cuenta de cómo memoria y subjetividad se hallan íntimamente entrelazados en los afectos y la experiencia de la corporeidad ya que es desde esa estructura que damos sentido a las vivencias.

Para ello, resulta necesario reconocer los límites de los modos convencionales de recordar y narrar. Los discursos lineales y las formas institucionalizadas de la memoria tienden a oscurecer secretos, a estigmatizar a las víctimas o a reducir lo vivido a estadísticas. En contextos donde la palabra hablada carece de transparencia y credibilidad —marcados por el cinismo político y por la insuficiencia del lenguaje para nombrar lo desgarrador del ser—, el gesto corporal ofrece otras vías. La palabra actuada, inscrita en la lógica corporal, desarrolla un lenguaje de simultaneidad organizada, capaz de articular tensiones, materializar fragmentos de memoria implícita y construir un discurso sensible que conecta con pulsiones inconscientes. En este sentido, la danza-teatro se presenta como una práctica estética y política que produce verdades encarnadas, comunicables a través de imágenes y movimientos que interpelan, tanto a quien los encarna, como a quien los atestigua.

El enfoque metodológico de este trabajo es situado, parte de mi lugar como testigo-participante en los procesos pedagógico-creativos de Mirella Carbone. Durante varios años he participado en sus talleres, cursos, seminarios y laboratorios de creación,

acompañando en la técnica, producción y tramoya de sus montajes, he podido tomar nota de sus declaraciones sobre su trabajo. Además, se realizaron una serie de entrevistas personales y se recopiló información de entrevistas realizadas por otros a la artista.

En esta tesis, la experiencia personal se concibe como punto de partida y no de llegada, porque opera como un dispositivo analítico que permite leer el cuerpo y los mecanismos de subordinación inscritos en él, considerando que se trata de un archivo afectivo desde el cual reconocer las resonancias que los gestos de la obra movilizan. Esta perspectiva se articula con las propuestas de epistemologías situadas desarrolladas por Donna Haraway (2021) para quien la producción de conocimiento no se funda en la neutralidad sino en la responsabilidad, la reflexividad y la explicitación de los propios marcos de enunciación.

Por ello, los episodios autobiográficos referidos en la tesis no deben ser entendidos como impresiones personales desvinculadas del análisis. Por el contrario, la inclusión de tales experiencias se inscriben en una estrategia epistemológica que reconoce su potencial para iluminar las relaciones entre cuerpo, afecto y poder en el ámbito de la recepción estética. Se trata pues de abrir un campo de observación situado que complejice y enriquezca la interpretación crítica de la obra estudiada.

En segundo término, partirá de algunas nociones teóricas fundamentales. Como punto de partida es necesario considerar que el Síntoma, desde la perspectiva del Psicoanálisis (Lacan, Žižek), constituye la verdad codificada de un sujeto o, lo que es lo mismo, se trata del camino por medio del cual lo reprimido retorna, se inscribe en el cuerpo, para transformarse en el discurso que revela la falla estructural en la identificación y el encuentro con lo Real. Por eso, para Jacques Lacan, el síntoma es una cifra que llama a la interpretación. Vale recordar que el Deseo lacaniano es, fundamentalmente, el *Deseo del Otro*, y se define por su metonimia.

El filósofo Slavoj Žižek (2009) lleva el concepto de síntoma al campo de lo social y lo político. Para Žižek, el Síntoma Social es también la falla crucial que permite que una ideología funcione. Es el punto ciego o la contradicción interna del sistema. Dicho de otra forma: toda ideología¹ —el conjunto de ideas y creencias que define nuestra realidad

¹ Vale la pena detenerse en esta categoría. Si bien en autores como Žižek la fantasía cumple un rol estructural para comprender la eficacia de toda ideología, al pensar la obra de Carbone, la ideología no debería ser equivalente a una abstracción transhistórica, porque las ideologías son formaciones históricas concretas, vinculadas a instituciones, tecnologías de poder, modos de producción y regímenes afectivos específicos. En el caso que nos ocupa, la ideología patriarcal y capitalista que

social— tiene una satisfacción oculta o un placer secreto —el goce— en su núcleo, al que llamaremos síntoma. En ese sentido, el síntoma vendría a ser la grieta que revela el placer escondido que sostiene el sistema.

Además, cuando una sociedad logra proyectar todos sus males y frustraciones en un "otro" (un grupo marginal, un enemigo externo), esa figura se convierte en el síntoma. Al atacarlo, la sociedad goza de su propia división interna, proyectándola hacia afuera. Este mecanismo, aunque injusto y violento, mantiene la ilusión de unidad en el grupo dominante, lo que permite que la ideología siga funcionando. En este marco, el Deseo se entiende como aquello que la ideología debe reprimir o invisibilizar para poder asegurar su persistencia y mantener el *status quo*.

Rita Segato (2003) y Georges Didi-Huberman (2018, 2022) aportan la categoría de Desidentificación para explicar este fenómeno, se trata de un proceso que implica un movimiento ético y político de ruptura con las identidades fijas y los roles estáticos impuestos por el orden social hegemónico. La Desidentificación, fundamental para entender esta propuesta, es un acto de liberación subjetiva que busca desarticular las identificaciones que encadenan a cualquier subjetividad a una posición determinada, para abrir paso a nuevas formas de ser. El Síntoma en este contexto podría ser la violencia misma, un *acto-síntoma* que revela la precariedad de la identificación masculina y el deseo de reafirmar un poder fiduciario sobre los cuerpos de las mujeres. La Desidentificación es, por lo tanto, un acto de resistencia a la obediencia identitaria.

Georges Didi-Huberman piensa esta noción desde la imagen y la supervivencia, introduce el concepto de la desidentificación a través de la experiencia sensible. Al examinar el *pathos* y el *gesto* de los sobrevivientes, Didi-Huberman muestra el resquebrajamiento de la imagen monumental e histórica que permite mirar los restos, las huellas efímeras que escapan a la captura totalitaria de la historia.

Para abordar las piezas evaluadas en este trabajo, es necesario considerar el cruce fundamental entre estos ejes que se da en el cuerpo y su Poética Corporal. La Poética Corporal sería así la manifestación de la existencia por medio de las formas, los gestos y los

atraviesa la subjetividad femenina no es "la" ideología en abstracto; se trata de un entramado histórico que incluye prácticas educativas, discursos religiosos, modelos familiares, estructuras estatales y regímenes de género sedimentados en el tiempo. Tal como señalan Raymond Williams (1977) y Stuart Hall (1986), la ideología opera materialmente en hábitos, afectos, instituciones y formas de vida que preceden al sujeto y configuran el terreno de lo pensable. En consecuencia, cuando en esta tesis se habla de "inscripciones ideológicas" en el cuerpo femenino, el término remite a las formas históricas concretas del patriarcado en el Perú contemporáneo. La dimensión fantasmática del síntoma lacaniano —su carácter de cifra del deseo reprimido— complementa, pero no sustituye, este anclaje sociohistórico.

movimientos que escapan a la mera función o utilidad, revelando así el Deseo y la posibilidad de la Desidentificación.

Ahora bien, ¿cómo leer esto desde la danza? Rudolf Laban (2020), con su análisis del movimiento descompone el movimiento en sus elementos fundamentales (esfuerzo, espacio, cuerpo, forma), este sistema permite aislar el Deseo de moverse —el *effort* labaniano: peso, tiempo, espacio, flujo— como una cualidad estética y existencial. Es una herramienta de desidentificación del cuerpo utilitario. Desde esta perspectiva, el cuerpo devendría en un sujeto de movimiento corporal. Por su parte, Laurence Louppe (2011) enfoca la Poética Corporal en la danza contemporánea, al señalar que su especificidad reside en desobedecer el mandato de la forma y la representación. En ese sentido, el movimiento se convierte en síntoma de una realidad interna que no puede ser dicha con palabras, un goce que se inscribe directamente en el espacio-tiempo del cuerpo y sus intensidades.

¿Cómo pensar entonces la articulación entre Laban y Lacan (2008)? Mientras que el Síntoma lacaniano es la inscripción de lo Real en el cuerpo simbólico, la Poética Corporal labaniana es la expresión del Esfuerzo que resiste la captura simbólica total. Así pues, en la medida en que el movimiento corporal que falla puede ser visto como un *lapsus* corporal, también podrá ser pensado como un síntoma que expresa un goce no-integrado. La Poética Corporal, al estudiar la *calidad* del movimiento y sus intenciones, puede leer este Síntoma en tanto fuerza pulsional de la corporalidad.

Aún más, en la propuesta aquí analizada, el cuerpo va a desidentificarse de su rol social, de su imagen especular, para convertirse en una escena poética que presenta su propia materialidad, su *carne* más allá de su *imagen*. Se trataría de un acto de Desidentificación radical que afirma la singularidad del movimiento. La Poética Corporal sería, en última instancia, la escritura del Síntoma que se convierte en un acto de Desidentificación y la afirmación de un Deseo que busca su propia forma, reconfigurando la relación entre el cuerpo, el Otro y la ley.

A esto se suma que la poética de Mirella Carbone se configura desde un enfoque intrínsecamente interdisciplinario en el que confluyen danza, teatro, poesía, plástica, música y memoria corporal, es un arte total donde se integran diversos lenguajes. Por ésta razón, es relevante aproximarse a su lenguaje desde una mirada artística, íntima, social, histórica y simbólica para reconocer, desde una perspectiva cultural, como el movimiento del cuerpo se entrelaza con fenómenos como el género, la política, la economía y el inconsciente

colectivo. Por ello, en el análisis se integran aportes de la filosofía, los estudios de género, el psicoanálisis y la teoría crítica.

Las piezas escénicas de Carbone como *Védova In Lúmine* (1993) obra que analizaremos en el tercer capítulo, así como *Paso Doble* (2004), *Platos Rotos* (2005), *Matachola*, (2007), *Altas Mujeres Encorvadas* (2009) y *Bochorno* (2009) por nombrar algunas, desarticulan roles y estructuras de poder que moldean el deseo femenino desde mandatos patriarcales y capitalistas vinculados a instituciones de autoridad moral como la familia, la educación religiosa, las fuerzas del orden, instituciones de trabajo y medios de comunicación. Así pues, al intervenir poéticamente la relación entre el cuerpo, los impulsos y los discursos ideológicos, las obras cuestionan la identidad de género como una entidad fija y revelan su carácter conflictivo y, sobre todo, abierto a otros devenires posibles. Vale recordar que las artes escénicas, al activar modos de leer y producir acciones corporales, permiten interpretar la subjetividad a partir de síntomas, impulsos y hábitos que condensan tanto memorias sociales como mandatos interiorizados. De ahí que analizar el cuerpo en escena implique también identificar cómo opera la violencia simbólica y cómo el gesto puede abrir nuevas configuraciones del imaginario y del campo simbólico, alejadas del naturalismo y orientadas a confrontar ideologías hegemónicas.

En la presente investigación se leerá críticamente *Védova In Lúmine* (1993), pieza donde la artista aborda la persistencia de la madre normativa, la educación religiosa y la autoridad militar, en tanto estructuras que modelan la subjetividad femenina a través del miedo, la culpa y la vergüenza. La obra muestra a *La Viuda* en un ritual de fin de año en el que convoca, enfrenta y finalmente quema estos mandatos encarnados, para con ello transformar su lugar de víctima en una posición de agencia. La artista consigue por medio de este artificio desplazar las huellas opresivas del trauma hacia una subjetividad reconfigurada.

En el *primer capítulo*, reviso cómo la violencia estructural inscrita en los cuerpos como síntoma de la pedagogía de la crueldad se transforma en la escena en potencia poética. Parto desde mi experiencia en el encuentro con el trabajo de Mirella Carbone como una forma que entrelaza memoria y subjetividad. Exploro cómo el gesto encarnado denuncia la expropiación del cuerpo y, a la vez, abre un espacio de resistencia y persistencia creativa. Donde la crueldad del mandato ha capturado el deseo de la sobreviviente, el gesto escénico lo libera como acto de desobediencia poética y la imaginación actúa para generar nuevas memorias.

En el *segundo capítulo*, indago en el gesto danzando como archivo vivo y lenguaje del inconsciente. Revisaré las nociones de *Pathosformel*, *Nachleben* y *Engrama* como estructuras del sentir donde la memoria del cuerpo se renueva en cada acto de creación. El gesto escénico aparece como memoria encarnada y potencia crítica que convoca a las espectadoras a pensar y sentir con imágenes, a participar activamente en la dramaturgia de la creación. En su carácter de exceso y resonancia, el gesto danzando y el tratamiento que Carbone le da a las imágenes en los laboratorios de creación, conducen a la desobediencia poética a través de la composición de imágenes y el afrontamiento de sus fantasmas, los procesos creativos desajustan guiones identitarios y habilitan un territorio común donde la danza se afirma como fuerza estética y política de desidentificación subjetiva. Asimismo, el convivio escénico y la relación danzante y espectadoras se vuelve un acontecimiento estético transformador.

En el *tercer capítulo*, analizo la obra *Védova In Lúmine*, el primer unipersonal de Mirella Carbone. La obra parte del ritual de año nuevo para realizar un rito de pasaje en el que la danzante traza una cartografía sensible para atravesar los fantasmas de la psique. La obra produce un desmontaje pulsional que enfrenta a las espectadoras con los fantasmas ideológicos de la violencia de género, pero también, con su fuerza transformadora. En éste acontecimiento escénico, la agencia poética de Carbone en tal travesía reside en convertir la herida en potencia, el síntoma en gesto vivo y la memoria en acto colectivo de transformación sensible.

Capítulo I

Memoria y subjetividad en los gestos de Carbone

Una mujer de carácter con una especie de fuerza en parte oculta... ¿cómo diría? No astucia sino sutileza, algo que trabaja por debajo. Una atracción, una torsión, como un mar de fondo: amenazante. Una dama de cabello entrecano y brusca, de grandes ojos claros e imaginativos.

Virginia Woolf (En Kristeva. El genio femenino)

Antes de desarrollar este capítulo, resulta primordial señalar desde dónde y a quién les habla Mirella Carbone. Para ello, es importante recordar que los años noventa, en todo el Perú, significó la transición a una nueva forma de violencia estructural y simbólica que intensificó lo vivido en la década anterior. Jelke Boesten (2010) expone cómo el clima de excepción y los fantasmas ideológicos de los años ochenta fueron instrumentalizados para justificar el colapso de la política tradicional y dar pie al ascenso del proyecto fujimorista que se fundamentaba en la antipolítica. Se produjo la destrucción del tejido asociativo, el desmantelamiento de sindicatos, partidos y organizaciones sociales, que iban a ser sustituidos en pocos años por redes clientelares y la figura autoritaria del líder. Esto, además, fue acompañado por el reemplazo del debate ideológico y ético por la "gestión" pragmática, que —además de negar la importancia del arte— cubría toda la destrucción institucional.

Se podría afirmar que en esos años el deseo y la subjetividad femenina fueron negados (Boesten, p. 72) y que este silenciamiento acabó por ser el eje del trabajo de Carbone, pues si bien el conflicto de los ochenta ya había utilizado el cuerpo femenino como campo de batalla, a partir de los abusos sexuales y las violaciones, en la década del noventa se institucionalizó el control corporal por medio de otras políticas no menos violentas, como el programa de esterilización forzada.

Las composiciones de Carbone abordan conflictos sobre la sexualidad femenina atravesados por tensiones sociales. En sus piezas, el gesto corporal emerge como lenguaje con capacidad crítica, capaz de poner en escena síntomas del cuerpo femenino en confrontación con la violencia ideológica patriarcal. A través del trabajo escénico, la memoria corporal se reactiva y se transforma, habilitando procesos de desidentificación y creación de nuevas narrativas.

El gesto como imagen del cuerpo en movimiento puede ser visto como una forma de pensamiento escénico que tensiona los límites entre lo íntimo y lo político. Carbone (2021) propone atravesar los fantasmas de la violencia y no quedarse en la posición subordinada, es decir, su poética pone la *memoria en movimiento* como forma de activar el deseo femenino e imaginar el cuerpo como vehículo para pensar la subjetividad y reescribir la identidad. En este sentido, la poética del cuerpo no solo interpela al espectador, sino que, produce una transformación profunda a través de un proceso que identifica y, a la vez, desidentifica, a quienes la habitan desde la creación y la estudian desde la práctica.

Este trabajo se inscribe en esa zona paradójica de afectación. Parte de una experiencia personal marcada por un acontecimiento biográfico situado en un contexto de violencia social y simbólica para conectar con la memoria social y las marcas en la sexualidad femenina. El encuentro con la práctica de la danza y, especialmente, con la obra de Carbone, operó como punto de inflexión —fue un movimiento hacia la reapropiación del cuerpo y del deseo—. Escribir desde esa experiencia no implica una deriva subjetiva en el análisis, por el contrario, se trata de ejercitar una práctica reflexiva que enlaza arte, política y memoria.

El flujo de su danza hace visible como el conflicto se halla en el cuerpo. Carbone pone en escena un arco dinámico de transformación, contrasta movimientos del *síntoma* —respuesta del cuerpo a marcas de la violencia— y del *deseo* articuladas en fórmulas afectivas que el cuerpo recuerda. El deseo en Carbone se presenta como potencia de movilización hacia la construcción de una falta que es estructural. Propone pensar actos, heridas y sentidos de la memoria como forma de desobediencia a mandatos interiorizados y liberar la imaginación plástica del cuerpo como vehículo de creación.

Desde una perspectiva situada, este capítulo inicial introduce el enfoque teórico, metodológico y afectivo desde el cual se construye la investigación, un cuerpo que se mueve entre pasado y presente, entre lo que oprime y el impulso de creación, entre lo íntimo y lo colectivo. Como sucede en la práctica corporal según el principio de *oposición* (Barba, 1999, p. 44) si quiero ir hacia adelante primero voy hacia atrás. Entonces, el movimiento comienza y recomienza desde la memoria, pero ya transformada por la potencia de un nuevo aliento.

1.1 Entre crueldad y deseo: La subjetividad femenina

A inicios de la década del 2000, muy pocas personas conocíamos la danza contemporánea en Villa El Salvador. Sin saber con claridad quién era Mirella Carbone, me

atreví a invitarla a participar del *Foro de la Cultura Solidaria*, un evento autogestionado que organizábamos artistas y activistas de Lima. Mirella, con plena consciencia de lo que implicaba la autogestión desde los márgenes de la ciudad, aceptó de inmediato la invitación cuando le compartí los objetivos que nos movilizaban.

En el 2003 llegó al distrito con su unipersonal de danza-teatro y ofreció talleres a docentes y mujeres de la comunidad. Al año siguiente, facilitó la participación del entonces grupo de *Danza PUCP* —cuando aún era una escuela dentro de la universidad—, gestionando personalmente los permisos, transportes y viáticos para las y los intérpretes. Durante esos días, el grupo de danza realizó funciones en la sala de teatro comunitario, en calles, plazas y escuelas; dieron talleres a niñas, niños, adolescentes, adultas y adultos mayores. Esa presencia escénica, comprometida y expansiva, dejó entrever la potencia de una poética del cuerpo que no se limitaba al espacio artístico, ésta se encarnaba también en el escenario cotidiano del tejido social.

En ese tiempo, me encontraba interpelada por una serie de interrogantes sobre el sentido de la práctica artística. Desde los catorce años formé parte de una experiencia de teatro de grupo que luego se convirtió en una institución cultural del distrito. Allí trabajé durante una década desempeñando múltiples roles. Ese espacio, que en sus inicios me permitió acercarme al teatro corporal y fue fundamental en mi formación, terminó con el tiempo, por reproducir dinámicas contrarias a su vocación inicial. El grupo se sostenía como una alternativa a procesos de hegemonización cultural en defensa de los derechos humanos frente a altos niveles de violencia que hasta hoy atraviesan la comunidad. Sin embargo, la formación recibida reveló una disonancia en el manejo institucional entre el discurso sostenido por la figura de la dirección, las prácticas internas y la imagen pública del espacio.

Las jerarquías estaban determinadas por la autoridad del director quién además fue nuestro profesor y mi tutor cuando era menor de edad y realizamos giras. Al dedicarnos al grupo a tiempo completo, la clara diferencia de edad, experiencia y su incuestionable posición como referente moral; dejamos que se implicara en decisiones personales como confesor y guía. Muchos de los integrantes crecimos con sus directivas en varias dimensiones de la vida hasta que su liderazgo fue casi omnipresente. Al interior del grupo existían varias restricciones, no se podía sostener opiniones contrarias, realizar una labor fuera del grupo sin compartirlo o solicitar permiso al director; si sucedía era usado como argumento para fomentar la culpa, reforzar la autocrítica y renovar la devoción al colectivo. Lo que no se resolvía grupalmente, se modificaba en encuentros individuales con el director,

dónde se desplegaban estrategias de manipulación para asegurar la adhesión a sus mandatos. El lenguaje de emancipación sobre el sexo funcionaba como señuelo simbólico para intervenir en la vida más íntima de los integrantes. También, se determinaban directivas sobre roles de género aparentemente liberadores. La complejidad de esas dinámicas de poder por tantos años naturalizaron los diversos mecanismos de coerción que hoy puedo reconocer.

Tal relación con el director derivó en intimidación y abuso de superioridad en muchos niveles como consecuencias de la dependencia que se fomentaba, las condiciones materiales y los escasos recursos de conocimiento que a finales de 1990 y comienzos del 2000 circulaban en el país. Gonzalo Portocarrero (2019) en *Razones de sangre: aproximaciones a la violencia política*, ofrece una lectura fundamental para comprender cómo la violencia política de la década de 1980 y 1990 trascendió el ámbito militar para instalarse en la subjetividad y la moral del Perú. Como argumenta Portocarrero, el terror de la violencia y la producción del miedo se instaló en el cuerpo social, configurando los discursos culturales y los imaginarios colectivos como fruto del fenómeno de la violencia durante el Conflicto Armado Interno. Asimismo, el análisis que realiza sobre la posición del líder autoritario es clave para entender cómo ciertos movimientos construyen liderazgos con una práctica centrada en la violencia, donde ésta se justifica tanto como medio y fin (p. 33). Como estrategia, la violencia explícita o sutil es la herramienta legítima para eliminar el conflicto. Éste modelo de líder usa mecanismos afectivos por los cuales enseña a sentir, temer y obedecer. Como fin, su trato es el ejercicio performativo del poder por el cual expone visiblemente su autoridad sobre otros. Actos que son impuestos con “mano dura”.

La violencia política y el patriarcado se intersectan en la figura de la masculinidad-institucionalizada del líder. A pesar de los discursos de reparación, la violencia estructural y el machismo peruano han conservado su ciclo de poder en la posición del líder autoritario o dirigente moral quien, como contraparte, necesita cuerpos temerosos en estado de desventaja a quienes prometerles protección a cambio de obediencia. Tal figura transmite su disciplina ideológica a otros cuerpos mediante la repetición del ritual de sumisión. La eficacia de su reproducción reside sobre todo en el *hacer* que se repite cotidianamente, más que en el ideal en el que afirma creer. Es en la dimensión material de la acción y los modos articulados a un conjunto de hábitos performativos donde opera la ideología (Žižek, 2001). Al estar inmersos en la inercia de esa dinámica ideológica, los jóvenes del grupo no podíamos dar cuenta de la incongruencia entre los discursos impositivos del director, las formas de coerción ni en la defensa de nuestros deseos, pues, las acciones y la comunicación entre integrantes estuvieron interceptadas por una

pedagogía que promovía la sumisión². En ese contexto, la subjetividad fue moldeada en gran parte por el director con quién se aprendió a ejecutar directivas, no a cuestionarlas.

Los hábitos fueron dirigidos por el mandato del *sacrificio personal en nombre del colectivo* como principio rector del grupo. Se esperaba de los jóvenes una entrega total incluso a costa del dolor físico o emocional. La promesa de pertenencia y realización artística servía para silenciar la crítica. Si alguien manifestaba el deseo de dejar el grupo era rápidamente acusado de traición. Además, el director nos recordaba las condiciones de origen como provenientes de sectores periféricos y las escasas oportunidades laborales, por lo tanto, se debía agradecer el espacio que se nos ofrecía. Este dispositivo ideológico —entre coerción simbólica, deuda emocional y fantasía de redención social— fue eficaz durante años. La institución, que nació como respuesta alternativa a la situación de carencia y exclusión de las violencias circundantes terminó perpetuando las mismas formas de dureza en la organización pero con otros mecanismos de apariencia. Lo que hizo que persistiera fue el deseo de seguir vinculada al quehacer artístico y que éste sea accesible en zonas consideradas como marginales. Ese deseo —mezcla de impulso vital y trampa estructural— sostuvo mi permanencia incluso cuando ya me encontraba en una experiencia límite.

Desde esta mirada, incluso los proyectos que se autodefinen como alternativos pueden reproducir la gramática del poder y la violencia que dicen confrontar. Así lo plantea también Jorge Alemán (2021), cuándo advierte que “en el interior de la ideología alternativa puede resurgir, desde su núcleo más íntimo, un fragmento que, a la postre, esté trabajando a favor de aquello a lo que se enfrentaba” (p. 84). Las leyes capitalistas y patriarcales preceden a la consciencia individual por este aspecto el poder de esas fuerzas culturales se han naturalizado. Para Alemán, una de las estrategias más poderosas de la ideología dominante es lograr que la subjetividad se entregue a sus mandatos. Las leyes neoliberales, capitalistas y patriarcales tienen esa capacidad de captura si tocan un elemento clave de la realidad psíquica, es decir, la instancia del *superyó* individual o colectivo.

² En *Cuerpo sensible* Le Bretón describe dos tipos de maestros en la enseñanza a través del cuerpo, que resultan relevantes para la reflexión: “el maestro de sentido y el maestro de verdad”. El primero entiende la enseñanza como un proceso de iniciación y formación integral, reconoce que cada cuerpo tiene un ritmo de aprendizaje singular y funda una relación de cuidado ético con el entorno que ayude a crecer al estudiante en colectivo. *El maestro de sentido*, no cristaliza su labor en dogmas o soluciones prefabricadas, acompaña a que el estudiante formule sus propias investigaciones. En cambio, *El maestro de verdad* transmite desidia y sumisión, impone verdades cerradas, un sistema rígido que restringe las vías de creación de sentido, puede ser indiferente a las particularidades de quien aprende. (2010, pp. 28-29).

Los acontecimientos de violencia marcan los cuerpos y las posiciones de poder se internalizan a modo de gramática subjetiva en el discurso corporal. Estos patrones de comportamiento se instalan en la estructura interior, aún cuando no se manifiestan de manera explícita, los fantasmas del patriarcado y del capitalismo continúan operando en relaciones sociales, institucionales y en la configuración de las subjetividades. Incluso, en grupos alternativos que consideran estar fuera de esas creencias y sostienen un discurso crítico, pueden actuar desde el guión inconsciente configurado por la visión corporativa de lo privado y el sistema de género; a través de normativas a las que “dicen” oponerse, repiten las mismas lógicas de crueldad que, en formas contemporáneas de violencia, se despliegan a través de conflictos informales y guerras no convencionales que agravan las jerarquías preexistentes de poder y subordinación en el contexto latinoamericano, principalmente sobre cuerpos femeninos o feminizados. (Segato, 2016, p. 88).

Durante un periodo, fui la única mujer dentro del núcleo estable del grupo, las acciones derivaron en formas de abuso sobre lo más íntimo del cuerpo. Me vi expuesta a situaciones denigrantes que responden a la lógica enraizada en la cultura patriarcal. El teatro que había sido la médula de mi práctica artística y política se volvió, al mismo tiempo, un espacio de asfixia subjetiva. En esa instancia, intuía que la salida de ese problema no pasaba simplemente por dejar el grupo, sino también, por repensar la práctica artística misma y la posición de poder en situaciones pedagógicas desde el cuerpo. En ese sentido, la revisión de ésta memoria busca situar la experiencia personal dentro de un entramado que tiene un trasfondo complejo, delicado y urgente que la antecede: la herida histórica sobre la sexualidad femenina (Segato, 2016; Boesten, 2010).

El poder patriarcal y su normativa de crueldad atraviesan tanto macro como micro estructuras sociales. Lejos de estar confinada sólo a estructuras conservadoras, es normalizada incluso en instituciones que proponen modelos sociales diferentes al status quo, reproduciéndose también en espacios que se presentan como emancipadores a la ideología dominante. Históricamente el cuerpo ha funcionado como superficie de inscripción simbólica de la violencia a partir de una división persistente entre poder y vulnerabilidad para seguir reproduciendo una identidad que domina y una que obedece, posiciones que estructuran las conductas tanto del agresor como de la víctima. La intersección entre subjetividad y memoria corporal se manifiesta en la incorporación de experiencias históricas de poder y violencia, que sedimentan en el cuerpo disposiciones afectivas y gestuales desde las cuales el sujeto se percibe, recuerda y se posiciona.

La historia peruana muestra que la violencia simbólica y física dirigida al cuerpo de las mujeres aparece como una práctica sostenida que organiza la vida social y configura la subjetividad femenina o feminizada. Desde la colonia, la organización de la sexualidad femenina y masculina se ha estructurado desde una matriz de control y jerarquización que asigna a los cuerpos femeninos la domesticación y, a los cuerpos masculinos el ejercicio del poder, matriz que se reactualiza en la vida urbana moderna (Marinnelli, 2018). Las investigaciones de Maruja Barrig (2017) demuestran cómo el patriarcado en el Perú distribuyó el derecho al deseo de una forma desigual entre la sexualidad masculina y la sexualidad femenina a través de la construcción de valores, normas y expectativas. Para Barrig, éstas diferencias trascienden el plano de lo moral, pues cumplen una función política (p. 57).

Mientras que el deseo masculino se presentaba como necesidad física inevitable, aún si cometía alguna falta, se justificaba la satisfacción de sus impulsos y se lo libraba de responsabilidad, incluso cuando éste generaba daño, ya que la libido masculina era aceptada como una fuerza natural difícil de controlar. En contraste, el deseo femenino fue valorado en dos situaciones contrarias, pero ambas funcionales al sistema. El cuerpo femenino es útil cuando cumple su rol reproductivo y aprende a ocultar sus inquietudes sexuales, cuando se sacrifica para realizar la imagen social de decoro y pasividad; por otro lado, su erotismo es válido en la figura de la amante o la trabajadora sexual, donde la sexualidad de la mujer es autorizada únicamente como objeto de consumo masculino.

En Lima de los años 60's y 70's, las mujeres de sectores medios crecieron en un entorno que exaltaba la pureza y convertía el cuerpo en un espacio sujeto al escrutinio familiar y social atravesado por un régimen que producía control, vigilancia y culpa excesiva. Éste "cinturón de castidad" simbólico operó fuertemente imponiendo un ideal en el imaginario de la clase media, donde la sexualidad resultaba ser el capital moral de ascenso social o marco de respetabilidad para las mujeres. El matrimonio legal se convirtió en un modelo aspiracional, incluso en sectores menos favorecidos, era una salida a la condición de vulnerabilidad, una alternativa a la inestabilidad económica o refugio frente al desamparo. En ese sentido, las agresiones sexuales eran la amenaza escondida que podía impedir tal salida. "La iniciación sexual temprana sea por incestos, violaciones o seducciones, como producto de la agresividad de sus condiciones de vida, termina por frustrar esas expectativas" (Barrig, 2017, p. 56). Sin embargo, la promesa de la vida conyugal era otra forma de privar a las mujeres del placer.

En otros sectores del país, especialmente en ámbitos rurales e indígenas, el control sobre la sexualidad femenina adquiere formas más inhumanas como matrimonios forzados, coerción sexual, castigos físicos y explotación. El conflicto armado interno³ permitió ver con brutal claridad una lógica que ya estaba instalada en el imaginario y la práctica social como patrón de conducta. La idea fundada de que la sexualidad de las mujeres puede ser usada para disciplinar, castigar o humillar a comunidades enteras. Los casos como Manta⁴ y Vilca, así como los testimonios recogidos en distintas regiones, exponen una norma que atraviesa generaciones y revela la vigencia de un orden patriarcal atravesado por el racismo y el clasismo. La violencia sexual se convirtió en un instrumento de dominio explícito, una técnica para producir miedo y asegurar la subordinación de forma histórica. La continuidad en el tiempo de estos abusos, por parte de militares y autoridades quienes tenían la responsabilidad de cuidar a la población, muestra que no se trató de la desviación de un decreto, estos actos fueron parte de una normalidad que el país había naturalizado.

La subjetividad femenina se constituye en un entramado donde crueldad y deseo quedan organizados por un orden patriarcal persistente. Pese a la ampliación de las libertades femeninas, este orden no ha sido desactivado y responde con una violencia cada vez más explícita, en la que la violencia sexual y el feminicidio aparecen como reacciones frente al ejercicio del deseo y la autonomía de las mujeres (Barrig, 2017). En este continuo histórico, la herida que marca la sexualidad femenina se inscribe en el cuerpo y reaparece como síntoma, haciendo audible una memoria social atravesada por silencios forzados.

1.2 El síntoma de la violencia de género: La expropiación del cuerpo

El síntoma, en el sentido psicoanalítico, puede ser entendido como una formación del inconsciente que aparece cuando el sujeto se ve confrontado o dividido entre la demanda de un Otro y el deseo del cuerpo. Es la aparición angustiosa de una inscripción significativa que da cuenta de una verdad que no puede ser dicha directamente porque su intensidad no llega a ser descifrada por lo consciente. Como señala Lacan, el síntoma “es el significativo de un significado reprimido en el sujeto” (2009, p. 271) es una formación inconsciente que condensa un deseo reprimido. Este malestar que retorna como goce, es manifestación de un conflicto estructural, aquello que un sistema totalizador no puede

³ Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú. (2003). Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, Tomo VIII, Segunda parte: Los factores que hicieron posible la violencia, Capítulo 2: El impacto diferenciado de la violencia, sección 2.1 Violencia y desigualdad de género. Recuperado en Abril, 2024, de <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>

⁴ Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú (IDEHPUCP). (2015). *Informe del caso de Manta y Vilca*. PUCP. <https://cdn01.pucp.education/idehpucp/wp-content/uploads/2017/06/28155731/pub066informecasomantayvilca.pdf>

controlar, por ende, pretende reprimir, inhibir o disfrazar para mantener la ilusión de coherencia y funcionamiento, retorna por otra vía, como síntoma en el cuerpo. El cuerpo —cansado, pero insistente— lleva la cuenta de los sucesos que lo impactan (Van Der Kolk, 2020). Las sensaciones corporales que abruma buscan manifestarse por vías distintas a las del lenguaje convencional.

Para Rita Segato, la violencia misógina en el sistema de género “se revela precisamente como síntoma, al expandirse sin freno a pesar de las grandes victorias obtenidas en el campo de la letra” (2016, p. 17). El orden patriarcal asigna a las mujeres un valor residual. De ésta lógica binaria y jerarquizante persiste una economía de la violencia de la que se derivan los daños que afectan de manera directa la vida de las mujeres, también se manifiestan los malestares estructurales que atraviesan a la sociedad contemporánea en su conjunto. En la experiencia que describo, el cuerpo comenzó a manifestar síntomas que daban cuenta de una expropiación más profunda, la herida era percibida como sensación de pérdida del cuerpo. Saturado por exigencias de sacrificio, la corporalidad se tornó lugar de pensamientos abrumadores que no encontraban expresión. La aflicción por haber delegado el deseo a una estructura que prometía emancipación y, sin embargo, produjo lo contrario, exacerbaba la sensación de ruptura entre deseo, memoria y acción. Una parte ejecutaba el rol de artista comunitaria; otra, más íntima, resistía desde el silencio. El aislamiento de lo sensible se volvió la forma de suturar la herida.

El encuentro con la danza de Carbone ocurrió en este momento de enorme conflicto. En su propuesta escénica, la artista encarna en su danza la elaboración de esas tensiones sobre la subjetividad femenina. Su corporalidad vincula tensiones íntimas a la subjetividad colectiva. Para Carbone, la historia, la educación, las estructuras sociales incluyendo la religión, han moldeado y regulado la sexualidad femenina; es decir, la han significado. “Los cuerpos femeninos han sido objetos que podían controlar. Al ser mujer y tener conciencia sobre eso, además, al haber vivido algunas experiencias, no podía evitar que ese fuera mi gran tema de investigación.” (Carbone, 2025).

En el análisis de la poética de Carbone es fundamental pensar como el síntoma en el cuerpo porta micropolíticamente esas violencias. En lo que se interpreta como la sensación de *pérdida de sí* en el propio cuerpo, se puede reconocer un aspecto de la sexualidad femenina herida que es transversal a cuerpos femeninos y feminizados, a cuerpos racializados y disidencias sexuales. La persistencia de esta violencia, aun en un contexto de ampliación normativa y discursiva de derechos, revela que el control de la

sexualidad femenina cumple una función estructural en la organización del poder contemporáneo. Desmontar el destino residual asignado a las mujeres implica intervenir en ese núcleo, donde la vigilancia, la regulación y la disputa por el cuerpo aseguran la continuidad del sistema. Las obras de Carbone abren paso al análisis de la violencia de género como experiencia psíquica y socialmente encarnada.

El patriarcado, para Segato, opera como un sistema de apropiación del cuerpo de las mujeres, lo constituye como “la primera colonia” de sus dominios (2016, p. 19). Esta lógica de “dueñería” sobre el cuerpo femenino se inscribe en instituciones que reproducen prácticas de control y subordinación sobre la sexualidad femenina a través de la violencia física o simbólica, de dispositivos de manipulación afectiva, técnicas de persuasión y aparatos de control por las cuales la sexualidad femenina es dañada y la subjetividad capturada sistemáticamente. Por su parte, Kate Millet (2010) en *Política Sexual* presenta un análisis histórico del patriarcado y su dimensión conflictiva en el orden social. Millet resalta que todas las vías de poder en la sociedad tradicional y contemporánea de las civilizaciones históricas se hallan atravesadas por el carácter patriarcal y su *política de orden sexual* (p. 74). Sedimentada en la naturaleza biológica de la fuerza física del varón, su sistema socializador ha implantado la fuerza por medio de su legislación, la aceptación general de sus valores en la educación y la inequidad en la retribución económica.

El patriarcado, cual dogma universal, ha transmitido la supremacía masculina por sobre lo femenino. Millet aclara que el patriarcado no es un orden moral, ni una costumbre religiosa, es un orden político que organiza jerárquicamente las relaciones de género eliminando las distinciones entre las categorías de sexo, género y deseo, así como, las implicancias que admiten las bases culturales de su diferencia en torno a la posición, el papel social y el temperamento de los cuerpos. El condicionamiento subjetivo que comienza con la temprana socialización de un sistema de valores orientado en la correspondencia sexo-género, produce una serie de efectos sobre la psicología y el comportamiento de ambos sexos cuya consecuencia es la interiorización de la ideología patriarcal.

Millet demuestra que las sociedades patriarcales suelen relacionar la crueldad con la sexualidad. La firmeza del patriarcado se asienta sobre “un tipo de violencia de carácter marcadamente sexual, que se materializa plenamente en la violación” (2010, p. 101). Ésta resulta ser la pedagogía de la crueldad que históricamente ha predispuesto la subjetividad femenina a ser receptora de las fallas del sistema, la colonización, el disciplinamiento y, por ende, el castigo institucional a través de la violencia. En esa misma línea, Segato afirma que tal pedagogía “nos habitúa a la disección de lo vivo y lo vital” (2018, p. 12). Ésa disección

apunta a cortar los flujos del deseo en el cuerpo —deseo de ser reconocida como sujeto de derecho—. Cuando el cuerpo es atravesado por el terror o la coacción los impulsos vitales se estancan, la capacidad de agencia se adormece. La pedagogía de la crueldad muestra cómo la violencia social e institucional se inscribe en los cuerpos naturalizando la sumisión. Históricamente se enseña a obedecer. Su eficiencia ha radicado en lograr que la víctima interiorice tales mandatos, aceptando la reproducción de la violencia desde su interior.

Si bien el síntoma de la violencia de género evidencia la falla estructural de la ideología patriarcal manifestando malestar en el cuerpo como señal sintomática de la expropiación de la sexualidad, la sensualidad, el desposeimiento de las fuerzas eróticas y la expropiación de las fuerzas de trabajo por el sistema capitalista. Lo que aparece como conflicto en el cuerpo puede ser también la emergencia de un resto de deseo no colonizado, es decir, la manifestación de una verdad que insiste en el terreno corporal. Según Žižek, el síntoma es una forma de retorno de lo *real*, condensa un saber que no pasa por la conciencia, por ello no se puede resolver únicamente en el plano simbólico. El síntoma retorna porque exige ser escuchado en su lógica, al ser una verdad que se percibe en el cuerpo, es desde el “cuerpo sublime” que busca ser elaborado, es decir, desde ese “cuerpo-dentro-del-cuerpo” (2001, p. 43).

Por lo tanto, el síntoma —aquello que irrumpe como conflicto, sufrimiento o malestar a causa de una brecha social— puede entenderse como la marca persistente de una resistencia que, aun sin ser plenamente reconocida por el sujeto, se niega a extinguirse. En ese borde tenso de subordinación y desgarramiento, el cuerpo emite señales de que no ha sido del todo capturado por los dispositivos de poder que buscan domesticarlo. En medio de los escombros de una subjetividad en duelo, el deseo continúa insistiendo. Se trata de una porción de subjetividad que desborda la adaptación y que reaparece como insistencia del deseo que se rehúsa a ser clausurado. Allí, donde la estructura dominante pretende cerrar todos los sentidos, el síntoma abre una fisura, un “resto” en el sujeto donde la verdad puede encontrar un lugar. Desde esta perspectiva, el horizonte de desarrollo no consiste en eliminar el síntoma —como propone la lógica contemporánea del bienestar y la gestión emocional—, en su lugar, se busca escucharlo como vía de acceso al conflicto entre el sujeto y las marcas del orden simbólico que lo modelan.

Desde la óptica de la danza, André Lepecki menciona que en contextos de control y disciplinamiento el *gesto-síntoma* puede ser un acto que interrumpe la lógica de la obediencia; la fatiga o el dolor de un cuerpo revela su politicidad en desacuerdo a un imperativo externo ya que es “una interrupción corpórea de los modos de imposición del

flujo (...) [la memoria del cuerpo] *actúa* porque interroga las economías del tiempo, porque revela la posibilidad de la propia acción en el seno de los regímenes dominantes de capital, subjetividad, trabajo y movilidad” (2008, p. 36). En ese mismo sentido, Le Breton propone pensar el cuerpo como espacio de significación donde las experiencias de dolor demandan ser atendidas, pues “el dolor es antes que nada la invasión de una significación particular en el centro del sujeto” (2010, p. 43). Estos acontecimientos del cuerpo requieren una aproximación a la corporalidad que no las encasille en formas o causas biológicas, se propone explorar la subjetividad y sus estados pasionales en su forma significativa.

En las obras de Mirella Carbone, percibir las pasiones del cuerpo es el punto de partida para la creación. De su propuesta emerge una lectura aguda del dolor y el malestar que deben ser pensados y puestos en escena. Su trabajo parte de un fragmento subjetivo de sufrimiento lúcido como saber del cuerpo que se contrapone a un estado que en danza se conoce como *delirio lúcido*, es decir, un estado de embriaguez placentera que genera el movimiento del cuerpo al danzar (Cardona, 2009). Carbone se posiciona en la zona intermedia de la afectación, en sus obras es legible el trayecto que realiza la danzante del gesto del síntoma a construir la escena donde el deseo tiene desarrollo. La narrativa del cuerpo atraviesa el malestar, lo expone y lo interroga para transformar esa experiencia social en gesto creativo. Surge entonces la responsabilidad como exposición radical al otro, una vulnerabilidad que es condición de toda relación ética. El cuerpo al estar expuesto es interpelado; es atravesado por una demanda que no puede ignorar.

En el trabajo de Carbone, esa exposición no se dirige únicamente a un otro humano, tal elaboración se dirige al entramado social que la constituye. El cuerpo se hace cargo de las violencias que lo exceden y de los vínculos que lo sostienen. Al intervenir su propio cuerpo —al tensarlo, marcarlo, hacer visible su fragilidad— la artista asume la responsabilidad de enfrentarse a aquello que la estructura social prefiere mantener fuera del campo de visión. El cuerpo intervenido que muestra Carbone, aparece entonces como un territorio donde se disputa el sentido sobre la sexualidad femenina, donde lo que duele habla y donde aparece la presencia irreductible del otro —una alteridad, por cierto, casi ininteligible desde discursos distintos al movimiento—. Además, el síntoma reencontrado en escena abre posibilidades a la subjetividad herida de subvertir las sensaciones de dolor y construir, a partir de su integración, un nivel de fortaleza. La artista crea un precedente distinto de identificación ante el poder.

En el contexto del conflicto armado interno peruano, numerosos testimonios de mujeres que sobrevivieron a la violencia sexual muestran cómo el cuerpo conserva aquello que la historia oficial intenta borrar. El silencio prolongado, la dificultad de pronunciar ciertas

palabras o la sensación de un miedo que aparece de manera intempestiva constituyen la persistencia de un resto de verdad que insiste, un impulso de vida, un deseo de sentido, de justicia, un resto no completamente colonizado por la lógica militar, estatal y patriarcal que buscó someterlas. En esas mujeres, el síntoma —temblor, bloqueo, pesadillas, llanto sin causa aparente— no solo señala la herida, también la negativa del cuerpo a naturalizar la violencia. Es la forma en que el “cuerpo-dentro-del-cuerpo” rechaza la clausura simbólica que impone el discurso dominante, porque lo ocurrido no puede ser metabolizado en el lenguaje institucional que reduce la violación a un daño colateral. Allí, opera el retorno de lo real, un saber corporal no articulado que exige ser reconocido y elaborado más allá del relato jurídico o médico. El resto de deseo resiste en la carne, empuja, insiste en exigir una elaboración que solo puede darse escuchando el saber del cuerpo y, tal como lo hace Carbone, exponiéndolo por medio de la poética corporal.

1.3 La desobediencia poética en Carbone

Para Carbone (2021) “la memoria, por su carácter subjetivo, jamás está fijada”. La artista piensa la memoria como una cantera abierta de donde surgen historias aún no contadas, memorias a las que “volvemos a llamar desde el cuerpo” (p. 12). En diversas entrevistas al comentar sobre su forma de crear, Mirella habla de *la memoria del cuerpo* como la capacidad de recordar vivencias y emociones a través de los movimientos. Para la artista, el cuerpo recuerda imágenes que la mente olvida. “Todas las vivencias se impregnan en el cuerpo, las propias y las que están alrededor nuestro, además del inconsciente colectivo. No puedo demostrarlo científicamente, sino que se tiene que experimentar. Todo ese mundo está dentro del cuerpo, no está en el consciente. Yo recuerdo más por mi cuerpo que por mi razón” (Carbone, 2025). La afirmación de que existe una memoria en la superficie corporal desde la cual observar el relato singular del cuerpo es una alternativa en el ejercicio de *hacer* memoria ante la paralización que produce el nombrar las vivencias de fuerte impacto. Se trata de una capacidad de *evocar* memorias desde un plano de efectuación de la economía de esfuerzos corporales puestos en acto; consiste en ir, voluntariamente, de la afectación —pathos— al plano de conciencia corporal, para luego, transitar al pensamiento reflexivo.

Es necesario recordar que en el psicoanálisis lacaniano, el síntoma conlleva una dimensión de goce que se vincula a las pasiones del cuerpo, a su inscripción pulsional y a la memoria afectiva que se expresa en gestos, silencios, lapsus y movimientos mínimos de la acción. Cómo señala Jacques-Alain Miller, para comprender su sentido es necesario “reabrir el dossier biológico” del cuerpo viviente para seguir las huellas pulsionales de los afectos (2002, p. 8), es decir, indagar en los restos orgánicos —pasiones y afectaciones— que

yacen en la memoria corporal. En la liminalidad del cuerpo, allí donde el deseo insiste y se hace tangible en los actos.

No se puede pasar por alto a Freud (1915) cuando señala que la pulsión habita un terreno fronterizo donde lo somático y lo psíquico se entrelazan, donde lo interior y lo exterior se entrecruzan en el cuerpo y donde el deseo puede surgir más allá de la conciencia. Asimismo, desde la perspectiva lacaniana, desmontar la pulsión implica deshacer los significantes que conforman la inscripción inconsciente (Lacan, 1978), liberando al deseo de las identificaciones que lo atrapan y abriendo la posibilidad de construir una nueva subjetividad. Así pues, el gesto corporal no solo anuncia el síntoma, sino que también habilita la posibilidad de desobediencia y reconfiguración subjetiva, lo que permitirá construir un puente entre la memoria afectiva que persiste en el cuerpo y la emergencia de nuevas formas de habitarlo.

En ese sentido, el lenguaje corporal y la narración a través de los gestos danzados de Carbone cumplen una función fundamental. El gesto anuncia el síntoma; en ese gesto, puede comenzar a articularse un trayecto paradójico de identificación y desidentificación de patrones afectivos que se hallan en la acción. La realización del gesto en el espacio escénico inicia un trazo significativo de desobediencia a la ideología patriarcal que ata la subjetividad femenina al mandato de víctima o, a reproducir los síntomas de la herida. Éste proceso implica una escucha del cuerpo como archivo vivo de afectos o como territorio donde resuenan las huellas de la historia, la cultura, la expresión de lo que duele. Implica, atravesar los fantasmas que habitan ese territorio, desmontar la información establecida en las fuerzas simbólicas del cuerpo y resignificar los sentidos como forma de recuperar el derecho al placer. Para Carbone, en la danza y en el movimiento del cuerpo “reaparece ese placer, se vuelve a prender como fuerza de existencia y no como objeto de control” (2025), activa el pensamiento del cuerpo como una forma de alterar o jugar con la inscripción significativa.

La obra de Mirella Carbone, trabajada desde la memoria en movimiento, hace explícita esta imbricación entre lo íntimo y lo estructural porque sus piezas no se limitan a escenificar un conflicto personal. Al ser compartidas en público, convocan la responsabilidad con el colectivo porque cada gesto —su repetición, su fractura, su desvío— revela la presencia de una estructura social que marca, disciplina y, a veces, paraliza. Sin embargo, al poner su cuerpo en juego, Carbone abre una fisura en ese automatismo de los hábitos y obliga a mirar de frente la violencia incorporada que sostiene lo instituido. Su práctica performativa pone en el escenario el síntoma como acto político de interrupción, la

poética de su movimiento será una invitación a desandar los mandatos que el cuerpo aprendió para poder recuperar, aunque sea de manera intermitente, la potencia de lo viviente. En ese sentido, su obra recuerda que lo que se transforma en el cuerpo puede transformarse también en el terreno social.

La investigación en danza se presenta como impulso vital para el auto-rescate de la violencia interiorizada, de la literalidad de las leyes impuestas, de la inercia a la repetición o de la idea de ser víctima sacrificial del proyecto patriarcal. Construir la narrativa del cuerpo en los procesos creativos como lo hace Carbone, demuestra el trayecto paradójico de los procesos de subjetivación. Por un lado, da cuenta de cómo las memorias están atravesadas por procesos de intervención estatal, y por otro, evidencia ese trayecto en dirección opuesta, un proceso de subjetivación sensible puede ser abordado por quien se encuentre en situación de crisis. Sus obras convocan a atravesar el vacío, el sinsentido o el obstáculo material a través de una lectura propia, reflexiva, con mirada crítica al pasado que heredamos; en ese procedimiento, indagar en los mitos identitarios y, tras un periodo de autoexploración, realizar los movimientos necesarios para despojarse de identificaciones que ejercen presión al interior-exterior de un cuerpo.

Recuperar —constantemente— el derecho al placer significa también recuperar el deseo de existencia y deseo de futuro. Reconocer los significantes que cubren la singularidad de las fuerzas del cuerpo desde las cuales construir un lenguaje propio y narrar(se) como forma de restitución simbólica por lo que nos fue arrebatado históricamente como mujeres. Cómo sugiere Didi-Huberman (2020), “la pérdida que primero nos abruma puede también —por la gracia de un gesto, de un deseo— levantar al mundo entero” (p. 8). Las narrativas en danza, dejan ver que las acciones de agencia no siempre surgen desde la potencia afirmativa del cuerpo, sino muchas veces, desde la despotencia, desde los márgenes de lo soportable. La danza atraviesa ese lejano refugio interno que Rudolf Laban, filósofo del movimiento, llama “la fragua donde se forja el pensamiento y la acción” (2020, p. 38), ese espacio intersubjetivo donde la memoria del cuerpo se activa y prepara sus fuerzas para enfrentar las condiciones adversas y, de esa forma, crear(se) un porvenir.

En *Sobre la violencia*, Žižek (2009) refuerza la forma que tiene el arte de aproximarse a eventos desgarradores o estados internos que no pueden ser nombrados por la prosa realista. El filósofo corrige la frase de Adorno, quien afirma que la poesía es imposible después de un evento de horror. Por el contrario, para el autor “esta imposibilidad [es] habilitadora: la poesía trata siempre, por definición «acerca» de algo que no puede ser nombrado de forma directa sólo aludido” (p. 13). Para un cuerpo que guarda en su memoria

la herida, el lenguaje de la danza puede ser un acto de expresión y de denuncia que escapa al control gubernamental. Al ser un discurso entre lo consciente y el inconsciente creativo genera una distancia medida del conflicto que el hecho profundo de dolor genera. Simultáneamente, quien danza se aleja del efecto del desgarramiento y se acerca a la sensación de seguridad y alivio, un estado del cuerpo desde el cual podrá hallar otros mecanismos de procesar los acontecimientos de fuerte impacto y afrontar la crisis.

Para Carbone (2025), los cuerpos que han sido controlados o han padecido las consecuencias de la violencia de género, mujeres y comunidades LGBTQ+, la capacidad de hacer memoria les da la posibilidad de avanzar hacia la justicia. Encontrar los movimientos-signos o las imágenes por las cuales transferir los excesos de culpa, miedo y vergüenza que la violencia inscribe en el sistema nervioso y muscular como restos significantes, abre espacio en la subjetividad a percibir las necesidades auténticas del cuerpo. El movimiento danzado produce una alteración real en las respuestas físicas. A través de esa elaboración el pensamiento se libera de lo abrumador del recuerdo, la persona puede intentar conseguir una distancia crítica con respecto al problema, o como dice Mirella, fortalecerse como seres humanos, ya que es el inicio de recuperar la sensación de seguridad. En *¿El arte cura?* Suely Rolnik (2006) afirma que, la idea de curación implica desarrollar una vía creativa para encarar los malestares. Se trata de aprender a afrontar el problema de otro modo, generando nuevas formas de relación con aquello que duele o desborda. Curar también significa participar activamente en la construcción de la existencia, en un sentido ético y político, adquirir la posibilidad de ser un agente que se contrapone a la inmovilidad de la sumisión, la desconexión sensorial y la inhibición de la imaginación en la propia subjetividad, poniendo por encima aquello que le otorga sentido a la vida.

En esa línea, los procesos de creación en danza-teatro son un dispositivo que visibiliza la memoria del cuerpo como un campo de relaciones de poder. Quien reflexiona desde ésta memoria, la pone en movimiento. Organiza de una manera distinta la percepción sobre las vivencias y las consecuencias del malestar estructural. Tal proceso le permite transformar el síntoma en acto, el dolor en movimiento y la memoria en materia de creación. La recuperación del placer no necesariamente implica la desaparición del conflicto que el síntoma manifiesta, sin embargo, la fuerza del eros impulsa a la danzante a actuar sobre su propia desobediencia, integrando un compromiso consigo misma, en tensión a la memoria social.

1.3.1 Memoria en movimiento: Deseo e imaginación

Las obras coreográficas de Mirella Carbone, así como sus laboratorios de creación, no se limitan a la exposición de la danza de forma académica u objetivamente técnica. Son espacios de introspección para investigar rutas de transformación creativa de los conflictos que la memoria del cuerpo pone en acto. Las imágenes que construye hacen emerger objetos de memoria, deseo e identidad, vestigios de la infancia, vínculos humanos, personajes-fantasmas que encarnan mandatos ideológicos en torno a problemáticas de la mujer: la sexualidad femenina históricamente herida, el cuerpo femenino o feminizado que lucha por no ser apresada en el rol de víctima. Carbone pone estas memorias en movimiento. En sus gestos, aparecen símbolos de un pasado afectivo que aún persiste como fragmento vital desde el cual construye un recorrido para moldear su deseo. Para la danzante, “si el gesto es la huella visible de una energía interna, el gesto también es el modo en que el deseo se encarna. Se vuelve forma, ritmo, respiración y melodía. Si el gesto es un impulso por querer decir algo, podemos deducir que el gesto nace del deseo. Yo hago un movimiento porque nace del deseo y la necesidad de comunicar” (Carbone, 2025).

Para la maestra de danza, el deseo está intrínsecamente vinculado a los esfuerzos del cuerpo en movimiento, en la acción de comunicar se articulan: el deseo de *saber sobre*, frente a un *poder comunicar*, que posiciona al cuerpo en situación de danza —y a la danza misma— como una práctica subjetiva desde la cual un cuerpo actúa y reflexiona para que surja otra consciencia del mundo. Las artes del movimiento tienen la facultad de conectar el embrollo de pulsiones internas a la acción del deseo inconsciente. Las personas se esfuerzan por aquello que tiene valor para sí, de modo tal, que desencadenan el conflicto poniendo en movimiento la voluntad en acciones concretas para luchar por los valores que les motiva alcanzar (Laban, 2020, p. 151). La práctica de danza moviliza el deseo. La urgencia de comunicar y dar sentido a las convicciones íntimas hacen que el gesto se vuelva una vía para reinscribir lo que fue expulsado por las fuerzas del discurso dominante. En ese sentido, la práctica artística de Carbone comunica lo que está en crisis al interior de la mujer, desplazando la lucha por reconstruirse así misma al campo de lo cultural.

¿Desde qué lugar se alza el cuerpo cuando todo en él ha sido atravesado por la marca de la expropiación? El cuerpo que se levanta no lo hace por una simple voluntad abstracta de moverse erráticamente. Como propone Didi-Huberman, sería “la fuerza de nuestras memorias cuando arden con la de nuestros deseos” lo que nos levanta y nos pone en movimiento (2020, p. 16), lo hace porque algo en su interior aún palpita; en el entrecruzamiento de lo que recordamos y anhelamos, entre el ardor de lo que fue arrebatado y la potencia latente de lo que aún puede emerger. La dinámica de impulso y

contra impulso en el cuerpo, actualiza la potencia que transforma la fuerza en acción significativa: recuperar el placer y la autoridad sobre el cuerpo.

El cuerpo que danza insiste en abordar cuestiones que involucran una comprensión del proceso subjetivo y la tendencia a reproducir los mecanismos opresivos en la memoria. En el trayecto de la potencia hacia la acción, en la revisión de datos perceptivos que provienen de la sensorialidad intervenida, la danzante reconoce que el cuerpo guarda un saber-esfuerzo-residuo que escapa a la simbolización ideológica, mediante la cual, reconstruye la voluntad para oponerse a los códigos dominantes que pretenden fijar la subjetividad a un rol pasivo frente al poder que, históricamente, organiza formas diversas de captura de la sexualidad femenina.

La danza se convierte, entonces, en una vía que abre la escritura pulsional fijada en el cuerpo para servirse de ese saber de modo activo, actuar contra las coerciones establecidas y crear las condiciones de reapropiación del deseo: transformar la realidad internalizada y las condiciones de posibilidad externas. En esa doble vía, el gesto de recordar accionando —propio de la poética de Carbone y del lenguaje corporal— plantean una dirección oblicua en la percepción de los datos sensoriales del síntoma desviando la acción del cuerpo de la repetición inconsciente a la creación, asimismo, formula un tratamiento particular del tiempo y las pasiones corporales en un espacio alternativo a los del discurso del poder jurídico, médico, moral y religioso. En los laboratorios de danza, la lectura sensorial del cuerpo despierta la imaginación y el deseo por jugar con los significantes de la memoria. Para Carbone, la imaginación del cuerpo trata de “una imaginación creadora” que enriquece los gestos dándole fuerza y sentido para modificar lo real. (2021, p. 55)

En este proceso, la poética del gesto se alza como resistencia y persistencia frente a las heridas que dividen la materia visible de lo invisible en el cuerpo. Como dice Louppe (2011), la memoria del cuerpo no es nostálgica ni regresiva; se expresa como energía de un gesto vibrante que interpela el tiempo actual y sus modelos dominantes (p. 47). Frente a la *pedagogía de la crueldad* que opera en los sistemas de poder y sus mecanismos de olvido sobre los saberes del cuerpo, la danza propone una ética de la rememoración activa, profundamente vinculada a la imaginación del cuerpo. La imaginación corporal se aleja del gesto de la mimesis, de la réplica de algún estilo artístico establecido según la tendencia de la época; más bien, se acerca a una gestualidad del deseo como necesidad de una zona secreta del ser, de procesar las luchas íntimas a través del acto de creación.

Del cuerpo en condición de danza emerge con fuerza la cualidad de invención de gestos, imágenes y formas expresivas que le son vitales, que le impulsan a componer escenarios donde el cuerpo imagina haciendo, por lo tanto, experimenta aquello que desea: ser sujeto de derecho y dignidad. Las imágenes de las obras de Carbone son metáforas de la condición femenina, “están hechas de procesos conscientes y procesos inconscientes, de olvidos y descubrimientos, de inhibiciones y destrucciones, de asimilaciones e inversiones de sentido, de sublimación y alteraciones” (Didi-Huberman, 2018, p. 77). La suya es una forma de desobediencia poética que convoca habitar el *gesto-síntoma* desde la imaginación corporal, transmitir a los hechos del pasado la cualidad plástica en el presente como experiencia interior radical en la conquista de la acción.

1.3.2 Composición de mundos: Sensibilidad ética y estética política

El material poético en las obras coreográficas de Mirella Carbone construyen un mundo ficcional elaborado por una combinación de tramas y lenguajes. Si bien cada proceso es particular, es usual que sus procedimientos compositivos nazcan de necesidades inconscientes y preocupaciones autobiográficas. Como sucede en el formato del “solo” en la danza, la artista ingresa a un estado de confesión —a diferencia de los procesos grupales en el que trabaja con la metodología de creación colectiva—, en el proceso individual al idear imágenes en movimiento, su estilo creativo es principalmente la *Autoficción coreográfica* (Carbone, 2021, p. 25). Cruce en el que se intersectan el material autobiográfico y la creación de experiencias ficcionales en una trama muy parecida a la de los sueños, con personajes y actos identificables, sin embargo, la sucesión y contrapunto de las imágenes generan un nivel de extrañamiento. La creadora usa relatos de la vida real y se permite alterarlos lúdicamente.

Al componer escenas entre lo real y lo imaginario del cuerpo, Carbone investiga en su propia corporalidad las consecuencias de múltiples afectaciones que la historia de la esfera social o esfera estatal han impreso en la subjetividad. La artista crea para oponerse y deconstruir la historia de dominación sobre el cuerpo femenino o feminizado, historia que, como señala Segato “no es otra cosa que la historia del género” (2016, p. 94). Para la antropóloga, lo que antes acompañaba la conquista geográfica —la violación como acto de guerra— se ha transformado en una violencia extrema y continua que, destruye y explota el cuerpo de las mujeres mas allá de cualquier frontera o temporalidad de conflicto formal. La transmutación de la guerra territorial hacia la guerra ejercida sobre el cuerpo de las mujeres permite comprender la escena de Carbone como un espacio donde esa violencia histórica y estructural es expuesta, interrumpida y reconfigurada. Carbone interviene precisamente ese campo de batalla simbólico. Trabaja sobre el cuerpo como lugar donde la violencia se ha

inscrito y desde donde puede ser liberada. Para ello, inventa personajes o situaciones imaginables, trastoca el orden cronológico de ciertos eventos. Descubre cómo el tiempo de la escena se presenta como un contratiempo de la historia oficial y, como la forma danzada se posiciona a modo de signo de una contra-afectación a los hechos de la historia social.

A través del *gesto-síntoma* ingresa al drama sobre la sexualidad femenina —al conflicto de fuerzas psíquicas y culturales que se manifiestan en el cuerpo—. En el ejercicio de hacer memoria, la danzante desplaza sus imágenes y esfuerzos al terreno creativo. Didi-Huberman (2018) en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, destaca la noción del Gesto Patético (*Pathosformel*) como clave vital para comprender la supervivencia afectiva de las imágenes a lo largo del tiempo. Estas imágenes atraviesan tiempos históricos mediante retornos, desplazamientos y condensaciones que revelan una memoria inconsciente impresa en gestos y afectos. En el terreno creativo, para el autor, “el síntoma juega, por tanto con la antítesis: crea” (p. 270). El síntoma al ser consecuencia de una tensión interna, pone en juego la posibilidad de que la libido encuentre un nuevo modo de satisfacción.

En la exploración creativa se genera una dinámica de juego de asociaciones sobre el síntoma, los signos del cuerpo son desplazados y condensados en nuevas abstracciones cargados de ingenioso patetismo, el síntoma juega, se estira, se sacude y se repliega. El trabajo coreográfico es el ejercicio poético de la danzante en el que reorganiza y actualiza sus memorias —comprometida con la pulsión creativa que insiste a pesar del daño—, encuentra los medios para recorrer el trayecto que conecta, imaginativamente, el gesto del *síntoma* al gesto del *deseo*. Para autores como David Le Breton, el gesto que se libera de los códigos convencionales interrumpen la lógica de obediencia subjetiva. “Al desligarse del símbolo social, se devuelve el cuerpo a la agitación, las ambivalencias, las expulsiones, todo lo que los códigos sociales intentaban conjurar” (2010, p. 108). En ese sentido, el gesto en la danza no pretende apaciguar el conflicto; en su lugar, procura amplificarlo a través de fórmulas patéticas para hacerlo fecundo.

Esta poética entiende el cuerpo como materia de pensamiento, de ahí que Carbone esté haciendo un llamado a la responsabilidad sobre las emociones que exceden el territorio corporal: el miedo, la culpa y la vergüenza. En el ejercicio de hacer memoria, su trabajo no busca únicamente revelar las marcas de la estructura social, también pretende abrir un espacio donde esas marcas puedan desplazarse, debatirse e incluso transformarse. Actuar sobre las marcas del cuerpo herido propone una ética del gesto como acto de resistencia que no apunta a una catarsis individual, sino a la posibilidad de imaginar, desde lo común,

formas colectivas de recomponer lo que ha sido violentado. El cuerpo de la danzante deviene así un territorio sensible desde el cual vislumbrar otros mundos internos capaces de cuestionar los mandatos que lo formaron y, al mismo tiempo, abrir fisuras para reconfigurarlos.

Esto se evidencia en muchas de las creaciones de la artista. Por ejemplo, en los laboratorios creativos que Carbone desarrolla con sus intérpretes —muchas veces cuerpos diversos, no necesariamente formados en la técnica académica— el movimiento emerge como registro de aquello que en el discurso social pasa desapercibido. Se trata de hábitos posturales, modos de ocupar el espacio, tensiones acumuladas que provienen tanto de la historia personal como de la estructura colectiva. Allí, la danza funciona como dispositivo para hacer visible lo que suele quedar naturalizado, como las jerarquías de género, la violencia, la desigualdad o la exigencia de obediencia que moldean la gestualidad cotidiana. La movilidad del cuerpo es reorganizada por Carbone desde una conciencia crítica que reescribe el archivo afectivo a través del movimiento. La implicación del lenguaje corporal en esa elaboración es fundamental, ya que, como dice Žižek, si se quiere realizar un cambio significativo, es necesario alterar las coordenadas del núcleo fantasmal que nos constituye (1991, p.15), y esa estructura implica desarrollar el saber corporal.

En sus obras Carbone elabora una narrativa donde las emociones más extremas se hallan vinculadas, donde *dolor* y *deseo* pueden encontrarse en una profunda solidaridad. Estas son algunas de sus obras donde tal dinámica argumental es visible. En *Védova In Lúmine* (1993), esta operación estética y política se vuelve particularmente elocuente, porque la artista aborda la persistencia de la madre normativa, la educación religiosa y la autoridad militar como estructuras que modelan la subjetividad femenina mediante la administración del miedo, la culpa y la vergüenza. En *Paso Doble* (2004) y *Platos Rotos* (2005) profundizan la exploración crítica del deseo y la identidad desde distintos registros estéticos. La primera problematiza la mirada del otro, los mecanismos represivos del sistema laboral y las tensiones internas del feminismo, para cuestionar los mandatos de productividad capitalista y la presión que ejerce sobre los deseos íntimos. La segunda se adentra en un territorio onírico inspirado en *Alicia en el país de las maravillas*, para reformular los discursos patriarcales sobre la sexualidad femenina en la transición de la adolescencia a la adultez. Aunque los universos simbólicos de cada obra difieren, todas revelan la potencia del cuerpo como herramienta de reescritura subjetiva. Entonces, el cuerpo intervenido por Carbone deja de ser un soporte de la disciplina social para convertirse en un lugar de liberación y resistencia activa.

La poética de Carbone adquiere relevancia porque interviene, justamente allí donde la violencia de género produce sus efectos más profundos, en la memoria afectiva del cuerpo que se halla en un terreno inconsciente. Su trabajo coloca al centro del diálogo cultural la importancia de abordar la memoria social desde el lenguaje de los gestos. Su arte se adhiere al discurso feminista, el cual, además de denunciar la violencia de género, opera sobre las huellas del archivo somático de la violencia y sus circuitos psíquicos desplazando los acontecimientos de fuerte impacto a un campo de elaboración subjetiva.

El género y el deseo continúan siendo campos en permanente disputa, terrenos donde los avances logrados conviven con retrocesos significativos. En diferentes contextos, los derechos que fueron conquistados con décadas de lucha por el feminismo se ven nuevamente amenazados o debilitados, ello evidencia la fragilidad de las garantías institucionales y la persistencia de estructuras patriarcales que buscan reinstalar viejas formas de control sobre los cuerpos y los modos de vida. Este escenario confirma que la igualdad y la autonomía corporal son procesos siempre expuestos a nuevas formas de captura y regresión. Ante ese panorama, las escenas que construye Carbone así como su labor pedagógica, convierten los escenarios y los laboratorios de creación en dispositivos de desidentificación de los hechos de violencia, espacios para reflexionar sobre los discursos y los actos del cuerpo frente a mandatos patriarcales que pretenden definir las relaciones. Y lo más importante, propone la posibilidad de imaginar otros escenarios donde los gestos de vida puedan renacer o el cuerpo transgredido pueda recuperar las fuerzas para seguir.

A través del gesto y el cuerpo en movimiento, la poética de la danza ofrece un lenguaje para procesar lo que socialmente aún no se sabe cómo nombrar. Los cuerpos que se apropian de sus gestos recuperan la capacidad de transformación simbólica, en ese sentido, el cuerpo-víctima puede volverse un cuerpo-agente de su devenir. En contextos como el peruano y el latinoamericano, donde la violencia de género está aún tan normalizada y muchas veces invisibilizada, la obra de Carbone trabaja el gesto como una forma de deshacer la sujeción, habilita un lugar donde lo indecible se desplaza para encontrar formas de manifestarse y, donde la memoria colectiva pueda ser elaborada imaginativamente. Resulta vital ampliar los canales de reflexión sobre el lenguaje de gestos como fuerza viva, vehículos que articulen lo crítico, lo sensible, lo estético, lo terapéutico y lo ético en un acontecimiento de reparación simbólica donde el cuerpo afectado construya su dignidad.

Capítulo II

La potencia política del gesto danzado en Carbone

“Tenían las manos atadas o esposadas, y sin embargo los dedos danzaban (...) Aunque hablar, estaba prohibido, ellos conversaban con las manos (...) Cuando es verdadera, cuando nace de la necesidad de decir, a la voz humana no hay quien la pare. Si le niegan la boca, ella habla por las manos, o por los ojos, o por los poros, o por donde sea. Porque todos, toditos, tenemos algo que decir a los demás, alguna cosa que merece ser por los demás celebrada o perdonada.”

Eduardo Galeano. *El libro de los abrazos*.

2.1 El gesto escénico como lenguaje encarnado

En este capítulo exploro la potencia del gesto en el lenguaje poético de Mirella Carbone. Considero que el lenguaje de la danza-teatro, tal como ella lo concibe, activa una dialéctica vital que interfiere en la memoria oficial para cuestionar los dispositivos de sujeción que atraviesan al cuerpo, a la vez, plantea la imaginación del cuerpo como lugar desde el cual componer nuevos significantes y los laboratorios como espacios de creación de nuevas memorias. Desde allí, la poética encarnada de Carbone se revela como una práctica de resistencia, de compromiso creativo y transformación subjetiva en el plano simbólico y social.

En los laboratorios de creación de Mirella, pensar(se) desde la lógica corporal apertura un proceso en el que es posible gestar nuevas subjetividades. El gesto porta una memoria que resiste y sobrevive en el cuerpo vinculada al alma (Didi-Huberman 2018; Flusser, 1994, Agamben, 2001; Anzaldúa, 2021). La propuesta de Carbone se funda en un retorno a sus imágenes y sus potencias: impulsos, sensaciones, imágenes, memorias, fantasmas, síntomas y deseos como materia de creación (Carbone 2021). En los laboratorios de investigación-creación el movimiento interroga la dimensión simbólica del texto corporal, apartándose de estereotipos que reducen el movimiento únicamente a lo funcional. El trabajo desde la imaginación del cuerpo atiende los estados de inscripción pulsional que atraviesan las formas gestuales significantes y transporta fragmentos de una memoria no reconocida por el discurso oficial a la construcción escénica.

El movimiento no se orienta únicamente a la exhibición de piruetas o de un vocabulario puramente técnico que proviene de la repetición de frases aprendidas de otros cuerpos. Consiste en la búsqueda de un lenguaje propio del cuerpo (Carbone, 2025). Un modo particular de habitar el mundo desde lo corporal, de elaborar las aflicciones y reinscribir el deseo como potencia afirmativa. En ese horizonte, la práctica corporal deviene un laboratorio de re-subjetivación, donde se investiga con el cuerpo, sobre el cuerpo, a través del cuerpo y desde él. Quien investiga, aprende a leer las resonancias, los ritmos que el cuerpo guarda y que el movimiento deja entrever sin agotar las formas de transmisión.

El lenguaje del gesto no constituye un sistema de signos fijos, es una forma de conocimiento encarnado que surge en *el entre* de toda relación dual. El movimiento danzando se sitúa en la intersección singular donde un impulso encuentra su forma. En las obras y procesos de creación de Carbone encontré, en el gesto escénico y el gesto danzando caminos para transitar este proceso de recomposición subjetiva. El gesto se convierte en un remedio para la identidad herida, cuando solo cuenta con la palabra de su cuerpo, inventa frases corporales propias y con ellas forja un lenguaje capaz de revelar lo que arde en la carne, sin someterse a la exigencia de la literalidad. Desde allí, el cuerpo crea una escritura que desobedece y, al mismo tiempo, transgrede el silencio.

Por ello, propongo pensar el gesto como *Pathosformel* —una fórmula del padecer que condensa y transmite afectos, historias y transfigura heridas en acontecimiento vivo—, y revisar las nociones de *Nachleben* y *Engrama* para aproximarse a las formas de creación poética de Carbone. De acuerdo con Didi-Huberman, es necesario comprender los gestos más allá de un registro naturalista para pensarlos como configuraciones culturales, técnicas y simbólicas, donde la imaginación del cuerpo se plasma y se reinventa. En esa perspectiva, cada gesto encarna un *pathos*, una implicación física y afectiva que se transmite en *fórmulas corporales* —danzas, rituales, luchas, saludos— y que enlazan palabra, imagen y afecto. En la obra de Carbone, el gesto patético se presenta como el lenguaje donde síntoma y deseo se articulan en el acontecimiento artístico como una experiencia sensible, “una antropología de los gestos (...) capaz de examinar la constitución técnica y simbólica de los gestos corporales en una cultura dada” (Didi-Huberman, 2019, p. 230) Así, el gesto como lenguaje no sólo dice algo, al mismo tiempo, *hace* algo en el lazo social.

2.1.1 Crítica a las aproximaciones reductivas sobre el gesto

En los años 90's el Fujimorismo instauró en el Perú un régimen de visibilidad dirigido a la medialidad de la imagen y al lenguaje simbólico de los rituales políticos. El

manejo sistemático de éste recurso de comunicación tuvo como consecuencia la pérdida de su función crítica e implantó en el cuerpo social una desconfianza estructural hacia los contenidos de legitimidad que los actos albergan. La lectura que Carlos Ivan Degregori (2000) hace de éste periodo al que denominó *La década de la antipolítica* permite entender cómo el uso calculado de los actos y la saturación mediática transformaron la relación entre política, medios de comunicación y producción de imágenes en el ámbito público. La política del espectáculo y la apariencia que el régimen Fujimori-Montesinos estableció como instrumento de manipulación, seducción y control psico-social, se sirvió de los rituales militares para escenificar el poder autoritario de su gobierno, mientras que, los rituales políticos se informalizaron para encubrir la corrupción. Así mismo, señala Denegri, sirvieron para esconder las carencias de un liderazgo que apelaba a eventos mediáticos como estrategia política, de modo que, genere empatía e identificación con el mandatario o para denigrar a sus adversarios. (pp. 108-109)

La cultura política estatal degradó el lenguaje de gestos hasta vaciarlo de su verdad, erosionó la confianza en la palabra y en el gesto del cuerpo que lo enuncia. Los rituales cívico-sociales fueron desapareciendo; en su lugar, se incorporó una performatividad de lo cínico. Por un lado, eventos que simulan inclusión y democracia en el plano de la imagen cómo vestir poncho o polleras, montar bicicleta o caballo, o desayunar en un barrio popular; más, en el plano político, se trata de secuencias de acciones sin argumento, gestos vacíos que maquillan la simbología del poder. Esta transformación afecta nuestra capacidad de interpretar signos mínimos del comportamiento humano, pues, el mecanismo mediático instaló un sistema donde las imágenes se consumen con velocidad y donde los gestos adquieren un espesor instrumental antes que ético. Tal nivel de disociación entre superficie y fondo en la imagen trastoca un modo de leer los significantes de la acción del cuerpo que debilita su potencia crítica.

Por otro lado, la violencia contemporánea produce imágenes que resultan ser espectáculos mediáticos que normalizan la crueldad, erosionan la capacidad empática y transforman el crimen íntimo, como la violencia doméstica, a ser un espectáculo público, heredero de la lógica bélica (Segato, 2016, p. 101). Al espectacularizar la violencia, éstas imágenes no pretenden explicar o narrar, sino adiestrar la percepción. Habituar al ojo y al cuerpo social a una gramática de terror donde la violencia se vuelve legible, repetible y esperable. En el campo de las artes escénicas existe una tendencia a trabajar con la memoria del cuerpo como fuente expresiva. Aunque esta aproximación ha generado aportes significativos en la renovación de los discursos escénicos, también ha dado lugar a metodologías que operan desde la lógica de manipulación y abuso patriarcal. Algunos

directores reivindican la exploración de la sombra, o la “verdad interior” induciendo a las performer al desnudo físico como estrategia para alcanzar intensidad escénica. Sin embargo, en estas prácticas el gesto queda subordinado a un mandato externo que le exige exposición emocional constante y convierte la búsqueda de profundidad en un mecanismo de presión enmarcada en la pedagogía de la crueldad.

El caso de metodologías asociadas a la del director y coreógrafo Guillermo Castrillón⁵ es un ejemplo claro de éstos riesgos. La apelación a “activar memorias profundas” funcionaba como una estrategia para manipular emocional y físicamente a las intérpretes y conducir el proceso creativo a satisfacer el placer del director, no la búsqueda de la performer ni la temática a investigar. En ese tipo de procesos, el gesto no sigue la lectura genuina de su propia lógica, por el contrario, quien guía repite la dinámica de abuso de un perpetrador. El director dictaminaba las condiciones de exploración —el cuerpo desnudo y los ojos vendados— asimismo, pautaba las emociones e imágenes que debían aparecer. Como prueba de su entrega artística, exigía a las performers exponer partes íntimas de sí mismas, sin consentimiento pleno y sin un marco ético de cuidado. Inclusive utilizaba el discurso terapéutico como herramienta para desestructurar resistencias legítimas que aparecían en las intérpretes.

Tales aproximaciones reducen la potencia del gesto a efectos emocionales convirtiéndolas en objetos de consumo o instrumentos de dominio subjetivo. En el último caso, se revive el daño de la conmoción anulando cualquier intento de que el gesto despliegue su propio pensamiento. Las investigaciones contemporáneas sobre los lenguajes del cuerpo señalan caminos radicalmente distintos. Desde una mirada filosófica y feminista, el lenguaje de gestos se inscribe en un horizonte más amplio de conocimiento al abordar tensiones humanas. Gloria Anzaldúa (2021) y Didi Huberman (2018) consideran que una imagen, hay una historia. Una imagen contiene memorias, heridas, diálogos y conflictos del cuerpo que la originaron. Anzaldúa usa las heridas y los conflictos internos y

⁵ En el 2017 la actriz Eva Bracamonte denunció públicamente que, durante un taller de actuación con Guillermo Castrillón, éste le exigió desnudarse bajo la promesa de generar vulnerabilidad “escénica”; según su relato, durante un ejercicio con los ojos vendados él también se desnudó, la tocó indebidamente y procedió a acosarla sexualmente. A raíz de esa denuncia, otras 16 ex-alumnas se sumaron con testimonios similares relativos a tocamientos indebidos y violaciones sexuales ocurridas entre 1999 y 2016, en sesiones descritas como “trabajo corporal” y “rituales de desnudez”. En 2020 el fiscal que investigaba el caso —Marco Guzmán Baca— decidió archivarlo bajo argumento de falta de pruebas suficientes, cuestionando la consistencia de los testimonios, la presunta ausencia de “afectación severa” en las denunciadas y la extensión en el tiempo de los hechos. Para un recuento detallado del caso y del material probatorio difundido públicamente, ver: Wayka. (2019, Noviembre 21)

<https://wayka.pe/reveladores-correos-del-caso-del-director-teatral-acusado-de-abuso-sexual-por-16-artistas>

externos para ingresar al alma, a apropiarse de la sombra y vincular con su inconsciente creativo a escribir.

En los laboratorios de Mirella Carbone, la propuesta de trabajo sobre la imagen corporal permite devolverle al gesto su densidad crítica y sensibilidad poética. Las fuerzas del pathos no se exigen ni se extraen, se acompañan hasta que la imagen aparece. Su poética recupera el gesto íntimo como lugar de conocimiento, reparación simbólica y creación subjetiva. Carbone se nutre de esa dimensión íntima del gesto que Anzaldúa afirma, como memoria encarnada y como forma de trabajo del alma. El lenguaje sensible del cuerpo activa la capacidad de significar de los gestos, más allá del espectáculo mediático, quien se mueve va identificando las reacciones del cuerpo en el movimiento. En la danza, las imágenes que surgen del cuerpo interpelan a quien explora, se hace tangible la alteridad interiorizada, ese otro que también soy, en su estado carne y su lenguaje cargado de pulsiones-significantes.

Vilém Flusser (1994) define el gesto como un movimiento del cuerpo que no admite una explicación causal completa, al percibirlo hay que leerlo en su condición relacional. El gesto es un fenómeno simbólico que se despliega según una lógica propia (p. 8). En él existe una voluntad encarnada, una forma de ser sin palabras que reclama atención según su forma, dimensión afectiva y espiritual, por ello el filósofo propone, comprender el gesto como un movimiento del cuerpo o de un instrumento vinculado a él, dotado de intencionalidad simbólica. En esa misma línea, Giorgio Agamben (2001), propone pensar el gesto como “exhibición de una medialidad”. No se trata de un medio para alcanzar un fin, sino del medio mismo de una forma-de-vida en cuanto potencia. Es la forma encarnada del pensamiento en su pura comunicabilidad, en la que toman presencia las necesidades fundamentales del deseo como esfuerzos interiores del cuerpo. (pp. 54-55). Éste pensamiento resuena profundamente en las artes escénicas, donde el gesto es una idea puesta en acto que no se agota en la representación. El gesto en su materialidad corporal hace visible y legible la interioridad de un sujeto en la escena.

Para Carbone “la imagen no dice, no cuenta, muestra” (2021, p. 57) porque está viva. En la práctica escénica, esta potencia mostrativa se vuelve aún más evidente. El gesto revela la medialidad del cuerpo, ese territorio intermedio donde se entrelazan lo visible y lo oculto, lo íntimo y lo cultural. El movimiento no busca representar una idea previa o traducir un significado que luego debe ser explicado para que se entienda, en la escena *aparece* el gesto que abre un intervalo donde pensamiento, memoria y afecto adquieren forma sensible. Esta comprensión se profundiza si asumimos, como propone David Le Bretón, que

existe una “corporeidad del pensamiento”, o una “inteligencia del cuerpo” (2010, p. 17). El gesto encarna precisamente esa forma de conocimiento medial a través del cual la experiencia encuentra lenguaje. Al reconocer ese espesor entre movimiento y pensamiento, se desdibujan las miradas que reducen el gesto a técnica o eficacia comunicativa y se valora su potencia ontológica como forma de recuperar la capacidad de sentir y comprender lo real más allá del discurso dominante.

2.1.2 El gesto como pensamiento encarnado.

Mirella Carbone se asume como artista y comunicadora (2007). Su trabajo coreográfico parte de un método de puros gestos que transmite de una forma poco convencional. El lenguaje del cuerpo se mueve fuera de los marcos de la mímica o la funcionalidad de los movimientos cotidianos para escribir en el espacio-tiempo de la escena narrativas de un cuerpo que se mueve contra el olvido. Carbone compone desde una poética que recupera el legado de las vanguardias artísticas en torno a las imágenes dialécticas, la expresividad radical de la danza moderna y expresionista de inicios del siglo XX. En sus laboratorios explora las afectaciones que el cuerpo guarda en su memoria y salen a la superficie cuando se sumerge en un proceso creativo, “lo que intento es que el inconsciente devenga consciente” (2024). El gesto es la manera en que el cuerpo habla y el canal por el cual elabora las inscripciones de la memoria. El movimiento se despliega en el espacio físico como manifestación de la subjetividad para ser elaborada, imaginativamente. Es un dispositivo de pensamiento que se materializa en la sucesión de sus acciones, roles, posiciones y temperamentos. Los gestos corporales se configuran como signos del cuerpo que revelan el aspecto velado de la subjetivación, el lugar donde lo íntimo y lo social se intersectan. En ésta práctica, Carbone muestra como toda creación corporal situada encarna la consigna feminista: lo personal es político.

Para comprender la densidad de esa dimensión, es preciso preguntarse ¿qué es el gesto? La pregunta admite múltiples abordajes. Desde una perspectiva antropológica, el gesto puede entenderse como un signo encarnado que comunica las huellas de la historia en el cuerpo. Sin embargo, en el campo del análisis del movimiento, el gesto excede esa representación: es resultado de fuerzas internas que inscriben en la materia corporal un pensamiento en acto. Rudolph Laban (2020), filósofo y coreógrafo, sostiene que todo movimiento humano encierra una intención, una energía interna que se despliega a través del *Effort*. Las cualidades dinámicas del gesto permiten comprender cómo el movimiento expresa impulsos internos que activan la movilidad, estados anímicos en su forma temperamental e intencional, revelando incluso conflictos internos. El gesto no solo

evidencia estados afectivos momentáneos o duraderos, hace tangible contradicciones internas y tensiones de inmensurable profundidad.

Para Laban, el movimiento es el denominador común que materializa el conflicto en toda práctica artística y la base misma del encuentro colectivo en el hecho escénico. Es una forma compartida de existencia sensible entre la artista y las espectadoras. En sintonía con ésta perspectiva, Martha Schinca (2010) considera que este tipo de comunicación posibilita la creación colectiva, pues, activa un plano de resonancia compartida entre quienes danzan y quienes observan. Para la estudiosa del movimiento, el gesto “*permite la creación en conjunto*” de estados subjetivos entre quien emite un signo corporal y quien lo recepciona para decodificarlo.

En su dimensión expresiva, el gesto suprime la disociación entre adentro y afuera del sujeto; entre la imagen-cuerpo como entidad simbólica y el cuerpo-movimiento como materia sensorial. Tanto para Laban y Schinca, el gesto transmite tanto contenidos visibles y concretos, como invisibles y abstractos. El movimiento sensible se inscribe en una comunicación que escapa a la gestualidad aprendida socialmente para situarse en la extensión de una sensibilidad radical. En su doble vertiente, el gesto —simbólico y plástico— expresa simultáneamente tanto “rasgos externos de la vida y (...) procesos ocultos del interior del ser humano” (Laban, 2020, p. 38). De allí que, para comprender el lenguaje corporal, sea necesario abandonar la percepción dicotómica entre forma y contenido, sujeto y objeto, cuerpo y psique, así también, en su dimensión temporal, pasado y presente. Desde esta mirada, los gestos pueden entenderse como acontecimientos corporales portadores de una potencia relacional, actúan en el espacio donde se intersectan polaridades en su dimensión física, psíquica, social y simbólica, visibilizando el aspecto intersubjetivo del cuerpo en relación.

Desde el punto de vista psicoanalítico, Leila Wanzek (2021) se aproxima al lenguaje de gestos a partir del axioma “el inconsciente está estructurado como un lenguaje” de Lacan, nos recuerda que, el gesto no puede reducirse a una simple reacción instintiva del impulso o una descarga motora. Su gramática afectiva escribe en el campo del lenguaje aquello que se muestra como manifestación de lo inconsciente, por lo tanto, posee un estatuto propio dentro del orden simbólico. Entender el gesto desde esta dimensión afectiva y relacional permite pensar el lenguaje corporal como un repertorio de signos que revelan la intervención de la cultura sobre la identidad de un cuerpo en lo más íntimo de sus gestos. Por otro lado, nos confronta a lidiar con un sistema *vivo* de pensamiento singular organizado por temporalidades, espacios, intensidades y flujos poco conocidos.

¿De qué tipo de pensamiento hablamos?. En la visión y filosofía del laboratorio de creación es el *pensamiento encarnado* en la *Forma* de un cuerpo vivo. Para Louppe, todos los movimientos humanos “son regidos y coordinados por nuestro sistema nervioso. En otras palabras, por nuestro pensamiento. De ahí la necesidad de un «ejercicio» para el espíritu como lector imaginario de un cuerpo o de un gesto venidero. La plasticidad del espíritu es lo que hace posible un movimiento” (2011, p. 63). En el trabajo escénico, tal movimiento no pertenece a una realidad espiritual metafísica o naturaleza espontánea, se trata de una *Forma plástico-afectiva* material que vincula en el movimiento la memoria a la imaginación, por lo tanto, en quien explora surge la necesidad real e insistente de reinventar un comportamiento distinto al del cotidiano. La presencia que se construye cambia los valores preestablecidos por la cultura en los recorridos nerviosos del cuerpo; por la elaboración de una verdad íntima que le retorne su sentido vital al cuerpo.

Aproximarse a comprender el movimiento de ésta manera —como estructura dinámica de afectaciones que vincula la memoria del cuerpo a la imaginación— supone un proceso de reeducación corporal y de pensamiento en términos de movimiento. Los laboratorios de Carbone se convierten en un espacio de reflexión-deconstrucción de patrones interiorizados de los poderes sociales y los saberes hegemónicos que moldearon la conducta psico-corporal. A través del gesto escénico se realiza todo un proceso de desmontaje de las pulsiones. Se realiza un estudio práctico de las fuerzas pre-expresivas inscritas en la vida interior de las acciones, de los impulsos internos del cuerpo que son la base del movimiento. El trabajo busca diluir resistencias alojadas en el organismo de la actriz-danzante que se oponen al fluir creativo. Quien experimenta ubica en la expresión el gesto-síntoma e imagina, en el proceso de exploración, el gesto-creativo que inicie el trazo hacia la construcción de la escena deseada.

Este recorrido de exploración y re subjetivación guarda afinidad con la formación escénica en el *Teatro pobre* de Jersey Grotowski para quien el cuerpo de la artista escénica es el núcleo del arte teatral. Se inicia el laboratorio con una pregunta y luego se investiga, desde el cuerpo, las imágenes o símbolos que dan respuesta. La práctica fundamentalmente experimental de ese tipo de teatro corporal se entiende como “una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes (...) La nuestra es una *vía negativa*, no es una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos” (Grotowski, 2016, p. 11). La investigación centrada en la corporalidad identifica la inscripción ideológica o los condicionantes culturales como materiales significantes en el terreno de las pulsiones, para luego revertirlos. Este entrenamiento sensible dispone la atención de la actriz-danzante a

desmontar procedimientos instalados en la percepción sensorial por la simbólica cultural e impulsa a reconocer automatismos corporales para poder revertirlos e inclinarse por la naturaleza autopoietica de la vida y la creación.

2.2 El Gesto danzado

Hablar de danza en el terreno de la acción escénica significa hablar de la poesía del gesto. En este marco, George Didi-Huberman sostiene que la danza es un “*saber de lo inconsciente*” (2008, p. 53), lo que implica reconocer el movimiento como una vía de acceso a zonas no discursivas del sujeto, allí donde la palabra se interrumpe o resulta insuficiente, el gesto aparece para materializar e interrogar formas cristalizadas del sentir. La práctica corporal se revela entonces como un territorio donde el cuerpo se percibe simultáneamente como afectado y afectante, siempre en relación con un entorno y un interior.

Desde esta perspectiva, la danza es inseparable de una dimensión crítica. Las *Formas* imaginativas que el cuerpo construye cuestionan el sentido de las formas instauradas como verdades del lenguaje dominante. Para Didi-Huberman, la danza se ubica en una frontera donde el pensamiento, la memoria y la imaginación se entrelazan en el gesto. Siguiendo a Paul Valéry, podemos comprenderla como un pensamiento en acto, una experiencia encarnada que “engendra miríadas de preguntas y respuestas” mediante los “tanteos pasmosos” del cuerpo en movimiento (Valéry, cit. en Didi-Huberman, 2008, p. 27). Es en esa acción del tacto donde el cuerpo se convierte en interrogación en el espacio físico. Cada paso no sólo afirma una intención, sino que abre un abanico de preguntas. Preguntas que no se formulan en la razón discursiva, al contrario, se realiza en la alteración misma de la vida en movimiento, en una corporalidad que se expone en su potencia de transformación.

Prestar atención al flujo de movimiento permite dejarse afectar por las herramientas propias de la danza y la acción en su devenir. En ese sentido, Valéry la define como una “poesía general de la acción” y, al mismo tiempo, como una acción filosófica plena (ibid.). Por su parte, Didi-Huberman, sostiene que estar en movimiento significa estar fuera del orden estético de las cosas, más allá de los marcos normativos de representación que organizan el sentido común en torno a lo visible y lo decible en el campo de lo simbólico. En tal sentido, el trabajo de la danza no consiste solo en crear formas, por el contrario, desafía los regímenes que regulan la experiencia que han construido tales formas. De esa manera, la práctica dancística se convierte en un modo de desnaturalizar lo dado en el discurso gestual, abriendo un espacio sensible y crítico de reflexión sobre la existencia.

La práctica de la danza, nos recuerda que no somos únicamente seres de representación o de discurso, somos sujetos de acción en el que se involucra al ser. Es en la acción donde se inscribe la posibilidad de transformación histórica, pues el gesto involucra a todo el ser en el movimiento, comprometiendo la postura y no solo una fracción aislada del cuerpo. Como explica Laurence Louppe (2011), “se puede decir también que el movimiento afecta el conjunto del cuerpo, y que el gesto no es más que un fragmento, al menos en su visibilidad. Lo cual hace que el movimiento sea más general, más próximo a lo postural, y por lo tanto con una carga inconsciente más interesante en el plano poético que el gesto fraccionado” (p. 102). De ese modo, la danza activa un campo de sentido que no se limita a la expresividad de extremidades, más bien, se enraíza en la totalidad corporal, revelando la potencia inconsciente que sostiene la experiencia en el acto.

Si la danza es pensamiento encarnado, su lenguaje no se articula en signos convencionales, se presenta en gestos que condensan afectos, *ritmos* y sentidos sin necesidad de palabras. Para Giorgio Agamben, el gesto constituye una forma de lenguaje más originaria que la palabra misma, pues expone el acto de estar-en-un-medio: en el tránsito de una experiencia que no persigue como meta un fin externo, por el contrario, se sostiene en su propio aparecer. En *La potencia del pensamiento*, retomando la obra de Friedrich Theodor Kommerell, Agamben subraya que el gesto no comunica contenidos preestablecidos, en cambio, manifiesta la dimensión muda de la potencia latente del decir mismo. De ahí que Kommerell afirme que, “el verso poético es, en su esencia, gesto”, una expresión que no nace del dominio de la palabra, sino de su agotamiento, de esa “furia por la palabra” que empuja a la poeta hacia los límites de lo decible (cit. en Agamben, 2018, p. 308).

En esta perspectiva, el gesto se presenta como lengua natural, como el lugar donde el lenguaje se suspende y muestra su propia imposibilidad. Por ello, Agamben sostiene que todo gesto es, en cierto modo, un *gag* —no solo en su sentido cómico—; es gesto de no reunirse la palabra, como un asalto que interrumpe el habla e impide su cierre; en su lugar, inaugura un espacio de resonancia muda (2018, p. 310). Esta pérdida no equivale a una carencia, por el contrario, es ahí donde el gesto se convierte en danza y el silencio en misterio.

Agamben (2018), siguiendo a Kommerell, añade que algunos gestos no pueden reducirse a simples movimientos externos o expresiones visibles. Se trata de gestos que involucran al torso. Los movimientos del centro del cuerpo, son movimientos cargados de una dimensión interior más profunda: son “gestos del alma” (p. 311). Estos gestos

condensan una intensidad afectiva y una singularidad subjetiva que escapa a los códigos externos, dejando entrever huellas de una vida interior en movimiento. Surgen en el límite entre lo indecible y lo visible, y en el terreno escénico suspenden lo codificado del lenguaje para hacer aparecer algo esencialmente humano, irreductible a la palabra. En ese sentido, los gestos posibilitan la emergencia del sujeto en su devenir, en un movimiento de apertura: cada gesto encarna un conflicto, una pregunta, o expone una verdad no formulada pero inscrita en la experiencia vivida del cuerpo que habla en poesía.

En suma, la danza se afirma como un lenguaje del inconsciente —cómo propone Didi-Huberman—, pero también como un lenguaje de lo indecible, en el sentido que Agamben otorga al gesto entendido como medialidad pura. Asimismo, siguiendo a Flusser (1994), el gesto no puede explicarse de manera causal o mecánica, ya que es un movimiento cargado de intencionalidad, una forma de confrontación entre el sujeto y los significados del mundo. El gesto al situarse entre el lenguaje y el cuerpo, se constituye como una signo de conexiones heterogéneas que vehicula lo inconsciente más allá de lo instintivo, desplegándose como un movimiento de sentido abierto. En la práctica de danza, cuando el gesto se manifiesta anclado en la poética más que en la exigencia técnica, el movimiento adquiere la condición de una huella significativa que retorna al presente con una intención renovada. Desde esta mirada, el gesto danzando puede entenderse como una vía para la transformación del inconsciente, ya que al situarse en esa medialidad, lo encarnado habilita que los significantes inconscientes se reactiven, se desplacen y se resignifiquen. De ese modo, se deshace la ilusión de un inconsciente reducido únicamente a una estructura simbólica abstracta o vacía.

En el proceso creativo, el gesto ya no queda fijado en las identificaciones habituales, emergen otras posiciones que se aperturan en la corporalidad como acontecimiento de lo posible. Las huellas del cuerpo, atravesadas por la danza, se actualizan en una dinámica de reconfiguración simbólica y afectiva, haciendo del gesto un lugar donde el inconsciente se transforma y se vuelve experiencia viva. El gesto interrumpe la lógica de la representación y hace aparecer otra forma de estar en el mundo, un estar que surge desde la vulnerabilidad del cuerpo, sus temblores, respiraciones, ritmos e intensidades. Son gestos que resisten a que la subjetividad quede totalmente capturada por los marcos del sentido común o por los imperativos de las instituciones sociales que atraviesan la corporalidad.

En la preparación escénica, el trabajo consiste en reconocer y fortalecer estas manifestaciones para que adquieran claridad, desarrollen su intencionalidad y voz propia hasta devenir poética. El cuerpo se revela entonces como un territorio de frontera, donde se

cruzan la experiencia singular y la historia social, y donde emergen tanto las marcas limitantes de las instituciones, clasificaciones y tendencias identitarias, así como la potencia de las experiencias que permiten crecer. De éste modo, los gestos que en la vida cotidiana aparecen fragmentados o reprimidos se elaboran en la práctica artística, desplegando su carácter interrogativo. En esa elaboración, la poética corporal se afirma en el intervalo entre lo estético y lo político, allí donde las acciones corporales movilizan fuerzas pulsionales se descubre un espacio de transformación subjetiva y colectiva.

En los procesos de investigación para la creación —como los que he vivenciado con la guía de Carbone—, los gestos danzados se convierten en materia de observación, discusión y búsqueda, pero sobre todo, en medios capaces de alterar los sentidos. El trabajo con el gesto evidencia las tensiones corporales, principalmente entre las singularidad de cada experiencia y las formas de normatividad social que lo han configurado. En la danza-teatro, esos gestos elaborados a través de los principios de la danza, adquieren la fuerza de herramientas del cuerpo que permiten revertir el peso histórico de valores que han enseñado a disciplinar e incluso liquidar lo vivo en el cuerpo.

Los laboratorios escénicos de danza-teatro son espacios de indagación singular, donde el cuerpo no se limita a reproducir formas establecidas, sino que se dispone a deconstruir y a explorar lo que Sánchez denomina “la zona oscura del cuerpo” (2002, p. 149). Allí se encuentran las capas más profundas de la experiencia, aquellas donde los afectos y las afectaciones no han sido todavía del todo simbolizadas. Explorar esas zonas oscuras implica investigar en los engranajes ocultos del gesto, en los intersticios del pasado y el presente, de lo visible y lo latente. En ese proceso emergen presencias fantasmales que se manifiestan gracias a la dinámica de la danza y el juego exploratorio de gestos, trayendo a escena lo que permanecía reprimido o silenciado, materia concreta que se puede elaborar.

En el juego exploratorio con las tensiones y los fantasmas singulares, cabe preguntarse ¿qué altera el gesto danzando?. Louppe plantea uno de los principales fundamentos de la poética de la danza. En resonancia a lo que sostiene Foucault en su libro *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, la danza contemporánea se muestra como la aurora de algo no pensado hasta ese momento; un lenguaje mediante el cual el cuerpo pudiera reinventar su propia historia. Sostiene que desde finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX frente a la historia del disciplinamiento corporal, las vanguardias y la danza moderna, asumieron que cada artista debe forjar una gramática corporal propia, nacida desde sus propias experiencias afectivas y deseos singularidades

“La opresión y la regulación disciplinaria, recuerda Foucault, se refieren más a las «fuerzas» que a los «signos» (Las fuerzas, justamente, serán ese material innominado en el que se apoyará todo el trabajo de la danza contemporánea). La danza contemporánea convertirá la «fuerza» en un resorte estético fundamental que recubrirá y desbordará el poder de visibilidad del «signo», que proporcionará a la «fuerza» oprimida en el limbo de la no significación su propio acceso a lo simbólico.” (2011, p. 50)

La danza no trabaja sobre un contenido externo, labora directamente sobre la materia misma del cuerpo, es decir, sobre las fuerzas que lo atraviesan. La danza, en ese sentido, no se limita a reproducir formas estéticas, procura convertirse en una experiencia radical de pensamiento en acto. El juego exploratorio se centra en dar forma a la intencionalidad del cuerpo a través de la alteración de los elementos que Laban denominó como factores de esfuerzo o impulsos internos para moverse por los cuales el gesto se convierte en un medio de actualización del movimiento; el cuerpo juega y danza con el espacio, el tiempo, el peso y el flujo. Al percibir, leer y reorganizar los impulsos del cuerpo en frases propias de movimiento, las fuerzas dan un salto a la imaginación y dan un giro al sentido de las imágenes del inconsciente; se convierten en resorte estético fundamental.

En la medida que el cuerpo se atreve a atravesar sus zonas oscuras, logra activar una resonancia alternativa en la memoria inconsciente que se opone a la oficialidad del discurso histórico. El gesto danzando actúa entonces como una fuerza estética crítica, al reconfigurar las fuerzas y jugar con la materia pulsional que compone al gesto permite que la imagen se libere de su fijación fantasmática y el peso que representa. En la composición de nuevas coordenadas pulsionales subvierten el valor instituido en las imágenes de la memoria inconsciente. El gesto danzando entonces, lejos de representar un contenido previamente definido, actúa como una fuerza de transformación subjetiva: un modo de conocimiento que impacta tanto en quien lo ejecuta como en quién lo presencia.

Estas reflexiones encuentran resonancia en mi recorrido. En el proceso de rehacerse, las clases y ensayos se convirtieron en el lugar donde podía pensar desde zonas vulneradas del cuerpo y recomenzar, a partir de una cultura que reeduca desde el tacto, a ensayar interacciones distintas. Construir el deseo de saber más sobre el lenguaje del cuerpo en la práctica constante, además de ir desarrollando un lenguaje creativo donde el juego exterioriza la imaginación que hace tangible el deseo por cambiar lo que oprime y crear alternativas. Aprendí con Mirella que la danza enseña más por contagio que por imposición.

Ese proceso no era solo individual, en el contacto con el movimiento de otras compañeras, se producen también cambios que nutren el deseo de crear.

Fui comprendiendo sobre la autonomía de las imágenes y su pretensión de liberarse de las poses o lo que perturba su flujo en el cuerpo. Por el contrario, la atención a las resonancias mínimas del movimiento y las posturas alimentaban el pensamiento en términos de movimiento y la escucha sensible de la posición de las imágenes; leer en ellas las resonancias de aquello que Mirella nombra como la memoria del cuerpo. Los laboratorios y las prácticas de composición me siguen enseñando sobre la vida de las imágenes y sus procesos singulares; el gesto personal forma parte de un entramado colectivo. En la creación, cada cuerpo se transforma a sí mismo mientras se deja afectar por los demás en un entorno de cuidado y desafío; en el que conocer y percibir van de la mano con la emoción y la acción compartida. Después de cada ensayo, sentía que la historia no estaba cerrada o que las barreras sociales no eran tan aplastantes; en cada proceso o curso que acompañaba y veía dirigir a Mirella, me estimulaba a imaginar, a considerar un micromovimiento que construya otra condición de realidad.

2.3 El gesto como memoria encarnada: Pathosformel, Nachleben y Engramas

El gesto, además de ser una forma de expresión, es una forma de memoria. Los gestos condensan experiencias afectivas y fuerzas históricas que permanecen vivas en el cuerpo que danza, esta materia sensible sobrevive en la piel, los músculos, los sentidos y el sistema nervioso. La memoria afectiva remite a lógicas inconscientes enraizadas en relaciones establecidas en la infancia “cuya significación puede recuperarse a través de la anamnesis” (Le Breton, 2010, p. 67). Las emociones, aunque involucran procesos biológicos, su aparición depende de la significación que le atribuimos a los acontecimientos que vivimos. Dicho de otra forma, la emoción es inseparable de un trabajo simbólico y cultural, los afectos se fundan en una interpretación —a veces consciente, muchas veces inconsciente— que organizan la experiencia significativa.

De acuerdo con Le Breton “La emoción es siempre un conocimiento en acto” (2010, p. 68). Cuando alguien evoca una memoria, los primeros en recordar son los sentidos. Desde ésta mirada, el cuerpo como archivo vivo cobra mayor relevancia, y el gesto, resulta ser la manifestación de las inscripciones de aquello que se resiste a ser simbolizado o gobernado por los procesos de socialización, que puede asociarse con lo natural del cuerpo.

En los talleres y procesos de creación guiados por Mirella, reconozco que uno de los recursos que atraviesa su práctica es el abordaje de la memoria del cuerpo; pero no como se trabaja en el teatro convencional o en espacios que se la invoca como ejercicio mental. Desde el punto de vista de los gestos, el cuerpo trae a los ensayos sus temas preocupaciones o perturbaciones. La reserva de pasiones singulares que se manifiestan como intensidad, como resonancia que atraviesa al sujeto desde un pasado que insiste en el presente. En los ensayos, al moverse la memoria corporal presenta su propio itinerario de impulsos y huellas. En el transcurso de las improvisaciones, las imágenes van aclarando los significantes —abstractos o concretos— que los gestos traen al Laboratorio. Luego, la reflexión en términos de movimiento cristaliza el recorrido del proceso en partituras corporales y posibles escenas coreográficas.

Como señala Carbone en una entrevista realizada por Valle Riestra Ortiz de Zevallos (2020), “Yo creo en el inconsciente [...] en la memoria del cuerpo” (p. 61)⁶. Esta afirmación revela cómo, en su práctica de danza, las improvisaciones y consignas durante la creación permiten que emerjan experiencias y sensaciones inscritas en el cuerpo, posibilitando un trabajo de reconstrucción de la identidad siempre en movimiento. En ese sentido, el trabajo de Carbone despliega un Eros político que no se repliega a lo privado, ni se reduce solo al deseo individual; su quehacer lo expande como fuerza poética compartida que convoca al cuerpo a abrirse en comunión y creatividad con la comunidad. Su danza, además de recobrar el deseo, lo transforma en acto compartido —palpable en escena y extendido a sus laboratorios y espacios pedagógicos—. Es un eros que se sostiene como potencia emancipadora, que desafía los marcos normativos con una fuerza tal, que reconfigura los imaginarios corporales.

En los inicios de los laboratorios de creación, las ideas no surgen de una forma preestablecida o se parten de nociones cerradas, los disparadores creativos surgen desde otras vías, los primeros impulsos identifican los bloqueos o la misma idea del “olvido del cuerpo” que domina la relación con la existencia. Los espacios de exploración generan las condiciones para que el cuerpo hable desde su propia lengua y los gestos aparezcan desde zonas ambiguas del cuerpo. En el acto, sin premeditación, lo vivido, reprimido y deseado emergen como figuras paradójicas, al principio se muestran carentes de sentido; luego con mas confianza, las heridas y conflictos presentan sus medios singulares, recorridos y trazos propios.

⁶ La cita proviene de la tesis de maestría Manifestaciones del erotismo de mujeres en la danza contemporánea limeña a partir del estudio de tres coreógrafas y sus obras, presentada por María Paz Valle Riestra Ortiz de Zevallos en la Pontificia Universidad Católica del Perú (2020).

La metodología de Carbone para profundizar en las imágenes del cuerpo y entre cuerpos es la composición de *metáforas corporales*, ellas condensan la inscripción pulsional que el cuerpo diseña físicamente en la escena, le dan cierto marco a la exploración a partir de significantes relevantes sin descartar la posibilidad de que, en el proceso, broten contenidos latentes. En danza, el tiempo es intrínsecamente heterogéneo. Al hablar de impulso corporal surgen muchas paradojas sobre el tiempo, si físicamente el impulso lleva al cuerpo a moverse existe una idea de presente por la materialidad del movimiento, sumado a ello, la intencionalidad del cuerpo conecta el material imaginal, la corporalidad se proyecta unos segundos en un posible futuro por la aparición de deseo; sin embargo, en el mismo movimiento la sensación se encuentra con un registro afectivo establecido por las experiencias anteriores. Los relatos corporales no tienen un tiempo lineal cronológico, en la imagen cohabitan una multiplicidad de tiempos, secuenciales de imágenes en simultáneas, inconexas, un abordaje similar a la teoría sobre la dilatación del tiempo.

Sucede un proceso semejante con el factor de lenguaje a nivel de espacio. La consigna abierta que propone Carbone cuando el cuerpo explora en el espacio vacío y la simultaneidad de tiempos, son los fantasmas. En la exploración de carácter introspectivo en danza, el cuerpo nunca está solo; la danzante-actriz muestra ese *otro* que está al otro lado de la tensión significativa. Ésta pauta convierte las imágenes del cuerpo en gestos donde convergen múltiples tiempos y espacios diversos cargados de intensidades que reorganizan la acción el tiempo y el espacio en la escena.

2.3.1 Memoria en movimiento: Pathosformel y Fantasmas.

El proceso creativo deviene, entonces, un laboratorio de fantasmas donde el cuerpo oscila en un juego creativo entre memoria y olvido. Los fantasmas, no son figuras espectrales que restringen el movimiento en la mímica de un objeto ausente, son afectos persistentes, imágenes intensivas que habitan el cuerpo como restos de experiencias pasadas, que llevan al cuerpo a moverse con cierta tendencia y despliegue de energía. Los gestos con un grado de pasión intensa evocan lo que Didi-Huberman (2008) llama *fórmulas del pathos*. Son formas expresivas que, además de condensar energías afectivas e históricas, dan cuerpo a la conflictividad constitutiva del sujeto. El espacio escénico deviene entonces, un campo de aparición de estas tensiones, síntomas, parodias y huellas de perversidad que acompañan todo proceso de subjetivación.

En los cuerpos que bailan sobreviven imágenes que no se fijan como recuerdos estáticos; laten, más bien, cómo fórmulas de los estados del padecer. A partir del trabajo de Aby Warburg, George Didi-Huberman (2018) retoma el concepto de *Pathosformel* para

describir cómo el gesto condensa, en una imagen —una postura, una expresión, una tensión muscular—, una inscripción afectiva de los disciplinamientos de la época. *La Pathosformel* nombra así la unión paradójica entre pathos (afectos, intensidades, pasiones) y formel (forma, estructura, código). Estas “fórmulas del pathos” son gestos que reúnen, en una misma composición, fuerzas emotivas y saberes corporales que han quedado solidificados en el cuerpo (Didi-Huberman, 2008, p. 15). No se trata de simples representaciones de la memoria, sino de acciones directas del sistema nervioso, donde irrumpen energías pasionales y memorias corporales procedentes de tiempos anacrónicos, incluso inmemoriales. En cada manifestación de tensiones internas, el gesto asegura la supervivencia de imágenes que traen al presente la potencia latente de lo vital de la memoria.

Este nudo entre forma y afecto simboliza la capacidad del gesto para estructurar modos de sentir. No son expresiones subjetivas aisladas ni copias formales de hechos externos, sino figuras dinámicas que el cuerpo expone en su materialidad. La acción gestual hace visible la continuidad de fuerzas que se desplazan entre interioridad y exterioridad, vinculando la experiencia afectiva singular con una gramática más amplia de intensidades y hechos de la historia social. Estas fuerzas que circulan en la memoria individual y colectiva —y que nos afectan incluso sin poder nombrarlas— toman al cuerpo y a su circuito sensorial, como si cada gesto trajera consigo una herencia latente que insiste y transforma el estado presente. Como afirma Didi-Huberman (2020), estas fórmulas de la pasión “nos suben por dentro” (p. 27). Cuando emergen, y existen las condiciones para leer y acoger su demanda, no se limita a repetir un malestar del pasado: portan también una carga de deseo que enlaza el movimiento con la posibilidad de un futuro. Cada retorno, en ese sentido, implica una reactivación y una transformación en el nuevo contexto donde la imagen se inscribe.

En este trabajo de transfiguración radica gran parte de la inteligencia cinestésica de Mirella Carbone: su capacidad de leer los síntomas de su tiempo y articular energías e imágenes en composiciones que son a la vez íntimas y colectivas. La artista despliega una doble articulación en el gesto: por un lado, anuda en su cuerpo intención y fisicalidad; por otro, trama en el escenario narrativas personales que se enlazan poéticamente con relatos sociales más amplios. *Las pathosformel* son, en ese sentido, el eslabón que entrelaza lo singular y lo colectivo en el proceso creador. Como recuerda Didi-Huberman (2018), la tragedia constituye el centro matriz del arte (p. 130). Ingresar en la tragedia personal permite entonces abrirse al conocimiento de la vida social en su tensión móvil. Allí, el sujeto aparece atravesado por fuerzas contradictorias: de un lado, la imposición ideológica y los

impulsos de muerte; del otro, las energías vitales que orientan hacia la afirmación de la vida. El gestor expone esa dialéctica al hacer visible la continuidad de tensiones opuestas que coexisten en el cuerpo y que se disputan su inscripción en escena.

El gesto danzando se sitúa en un plano de articulación dialéctica entre opuestos: la tragedia y su posible resolución. Desde la perspectiva de las artes, ésta dinámica remite a la tensión nietzscheana entre lo apolíneo —las artes plásticas, ligadas a la forma y la medida— y lo dionisiaco— las artes vivas, abiertas a la desmesura y al exceso— (Didi Huberman, 2018, p. 128). En el corazón de la tragedia se concentra una potencia afirmativa que surge precisamente de la fricción entre fuerzas contrarias. El gesto emerge allí como umbral: cristaliza la tensión y, al mismo tiempo, abre la posibilidad de convertirse en acción. En ese espacio se configuran fórmulas expresivas de pathos y dinámicas de movimiento que, lejos de quedar fijadas en la pasividad del padecer, se orientan hacia la agencia.

El gesto simbólico, accede a la memoria corporal y compone lo que podría llamarse el “gesto del síntoma”; una manifestación donde se inscribe el conflicto del cuerpo y, a la vez, se movilizan energías que empujan hacia la imaginación creadora. De esta manera, el proceso creativo deviene una travesía que busca, en el nudo de las contradicciones, la fuerza que permite al cuerpo ser en acto. El gesto cristaliza de manera particular la presencia de fantasmas, síntomas y huellas que marcan la memoria; son fuerzas interiorizadas que provienen del pasado y que, en el presente, se actualizan como formas expresivas. Las imágenes del cuerpo se constituyen como “acto (corporal, social) y símbolo (psíquico, cultural)” (Didi-Huberman, 2018, p. 39); engranajes donde los impulsos se condensan o se multiplican en recuerdos y en modos de aparecer.

En la práctica escénica, artistas como Mirella Carbone trabajan desde esta poética del gesto. Las *fórmulas del pathos* que compone no recaen en un simple patetismo, sino que se convierten en portadoras de fuerzas de inmanencia que, al manifestarse, transforman el sentido de la situación en que emergen. Su lucidez radica en la lectura atenta de las formas corporales y en el tratamiento poético que les otorga, sin necesidad de traducir las emociones a signos literales. Carbone, indaga en la coreografía de impulsos, en esas fibras vivas de la memoria que el gesto trae como germen de significación y que, al desplegarse en escena, abren un espacio de experiencia compartida.

El territorio de exploración de Carbone, tanto en el escenario como en el laboratorio, es el inconsciente mismo. O, en palabras poéticas de Didi-Huberman (2008), la danzante ingresa “a la noche de sus soledades”, a ese umbral próximo al vacío donde la profundidad

se adhiere a la superficie del cuerpo. en esa zona de soledad y silencio emergen imágenes de una subjetividad atravesada por la violencia estructural. La percepción sensible de la danzante ubica el conflicto en el cuerpo, convirtiéndolo en el lugar donde el deseo puede encontrar condiciones de posibilidad. Para ello, la artista vuelve sobre los trazos fantasmales que operan inconscientemente a través de mitos y guiones inconscientes, marcas que el lenguaje de la época imprime en el comportamiento y bloquean la inscripción del deseo en la memoria social.

Al revisar esas narrativas que orientan sus acciones más fundamentales, la danzante descubre un espacio-tiempo de creación-reflexión. En ese movimiento, reconocer las fuerzas que la oprimen le permite, también, percibir la potencia latente de un gesto singular, oculto en las pulsiones de su cuerpo. La indagación en los contenidos inconscientes —el “continente oscuro” de la consciencia— habilita la construcción de acciones que encarnan un deseo capaz de desobedecer los mandatos inscritos en la memoria. En sus creaciones, Carbone expone huellas históricas inscritas en el cuerpo. su práctica creativa despliega un campo de preguntas fundamentales: ¿Qué fuerzas atraviesan el cuerpo? ¿qué impulsos lo conmueven?, ¿qué puede un cuerpo cuando es desbordado por fuerzas que lo exceden?, ¿qué se mueve cuando el cuerpo se mueve?, ¿qué hacer con el material anudado del inconsciente? La respuesta artística propone una operación: desenredarlo. En ese gesto de (des)composición, los movimientos conmueven porque condensan la intensidad de una aflicción que sacude visceralmente al cuerpo, transformando la herida en forma poética.

George Didi-Huberman, al retomar las reflexiones de Eisenstein sobre el gesto patético, muestra cómo este tipo de gestualidad nace de la contradicción: en la intensificación rítmica de las tensiones internas del cuerpo. Eisenstein, siguiendo a su maestro Vsevolod Meyerhold, propone un concepto de gesto que se aleja de idea de mimesis y se funda en una “intensificación patética, consecutiva a las asociaciones conflictivas que hay que saber producir en el interior mismo de cada gesto” (2022, p. 10). Esta concepción parte de la idea de un “movimiento rítmico primario”, donde la expresión no surge como mensaje sino como ritmo encarnado, atravesado por tensiones. A través de Schiller y Kleist, Eisenstein resalta además el vínculo entre juego y conflicto como estructura constitutiva de todo proceso artístico.

La intensificación del sentir como método permite atravesar las censuras de la memoria y abrir paso a lo inédito tanto en el cuerpo como en la escena. El gesto reorganiza los restos de goce inscritos en la psique por los impactos de la violencia, desdibujando sus

efectos ideológicos y dejando emerger matices de invención, allí donde parecía imponerse el vacío. Entendida desde ese marco, la *Pathosformel* no se reduce a representar contenidos cerrados, su complejidad dramatiza un proceso en el que las fórmulas se comportan como vectores de transformación. El movimiento oscila entre el impulso orgánico del juego y los mecanismos simbólicos de su inhibición, revelando en ese vaivén la energía creativa del conflicto.

La creación escénica aparece entonces como un rito poético que permite habitar la herida sin sucumbir a ella. Al mismo tiempo, revela impulsos del deseo que pugnan por reaparecer. Mirella Carbone logra, en ese sentido, un equilibrio dinámico en sus composiciones: frente a los estragos de violencia, introduce situaciones y personajes cargados de ternura y de amplitud lúdica. A través de objetos de memoria y de gestos *indisciplinados* de la infancia, apertura flujos placenteros en el cuerpo —como transgresión inocente o como experiencia interior radical— las fuerzas poéticas se hacen presentes.

2.3.2 Actualización de la memoria: Nachleben y Engramas

La noción de Nachleben —traducida como “supervivencia”, “vida póstuma” o “vida futura”— constituye, junto con la *Pathosformel*, uno de los ejes fundamentales del pensamiento de Aby Warburg para comprender cómo la imágenes y los gestos del pasado persisten en los cuerpos del presente. No se trata de pervivencia pasiva o mecánica, sino de una tensión entre desaparición y retorno, entre lo que fue y lo que insiste en volver. Didi-Huberman profundiza esta idea al subrayar que el gesto que retorna no lo hace como copia nostálgica del pasado, sino como un “fósil en movimiento”, una forma cargada de energía simbólica capaz de conmover y reconfigurar el presente (2018, p. 182).

Nachleben puede entenderse como una modalidad anacrónica de la memoria, “una dialéctica tensa, un drama que se representa entre el curso del río y sus propios remolinos” (Didi-Huberman, 2018, p. 83). Las imágenes —y en particular los gestos corporales— vuelven como restos vivientes, síntomas irresueltos que irrumpen desde lo inconsciente en el presente. La danzante da cuerpo a esas memorias que sobreviven como fragmentos que no callan, la resonancia de esos impulsos movilizan afectos resistentes a ser explorados en el espacio .

Esta concepción de la memoria del cuerpo ha marcado la historia de las artes escénicas modernas. Las reformadoras de la danza, al incorporar nuevos modos de explorar la corporalidad y pensar la danza, influyeron en la práctica de los reformadores del teatro. Jerzy Grotowski (1992) afirmaba, en esta línea, que el cuerpo no solo tiene memoria:

es memoria. (p. 34). El cuerpo escénico aparece así como memoria en acto, un campo de afectaciones donde se condensan huellas individuales y colectivas. Desde esta mirada, el gesto se configura como el lugar de confluencia entre trayectorias invisibles, zonas de sombra, bloqueos o intensidades, pero también como espacio de respiración, vitalidad y liberación. El trabajo escénico deviene, entonces, una forma de cartografiar esas tensiones, reconocer su vivencia, desmontar las ideas que sujetan la intención del cuerpo y aperturar el archivo de los impulsos hacia nuevas posibilidades de existencia.

Que los laboratorios de creación permitan la reaparición de gestos e imágenes reprimidas implica reconocer al cuerpo escénico como un espacio donde lo fantasmático puede hacerse visible. La danza es un arte capaz de dar cuerpo a lo inefable, una práctica que “revela, repite, repiensa y reinventa las formas” de múltiples historias inscritas en el cuerpo (Didi-Huberman, 2008, p. 14). No se limita a representar un recuerdo, lo encarna con creatividad; al entrar en la piel de la imagen, lo transforma y lo hace vivir de nuevo.

En ese sentido, la plasticidad del gesto es esencial. La fuerza plástica y su capacidad de variar la forma sin perder intensidad radica en la potencia imaginal. En el cuerpo de la artista, los gestos contienen elementos (psíquicos) fantasmales que pueden oprimir, pero, también, existen reminiscencias del deseo que los gestos condensan en la forma expresiva del padecer, una especie de confianza infantil que elabora la forma de los fantasmas de la psique a través del juego y la imaginación dramática, permitiendo el despliegue de otras narrativas sobre ellos. El cuerpo se distancia de los marcos normativos que lo cultural ha forjado en el cuerpo. La fuerza expresiva pretende, además de la exteriorización de lo que oprime por dentro, interrumpir los automatismos de ciertas formas y encontrar áreas corporales que obren como fuentes de energía.

La actriz danzante se pone al servicio de esa materia viva que se halla en su corporeidad, “se deja” llevar por la naturaleza de esa memoria corporal que también puede aparecer como melodía o sonido. Como sugiere Didi-Huberman, “se trata, por tanto, en esta «fuerza plástica», de acoger una herida y de hacer participar a su cicatriz en el desarrollo mismo del organismo. Se trata, igualmente, de acoger una «forma rota» y de hacer participar su efecto traumático en el desarrollo mismo de las formas contiguas” (2018, p. 143). Que la artista vaya en búsqueda de ésta memoria, que indague en la materia sensible de su cuerpo, tiene que ver, para el filósofo, con una labor ética en un individuo, una decisión ética en la artista.

Esta concepción dialoga con lo que Agamben denomina *Engrama*: un rastro

duradero de energía inscrito en el sistema nervioso tras una experiencia emocional intensa. En el ámbito de la danza, el *Engrama* puede manifestarse como un temblor, un respiración entrecortada, una larga exhalación, una mirada sostenida, como un gesto-residuo que condensa una intensidad que no se agota en lo visible, el cuerpo de la danzante lo humaniza. La persistencia de esa energía debe entenderse como una fuerza en retención, que al reaparecer puede ser activada en cualquier momento y su despliegue conlleva la transformación completa de cualquier significado.

La corporalidad se presenta como ese tejido vivo que conserva imágenes unidas a fuerzas de la memoria en toda su materialidad sensible. Agamben precisa que en los *Engramas* se “cristalizan una carga energética y una experiencia emotiva que sobreviven como una herencia transmitida por la memoria social y que, como la electricidad condensada en una botella de Leiden, se vuelven efectivas a través del contacto con la “voluntad selectiva” de una determinada época” (2018, p. 168), La danza humaniza la transmisión de esos gestos-símbolos, mediante la plasticidad de sus huellas, las actualiza en la experiencia. Así, la memoria del cuerpo en danza se aleja de la idea de un pasado clausurado.

El gesto danzado, en un espacio de exploración, se revela como operación crítica ante estereotipos culturales o imperativos sociales que generan la repetición de síntomas en el cuerpo. En los laboratorios de creación, la rareza de un gesto no es visto como un símbolo patológico sino como la puesta en juego de la materia sensible de la memoria y la plasticidad imaginal en un diálogo que pone al cuerpo como potencia en movimiento; energía latente que espera ser actualizada en un cuerpo dispuesto a dejarse atravesar por las herramientas de la danza. En los procesos escénicos de Mirella Carbone, ésta concepción adquiere materialidad, es decir, los gestos, posturas, e imágenes evocadas no son poses carentes de vida, se presentan como vectores de intensidades que emergen desde una zona ambigua del cuerpo, donde lo afectivo —lengua de lo ancestral y la huella de lo no dicho— se enlaza con el tiempo

“La danza es, pues para Domenichino, esencialmente una operación que se rige por la memoria, una articulación de los fantasmas en una serie temporal y espacialmente ordenada. El verdadero lugar del bailarín no está en el cuerpo y en su movimiento sino en la imagen como “cabeza de Medusa”, como una pausa no inmóvil, sino cargada, al mismo tiempo de memoria y de energía dinámica. pero esto significa que la danza no es ya el movimiento, es el tiempo” (2010, p. 15).

Esta noción dialoga con la idea de *Nachleben*, los gestos como supervivencias que retornan como si fueran fósiles vivientes, e irrumpen en el presente, cargados de una energía simbólica. Tanto las *fórmulas del pathos* como los *phantasmata* o los *engramas* aluden a esta misma potencia de intervención que tiene la danza en las huellas inscritas en la memoria corporal que, al reactivarse en el laboratorio escénico, abren un espacio de invención plástica del gesto. Por ello, las composiciones de Carbone se constituyen en dispositivos de arqueología afectiva, donde los fantasmas, la historia, las cicatrices y los deseos retornan para ser transfigurados por la poética corporal.

2.4 Gestos e imaginación

En *Revelando el Movimiento. Historias de la danza contemporánea en el Perú*, Mirella Carbone sitúa la imaginación como un terreno fundacional de la creación escénica. Relata que, en los inicios —entre las décadas de 1960 y 1990—, la ausencia de instituciones, archivos y recursos obligaba a que la práctica de la danza y la exploración del movimiento se abrieran camino gracias a la intuición de intérpretes y coreógrafas. En ese contexto, “la pasión, la constancia, el sacrificio, la curiosidad, la práctica y, sobre todo, una gran imaginación fueron nuestra casa de estudios”, señala Carbone (2020, p. 6).

La artista subraya que el cuerpo guarda memorias que no siempre son conscientes y que, en los procesos de laboratorio, la imaginación corporal se convierte en un método de trabajo para despertarlas. De este modo, la imaginación adquiere un carácter creador, pues activa una facultad inventiva que se manifiesta en el gesto escénico.

En sintonía, Gastón Bachelard afirma que “la imaginación, en sus acciones vivas, nos desprende a la vez del pasado y de la realidad. [la imagen poética] se abre al porvenir.” (2000, p. 21). Según el filósofo, el psiquismo humano opera en dos direcciones complementarias, una orientada hacia la realidad, nutrida por la experiencia pasada, y otra hacia lo irreal, que inaugura un futuro posible para la imagen o el gesto de la memoria.

Así el acto imaginal permite liberarnos del peso del pasado y de la literalidad de la realidad. Su potencia no radica en concebir primero una idea para luego ficcionarla como evasión, sino que, apertura un horizonte de anticipación creadora donde la memoria se encarna y la fuerza de la imagen se actualiza en la experiencia sensible de la realidad física. En ese sentido, la imaginación aparece como un modo de reactivar memorias para que en escena funciones como un puente afectivo y político. Para la danzante, el cuerpo más allá de ser un instrumento de expresión, es el terreno político donde se tensan y entran en conflicto impulsos y sentidos que se inscriben *en* el gesto. La disputa ideológica se

manifiesta en esas fuerzas y afectaciones que dejan huellas en el cuerpo y que, al actuar, se expresan muchas veces de manera inconsciente.

Cada gesto condensa fuerzas que se vuelven legibles en la acción; son formas que provienen de tensiones previas y pugnan por hacerse visibles. En esta perspectiva, George Didi-Huberman, sugiere que un gesto nunca es completamente unitario, suele estar compuesto por la superposición de dos movimientos que se intersectan y se contradicen, revelando su condición paradójica. El autor extiende la misma lógica a la imagen, al afirmar que “una única imagen ¿acaso no está formada casi siempre por dos imágenes al menos, que se interpenetran y se contradicen?”; y lo mismo ocurre con el montaje cinematográfico, necesario porque “los deseos en la psiquis, los gestos en los cuerpos, están en permanentes relaciones de abarcamientos conflictivos” (2022, p. 15). Desde esta mirada, gesto e imagen funcionan como montajes vivos, cuya potencia expresiva radica justamente en la contradicción y la ambivalencia que los habita.

Como recuerda Laurence Louppe, en la danza contemporánea no puede dissociarse la aparición del gesto de las condiciones sensibles que lo generan (2011, p. 191). El gesto de la danzante nunca pertenece por completo a un “yo” aislado de su entorno; lo que emerge en él son narrativas encarnadas que, aún brotando de la experiencia singular, están siempre atravesadas por tramas sociales, históricas y culturales. Mirella Carbone, en su labor como investigadora del movimiento, lee en cada gesto esa doble inscripción: por un lado, la huella de un yo que se construye en la escena, con sus deseos, afecciones y memorias; por otro lado, la reverberación de una memoria colectiva que se filtra en la musculatura, en los ritmos, en las tensiones nerviosas y en las aperturas del cuerpo.

De esa manera, el gesto además de ser expresión personal, es también, un terreno donde se entrecruzan narrativas del yo y narrativas sociales, revelando cómo aspectos sensibles de la subjetividad se ajustan o se resisten a fuerzas del sentido común. Es precisamente en esta doble condición del gesto —como huella íntima y cómo inscripción social— donde Mirella Carbone orienta su lectura y su práctica escénica. Al respecto, el escritor y director de cine Javier Ponce Gambirazio describe sus procesos creativos como

“Una intensa y despiadada exploración en la vida personal de sus intérpretes revela miedos, frustraciones y recuerdos que no terminan de despedirse. Con ternura y sabiduría, Carbone los va transformando en imágenes en movimiento para luego orquestar con exactitud la intención de cada metáfora, cada acción y cada secuencia. El resultado final es un collage expresionista donde se superponen situaciones

simultáneas de indiscutible fuerza. El espectador elige qué mirar, donde encuadrar su atención, como en el caos cotidiano donde sólo se percibe una pequeña porción de lo que ocurre, y se convierte en coautor al elaborar su propia lectura a partir de lo que las imágenes le sugieran.

La puesta puede prescindir aparentemente de una secuencia lineal entre cada uno de los cuadros. Sin embargo, existe un texto mudo, una estructura invisible que sostiene la línea argumental. La fluidez interna es la condición de la fluidez externa, por que sin un coherente discurso interior, el movimiento retrocedería a la coreografía vacua, y en el trabajo de Mirella Carbone no hay ni un solo gesto gratuito. Incluso la quietud significa: es el silencio elocuente que permite la vorágine, el patetismo contenido que espera y transgrede.” (s.f.)⁷

Este texto resalta con precisión lo que caracteriza la poética escénica de Carbone: un trabajo que nace de la intimidad de la memoria y de la vulnerabilidad de los cuerpos. En las diversas capas de su proceso creativo se despliega un movimiento en dos direcciones. Por un lado, la exploración del inconsciente y de la memoria personal abre lo (im)posible de cada cuerpo, transformando lo vivido en materia escénica. Por otro lado, la investigación de las narrativas corporales reelabora el dolor, la memoria y el deseo en un lenguaje sensible.

El valor de esta práctica no reside en lo testimonial ni en la confesión directa de quien transmite; por el contrario, es en el tránsito creativo que conduce la experiencia, de lo dicho y lo no dicho, para que la imaginación teja lo percibido en imagen, metáfora y movimiento compartido. Cada gesto y cada secuencia adquieren una intención clara dentro de la composición. La ausencia de gestos ornamentales revela una ética de la creación. Carbone respeta los valores significantes de cada elemento en escena, consciente de que todos contribuyen al tejido dramático de la coreografía, tiene sumo cuidado de, si se incorpora algún elemento a la narrativa, éste debe ser un agente que ayude a la revelación de lo que se escribe en escena.

Retomando la lectura del gesto en su doble operación —como huella visible e inscripción interna—, la Antropología teatral⁸ introduce la noción de impulso como principio

⁷ Archivo digital académico: ARTEA. Artes Vivas. Artes Escénicas.

⁸ La antropología teatral estudia el comportamiento escénico y la presencia física y mental de la actriz-danzante en situación de representación organizada. Reúne principios pre-expresivos que se manifiestan en diversos géneros y estilos, tanto individuales como colectivos. Eugenio Barba sistematiza dichos principios en un corpus de técnicas que implican un uso extracotidiano del cuerpo-mente, común a todas las tradiciones escénicas. En palabras del director teatral, “la Antropología teatral no intenta fusionar, acumular, o catalogar las técnicas del actor [actriz-danzante]. Busca lo simple: la técnica de las técnicas. Esto, por un lado, es una utopía, pero por el otro es un modo de decir, con diferentes palabras, *aprender a aprender*” (Barba, 1999, p. 26)

físico y energético ligado a la técnica de la actriz-danzante. Como recuerda Eugenio Barba, “La palabra griega *enérgeia* quiere decir justamente estar listos para la acción, a punto de producir trabajo. En el comportamiento físico, el pasaje de la *intención* a la *acción* constituye un típico ejemplo de diferencia de potencial” (1999, p. 92). El impulso es, en este sentido, la dinámica interna o el motor del movimiento. Se manifiesta como energía interior que antecede a la forma visible de la acción, a la vez, la sostiene, la frena o la modula. Dicho de otra manera, la dinámica interna del deseo, además de ser la energía que acompaña el inicio del movimiento, es también su contrapunto interno, la tensión latente que acompaña el despliegue en cada gesto.

Leer los impulsos significa percibir la multiplicidad de micro-movimientos, las resistencias y oposiciones que atraviesan al cuerpo antes y durante la acción. Esta lectura no solo organiza la técnica compositiva, además, entreabre la acción a la pasión imaginativa del cuerpo. En el juego exploratorio, el gesto inventado desde la fricción misma de las fuerzas del cuerpo, permite que el gesto imaginativo aparezca interrumpiendo el recorrido tensional habitual, éste juego de formas permite actualizar la organización del lenguaje corporal.

En la escena, la poética del cuerpo se sostiene en una disposición sensible al tiempo presente. Afinar los sentidos supone atender la necesidad de captar, responder y crear ante los patrones de conducta corporal que mantienen el pensamiento fijo en un obstáculo inconsciente (Schinca, 2010, p. 11). La práctica amplía la percepción del tiempo y del espacio, el cuerpo se afina a través de la lectura —imaginale— de las pulsiones y del juego antagónico de las fuerzas musculares y cinestésicas, que activan tanto los centros nerviosos como la relación con el espacio exterior. La posición corporal puede entenderse como una imagen interna —un diseño que articula forma, tono y orientación espacial— desde donde es posible leer los contraimpulsos del gesto como extensiones latentes que amplían el repertorio expresivo y estimulan la imaginación. Así, el despliegue de la imaginación corporal emerge como búsqueda de expresión propia, de una memoria situada en el límite entre lo consciente y lo inconsciente (Schinca, 2010, p. 12).

Giorgio Agamben (2010) propone la figura del funambulista como metáfora del ser, ya que sostiene el equilibrio entre las polaridades de la consciencia. Esta imagen asigna a la imaginación una función crítica, además de la facultad de crear imágenes, resalta en ella, una potencia capaz de tensar y desestabilizar las categorías que pretenden asignar al sujeto una posición subjetiva fija. En ese sentido, los “gestos del alma” —que Agamben identifica como gestos de la imaginación— pueden pensarse como operaciones que

interrumpen los regímenes de representación y de poder que constriñen el alma, aperturando en el cuerpo un proceso de desvinculación frente a los marcos que sujetan y normalizan la experiencia

“La imaginación recibe así un rango decisivo en todos los sentidos: en el vértice del alma individual, en el límite entre lo corpóreo, lo individual y lo común, la sensación y el pensamiento, representa el residuo último que la combustión de la existencia individual abandona en el umbral de lo separado y de lo eterno. En este sentido, la imaginación —y no el intelecto— es el principio definitorio de la especie humana (...) Así pues, la imaginación circunscribe un espacio en el que no pensamos todavía, donde el pensamiento se hace posible sólo a través de la imposibilidad de pensar. Esta es la imposibilidad en que los poetas del amor sitúan su glosa a la experiencia averroísta: la *copulatio* de los fantasmas con el intelecto posible es una experiencia amorosa y el amor es, antes que nada, amor de una *imago*, de un objeto de algún modo irreal, expuesto, como tal, al riesgo de la angustia (a la que los estilnovistas llaman “*dottanza*”) y de la privación. Las imágenes, que constituyen la consistencia última de lo humano y el único camino de su posible salvación, son también el lugar de su incesante faltarse a sí mismo.” (pp. 49-50)

En ese sentido, el gesto danzado no se limita a reactivar memorias heredadas ni a repetir reacciones producto de la ceguera ideológica o síntomas que los fantasmas de la violencia automatizan en las reacciones del cuerpo; por el contrario, las dispone a una operación crítica y poética que las desplaza en la dimensión imaginaria. Al hacerlo, deseo e imaginación actúan juntas en una dinámica recíproca, aperturando la posibilidad de crear nuevas experiencias y memorias entendidas como reescritura sensible del pensamiento-trazo, transformando la huella en potencia. Esta labor de la danza devela que el cuerpo puede devenir archivo vivo capaz de desbordar el pasado y orientar sus energías hacia un porvenir distinto.

2.5 Montaje de gestos o dramaturgia del cuerpo

Siguiendo este principio, en la dramaturgia de gestos de Carbone el tratamiento de las imágenes se convierte en una forma de dinamizar las fuerzas de la memoria como fuente de imaginación, deseo y saber del cuerpo. Esa operación abre un modo de hacer visible lo que históricamente había sido silenciado, el conflicto se halla en el cuerpo. Como la edición de imágenes en el cine, el trabajo dramático de la danzante es equivalente a ese proceso de *reorganizar* el orden de las imágenes y las acciones como una forma de resignificar la memoria y desviarse de las consecuencias que produce el pasado sobre la

escena del presente. El laboratorio de creación es ese espacio-tiempo donde una puede crear nuevas memorias.

En 1929, Sergei Eisenstein publica *Dramaturgia de la forma filmica*, donde establece los fundamentos filosóficos de una estética definida, ante todo, por la dinámica y la confrontación. “*Porque el arte es siempre conflicto*”, afirma el director, al sistematizar su concepción del cine como un arte de montaje. Para él, el montaje constituye el principio esencial de toda obra artística: la oposición de imágenes —de lo patético y lo orgánico— permite producir lo que denomina una “dinamización emocional de la materia” (Eisenstein, en Didi-Huberman, 2022, pp. 29-30). En conexión con esta perspectiva, Mirella Carbone (2004) ha señalado que su tendencia coreográfica está orientada a crear imágenes. En sus laboratorios de experimentación, fue encontrando modos de articular secuencias metafóricas según la necesidad de cada proceso, las urgencias de las y los participantes, y sus propias inquietudes como creadora. Esa combinatoria simbólica, donde el movimiento se desenvuelve como texto, como nudo y como desenlace puede ser explorada en laboratorio de movimiento. Carbone investiga cómo sostener la intensidad de una imagen o bien conducirla hacia su desarrollo móvil. Ella misma lo resume así: “los montajes los llevo como laboratorios, más allá de que sean profesionales o no, por una cuestión de comunicación”⁹ (Carbone, 2008).

En el campo del laboratorio de danza, distinguir entre composición y escritura permite situar con mayor precisión el lugar del montaje como principio dramático. Mientras la composición suele referirse a la organización formal de materiales —espacio, tiempo, dinámicas, secuencias—, la escritura apunta a un tejido más profundo donde gestos, intensidades y memorias, se enlazan como huellas que generan sentido. Desde esta perspectiva, la escritura escénica se aproxima a la noción de montaje cinematográfico que trabajó Eisenstein, como una operación que, al ensamblar fragmentos en oposición, hace emerger pensamiento y afectos en tensión. No hay poética sin contradicciones, pues, es precisamente en ellas donde se produce el sentido.

La dramaturgia en danza de Carbone es un montaje vivo basado en imágenes y gestos articulados por dinámicas de fuerza, puede comprenderse entonces como una escritura-montaje, donde el cuerpo no solo compone formas en el espacio, también, escribe y reescribe memorias. En este cruce, los gestos y las temporalidades se entrelazan con elementos escénicos —objetos, iluminación, vestuario, sonido— haciendo estallar

⁹ Entrevista realizada por Tatiana Fuentes. Archivo ARTEA. Artes Vivas. Artes Escénicas.

significados en el propio tejido coreográfico (Louppe, 2011, pp. 191-192). La escritura en danza no se reduce a la transcripción en signos ni a la organización formal de la coreografía, se entiende, sobre todo, como un entramado orgánico de imágenes y patetismo corporal. Impulsos, silencios y fragmentos gestuales se yuxtaponen, se interrumpen o crean contrapuntos entre sí. En el proceso de laboratorio, este modo de escritura —conocido también como dramaturgia rizomática— deviene una forma alternativa de narrar experiencias, especialmente cuando están atravesadas por la fragmentación de la memoria o por el carácter inconexo del recuerdo traumático. Frente a la linealidad narrativa, la dramaturgia rizomática abraza la discontinuidad, el aparente caos y la multiplicidad como modos legítimos de relato.

En este sentido, el carácter fragmentario, incompleto o aparentemente desorganizado de la memoria no constituye un déficit, sino un procedimiento crítico para resistir la clausura de significados impuestos. Como señala Louppe, la danza contemporánea no se escribe con palabras, más bien, con gestos que se enlazan, se interrumpen y se recombinan en un texto corporal vivo. Así, al desplegar recuerdos dispersos, detalles discontinuos o saltos temporales, la escritura escénica habilita la invención de un lenguaje propio que no busca coherencia cronológica, por el contrario, busca la potencia de las conexiones inesperadas. La coreografía, como el montaje, tiene la capacidad de generar sentidos imprevistos nacidos del encuentro entre fragmentos, intensidades e imágenes que coexisten en la escena: “La escritura es para nosotros lo que fundamenta el acto coreográfico” (Louppe, 2011, p. 192). En esa constelación de significantes, la organización de tensiones desborda de sentido la trama inscrita en la memoria.

La articulación simbólica reorganizada en una narrativa corporal permite que el sujeto reinscriba su experiencia desde un lugar de agencia, encontrando nuevos sentidos a lo ocurrido, resignificando los afectos asociados al evento. El gesto es una escritura que se borra y se reescribe en cada ejecución. En lugar de fijar la memoria bajo un régimen de control estático, la práctica escénica ensaya nuevas elecciones que devuelven al cuerpo a un espacio de autonomía, donde la subjetividad se recompone en diálogo con otros imaginarios. El montaje opera entonces como principio poético y político; incorpora y reorganiza historias desde la voz residual del cuerpo, donde las imágenes actúan como signos inacabados que se enlazan entre sí.

En el hacer dramaturgico de la danza¹⁰, mediante la articulaci3n significativa de acciones esc3nicas objetivas y subjetivas (Cardona, 2009, p. 22), el cuerpo deviene un campo en el que memoria e imaginaci3n dialogan. De ese encuentro surge un relato discontinuo que respira, se fragmenta y se rehace, primero en los ensayos y luego en la presentaci3n esc3nica. Aqu3 se afirma una premisa de la po3tica corporal de Carbone; para que un cuerpo alcance una dimensi3n est3tica transformadora debe atravesar y exponer la carga afectiva de vulnerabilidad que lo origina en el proceso. La potencia del gesto po3tico nace de compartir esa fragilidad, de dejar visible el conflicto. No hay gesto po3tico que no est3 precedido por un gesto pat3tico. Las composiciones trabajan en la fricci3n entre lo que puede ser dicho y aquello que solo puede sentirse.

Escribir en escena no consiste 3nicamente en ordenar movimientos; implica tambi3n componer un campo de contradicciones y permitir que esas fuerzas en tensi3n se manifiesten, dialoguen, se afecten y reinventen sus significados; es decir, se abran a un devenir. Como recuerda Didi-Huberman, “El devenir es, por tanto movimiento: ¿c3mo el saber que constituye su objeto podr3a no encontrar en el movimiento su materia misma, su tema y su m3todo? Pero, ¿qu3 es un movimiento?”, y retomando a Nietzsche, responde, “es un juego, es una relaci3n de *fuerzas*. Memoria y olvido, «elemento hist3rico» y «elemento no hist3rico» son fuerzas —como lo son, en la esfera est3tica, lo apol3neo y lo dionisiaco—”. (2018, p. 140) Es en ese nudo que se instala en el cuerpo, de conflicto y coexistencia de fuerzas, donde se gesta la vida misma de la acci3n esc3nica.

Para Carbone, esas tensiones se convierten en n3cleo creativo. El montaje corporal puede pensarse como un procedimiento que revela la simultaneidad contradictoria de un proceso siempre inestable, hecho de p3rdidas y de restablecimientos de equilibrio entre fuerzas. Cuando una imagen entra en relaci3n con otra, se produce un choque que desestabiliza el sentido previo y engendra una nueva constelaci3n de significados. Al mismo

¹⁰ Para Patricia Cardona resulta urgente incorporar el t3rmino dramaturgia en el 3mbito de la danza, junto a la noci3n de actriz/danzante. Ello responde a la necesidad de generar articulaciones significativas en la creaci3n coreogr3fica, incluso en propuestas abstractas, donde una de las principales dificultades radica en la construcci3n de sentido. Seg3n la autora, elaborar un lenguaje no verbal coherente y significativo exige no solo experiencia en el oficio, sino tambi3n, una reflexi3n profunda sobre las condiciones socioafectivas que atraviesan los procesos creativos y de sus participantes. A menudo, se rechaza la noci3n de dramaturgia por considerarla, err3neamente, un recurso 3nicamente literario, cuando en realidad, organiza la acci3n esc3nica tanto en su dimensi3n objetiva como subjetiva. Para Cardona, esta carencia explica porque numerosos espect3culos de danza, en lugar de activar una memoria profunda en el espectador, terminan produciendo una especie de amnesia como consecuencia de una escasa articulaci3n significativa de acciones. “Si bien la dramaturgia es un recurso tomado del teatro, el bailar3n y el core3grafo igualmente recurren a la poes3a, a las artes pl3sticas y, fundamentalmente, a la m3sica para organizar y articular est3mulos y contenidos, de manera semejante al actor”. (2009, p. 23)

tiempo, esa nueva narrativa desarticula la anterior; la linealidad del relato precedente se diluye y, con ello, el guión fantasmático que lo sostenía pierde consistencia.

En la obra que analizo en el capítulo siguiente, *Védova In Lúmine*, la composición dramaturgica despliega una trama de contrapuntos mediante una combinatoria de gestos que se organizan en imbricaciones corporales. Éstas materializan restos de memoria bajo la forma de *Pathosformel*, *Nachleben* y *Engrama*: configuraciones que, como han señalado los filósofos de la imagen, expresan la unión inseparable entre una emoción intensa y una forma visual específica. Se trata de estructuras del sentir que condensan y transmiten una carga afectiva en la que forma y contenido permanecen indisolubles. Didi-Huberman lo formula con una imagen radical:

“Aquí se entrelazan Eros con Tánatos, la lucha a muerte con el deseo, el montaje simbólico con el desmontaje pulsional, el fósil mineral con la energía vital del movimiento, la cristalización perdurable de los grafos y la expresión pasajera de las emociones. Aquí se unen etimológicamente el *momentum* del tiempo impersonal y el *movimentum* del cuerpo afectado por las pasiones.” (2018, p. 181)

Este montaje cargado de paradojas condensa lo mineral del fósil y lo vital del gesto, cristalizando la tensión entre permanencia y fugacidad. Las obras de Carbone entrelazan dos vertientes fundamentales en la urdimbre de sus tramas. Por un lado, se atreve a encarnar el rostro espectral de quienes ejercen el abuso de poder y los plasma como figuras simbólicas o arquetipos: el profesor o la maestra, el policía o las botas del militar, la monja, el jefe, la enfermera o el médico, etc. Por otro, construye imágenes simbólicas que condensan lo vivo: la inocencia rebelde en vestidos y muñecas, la persistencia del deseo en objetos comestibles o en el juego de luces, la poética de posibilidades en la relación del movimiento con la música. En ese sentido, sus composiciones escénicas funcionan como cartografías sensibles donde no sólo se inscriben memorias personales, sino también, huellas estructurales de la violencia histórica.

Lo más decisivo en la elaboración de sus tramas es el gesto dramaturgico que Carbone desarrolla tanto en la creación escénica como en los laboratorios pedagógicos. Al dirigir los impulsos de la materia corporal hacia el terreno de juego y de la imaginación. El deseo —entendido como fuerza inconsciente— se constituye entonces como una forma sin objeto, abierta a lo nuevo posible. André Lepecki (2010) propone que, la recreación de una secuencia de gestos desbloquea, libera y actualiza las numerosas composibilidades e imposibilidades de la memoria afectiva. Para Lepecki “el cuerpo es el archivo y el

archivo es el cuerpo” (p. 67). Al bailar se actualizan las formas y fuerzas sensibles del cuerpo, en ese sentido, el deseo no solo se representa: actúa.

En tiempos de crisis identitaria ya sea individual o social, la potencia del juego imaginal sobre la materia del cuerpo se convierte en una vía de transformación. La dramaturgia del cuerpo se concibe así como una práctica de emancipación simbólica. Permite imaginar otros vínculos entre cuerpos, afirmar que la memoria no es solo vestigio del pasado, sino, materia activa para la imaginación creadora. En el laboratorio escénico, la puesta en relación entre deseo e imaginación deviene un operador político en el trabajo sobre la memoria. Este mecanismo de recreación y montaje de la memoria pueden extrapolarse también a la vida cotidiana. La danza y sus operaciones rítmicas actúan como detonantes imaginativos que alteran la manera de abordar los recuerdos, proponiendo una dramaturgia del cuerpo entendida como dramaturgia de lo vivo. Con sentido rítmico, la danzante articula la acción escénica como signo (lo sémico) y como gesto afectivo (lo pático). De ésta manera, sitúa lo pático en tensión con lo sémico del conflicto en un ritmo dinámico. Como afirma Louppe: “El ritmo implica una transformación profunda de la materia, una perturbación dinámica de sustancias y energías” (2011, p. 148).

El gesto escénico, concebido como acción objetiva, remite a referentes históricos, sociales o a huellas afectivas de la biografía personal. Incluso sin adoptar una forma simbólica tradicional, puede evocar situaciones, roles, vínculos o conflictos. Ese gesto construye sentido porque se inscribe en el plano de lo representacional, aunque lo haga de manera fragmentaria o no lineal. Por su parte, el gesto bailando como acción abstracta o energética se ofrece como pura presencia dinámica. No funciona tanto como signo que representa, más bien, como intensidad que se despliega en el flujo del movimiento, mediada por la plasticidad imaginal del cuerpo. Su sentido radica en la disponibilidad cinética, en la apertura al devenir. Como sugiere Didi-Huberman, se trata de “un saber *plástico* por excelencia: actúa por memorias y por metamorfosis entrelazadas” (2018, p. 144)

En los laboratorios de creación y en la dramaturgia del cuerpo que propone Carbone, los fragmentos de memoria se reorganizan en un espacio de montaje performativo que opera como proceso dialéctico. Allí, la subjetividad herida puede recomponer nuevas temporalidades. El ritmo y el saber plástico de la imagen —entendida como potencia de dar forma sensible al tiempo— actúan como vectores que reconfiguran recuerdos dispersos. Al desplazar narrativas fantasmáticas, abren el terreno a configuraciones inéditas de la experiencia. En el tejido coreográfico —conflicto, dinámica e imaginación— emergen

bisagras de sentido que, como señala Richard Schechner, convierten la performance estéticas en una práctica de transformación que

“marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene y se ensaye, presente y re-presente esas conductas (...) es paradoja fundamental de la performance que cada instancia sea diferente de las otras, mientras que teóricamente la idea misma de performance se basa en la repetición y restauración. Pero ninguna repetición es exactamente lo que copia; los sistemas están siempre en flujo constante” (2000, p. 13)

Las operaciones rítmicas del gesto sobre el conflicto y la dinámica corporal no solo interrumpen los relatos sedimentados, también habilitan la posibilidad de que surjan memorias inéditas, capaces de trastocar percepciones subjetivas y de desplazar identidades fijadas por los gestos de la violencia y la ideología. “Lo importante en la composición es hacer existir una materia inexistente, encontrar vías hacia lo desconocido y lo increado” (Louppe, 2011, p. 195). Tanto como participante y como testigo de aquello que se moviliza en los laboratorios de Carbone, la potencia de la experiencia del cuerpo en estado de danza está vinculado con la invención de memorias nuevas. La marca que un acto imprime en la memoria corporal no permanece inmutable, puede ser desplazada, resignificada y hasta redimida por la fuerza de otro acto que abre un cauce de nuevas fuerzas en el cuerpo.

2.6 El deseo en el acontecimiento escénico: De lo singular a lo colectivo

La danza contemporánea ha sido con frecuencia caracterizada como un arte elitista o hermético, distante de los públicos situados en posiciones sociales periféricas; sin embargo, diversas experiencias de recepción han demostrado que el acontecimiento escénico puede subvertir esas fronteras. Gracias a los puentes interdisciplinarios entre lenguajes que proponen artistas como Mirella Carbone y a las temáticas que aborda, la escena permite que los códigos convencionales de comunicación se vean excedidos por una dimensión sensible que interpela lo humano. La escena teatral es un territorio de encuentro entre artistas y espectadores donde se produce un intercambio afectivo. En esa relación emerge una fuerza convocante que habilita procesos de reconocimiento y proyección subjetiva. Esta dimensión coincide con la noción de *eros político* formulada por Didi-Huberman (p. 73), entendida como una energía simultáneamente erótica y política que vincula cuerpos, genera cercanía afectiva y configura espacios de resonancia que exceden los límites del lenguaje verbal.

La escena que propone Carbone constituye un acontecimiento vivo donde la sutileza del gesto, la intensidad del movimiento y la pasión que transmite desbordan los marcos de una representación. Desde la perspectiva de la Filosofía del Teatro, el teatro no puede reducirse a la noción de espectáculo, el teatro es un acontecimiento¹¹ que nunca se repite de manera idéntica, “llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores” (Dubatti, 2016, p. 32). El acontecimiento escénico es, entonces, un encuentro único entre cuerpos, gestos y miradas; un suceso en el que el tiempo se densifica, la presencia adquiere la intensidad de lo inesperado y la experiencia se afirma como acontecimiento de verdad. A diferencia de otras artes, lo teatral acontece en el “aquí y ahora”. En cada función, las reacciones y respuestas que suscitan los gestos, son nuevos. La historia que presenta la danzante se articula a las historias de las espectadoras en el acontecimiento escénico, la novedad de esas nuevas percepciones se integran en un entramado singular que queda inscrito en la memoria colectiva.

En ese sentido, Jorge Dubatti recuerda que el término griego *théatron* remite, en su raíz etimológica, a un espacio-lugar que comporta territorialidad y encuentro colectivo: un convivio. La palabra comparte el origen con el verbo “mirar” e incluso con “teoría”, lo cual amplía la noción de *mirar* hacia un campo perceptivo más complejo, que involucra comprender, dejarse afectar y pensar a través de la expectación. Asimismo, se vincula con el verbo *theáomai*, que significa “ver aparecer”, es decir, presenciar aquello que surge de los actos y se vuelve legible para la espectadora. En el convivio teatral esta emergencia se manifiesta como presencia encarnada o, en palabras de Dubatti, como un ente poético. De ahí que, asistir al teatro sea también una manera de vivir y convivir, una afirmación de la existencia común que Dubatti denomina *cultura viviente* (2016, p. 18).

En el estado de presencia del convivio emerge un nosotras-nosotros que no anula lo singular. En ese plano del encuentro, “el cuerpo del bailarín toca el cuerpo de todo espectador, incluso sin que éste se dé cuenta” (Louppe, 2011, p. 74) a través de la energía

¹¹ El teatro concebido como acontecimiento se plantea como una perspectiva ontológica y epistemológica que abarca las prácticas escénicas contemporáneas sin caer en esencialismos ni exclusiones. Bajo la noción de “Teatro Matriz”, el concepto se expande para incluir múltiples manifestaciones —como la danza, al performance, el circo, la narración oral, el clown, o el stand-up— en tanto experiencias que integran convivio, poiesis corporal y expectación (Dubatti, 2016, p. 19). Pensar el teatro como acontecimiento implica trascender la idea de lenguaje entendido como sistema de signos; lo que acontece no se limita a reproducción de significados, pues, lo que emerge en el plano de la reunión se configura como una creación humana más amplia, mediada por la presencia y el gesto. De ahí que, el acontecimiento teatral exceda tanto las prácticas discursivas como la interpretación semiótica del sentido, desplegándose como experiencia compartida que rebasa los marcos del lenguaje verbal.

cinética. El cuerpo presente de la danzante convoca y afecta sensiblemente a las espectadoras, mientras que, a su vez, se deja afectar por ellas; se genera así una transferencia recíproca de subjetivación que descansa en la capacidad de singularizarse a través de la acción compartida, entre “soledades compañeras —que acuden a emocionarse para siempre con semejante danza, semejante peligro” (Didi-Huberman, 2008, p. 30).

Como advierte Dubatti, el teatro es un “arte aurático por excelencia” en sentido benjaminiano, pues “remite a un orden ancestral, a una escala antiquísima” de la experiencia humana (2016, p. 32). La resonancia que surge en esta relación, activada por escenas tramadas en el lenguaje de gestos, produce en la percepción de la espectadora un doble movimiento; la incita a reconocerse en la fuerza vital que la danza encarna, y simultáneamente, la invita a desprenderse de los mandatos patriarcales inscritos en su subjetividad. Esta tensión apertura una grieta en la lógica que reprime el deseo femenino singular, lógica que se traduce en formas de violencia en los hábitos cotidianos.

En esa oscilación, los actos escénicos evidencian que la singularidad del deseo se encuentra permanentemente atravesada por lo social. El gesto deviene una potencia compartida que articula lo íntimo y lo colectivo. El convivio activa zonas implícitas de la memoria y del deseo, a la vez que busca interpelar a cada espectador en su interioridad. La danza plantea las condiciones para que quienes observan proyecten en la imagen su propio deseo, de ese modo el “teatro interior” de cada espectador, podría suscitar evocaciones que incluso pueden traducirse en micromovimientos musculares durante la quietud del cuerpo en el asiento, gracias a la energía cinética. Tal como advierte Louppe, el espectáculo coreográfico moviliza dimensiones que no siempre se explicitan, pero que amplifican el deseo de comprender e imaginar más allá de lo visible: surge “el deseo, a menudo, de conocer más a fondo su historia. Lejos de despoetizar el acercamiento a la obra, tales informaciones refuerzan su interés, amplifican la escala de sus deseos” (Louppe, 2011, p. 17).

El convivio en las obras de danza-teatro posibilita una relectura de aquello que con frecuencia se asume como dado. Las configuraciones identitarias, las jerarquías invisibles y las marcas que los sistemas de poder inscriben tanto en las relaciones más íntimas como en la historia encarnada de los cuerpos son puestas en escena para ser observadas. Dicho espacio de recepción favorece una suspensión de la inercia perceptiva que lleva a examinar los papeles asumidos, las identificaciones que atraviesan a los sujetos, los mandatos que operan sobre ellos y, de manera concomitante, los flujos sutiles que articulan sentir y

pensar. Bajo esta perspectiva, el mundo perceptivo y conceptual se abre a la posibilidad de reformularse fuera de los marcos restrictivos del entorno.

Se plantea así una dialéctica corporal —una “intelectualidad del cuerpo”, en los términos de Artaud— ubicada a medio camino “entre el gesto y el pensamiento” (Artaud, 2001, p. 101). Tal dialéctica desplaza el teatro de texto hacia la interrelación viva que emerge del movimiento y de la acción presente. La escena, como espacio común entre intérprete y espectadores, se constituye entonces en un territorio donde el gesto opera como mediación activa de un proceso relacional que mantiene en continua alteración los significados sedimentados por el lenguaje en el cuerpo. En este horizonte, la noción de pensar desde el cuerpo se configura como experiencia concreta.

En otras palabras, al ubicar un cuerpo frente a otro, en un plano de contacto sensible, energético y estético, se transmiten imágenes y se intervienen los afectos hasta provocar un contagio que, según Cardona, genera “una comunicación por resonancia. Una comunicación cuerpo a cuerpo” (Cardona, 2022, p.46). En este sentido, el gesto en escena no enuncia un contenido prefijado; ejecuta, más bien, una acción transformadora sobre quien lo presencia. Emerge, entonces, el acto de acompañar, como señalan Didi-Huberman (2008) y Dubatti (2016), o bien se podría decir que surge el contagio corporal como indica Louppe (2011). En esta interrelación escénica, danzante y espectadores sostienen la presencia de manera recíproca —un cuerpo al alcance de los sentidos del otro—: se leen, se estimulan, se incitan y se provocan mutuamente.

En la escena, se contagia el impulso de modificar la dirección de la mirada del Otro. La imagen devuelve la mirada. Las obras de Carbone invitan precisamente a quebrar la lógica de la ideología —que captura el deseo singular para normalizarlo—. Mientras la ideología dirige la mirada de lo social hacia lo individual con fines de control, en estas piezas se invierte el recorrido. De ahí que lo singular irradie hacia lo común, para desencadenar un movimiento de transformación compartida. Más allá de las diferencias identitarias, generacionales o de origen, el acontecimiento escénico convoca a intérpretes y espectadoras en una misma transmisión de fuerzas cinéticas. El pathos que emerge en la escena enlaza las soledades y las convierte en experiencia común, aun cuando dicha comunión solo exista en la temporalidad breve del espacio compartido en el convivio.

2.7 Relación con las espectadoras como construcción intersubjetiva

El acontecimiento escénico se configura como un espacio de co-creación donde intérpretes y espectadoras se afectan mutuamente. Al ser una construcción intersubjetiva, la

espectadora no ocupa un lugar pasivo; por el contrario, constituye parte esencial del hecho escénico al intervenir activamente en la producción de sentido con sus percepciones, memorias y afectos. Lee los gestos que aparecen fragmentados, piensa a través de imágenes y entrelaza las formas simbólicas con su propia subjetividad; en ese proceso, hace dramaturgia. Para Rancière, la potencia de la espectadora no proviene de su pertenencia a un colectivo o de dinámicas de interacción predeterminadas; su fuerza proviene de la capacidad de “traducir a su manera aquello que percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro [espectador] aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra”. La experiencia de quien espera es irreplicable, cada persona traza su propio recorrido al establecer asociaciones y rupturas en sus lecturas. Sin embargo, lo que las vincula es la facultad compartida de interpretar y el deseo de intercambiar esas lecturas. Como afirma el filósofo, “en ese poder de asociar y disociar reside la emancipación del espectador” (2010, p. 23)

Carbone comprende que la espectadora no se limita a reconocer la destreza técnica; también busca percibir intenciones, necesidades o impulsos inscritos en las acciones motoras de quienes danzan y actúan. Quien asiste a la escena se ve movido a descifrar identidades. Esa lectura se construye a partir de la atención a múltiples matices que se articulan en la acción. Cuantas más posibilidades de interpretación encuentre en un gesto coreográfico, en un trazo de movimiento o en el entramado de imágenes, mayor será su implicación en el acontecimiento escénico. Considero que en ello radica uno de los aspectos más pedagógicos de la poética de Carbone, al emplear con sensibilidad los recursos técnicos, nos recuerda que los seres humanos no habitamos el mundo únicamente desde lo biológico, ni el cuerpo danzante se reduce a la técnica desprovista de significantes. Somos criaturas de sentido que, al relacionarnos con la escena, interpretamos, asociamos, resignificamos. Esta práctica coincide con lo que plantea Cardona, quien define al espectador como “un lector de sentido, un cazador de narraciones vitales” (2009, p. 22).

La lectura del cuerpo en la obra de coreográfica se torna posible cuando la distribución de los elementos sensibles transmite estados corporales mediante matices, variaciones de dinámica, contrastes, contención y liberación de energía; en suma, cuando la narrativa corporal construye sentido. En los actos concebidos desde reacciones humanas e impulsos configurados como imágenes, la lectura de la espectadora comienza en los “microimpulsos que encienden el fuego de la vida en la piel habitada de sentido”. Son corrientes de energía organizada que se transfieren directamente al cuerpo de la espectadora. No obstante, Cardona advierte que la ausencia de dramaturgia en la danza puede generar cuerpos vacíos (2009, p. 32). La investigadora cuestiona aquellas prácticas

escénicas que se quedan en la superficie técnica y el virtuosismo, donde a menudo las intérpretes privilegian la exhibición de destrezas o la producción de enigmas inconexos, en lugar de tejer relatos con organicidad, lógica centrada en las pasiones y densidad humana.

Según Cardona, este tipo de espectáculos terminan provocando más “amnesia que memoria profunda en el espectador” (p. 22). Ese trabajo de dramaturgia íntima que la danzante sostiene en sus frases corporales constituye la condición para que la espectadora despliegue su potencia emancipadora. El tejido secreto que traza quien danza, enlazado con la dramaturgia de la obra, funciona como catalizador del proceso de emancipación de la espectadora. Al leer imágenes e impulsos, signos y fuerzas, el acto de “percibir” se convierte también en una acción liberadora de la imaginación.

En esta operación de lectura, la espectadora activa a la vez sensibilidad y pensamiento, disolviendo la antigua separación entre sentir y razonar. Percibir y decodificar se presentan como prácticas críticas que permiten reconocer y comprender tanto los actos de los otros como la información que proviene del entorno. Lo que se moviliza en la espectadora, más allá de la percepción visual e intelectual, es un saber afectivo donde intervienen de manera articulada todos los sentidos. A ello se suma la memoria, el deseo, la imaginación, la intención, la conciencia del movimiento y la creatividad. “Así, de cada movimiento, nacen historias. Se remueven las memorias internas. El cuerpo traduce toda la información emocional en gestos. Todo gesto es una narración” (Cardona, 2022, p. 122).

El gesto percibido despierta una resonancia táctil y cinestésica —sentidos históricamente relegados frente a la vista o el oído— que, al incorporarse a la peripecia mental, enriquecen radicalmente la experiencia escénica. En el espacio de acción compartido, el gesto se convierte en una forma de comunicación polisensorial que actúa directamente sobre el sistema nervioso de quien observa. El texto hecho de movimientos e imágenes polisémicas exige una lectura encarnada, una cognición corporeizada¹² a través del ritmo, la energía y las intensidades. Bergson lo explica con precisión al señalar que “la

¹² En el marco del espectador kinestésico, Stanton Garner Jr. (2018) vincula la empatía corporal y la cognición encarnada con el funcionamiento del cuerpo como lugar de percepción y pensamiento. Percibir teatro es, para el autor, percibir a través del propio cuerpo una suma de micro-movimientos, tensiones musculares y sensaciones que abren un estado de conciencia. Garner desnaturaliza el proceso de empatía al destacar que no se trata de un fenómeno puramente intelectual, está conectado a un nivel corporal y pre-reflexivo. El espectador siente en su propio cuerpo los movimientos que observa. Garner advierte, que la empatía corporal está atravesada por diferencias culturales, de género, raciales y de corporalidad. Estas nociones se apoyan en los estudios sobre las neuronas espejo, que muestran cómo al observar un gesto el sistema nervioso lo reproduce internamente, generando una experiencia compartida de acción y sentido. Para esta investigación se consultó la reseña crítica de Peta Tait publicada en *Contemporary Theatre Review* (2020), donde se sintetizan los principales aportes del libro.

regularidad del ritmo establece entre [la intérprete] y nosotros una especie de comunicación, y los retornos periódicos del compás vienen a ser otros tantos hilos invisibles con los que articulamos esa marioneta imaginaria”, que se mueve por resonancia en el interior mismo del cuerpo de la espectadora (citado en Didi-Huberman, 2008, p. 95).

Esa comunicación de hilos invisibles constituye un vínculo real que se produce mediante la energía y la percepción cinética de los cuerpos en estado de presencia, inscribiéndose en la espectadora como afecto, como reverberación. La percepción cinestésica permite que quien participa traduzca los movimientos escénicos en su propio cuerpo. Eugenio Barba, en *Lección 1 - Aprendiendo a aprender: El sentido cinestésico*¹³, ha reflexionado sobre la centralidad de este sentido en la formación de la actriz-danzante, pues, la acción constituye el factor principal en la transmisión de comportamientos y en la atención de los cuerpos. La transformación del comportamiento privado de la actriz-danzante persigue dos fines: primero, generar mecanismos que le permitan mantenerse viva en escena y transmitir con precisión sus intenciones; segundo, estimular la percepción y la energía interior de las espectadoras, de modo que, cada impulso se transforme en pulso nervioso capaz de convocar su sentido cinestésico, su memoria y su imaginación. En palabras de Barba, la acción de la actriz- danzante esculpe la percepción de la espectadora (Fondazione Barba Varley, 2023).

El sentido cinestésico está siempre activo, aunque permanezca velado, ha sido uno de los canales más importantes en la transmisión ideológica, ya que apela al aprendizaje más básico que tiene el ser humano, la mimesis. La ideología patriarcal y capitalista han instrumentalizado su valor experiencial sin que seamos del todo conscientes. El sentido cinestésico constituye la base fisiológica de una memoria inconsciente que orienta los actos expresivos, induciendo a que la coherencia de nuestras acciones quede más alineada a mandatos externos —introyectados por imitación— que al deseo propio. En cambio, en el convivio teatral esa red de estímulos invisibles se vuelve perceptible. Se revela cómo los gestos corporales responden directamente al sistema nervioso y cómo la gestualidad se organiza a partir de asociaciones afectivas que conducen la acción. En escena, este sentido se expone y se ejercita, de esa manera, el cuerpo se reconoce como fuerza capaz de dirigir su movimiento en términos de peso, espacio, tiempo, flujo y respuesta cinestésica,

¹³ Barba señala que, la percepción del movimiento está estrechamente vinculada al sentido cinestésico, el cual es “la capacidad de percibir y reconocer la posición del propio cuerpo y el estado de concentración de los propios músculos sin necesidad de la vista. Es considerada el sexto sentido. Gracias a la cinestesia tomamos conciencia de diferentes partes de nuestro físico y del contexto espacio-temporal en el que obramos. Se habla de aprendizaje cinestésico cuando se aprende haciendo o asociando el proceso cognitivo a una acción” (Fondazione Barba Varley, 2023, 44:12)

recuperando una capacidad de agencia que invierte la tendencia a repetir hábitos de comportamiento inscritos en el circuito de la servidumbre funcional. En ese sentido, Didi-Huberman observa que, existe una potencia *reversiva* en los gestos, una facultad de desplazamiento expresivo que transforma la energía inconsciente

“Comenzamos a comprender en qué medida las formas corporales del tiempo, superviviente, advienen no solamente en *contra-tiempos* sino también en *contra-movimientos*: en contra-efectuaciones, en movimientos-síntomas. A menudo es mediante un movimiento *desplazado* —en todos los sentidos del término— en cómo se obtiene la intensidad: surge por sorpresa, donde no se le espera, en el *parergon* del cuerpo” (2018, p. 218)

Valorar el carácter político del convivio poético de la experiencia escénica, funda un campo de resonancias compartidas donde lo individual se entrelaza al archivo común de afectos y memorias colectivas, donde se juega también, una política de lo sensible; porque allí se redistribuye lo que puede ser visto, sentido y pensado. La libertad del gesto y el decir del gesto acontecen en un mismo movimiento del cuerpo hablante, comprometiendo tanto a la intérprete como a la espectadora en ese intercambio afectivo. Evidenciar el síntoma deshace ilusiones inconscientes que permiten reconocer el deseo. En este horizonte, resignificar lo común se torna posible. La memoria en el cuerpo se actualiza en el vínculo real del encuentro con la mirada del Otro. Resaltar que en el encuentro con el Otro, se actualizan las respuesta físicas y hormonales de un cuerpo que permanece con la sensación de alta tensión o de miedo extremo. Para que el cambio sea real, el cuerpo debe modificar las reacciones corporales, inscribir una nueva memoria que produzca en el cuerpo la señal de que el peligro ya pasó y aprender a vivir en la realidad del presente.

Como recuerda Rancière (2009), las artes nunca son neutras, son siempre modos de organizar lo común. El teatro y la escritura escénica en particular, desestabilizan el orden social al visibilizar identidades, o confundir subjetividades, traspasar límites prescritos y alterar los repartos de espacio, tiempo y discurso. No en vano Platón exaltaba la coreografía comunitaria como arte de unidad social. La historia, sin embargo, muestra que el movimiento corporal oscila entre ser herramienta de dominación —como ocurrió con la apropiación del sistema labaniano por el nazismo— y ser medio de emancipación cuando el arte performativo contestatario recupera su potencia de alterar los sistemas de valores (p. 17). La escena compartida que construye Carbone hace tangible esta dinámica. Las imágenes que nacen del gesto danzado desarman guiones identitarios, subvierten la mirada normativa y desarticulan el imperativo de servidumbre inconsciente. El texto puesto en acto

no se limita a significar, actúa directamente sobre los cuerpos y sus percepciones por resonancia. En ese desajuste aparece un espacio extra cotidiano donde lo vivido puede analizarse mientras se siente; un lugar donde las sensaciones corporales se leen con una mezcla de distancia y cercanía.

En esa política de las formas, la acción poética y el drama permiten dar vuelta al sentido de las imágenes de la memoria y al valor del síntoma corporal. Como sostiene Didi-Huberman, “el pathos da vueltas y más vueltas en los corazones, las almas, los movimientos de todos. Terminan dando vueltas en los cuerpos. Extrapola por medio de lágrimas o gestos, el dolor que se siente (...) Hace bailar y sublevarse a toda una sociedad que terminará revolucionando su propia historia” (2022, pp. 17-18). Desde mi lugar de espectadora participante comprendía que la poética de esta danza genera una política del deseo porque pone en movimiento imágenes latentes del cuerpo social. En la soledad de sus actos, la danzante nos trasladaba a abismos desafiantes, tiernamente: una experiencia singular para cada espectadora, vivenciada como ejercicio espiritual compartido. Más aún, su danza convocaba nuevas formas de sensibilidad, inducía una metamorfosis sutil en el colectivo.

La potencia del acontecimiento escénico radica en que abre un intervalo de desidentificación subjetiva, suspende roles y posiciones fijas —intérprete/espectadora, masculino/femenino, víctima/agente— para dar lugar a nuevas formas de vínculo. La relación cuerpo a cuerpo con la danzante avivó la plasticidad de la imaginación y me permitió esbozar un primer diseño de acción desde la energía pulsional y las corrientes nerviosas. Fueron los primeros trazos para desviarse de la tendencia a repetir el rol que los mandatos incorporados a través de la violencia habían establecido en nosotras. Después de las funciones de Carbone no fui la única conmovida, muchas espectadoras compartimos la impresión de haber atravesado un umbral cargado de energía y sensibilidad. En ese sentido, puede decirse que la pasión de su potencia creadora no se agota en la escena, pues, en cada función siembra una memoria activa en quienes siguen dedicándose a las artes corporales y al activismo.

Capítulo III

Védova in Lúmine, la agencia poética

Escribo para limpiar mis riñones, para darle voz a mis pensamientos salvajes. Escribo poesía para limpiar mi sangre, para poder respirar y dormir aunque sea tres horas. Cuando escribo: vivo y amo, soy el animal más voraz. O al menos, lo intento.

Jorge martillo Monserrate

Figura 1
Védova



(Fuente: archivo personal de Carbone)

3.1 Contexto de la obra y lugar en la trayectoria de Mirella Carbone.

Védova in Lúmine (La Viuda Iluminada) es el primer unipersonal creado e interpretado por Mirella Carbone, con la dirección de Luis Mueckay (Ecuador). Estrenada en Lima en 1993, la pieza tuvo una vida escénica prolongada de casi veinte años, con temporadas en salas limeñas como la Alianza Francesa, el Instituto Cultural Peruano Alemán-Goethe, el ICPNA y el Centro Cultural de la Católica, además en festivales independientes en Ecuador y Perú. Su última función tuvo lugar en el 2012 en el marco del programa de la plazuela de las artes en Lima. Esta permanencia en sus presentaciones

evidencia el carácter procesual de la obra: una pieza que Carbone mantuvo viva, resignificando su sentido a lo largo del tiempo.

El recorrido artístico de Carbone en ese momento se forja en la intersección entre danza contemporánea, teatro corporal y trabajo comunitario. En *Revelando el Movimiento. Historia de la danza moderna y contemporánea en el Perú* (2020) Carbone rememora su paso por el el Centro de Acción de la Mujer de Guayaquil, donde desarrolló proyectos con énfasis en el movimiento y el reconocimiento corporal, “Hice un diagnóstico de los sectores populares con las mujeres a partir del movimiento y realicé pequeñas obras” (Carbone En Valle Riestra, 2020, p. 253). Desde mediados de los años ochenta, su experiencia autodidacta en danza-teatro se nutrió del intercambio con artistas teatrales como Mario Delgado, Pilar Nuñez, Eugenio Barba, y danzantes como Wilson Pico, Maureen Llewellyn-Jones y Lucho Mueckay por nombrar algunas de las personas con quienes compartía códigos caracterizados por una disciplina elegida basada en principios creativos y una entrega apasionada a la creación. Ello fue la base de su capacidad para construir dramaturgias desde el cuerpo y conducir procesos creativos anclados en la corporalidad.

En 1992, su trayectoria sufrió un giro abrupto cuando fue detenida durante quince días por la Dirección Nacional contra el Terrorismo (Diricote) debido a su amistad y relación profesional con la bailarina Maritza Garrido Lecca, implicada en la captura de Abimael Guzman. Tras esta experiencia, y una vez que el caso fue declarado ‘no ha lugar’, Carbone —recién llegada de Ecuador y reincorporándose a la actividad artística en Lima—, emprendió su investigación creativa que daría origen a *Védova in Lúmine*. En esta obra, buscó elaborar un ritual íntimo capaz de confrontar las sombras de su historia, integrando en escena la tensión en la memoria entre consciente e inconsciente desde el punto de vista del gesto danzado, un terreno singular en el que la experiencia biográfica y la ficción transmutan en materia poética.

El contexto en que surge *Védova in Lúmine* está atravesado por las huellas de la violencia política que azotó al Perú entre 1980 y 2000, periodo que evidenció la fragilidad del Estado de derecho y la normalización de la violencia como mecanismo de gobierno. Las violaciones sistemáticas de derechos humanos y la pedagogía de la crueldad que se instauró moldearon generaciones, dejando una memoria fracturada y disputada. Frente a los discursos oficiales de “reconciliación” emergieron relatos críticos que, en lugar de cerrar heridas, reivindican la necesidad de un “recordar sucio” capaz de visibilizar la continuidad de las violencias estructurales como síntoma de un estado de excepción normalizado (Denegri & Hibbett, 2016, p. 31). Ésta memoria crítica insiste en las zonas grises del

conflicto, donde las dicotomías víctima-victimario se difuminan, y enfatiza la necesidad de desnaturalizar las violencias históricas que aún configuran el presente. En este marco, *Védova in Lúmine* puede leerse como un gesto estético-político, un ritual que confronta las sombras de una memoria colectiva aún herida y reabre la posibilidad de transformación subjetiva.

Inspirada en el ritual popular de Año Nuevo —la quema de un muñeco que simboliza los aspectos negativos del pasado—, la obra propone resignificar el rito popular aportando al repertorio de la memoria colectiva una serie de gestos sensibles y estéticos al repertorio de la memoria colectiva. En escena, la intérprete enfrenta “su sombra”, condensación de miedos, culpas y mandatos patriarcales, materializados en un muñeco que es quemado en la secuencia final. A través de éste acto, *Védova in Lúmine* dramatiza el cierre de un ciclo de repetición traumática y la apertura de una nueva configuración del deseo. La dramaturgia se articula en torno a cuatro figuras clave: *La Regia*, símbolo de la juventud y sensualidad; *La Mamasantísima*, la herencia materna; *La Donadío*, encarnación de la educación religiosa; y *El Mamilico*, representación de la autoridad estatal. Estos personajes, llevados a escena mediante muñecos de tamaño real, condensan la presión de discursos moralizantes y disciplinarios interiorizados en la subjetividad femenina.

Védova in Lúmine se constituye como un ritual de individuación donde el acontecimiento escénico reafirma la posibilidad de crear una *segunda naturaleza* o construir una nueva subjetividad para quienes han padecido las consecuencias de la violencia de género. Carbone construye, a través del gesto y la manipulación de objetos, un dispositivo de confrontación de sus fantasmas psíquicos, como representaciones de instituciones patriarcales —la familia, la iglesia y el Estado— que modelan y restringen el deseo a través de la normalización del dominio y la desposesión de la subjetividad, especialmente en cuerpos feminizados. El acto de sentar a sus fantasmas en la última cena del año convierte la escena en un espacio de introspección donde la danzante plantea un desacuerdo a su propia historia, de esa forma, abre la posibilidad de cortar con un fragmento del legado traumático. Las figuras que habitan la obra —la madre rígida, la monja punitiva, el militar opresivo— condensan imaginarios colectivos inscritos en generaciones educadas bajo sistemas de control y disciplina obligada. Éstas imágenes son síntomas de una violencia histórica que han penetrado la vida íntima de la mujer, operando como “fantasmas ideológicos”. Los fantasmas del patriarcado son un mecanismo psíquico de control interiorizado que regula la relación de la mujer con su deseo a través de los síntomas. Los fantasmas son parte del conjunto de fantasías y creencias que estructuran la subjetividad.

En este proceso, la danzante aborda el ciclo vida-muerte-vida como una praxis ética y estética. El testimonio de Carbone en la obra, efectúa un pasaje simbólico de una subjetividad capturada a una agencia creadora, donde la quema de la sombra marca un renacimiento subjetivo que activa una fuerza fundamental en la víctima como manifestación de su deseo. Esta *pathosformel* se inscribe en una búsqueda de libertad, en la que la intérprete utiliza la lógica del cuerpo en movimiento para trazar una cartografía de desubjetivación de coerciones patriarcales e invita a imaginar la posibilidad de construir un proceso de subjetivación a partir de la materia sensible del cuerpo. La performance de danza-teatro propone una memoria que se mantenga abierta a las preguntas, capaz de interrumpir narrativas hegemónicas y visibilizar la continuidad de los antagonismos sociales en el acto de recordar. Desde ésta mirada, la acción de *recordar* no busca una “cura” definitiva, sino una transformación ética y política que desestabilice los pactos de olvido y abra la posibilidad de un futuro menos violento.

3.2 Resignificación del rito como escenario político

En esta sección se examina cómo *Védova In Lúmine* convierte un rito popular en un dispositivo político capaz de reconfigurar la subjetividad femenina. Para ello, se parte de la premisa de que el ritual puede operar como un espacio de tránsito donde se reordenan fuerzas afectivas, las memorias corporales y, sobre todo, los significados heredados. La obra se apropia de la quema del muñeco de Año Nuevo —un acto comunitario que conmemora el cierre del ciclo anual— y lo desplaza hacia un escenario íntimo en el que la mujer enfrenta su propia historia psíquica. Este desplazamiento del ritual hacia la interioridad será el eje que articule este capítulo.

Se verá cómo la obra construye una atmósfera de penumbra y desdoblamiento —donde la Viuda se confronta con presencias espectrales que emergen como restos de violencia internalizada— y se estudiará cómo la performance activa un régimen de imágenes instala a la protagonista en un escenario ambiguo entre la memoria y el deseo, en el que los muñecos funcionan como objetos-fantasmas que revelan la performatividad de la violencia patriarcal. Asimismo, se verá cómo la obra revela que los rituales, si bien son por definición repeticiones culturales que renuevan un mito, también pueden ser leídos como tecnologías simbólicas capaces de desarticular o reforzar regímenes de poder. *Védova in Lúmine* propone un uso insurgente del rito, donde la diferencia —tal como la define Schechner— interrumpe la repetición automática del ritual de la violencia y abre la posibilidad de incorporar un gesto transformador.

3.2.1 La trama: Escena fantasmal.

En *Védova in Lúmine*, Mirella Carbone y Luis Mueckay parten de un rito popular —la quema del muñeco de Año Nuevo, que simboliza el cierre de un ciclo y el alejamiento de las “malas energías”— para resignificarlo como un ritual contemporáneo orientado al trabajo psíquico y a la individuación de la mujer. El rito de pasaje deja de operar como un acto de purga colectiva para transformarse en un procedimiento íntimo que reorganiza memorias dolorosas y reinscribe el deseo como motor de acción. La creación desplaza el marco cultural del acto tradicional hacia un espacio-tiempo de expresión subjetiva en el presente, donde la danzante convierte el ritual en un escenario de experiencias íntimas. Allí, el fuego no solo consume lo viejo, convoca presencias latentes, fantasmas del pasado que se revelan para ser confrontados. El acto deja de ser una fiesta comunitaria para acercarse a la tensión de un juicio simbólico, donde lo que arde no es sólo un muñeco inerte sino las formas hegemónicas que han capturado su subjetividad.

La performance ritual se desarrolla en un escenario dominado por la oscuridad y la soledad, condiciones que Didi-Huberman (2008) reconoce como el territorio propicio para la irrupción de los fantasmas de la psique. Desde el inicio, la penumbra construida por los creadores sitúa la acción en un espacio liminal, una zona gris en la que percibimos la presencia de un cuerpo en escena, aunque intuimos que no está a solas. La aparición del primer muñeco, *La Sombra*, transforma el espacio escénico en un verdadero *escenario del inconsciente*. Allí, la danzante ingresa a sus “soledades espirituales” (p. 47) para confrontar huellas, impulsos, deseos y contenidos psíquicos latentes de su memoria.

La penumbra opera como frontera porosa entre lo consciente e inconsciente, entre lo que se puede ver y lo que apenas se reconoce. En ese umbral emergen fijaciones psíquicas que sostienen el conflicto de la mujer. Simbólicamente, la lucha se orienta a superar la repetición de goce que las apariciones fantasmales imponen como una constante, generando sufrimiento en la *Viuda*. Las escenas revelan síntomas que atan a la mujer a un objeto —un otro que actúa como presencia espectral de la psique, pero también a personajes reales que representan la amenaza— que la mantienen en una posición de subalterna en su propio cuerpo. Este es el marco subjetivo que la tradición patriarcal persiste en configurar como marca sobre el comportamiento de la subjetividad femenina, el papel de víctima. Al mismo tiempo, la irrupción del deseo aparece como un llamado a reorganizar las fuerzas que estructuran el guión psíquico que la *Viuda* encarna y que en el transcurso de la noche pretende afrontar.

El ciclo ritual, donde un acto heredado se reactiva para ser atravesar un cambio subjetivo en un nuevo marco, sitúa la obra en el terreno que Richard Schechner describe como “conducta restaurada” o “conducta practicada dos veces” (2000, p.13), son acciones humanas que se repiten aunque nunca de forma idéntica, pues cada reiteración abre la posibilidad de una diferencia. Carbone utiliza este principio para evidenciar la repetición mecánica de la performatividad de la violencia como ritual cotidiano. A través de la reiteración en el acto, expone la escena que origina el síntoma y muestra cómo la diferencia interviene para inscribir una huella distinta en la misma situación, mediante *inversiones de sentido* que el gesto de imaginación y la performance estética hacen posibles en la escena. De ese modo, se altera el guión inconsciente que muchas mujeres conservan como memoria encarnada. En ese sentido, la trama nos sitúa en la fiesta popular como rito de pasaje:

“En el Ecuador y Perú, países latinoamericanos unidos por fuertes tradiciones populares, acostumbra a celebrar el treinta y uno de diciembre confeccionando un muñeco de trapo y careta que simboliza el año viejo que muere. Cerca de la media noche, se lee un “testamento”: coplas que dan cuenta de las “herencias” y buenos deseos que el viejo deja a los que sobreviven. A la hora cero, el muñeco es sacado a la calle para ser quemado entre música, cohetes y los llantos de la “viuda” —un vecino del barrio disfrazado como tal— que dramatiza su soledad pidiendo consuelo y una caridad para el año viejo.

A la mañana siguiente, el nuevo año surge de las cenizas. Se cumple así, el ciclo vital de muerte-resurrección.

Tomando la escena de esta singular fiesta, Védova recrea el ritual. Concesión a la muerte. Llamada urgente a la vida.

Después de algunos meses de preparación, pero toda una vida de estar presentida, Védova ha sido una maravillosa inspiración para ir y venir venciendo obstáculos geográficos y de tiempo. Ahora sube al escenario... aunque en honor a la verdad, deberíamos decir: baja al escenario. O quizá: sale del escenario. O también: se queda para siempre en el escenario. No sabemos, pero no puede haber lugar a la duda porque el fuego no sabría de reflexiones.”¹⁴

El juego de palabras en las últimas líneas del programa de mano evidencia que el escenario no es un espacio físico estable, se trata de un lugar a modo de umbral existencial donde la *Viuda* transita por distintos estados: *sube, baja o permanece para siempre*. Estas

¹⁴ Programa de mano, escrito por Mirella Carbone y Luis Mueckay en 1993.

acciones funcionan como metáforas de recorridos internos que atraviesan su experiencia y delinean fronteras al interior de su cuerpo. La trama de luces y sombras se despliega en una casona de clase media, espacio que opera como metáfora del cuerpo de la danzante, lugar donde se conservan las inscripciones de su historia. Cada habitación, cargada de objetos y recuerdos, corresponde a un estrato de la memoria corporal; ingresar en la casona equivale a adentrarse en la materialidad de estas memorias implícitas.

En el gesto de la danzante, las memorias oficiales dialogan con las memorias subyacentes de su historia, aquellas que no se registran en los relatos dominantes ni en los archivos institucionales, pero que sobreviven en los cuerpos a través de gestos transmitidos en los márgenes de la memoria cognitiva. Son memorias que persisten como huellas afectivas y transmisiones corporales, usualmente silenciosas. Como fósiles vivientes, los gestos atraviesan generaciones y se resguardan en la arquitectura íntima de la memoria de las culturas humanas. Son *Pathosformeln*, registros encarnados que condensan las polaridades más sustanciales de los sujetos.

Para Didi-Huberman, el hecho que no dominamos por completo nuestros gestos es señal de que no los hemos perdido, de que siguen habitándonos. Éstas fórmulas condensan una musicalidad del gesto, donde cada repetición actúa como *leitmotiv*, es decir, como una secuencia rítmica que, al retornar, reactiva huellas del inconsciente. Son fuerzas que testimonian otra parte de la historia, fragmentos que atraviesan la vida anímica de los cuerpos y tensan el deseo. Como explica el autor, “los gestos se inscriben en la historia: dejan huellas o *Leitfossilien*” —combinando la permanencia del fósil viviente con la musicalidad que pulsa el ritmo en el presente— por ello, “Los gestos tienen que ver con una antropología dinámica de las formas corporales y así, las «fórmulas del pathos» serían una manera, visual y temporal a la vez, de interrogar al inconsciente en acción en la danza infinita de nuestros movimientos expresivos” (2020, pp. 28-29).

En *Védova*, los gestos mantienen siempre una polaridad activa —psíquica y corporal— que interroga sobre las fuerzas significantes de la triada patriarcal que regula el comportamiento femenino en la obra. Allí se dibuja otra oposición fundamental en las afectaciones: el aplastamiento y el levantamiento en los fragmentos de memoria que representan la institucionalidad familiar, la educación religiosa y al Estado (Mannarelli, 2018). Ésta perspectiva coincide con la concepción del conflicto que se desarrolla en cada escena de la obra. La trama permite identificar el guión de una escena fantasmal instituida en los vínculos del pasado de la mujer y en la forma en que organiza las fuerzas de su deseo en el presente. Cada secuencia escénica, en su primer momento, expone el gesto

sintomático del malestar corporal. *Védova* muestra aquello que irrumpe y perturba la memoria como una constelación de fantasmas, un conjunto de valores morales introyectados a través de la performatividad de la violencia, representados en cada objeto-fantasmal. Estos encarnan mandatos que presionan la vida anímica hacia el aplastamiento, a través de tres ejes:

1. En el vínculo familiar: el acto del castigo al explorar la sexualidad.
2. En la educación interceptada por el poder eclesiástico: el acto de inculcar culpa y obediencia mediante penitencias.
3. En la relación con el Estado: el acto de la invasión del espacio más íntimo, imponiendo la herida de la sumisión.

En el segundo momento de cada escena, la performer introduce la fuerza impulsora de un gesto radical guiado por el deseo femenino, un gesto de levantamiento, que se traduce en revuelta psíquica. Estos gestos interrumpen lo que antes operaba como automatismo en la conducta y en el canon histórico del comportamiento femenino hacia la obediencia inconsciente. De ésta manera,

1. El acto de castigo transmuta en juego inocente y abrazo materno que afirma la legitimidad del deseo sexual.
2. El acto de penitencia y culpa se desenmascara con ironía y placer mediante el juego y la sátira.
3. El acto de ataque a la sexualidad se transforma en un gesto decidido a la autodefensa de lo singular.

Carbone, configura el material del síntoma como un *pathos* coreográfico para cada escena. Sus trazos abren un trabajo de elaboración de la memoria sobre el marco fantasmal de las presencias interiorizadas en la psique y la cultura, activando *la diferencia* en la repetición del vínculo a través de la renovación del acto corporal. En la trama de imágenes, cada gesto plantea preguntas sobre las huellas que deja el *otro* en las relaciones interpersonales, introduciendo un quiebre en el funcionamiento habitual de las respuestas automatizadas. De esa manera, las secuencias escénicas revelan cómo la mujer produce un *giro rítmico* en el ritual cotidiano que la aparta de la repetición inconsciente. En ese sentido, el gesto danzando se convierte en operador dinámico que instaura una distancia crítica frente al objeto fantasmal y reescribe el sentido de sus recuerdos.

El flujo de la trama de *Védova* da cuenta de cómo, en la repetición del acto de la memoria, existe una diferencia capaz de invertir valores atribuidos a esas huellas; un mecanismo de transferencia desde el cual es posible operar a través de un contrapunto gestual frente a una situación que retorna como síntoma de un conflicto subjetivo. A causa de la travesía de gestos, Didi-Huberman subraya que éstos poseen una capacidad intrínseca de subversión: pueden alterar tanto su dinámica física como su sentido, manteniendo su forma general. Un mismo gesto, por ejemplo, puede oscilar entre la caricia y la violencia, revelando como la energía que lo anima es susceptible de reconfiguración. Ésta “inversión energética” constituye un núcleo de la poética de levantamiento de Carbone. Tal como señala el autor, “una inversión energética del *pathos* del dolor” permite reconocer en las formas heredadas una fuerza capaz de “volver sensible la dinámica misma de los levantamientos, tanto reales como imaginarios” (2020, p.32). Al reactivar la memoria de dolor, la danzante evita reproducir la misma respuesta afectiva, por el contrario, multiplica la fuerza de los *restos* de memoria que, al habitar el gesto con mirada crítica, se oponen a la marca del recuerdo que la posiciona en una situación de desventaja.

Carbone muestra que la trama fantasmal no se encuentra clausurada en la repetición mecánica. El comportamiento que parecía condenado a la reproducción de los mismos mecanismos y convenciones sociales se abre al discernimiento de una imaginación crítica, a la inquietud de un gesto que desea transmutar el dolor en fondo vivo de nuevas posibilidades. En tal despliegue, la trama fantasmal en *Védova in Lúmine* puede ser leída como el ingreso a la *noche interior* de la mujer, un espacio de tránsito en el que fuerzas y significados de la memoria serán desarticuladas, en “la ambigua penumbra en la que el viviente acepta confrontarse con las imágenes inanimadas que la memoria histórica le transmite para devolverles la vida” (Agamben, 2010, p. 37). La obra, al situar a la *Viuda* en esa zona límite de la oscuridad psíquica, entre vigilia y sueño, reactiva los fantasmas de su memoria para confrontarlos.

3.2.2 Inicio: ¿Fiesta o juicio?

Como preámbulo a las escenas centrales, la dramaturgia propone un contrapunto sonoro que intensifica la atmósfera oscura, proyectando un espacio que disuelve los límites entre interior y exterior al cuerpo de la *Viuda*. Tanto la luz como el sonido, más que recursos técnicos en la escena se reconocen como figuras de lenguaje. Son componentes narrativos que estructuran el discurso coreográfico (Louppe, 2011, p. 278). Ambos delinean un territorio fronterizo donde lo íntimo y lo público se afectan recíprocamente, reforzando la tensión ritual. Luces y sonido circulan impregnando dentro de la casa los hechos externos a

la escena, en la casa ambas realidades se permean hasta que la atención se centra en el interior.

En el exterior, estallan fuegos artificiales —símbolo del júbilo colectivo por la última noche del año—, mientras, resuenan campanas de iglesia que introducen una disonancia inquietante. El gesto sonoro se desplaza hacia un tic-tac de reloj, que conduce la atención hacia el interior de la casa. Las campanas y el reloj marcan un tiempo solemne como anunciando la hora de un veredicto. En medio de la penumbra del trayecto inicial, la acción se modula al ritmo de los gestos sonoros y la corporalidad de la *Viuda*. Al fondo de la sala, se entreabre la puerta por donde ingresa *Vedova* y desciende las escaleras con un candelabro en las manos. Tras el eco festivo, el tic-tac se funde con el taconeo pausado de la *Viuda*, que luego se acelera. *Védova* sube apresurada hacia la puerta queriendo huir, se detiene, baja nuevamente, mira atrás y luego al frente; vacila ante la tarea que le espera. El cuerpo transita de la duda a la determinación, hasta que, el fraseo de su desplazamiento se alinea con la música. Suena *The song of the Sibyl* de *Dead Can Dance*; mientras la *Viuda* baja con pasos amplios y ceremoniales, llevando la luz por delante. La pieza sonora, adaptación de un antiguo canto medieval catalán, evoca en su letra la hora de llegada del juicio final; incluso sin conocer el texto, las cualidades rituales de la composición anuncian un momento de autoexamen profundo, donde alguien será evaluada o puesta a prueba.

Al borde de las escaleras espera el muñeco de la *Sombra*, símbolo de la naturaleza inconsciente. *Védova* inicia con ella un baile suntuoso cargado de sensualidad, que las conduce al centro de la escena. La corporeidad de la danzante se convierte en el soporte de una pregunta latente ¿cómo revelar aquello que, como el inconsciente, sólo se manifiesta en los desvíos del gesto?

La penumbra escénica y la fisicalidad cargada de animalidad generan un nuevo enigma en el fraseo corporal, Carbone manipula al muñeco otorgándole vida, aunque escénicamente, es *La Sombra* quien conduce los pasos de la *Viuda*, ambas vestidas de negro, sus contornos se confunden borrando los límites entre un cuerpo y el otro. El baile encarna la tragedia de la mujer atrapada entre el goce y el dolor, alude a la influencia de la otredad interiorizada —¿quien conduce a quién en las conductas, deseos y percepciones?—. Es una de las ambigüedades que el gesto de manipulación presenta como fenómeno del conflicto inconsciente. Para Žižek, la pregunta original sobre el deseo es “¿qué quieren los otros de mí?, ¿qué ven en mí? ¿qué soy yo para los otros?”. La fantasía inconsciente funciona como una forma de narrativa originaria cuya principal operación es velar un punto de bloqueo o estancamiento fundacional. El mismo acto en que se construye

un relato que organiza lo social, también encubre el antagonismo que lo sostiene. Ahí radica la importancia de revisar cómo se articulan estas narrativas, pues al hacerlo se revela la metáfora sociopolítica que mantiene oculta la violencia en sus orígenes. (Žižek, 1991, pp. 19-20).

La capacidad de crear metáforas que interroguen la relación del lenguaje y los efectos significantes que atraviesan su cuerpo dan cuenta de la habilidad de Carbone para articular narrativas rítmicas con destreza. Su trabajo combina la reserva íntima de sus memorias con la maestría técnica de sus composiciones, lo que Didi-Huberman denomina como “ciencia corporal” y “energía psíquica” articuladas en imágenes capaces de sostener temas tan complejos que desde el inicio ponen al público a desentrañar la verdad oculta de la mujer (2008, p. 21). Años después de haber estrenado la obra, al revisar el registro audiovisual, Mirella Carbone reconoció en la interpretación de la *Viuda* la figura de una araña: “observé a una viuda negra que estaba conectada con mi mundo interior” (Carbone, en *Revelando el movimiento*, 2020, p. 255). Este símbolo psíquico refuerza el carácter dual del sujeto femenino, la *Viuda* como la parte consciente y la *Sombra* como su antagonista reprimido.

Aquí también se revela un rasgo fundamental de la artista del cuerpo quien, como una araña lúcida, en el tejido dramático de una sola obra aborda múltiples sujeciones sobre el cuerpo de la mujer. Carbone, vinculada al movimiento feminista desde muy joven, en su trabajo encarna el éxodo constante de los marcos impuestos a los roles femeninos. En *Védova*, la fiesta se torna un juicio sobre éstos marcos. La creadora rastrea los hilos que organizan la trama de manipulaciones que los regímenes de poder imponen sobre los sistemas de sexo, género y deseo. Allí mismo, la araña teje narrativas que engendran vida en la memoria mientras descose los hilos que soportan la norma patriarcal.

Durante siglos a las mujeres se les asignó un lugar en el interior de la casa, oficios relacionados al cuidado, los afectos, lo natural; en ese espacio confinado, se las mantuvo alejadas de la historia y del intercambio cultural. Sin embargo, para Hélène Cixous, ese mismo interior encierra una potencia cuando se trata de *escribir* desde la experiencia íntima. Cuando las mujeres escriben desde el cuerpo lo hacen desde sus apetitos, desde sus adentros desbaratan el orden del espacio, irrumpen en el orden simbólico que las relegaba, transformando lo privado en social y lo íntimo en político.

“Un texto femenino no puede no ser más que subversivo: si se escribe, es trastornando, volcánica, la antigua costra inmobiliaria. En incesante desplazamiento.

Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura *nueva, insurrecta* lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo rupturas y las transformaciones indispensables en su historia, al principio en dos niveles inseparables: —individualmente: al escribirse, la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extraño del lugar (...) Escribir, acto, que no sólo «realizará» la relación des-censurada de la mujer con su sensualidad, con su ser-mujer, devolviéndole el acceso a sus propias fuerzas, sino que le restituirá sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales (...) Escribete: es necesario que tu cuerpo se deje oír. Caudales de energía brotarán del inconsciente.” (Cixous, 1995, pp. 61-62)

Para Cixous, en la medida que la mujer no ha sido hecha para escribir, la mujer debe escribirse como una forma de reapropiarse de sus sentidos, de confeccionar sus certezas, de dar salida y respuesta a su vulnerabilidad y cuestionamientos. Carbone en su danza genera un puente con la noción histórica de escribir como hacen muchas coreógrafas al *componer* en danza, la escritura como una extensión del cuerpo en el espacio, una forma de jugar con el lenguaje. Ésta terminología se desdobra como escritura corporal en el campo escénico (Louppe, 2011, p. 191). La danzante y coreógrafa en su modo particular de escribir con puntadas de gestos el hilo de su danza, lo hace como una araña que teje narrativas en el espacio escénico.

En la dialéctica que suscita el inicio ¿fiesta o juicio?, el rito escénico es ambos, puede ser leído como juicio contra el orden que pretendía confinar a la mujer a la imposibilidad de escribirse, según Cixous, para que siga en el lado oculto de la casa, y como fiesta, celebración por la afirmación de una potencia que estaba silenciada. Védova ingresa a la casa, entonces, como una araña que escribe en la escena sobre sí misma contra imposiciones patriarcales, solitaria, silenciosa, preserva en su tejido zonas secretas y otras que revelan el misterio de lo íntimo y lo social donde los hilos de la memoria se tensan, se desgarran, se enlazan, se superponen, se anudan para volverse a recomponer en el montaje. La presencia de la *Viuda*, frágil y amenazante a la vez, despliega una red de vínculos interpersonales en los que interroga las relaciones de poder interiorizadas.

En este escenario ambiguo, la fiesta no se presenta como fuga total ni el juicio como condena absoluta; ambas dimensiones se entrelazan en el cuerpo de la danzante en una dinámica de polaridades. El texto que teje Carbone —urdimbre de significantes— demanda a la compañía expectante suma atención a las relaciones que va zurciendo en la escena

poblada de imágenes en movimiento; para tejer con ella. “En el corazón de esta tragedia veremos (...) un problema de forma y de fuerza, es decir, un problema de imagen: ¿Que hace, en la imagen, el pensamiento de su cuerpo?, ¿qué hace, en la imagen, el espíritu de su materia?” (Didi-Huberman, 2018, p. 169).

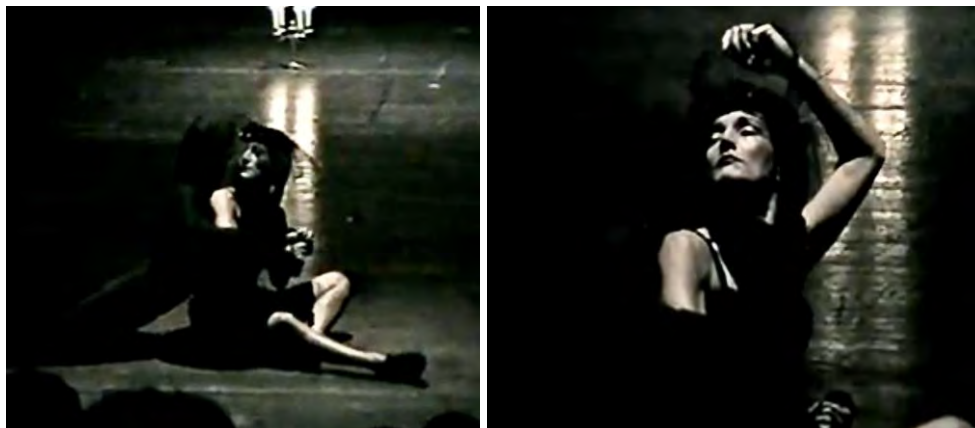
3.3 Casa abierta: Danza y conflicto con la *Sombra*

Este momento de la obra, aunque breve —dura apenas un minuto y medio—, concentra múltiples intersecciones que el montaje ha venido tejiendo. La escena de baile con la *Sombra* marca el ingreso definitivo al espacio subjetivo del ritual. La danzante atraviesa un tránsito en el que, lo cotidiano se vuelve sombrío. En la penumbra de la sala, hay una mesa negra, larga, una vianda con uvas y un candelabro encendido; al otro lado, cuatro sillas dispersas sugieren una intimidad dislocada. La casona funciona aquí como estructura simbólica, es metáfora del cuerpo. Cada objeto se vuelve extensión de la memoria de la danzante; cada desplazamiento activa una pulsión que busca desnudarse; y cada paso manifiesta la tensión entre padecimiento y goce.

En la danza, la *Viuda* se recuesta sobre la *Sombra*, y ésta la envuelve en un abrazo. Ambas ruedan, se sacuden, se atraen y se rechazan; quien conduce a quien en la danza se vuelve indescifrable. Mientras el gesto corporal transmite regocijo y placer, el rostro nos confunde, entonces, el gesto introduce una fisura, los ojos cerrados de la mujer expresan dicha intensa, pero luego, la sonrisa se combina con un ceño fruncido, la nariz arrugada y los labios contraídos. La ambigüedad rítmica de éste pasaje convierte al cuerpo en escenario liminal, donde el encuentro erótico y angustiante con la *Sombra* revela que el conflicto principal se halla en la misma corporalidad.

Figura 2

Danza con la *Sombra*



(Fuente: captura de pantalla de la obra)

Desde una perspectiva psicoanalítica, este momento puede leerse como una coreografía de tránsito hacia la escena del inconsciente. El cuerpo danzante se introduce en la zona oscura del deseo. Allí, la relación que *Védova* establece con la *Sombra* no remite a un simple reflejo especular, trata sobre todo de la confrontación con un abismo; lo que explica la angustia que provoca este momento. La presencia de la *Sombra* traspasa el significado de una presencia espectral, pues permite reconocer lo rechazado o escindido de sí misma. Al mismo tiempo, esa presencia la constituye: es la sombra del Otro, y a la vez, la propia.

En la teoría lacaniana, la angustia emerge cuando el sujeto se enfrenta a la presencia inquietante del Otro, que lo coloca en la posición de ser atravesado por la falta, es decir, por el deseo. La ambigüedad de esa experiencia genera un afecto que se inscribe en el cuerpo y, como señala Lacan, la angustia es el afecto que “no engaña” (2008, Seminario 10, p. 87). En este contexto, la angustia surge cuando se abre un corte radical en el sistema de significantes del yo, cuando la identidad que organiza la experiencia del sujeto hablante deja de percibirse como unidad. El pasaje por esa fisura marca el tránsito hacia lo *real* del cuerpo¹⁵, es decir, a la dimensión traumática y pulsional por donde lo incontrolable de la carne, irrumpe.

Por esa fisura se cuele lo inesperado, aquello que deshace el mito de la identidad como figura íntegra, fija y estable. (Stavarakakis, 2007, p. 23). Entonces, aparece una presencia *otra* que no puede anticiparse ni simbolizarse del todo: la *Sombra*, —es la visita súbita, la revelación inquietante de un no saber, noticia no dicha pero ya sentida—. De allí que Lacan hable de la angustia como “presentimiento”, no solo como anticipación de algo por venir, sino como pulsión, emoción previa al nacimiento de un sentimiento-pensamiento. En *Védova*, la danza inquieta y convoca a las espectadoras a reconocerse en ese afecto que se vuelve legible porque nos conecta desde la intensidad de lo vulnerable. Carbone muestra al gesto de angustia como el trayecto ineludible hacia la verdad desconocida, a la relación con la *Sombra*. Situación que nos inquieta, nos sacude y genera conflicto.

¹⁵ En el psicoanálisis lacaniano, lo *Real* del cuerpo designa aquello que escapa a la simbolización del lenguaje, sin embargo, es también efecto de esa relación, por ello se constituyen. Lacan distingue la realidad de lo real, para diferenciar el afecto ineludible y singular del deseo, el *agalma* particular que también forma parte del núcleo fantasmal. Lo *Real* del sujeto trata de un más allá de lo simbólico, es lo inefable, lo resistente a la representación que siempre retorna con apariencias que carece de sentido. Lo *Real* se manifiesta como una forma de goce que desborda cualquier organización simbólica, pues está ligado a la intensidad misma de la experiencia. En palabras de Lacan, “lo real tiene valor de lo que se llama generalmente un traumatismo” (2010, p. 128).

Es importante recordar que la danza es el soporte para esta experiencia. La paradoja del gesto sostiene en la atención de las espectadoras una doble implicación, permanecemos profundamente involucradas en la trama, a la vez, suspendidas por la extrañeza placentera que el movimiento ha organizado con tantos detalles. Didi-Huberman ayuda a pensar la coreografía de gestos como cartografía pulsional en clave rítmica donde la performance estética es capaz de interrogar y alterar el paisaje afectivo de un cuerpo. La potencia del gesto danzado presenta en la angustia la paradoja de un conflicto emocional; como señala el autor, “del ‘conflicto interior’ nace un conflicto de profundidad; en ningún caso un conflicto psicológico, sino un conflicto estructural que, para manifestarse, necesita la construcción de una extraordinaria ciencia de ritmos” (2008, p. 89).

La simbología que Carbone elabora en este pasaje sobre la angustia muestra el drama del sujeto dividido por la falta, cuando se encuentra con la falta en el Otro. Para Stavrakakis, en ese conflicto existe un lazo que articula lo individual a lo colectivo, lo subjetivo con lo objetivo, lo universal con lo particular, en ese juego de dos ámbitos marcados por la falta “no conduce a un colapso de la distinción entre lo subjetivo y lo objetivo. Conduce decididamente a la deconstrucción de la oposición tradicional entre dos campos; lo que los une ahora es la característica de estar marcados por la falta” (2007, p. 69). En ese sentido, *Védova* no danza sola: su sombra contiene la angustia individual que dejan las marcas de la historia, pero esa angustia contiene también múltiples marcas de un conflicto estructural. La angustia hace posible que la sensación de falta de las espectadoras se entrelace a la falta de *Védova*.

Este pasaje poético abre la entrada hacia la zona oscura de la consciencia donde *Védova* libra un conflicto estructural profundamente arraigado en el cuerpo femenino. Se trata de un conflicto de corte histórico —luchas constantes entre violencia y derecho— que mujeres de diversos sectores sociales hemos atravesado en algún momento. En *La domesticación de las mujeres*, Mariemma Mannarelli (2018) analiza cómo el control del cuerpo femenino y de su sexualidad se institucionalizó mediante normas jerárquicas que organizaban la vida pública y privada durante el virreinato en el Perú. En aquella época, la identidad no se definía tanto por la biología como por las acciones, lo que generó un sistema de regulación de conductas basado en el cuerpo y en sus usos simbólicos. El deseo femenino, cuando escapaba al control doméstico o eclesiásticos, era castigado para conservar la hegemonía patriarcal. Las mujeres de casi todos los grupos sociales perseguidas por la inquisición —hechiceras, beatas, bígamas o escritoras— activaban formas de poder desde su posición subordinada. De ese modo desafiaban las estructuras patriarcales y abrían preguntas sobre el deseo y el ejercicio del poder en contextos de

sujeción. Como señala Mannarelli, “querían un poder, defenderse desde su declarada inferioridad como mujeres” (2018, p. 12). Esta tensión se inscribe en una organización social sostenida en la confluencia de poderes domésticos y eclesiásticos, cuyo pacto patriarcal se fundaba en la violencia ejercida de manera exclusiva contra las mujeres (Mannarelli, 2018, p. 15).

La *Sombra* con la que la *Viuda* se encuentra no es otra que la del deseo del Otro. La angustia emerge cuando la mujer se percibe expuesta a cumplir con un deseo ajeno —un Otro histórico y social— que opera como mandato internalizado sobre el deseo íntimo. Como advierte Denegri (2016), desde edades tempranas se enseña a las mujeres a “tratar con cariño” a los varones —padres, hermanos, jefes, comandantes, maestros—, un eufemismo que encubre el deber implícito de atender, emocional y sexualmente, a los otros como parte de su función de género si éste lo demanda o lo impone. En la lógica patriarcal, el cuerpo femenino ha sido construido como espacio de servicio obligatorio. Este aprendizaje más que un gesto afectivo, constituye un dispositivo disciplinario que erotiza la obediencia y naturaliza el sometimiento (p. 68).

Este desplazamiento de sentido, al trasfondo histórico y simbólico, puede comprenderse mejor cuando lo relacionamos con las nociones psicoanalíticas de la *Sombra* y del deseo del Otro. Mannarelli muestra cómo la figura de la sombra femenina ha sido construida como un espacio de ocultamiento, asociado a lo abyecto y lo transgresor. Esta lectura histórica permite tender un puente hacia el psicoanálisis, donde la sombra no se entiende solo como metáfora, sino como lo reprimido que insiste en retornar bajo la forma del síntoma. En la perspectiva de Lacan, esa insistencia se articula con el deseo del Otro, instancia que regula y a la vez captura la subjetividad femenina al situarla en un lugar de falta estructural. De esta forma, puede comprenderse lo que Denegri advierte sobre la reinterpretación del término “cariño” en el imaginario social y en el lenguaje amoroso popular sobre “los deberes femeninos de atender con *su* cuerpo y los derechos masculinos de ser atendido *en* su cuerpo” (2016, p. 69). Se trata, entonces, de una construcción histórica cultural que atraviesa el orden simbólico y que imprime en el cuerpo femenino la marca de una deuda permanente, cuyo retorno sintomático, se hace visible en la escena social y en la experiencia subjetiva.

Esta tensión, en distintos grados, constituye una de las raíces del conflicto que muchas mujeres libran en sus cuerpos. La estructura de género asigna a las mujeres el lugar de objeto de goce y a los varones el de sujetos de deseo, configurando una lógica de poder que naturaliza la desigualdad y la convierte en mandato subjetivo. Ese mandato

desestabiliza la presencia de *Védova*, pues la amenaza de ser reducida a objeto de goce sitúa la angustia como un exceso de afectos capaz de desbordarla. Sin embargo, en el marco del ritual escénico, la irrupción de la angustia señala también, que en cada cuerpo hay una zona oscura —*una diferencia singular*— algo familiar y a la vez desconocido, vinculado a la fuerza pulsional que emerge del inconsciente como deseo.

Para Didi-Huberman, la singularidad *oscura* manifiesta un “impulso de libertad” (2020, p. 15), fuerza que proviene de una memoria ancestral y se anuncia como vitalidad pulsional. Es un deseo “nativo” de emancipación que sobrevive a los tiempos y brota en la potencia inmanente del cuerpo incluso en situación de pérdida. En esa dirección, el impulso que proviene del deseo en *Védova* se presenta como deseo de ser sujeto de derecho en la historia, entonces, desplaza la angustia y la transforma en acción. Como recuerda Mónica Lourido, a partir de Lacan, “lo único que le arranca su certeza a la angustia es el acto mismo (...) un acto en el que se realiza el deseo” (2018, p. 504).

En la escena de *Védova*, el matiz de la danza con la *Sombra* cambia. El movimiento se ralentiza, la *Viuda* levanta el velo de luto que cubre su cabeza y la mira con solemnidad, gesto que condensa reconocimiento e íntima complicidad. De pronto, se aparta de ella con un quiebre intempestivo. La duda paralizante cede ante la acción: La *Viuda* se pone de pie, sacude su cuerpo y comienza a mover los objetos de la casa, preparándose para recibir a sus invitados.

Ese gesto de reconocimiento en la danza entre la mujer y la *Sombra* resalta cómo se articula en la trama el principio de actualización de la memoria en la poética del movimiento y “la potencia del cuerpo para segregar lo vivo desde su propia materia”. (Louppe, 2011, p. 33). La narrativa de *Védova* nace de un impulso que hace visible las “premisas fisiológicas de un principio de la *memoria inconsciente*” de donde emergen impulsos gestuales fundamentales como manifestaciones de una fuerza sutil (Didi-Huberman, 2018, p. 213). Son gestos que surgen de deseos inconscientes, ligados a lo natural del cuerpo, cuya energía dinámica inquieta los órdenes rígidos y autoritarios porque precede a los levantamientos. Laban lo nombra como “esfuerzos o impulsos”, Spinoza como “potencia”, Nietzsche “pathos”. De ahí que “la potencia del deseo no se agota jamás, salvo en la muerte (o la pulsión de muerte)” (Didi-Huberman, 2020, p. 43). En el cruce de memorias históricas y huellas psíquicas, la *Sombra* no es únicamente un resto de la violencia inscrita, también es el lugar donde late la pulsión que oscila entre vida y muerte: aquello que intenta sepultar el deseo y, al mismo tiempo, lo que lo reanima en la insistencia del gesto. Desde allí, la

memoria del cuerpo aparece como un campo de disputa, donde la herencia de la culpa y el síntoma pueden transformarse en impulso vital y creación.

Cuando *Védova* mira la *Sombra*, posa su mano sobre el rostro oscuro en un gesto de aceptación, de reconocer en ella un *pathos*, una manifestación sensible de la fuerza vital. Al identificarse con la singularidad oscura, ese contacto abre la subjetividad a asumir lo ajeno: lo que irrumpe como impropio desde lo ancestral, ya sea la pulsión de libertad heredada de otras mujeres en lucha o las violencias históricas internalizadas que moldearon las conductas sin consentimiento. En el gesto de aceptación de lo singular, la tragedia de la *Viuda* se transforma: al afirmar su parte oscura siguiendo la vía del síntoma, la mujer entra en acto.

La memoria, en ese sentido, no se entiende como una acumulación de recuerdos estáticos que quedan “detrás”, aparece como presencia viva en el presente. La propuesta de Carbone dialoga aquí con Laurence Louppe, quien, inspirada en Deleuze, propone la noción de co-presencia: los cuerpos, gestos y afectos de la historia siguen actuando como fuerzas activas que nos habitan. Se trata de imágenes anacrónicas que vibran en nosotros “que no vienen de otro tiempo salvo para cuestionar mejor nuestro propio tiempo” (2011, p. 47). De esta manera, el cuerpo escénico que construye a *Védova* encarna la herencia de aquellas mujeres que, como recuerda Mannarelli (2018), se atrevieron a cuestionar y defender sus derechos, su deseo y su diferencia. Sus cuerpos —silenciados, castigados, patologizados o borrados del relato oficial— persisten como memoria gestual que resiste la desaparición.

El conflicto que atraviesa *Védova*, entonces, puede leerse como la tensión entre lo más singular del deseo inconsciente y las formas simbólicas que disciplinan los cuerpos desde lo social. En su danza, los impulsos del deseo chocan con los ideales patriarcales, la *Viuda* construye un ritual para atravesar el juicio social, familiar y religioso. Al hacerlo, pretende dejar de ser objeto del sistema y confrontar las coordenadas fundamentales de su deseo, para reconfigurar la verdad del síntoma que proviene de su cuerpo, y no, únicamente de la fantasía de realidad impuesta por la ley.

3.4 Atravesar los fantasmas: Personajes interiorizados

En esta sección se examina cómo la soledad escénica de *Védova in Lúmine* funciona como un estado de apertura hacia una multiplicidad interna que desborda la unidad del “yo”. A partir de esta premisa, es posible percibir cómo Carbone convierte la soledad en una posición intersubjetiva, un lugar donde las pulsiones adquieren forma, voz y

movimiento. La obra muestra que el desasimiento es en sí mismo un espesor psíquico donde emergen fuerzas significantes que no han sido integradas a la identidad consciente. Esta dimensión —influida por las lecturas lacanianas y por la noción de montaje pulsional— se vuelve el escenario donde la danza abre un diálogo entre el cuerpo y sus tensiones inconscientes.

El desdoblamiento corporal, además, permite que la psique tome forma a través de objetos y figuras plásticas. Este procedimiento posibilita que cada fuerza significativa se convierte en personaje y, de ese modo, revela los roles, memorias y discursos que habitan el cuerpo. La soledad será entonces el punto de partida para la multiplicación, al tiempo que la multiplicación será la condición esencial para el enfrentamiento. En *Védova in Lúmine*, la danza produce un contraimpulso simbólico que tuerce la lógica de la fantasía ideológica. El cuerpo de la intérprete devendrá entonces laboratorio de resignificación, un espacio donde lo inconsciente se hace legible y donde los fantasmas —al manifestarse, resistirse y transformarse— van a revelar la potencia política del acto poético.

3.4.1 Soledad y multiplicación: Posición intersubjetiva

Una vez descrito el escenario intersubjetivo del ritual —donde *Védova* danza con lo no dicho—, emerge aquello que no logra integrarse al “yo”. La soledad psicológica marca la entrada a lo que Žižek, prosiguiendo a Lacan, denomina una “verdad desconocida”, generalmente insoportable para la consciencia. Se trata de una zona que no puede reducirse a un simple depósito de instintos salvajes ni a un reservorio de pulsiones irracionales; por el contrario, es una estructura gobernada también por el lenguaje, pero piensa y se expresa en sus propios términos (Žižek, 2008, p. 13).

El conflicto pulsional que se inscribe en el cuerpo de la danzante apertura la dinámica inconsciente que resulta decisiva para la trama de *Védova* y la construcción de sus personajes. Cada fuerza-significante se convierte en personaje. De esa manera, los muñecos de tamaño real posibilitan el desdoblamiento del yo para mostrar la dinámica intersubjetiva de la psique. El desdoblamiento de la simbólica corporal opera en dos direcciones simultáneas: al montar la estructura de cada personaje, al mismo tiempo, desmonta los discursos sociales dominantes que circulan en la memoria del sistema nervioso como energía significativa. Cuando “la *prueba de la noche*, que es desasimiento del Yo, se vuelve *experiencia de la escucha*, que es, no el día, sino la aurora, no captación, sino aproximación táctil al Otro.” (Didi-Huberman, 2008, p. 72). Carbone, a través del conflicto en el cuerpo, muestra que las pulsiones antagónicas que habitan el mismo cuerpo

no buscan reconciliación o placer inmediato; más bien, pretenden un destino en el campo de lo simbólico.

De este modo, la danzante se desplaza por múltiples posiciones identitarias, crea las convenciones para que los *otros* que la habitan, entren en diálogo. Carbone juega con la materia significativa de su cuerpo, da cuenta de los roles que nos constituyen y de las diversas posiciones que un cuerpo puede atravesar en una misma escena. Su corporalidad se desdobra, es sujeto y objeto a la vez. Para Didi-Huberman, bailar implica “convertirse en el otro”; así, “bailar las soledades” equivale a “*perderse como persona* en el espacio y tiempo de los movimientos producidos”. Tal maniobra corporal y compositiva permite a la intérprete encontrarse con sus memorias y fantasmas en carne viva. El propio autor de *El bailar de soledades* reconoce en ello “la estética de una danza entendida como despersonalización” (2008, p. 28).

Las figuras fantasmales visibilizan, entonces, la dinámica singular del deseo y del síntoma en la subjetividad de la *Viuda*. En la soledad de la noche, la danzante multiplica su identidad en cinco muñecos de tamaño real —la Regia, la Madre, la Monja, el Militar, y la Sombra—. Son presencias que encarnan las pulsiones de su cuerpo; Carbone les da rostro y movimiento para abordarlas. Estas figuras devienen significantes legibles ante la mirada externa y objetos relacionales entre la intérprete y el espectador. Como afirma Didi-Huberman sobre los solos de Israel Galván, “a la inversa de los bailarines que se juntan para crear entre varios la unidad de una coreografía, este bailarín se aísla únicamente para ser varios, no para formar él mismo unidad, ni conjunto, sino al contrario, para crear lo múltiple con su solo cuerpo en movimiento” (2008, pp.20-21).

La convención escénica del ritual justifica el efecto de despersonalización o el “salir de sí” de la danzante. Este procedimiento técnico, característico sobre todo en las artes teatrales de proceso creativo de laboratorio, refuerza el marco liminal de la creación escénica: un espacio en el que el sujeto se separa momentáneamente de su centro habitual de identidad para observarse y experimentarse desde fuera. No se trata de una vivencia sobrenatural, sino de un ejercicio de desplazamiento perceptivo y de conciencia técnica, orientado al trabajo sobre los impulsos que transforman la relación con la materialidad del cuerpo y con los factores de movimiento: tiempo, espacio, peso y flujo.

En este plano del ritual, el cuerpo deviene en otros y construye la verosimilitud del diálogo interior que la mujer sostiene como proceso de autoanálisis dentro de la trama. La presencia de los muñecos materializa ese desplazamiento tangible. Estas figuras plásticas

son una proyección de la dimensión imaginaria y simbólica de la mujer: cada muñeco reproduce el rostro de la danzante y su cabello negro ondulado, incluyendo el mechón blanco característico de Carbone en aquella época. Los muñecos evocan, además, la lógica del juego infantil, donde la manipulación de objetos se convierte en una matriz temprana de la fantasía ideológica. Así, bajo la apariencia inocente del entretenimiento con muñecos, se introducen de manera sutil las posiciones que el niño o la niña deben ocupar en el orden simbólico, instaurando imperceptiblemente las reglas del juego social.

En *Védova in Lúmine*, la relación con los muñecos revela este procedimiento introyectivo de la fantasía ideológica y las operaciones que configuran el deseo. Al proveer un repertorio de posiciones identitarias, establecen las coordenadas patriarcales que determinan qué y a quién desear. Como advierte Žižek, literalmente la fantasía ideológica “nos enseña cómo desear” (1991, p. 16). Sin embargo, en el ritual escénico Carbone subvierte este mecanismo: al multiplicarse en los actos de su cuerpo, la danzante invierte el sentido de la introyección ideológica en la relación con los objetos que representan al patriarcado. Los mueve, desorganiza sus reacciones y compone con ellos nuevas secuencias que desestabilizan las premisas habituales del circuito pulsional. De éste modo, reestructura en su memoria de su cuerpo una nueva sucesión de hechos, desplazando la fantasía hacia otros horizontes de deseo.

Védova danza con sus secretos, misterios, fantasmas e intimidades. De acuerdo con Didi-Huberman cuando describe al bailar, quien para sostener la *unidad* de su presencia, se atreve a serlo *todo* en escena, deja que su identidad estalle en una multiplicidad de acontecimientos, como remedio a las facturas del yo (2008, p. 28). Si desde la perspectiva psicoanalítica, el deseo está marcado por la falta en ser, y cada sujeto debe elaborarla de manera singular. Si no lo hace, ese territorio vacío será ocupado por la ideología dominante: la mujer quedaría entonces reducida a un muñeco sin libertad ni dignidad. Frente a ello, la mirada poética de Carbone afirma la fuerza de la danzante en su capacidad de crear actos. Ambas prácticas —la psicoanalítica y la poética de la danza— se encuentran en la frontera del cuerpo signifiante, y en su complementariedad clarifican la dialéctica del deseo: al mismo tiempo falta y movimiento.

Estos dispositivos muestran que el vacío no es inercia, sino un espacio cargado de impulsos, y que permanecer en el gesto es ya un miedo de reconfigurar la memoria inconsciente. En esta línea, cuando la acción escénica brota de un deseo trabajado y encarnado, emerge un fenómeno político particular: “se hace política de un modo que es difícil separar el efecto y la sustancia” (Schechner, 2000, p.11). La forma de actuar y la

materia significativa del cuerpo se entrelazan de tal manera que el efecto del acto va más allá de la representación simbólica; en el acto, la política se encarna en la sustancia misma que persigue. En éste cruce entre deseo, vacío y acto poético, el cuerpo de la danzante se convierte en un territorio donde lo inconsciente se hace visible y lo político se afirma en la acción. Sin embargo, esa multiplicidad no se despliega en un terreno neutro, se encuentra habitada por presencias que interpelan, resisten y se inscriben en la memoria corporal. Es aquí donde los fantasmas irrumpen, como figuras que condensan el síntoma y el deseo y, al cobrar forma en escena, abren el espacio del enfrentamiento, así como, la posibilidad de resignificación.

3.4.2 La acción: Enfrentamiento y resignificación

Desde el enfoque de ésta investigación, analizo la relación con las figuras que representan la autoridad moral internalizada: *Mamasantísima*, *Donadío* y *el Mamilico*. Me centro en la acción que articula a estos tres personajes: La expropiación del cuerpo femenino mediante la captura del deseo y la regulación de las pulsiones como fuerzas vitales. Para ello, describo la función simbólica del acto y su valor como huella afectiva vinculada al aspecto represivo de la institución atravesadas por el peso ideológico: la función materna en la familia, la educación marcada por la doctrina religiosa y la violencia ejercida desde el Estado. Éstos actos condensan la genealogía de tres poderes, presentados como agentes de la tríada patriarcal que señala Mannarelli (2018).

Ahora bien, la descripción de los actos de danza desde la escritura lingüística presenta una dificultad intrínseca, el lenguaje lineal difícilmente captura la densidad de imágenes que Carbone despliega en un trayecto narrativo atravesado por tiempos discontinuos y heterogéneos. Su propuesta poética se organiza en contrapuntos sucesivos y simultáneos que revelan “intervalos dinámicos” en una misma *pathosformel* o acción patética, comprendida desde la doble perspectiva del síntoma y del deseo. De este modo, la artista no solo presenta los efectos sensibles, muestra además, sus posibles causas (Didi-Huberman, 2018, p.189). Con esta clave, me detengo en las acciones más representativas de la violencia estructural: la inscripción pulsional capturada por el dogma institucional, fuerzas que reproducen en el cuerpo el sometimiento al orden normativo.

En contraste, Carbone introduce giros de sentido donde el gesto se vuelve disidente y actúa como corte político. Allí, la artista propone un contraimpulso imaginal, un movimiento decididamente pasional que genera una torsión de sentido en el tiempo. Los gestos de desobediencia de *Védova* revierten la manipulación simbólica de la violencia y reconducen las fuerzas corporales hacia la apropiación de los afectos, la potencia creativa y

el erotismo de la identidad femenina. En ese proceso, se generan nuevas memorias para el cuerpo colectivo, que ya no responden a la lógica del sometimiento, sino, a una poética de resistencia y reescritura.

3.4.2.1 Mamasantísima: La herencia materna

Figura 3

Mamasantísima



(Fuente: archivo personal de Carbone)

En la penumbra inicial, danza y música se enlazan para situar a las espectadoras en la intimidad del recuerdo. *Védova* se encuentra danzando junto a la *Regia*, personaje ligado al descubrimiento de su sexualidad. El instante, cargado de sacralidad, anuncia la afirmación y consumación de un deseo íntimo. Sin embargo, la irrupción es abrupta, un golpe en la puerta y un cambio de luces preceden la caída de la muñeca de la madre sobre las adolescentes. *Mamasintísima* interrumpe y fractura ese momento fundante, evidenciando la colisión entre el deseo emergente y la herencia moral represiva.

El clima se transforma hacia una luz tenue, casi doméstica, que instala la sensación de vergüenza y temor en exceso. La danzante ejecuta gestos que aluden tanto a su cuerpo como al de la madre: limpia el sexo con la tela, sacude la falda, bombea aire entre las

piernas — suyas y las de su madre—. Estas acciones condensan la transmisión generacional de una vergüenza inscrita en el cuerpo femenino, en la medida en que su potencia sexual ha sido históricamente confinada a la reproducción y despojada de su vínculo con el placer. La coreografía hace visible el modo en que el dogma familiar y religioso ha modelado la sexualidad femenina, reduciendo el deseo a una zona de silencio y control, asentada en la heterosexualidad normativa.

Más adelante, Carbone despliega las labores domésticas asociadas a la figura materna, *Mamasantísima* restriega el suelo con intensidad hasta caer exhausta, mientras la intérprete encarna de manera alternada a la hija y a la madre. Para éste momento se invierten los roles en la manipulación del objeto de memoria. A través de sonidos guturales y onomatopéyicos, la figura materna aparece agotada y autoritaria, persiguiendo a la hija para imponerle castigo. La adolescente huye, pero es rodeada por el gesto severo de la madre-juez. La escena traduce la internalización de la “institución de la maternidad” que como afirma Carolina León, bajo el patriarcado, la maternidad constituye “el conjunto de suposiciones y normas, de reglamentos y controles que secuestra la experiencia, la ordena de acuerdo a un poder ajeno” (En Rich, 2019, p. 18). La coreografía muestra a la madre como personaje íntimo y como vehículo de la ideología que captura y regula el cuerpo femenino.

Con los roles entrecruzados entre *Mamasantísima* y la hija, la secuencia del castigo adquiere una fuerza poética singular, marcada por detalles simbólicos y variaciones rítmicas. La escena se sostiene en la musicalidad de la voz estremecedora de Janis Joplin y en la textura sonora en *Summertime*. La hija-madre cose la mano de la muñeca mientras susurra que no quiere hacerlo, aunque finalmente obedece al mandato. Recuesta a la muñeca sobre sus piernas y dirige el golpe no a las nalgas, como sería habitual, sino a la vulva. Los brazos sostienen el engranaje principal de la acción: movimientos claros en la punición que alternan con gestos más abstractos, capaces de transmitir una gama de sensaciones que van del dolor a la nostalgia, de la aflicción a la rabia y al asombro.

En ciertos momentos, el contacto entre madre e hija es sutil, apenas un roce, pero suficiente para comunicar la sentencia de castigo. No es el gesto de una madre que protege a su hija frente a la violencia de un sistema, sino, de un personaje que, a pesar de ser también víctima, garantiza la continuidad del orden patriarcal. La función de materner aparece desfigurada por la historia de violencias que han hecho de ella un mecanismo de control. El gesto punitivo que Carbone construye encarna siglos de disciplina sobre los

cuerpos femeninos, donde la maternidad se ha convertido en una forma de “esclavitud penal” (Rich, 2019, p. 58), al servicio de la jerarquía del sistema de sexo-género-deseo.

La madre que reprime el deseo lésbico de su hija se erige como guardiana de la moral sexual; mediadora de un mandato que equipara la “buena madre” con la maternidad heteronormativa. Bajo este guión, la corrección del desvío se vuelve ineludible. Como señala Mannarelli, ser considerada buena madre significaba “educar los sentimientos, y aprender a controlar los impulsos de los miembros del hogar y especialmente los propios. La autocoacción de las mujeres fue prescrita como una de las posibilidades de organizar la casa y orquestar los ímpetus emocionales de infantes y esposos” (2018, p. 86). Carbone, al ponerlo en escena hace visible cómo la maternidad opera simultáneamente como cuidado y como dispositivo de sujeción.

Védova se rebela frente a ésta pedagogía doméstica de siglos extrayéndose del ombligo un cordón umbilical rojo. Con ese gesto arranca de sí la carga de sufrimiento estructural y deshace el velo de la tradición que le enseñó a considerar vergonzoso, su propio deseo. Luego, se abandona en brazos de la madre. En esa caída palpita una contradicción: el anhelo de transformar la herencia de dolor y vergüenza, en una transmisión de coraje y ternura. El primer acto de inversión simbólica con la figura materna consiste en recrear un nacimiento. Frente a la maternidad atravesada por la institución, Carbone propone una maternidad elegida, concebida para el acompañamiento amoroso. Liberado el vínculo del peso ideológico, éste se convierte en una fuerza protectora. *Mamasantísima*, confeccionada con brazos y piernas excesivamente largas y blandas, fue pensada —según cuenta la propia creadora— para que pueda dar abrazos y envolver el cuerpo de la hija, otorgándole cuidado y protección.

La coreografía de abrazos y caricias que sigue en la escena brota de un momento de ruptura, casi trágico, se transforma en el origen de una vitalidad intensamente sensible. *Védova* inaugura así un nuevo pacto en el vínculo materno: la hija perdona a la madre al comprender el entramado de dolor y violencia al que ella misma estuvo sometida, y la madre, a su vez, sostiene y acompaña a su hija, entregándole una llave para descubrir “el sentido de la vida” (Rich, 2019, p. 60). Para Carbone, este lazo es una experiencia vital que merece ser resignificada, pues, no es la maternidad en sí lo que oprime, sino, los significados que la institución ha impuesto sobre ella.

3.4.2.2 La Donadío: La culpa eclesiástica

Figura 4

La Donadío



(Fuente: archivo personal de Carbone)

El ingreso de la *Donadío* es de gran impacto. Música clerical y una cascada de luz que viene del fondo de la puerta enmarcan su aparición. La monja, envuelta en un hábito que parece absorber la luz, se impone como figura institucional. Su rostro rígido y su postura erguida transmiten la resonancia de siglos de autoridad; es un cuerpo entrenado para vigilar y corregir. Avanza imponente, encarnando a la perfección un poder histórico que, como una máquina disciplinaria, transformó a la iglesia durante el tránsito al capitalismo en un aparato de control capaz de domesticar la subjetividad a través del sometimiento de la fe, la represión de las pulsiones sexuales, el arrebató del trabajo y la sangrienta caza de brujas. En esas prácticas se instauró una forma de apropiación del cuerpo femenino y una nueva disciplina social (Federici, 2010, pp. 149-150).

Ante ella, *Védova* se aproxima con pasos quebrados. El cuerpo no tiembla, pero genera pequeños espasmos en la zona de la columna y sacudidas en brazos y manos, oscilando entre el temor y la osadía. La luz envuelve a la monja, mientras la sombra cubre a *Védova*, reduciéndola a una silueta —imagen de un cuerpo que por siglos ha ocultado lo insiste en salir—. De rodillas, avanza y retrocede, une las manos en oración, traza cruces como si clavara el espacio, luego separa los brazos con un gesto que recuerda el desenvainar de espadas. Cada acción condensa una memoria de opresión, resistencia y rechazo muscular. En ciertos momentos, el torso se arquea hacia atrás como empujado por una fuerza invisible, la mirada se dirige al suelo, como si esculpiera una huella sedimentada.

Compone una *pathosformel*, condensación afectiva de siglos de vigilancia y sermones dirigidos al cuerpo femenino.

La Donadío, como enviada de la institución, acusa a *Védova* ante la madre: —“*la bambina no studia*”— dice en italiano. En esa frase se concentra la pedagogía de la culpa y la obediencia, que durante décadas marcó la educación religiosa de las mujeres: sumisión, castidad y resignación como virtudes fundamentales. Mariemma Mannarelli ha mostrado cómo, en el virreinato peruano, la iglesia articuló su autoridad con la del Estado y la familia, organizando la vida femenina en torno a la honra, la moral sexual y la domesticidad. Este pacto no sólo imponía reglas visibles, también operaba en la intimidad, produciendo conductas de autocensura y una culpa internalizada. El control sobre la sexualidad femenina se legitimaba como virtud moral. En palabras de Mannarelli, la iglesia católica “denigra el sexo y a través de eso, a las mujeres. El sexo las mancha y las contamina. Casi nada las puede redimir excepto la institución religiosa y sus poderes sacramentales” (2018, p. 82)

En esta escena, la *Viuda* irrumpe ese imaginario clerical con gestos profundamente irónicos. *Védova* se introduce dentro de la estructura de la monja, —un armazón de tubos y acero que lo hace posible—, y, al habitarla, expone el carácter artificial de esa autoridad. Desde el interior de la muñeca, la actriz-danzante exagera las posturas y ridiculiza la solemnidad de la figura eclesiástica, deforma su corrección con movimientos desmesurados, insinúa graznidos como los de una urraca y, al comer las uvas de la mesa, intensifica la parodia. Este ingreso al cuerpo de la monja equivale a un desmantelamiento simbólico. El humor y la caricatura se convierten en tácticas para desactivar el peso de la culpa. Cuando Carbone interpreta a la religiosa, exagerando sus gestos de acusación y su apetito disimulado, convierte la cárcel clerical en un vehículo de liberación, revelando en clave cómica la fragilidad moral de la institución.

La acción portadora de una memoria anacrónica altera el signo original del hábito, que deja de funcionar como emblema de virtud para transformarse en símbolo de desenmascaramiento. La risa del público se vuelve cómplice de esa travesura que juega a hurgar bajo el hábito y a exhibir los excesos de los personajes del clero al comer y beber. En ese desajuste, lo solemne se torna ridículo, y lo prohibido, una fuente de goce compartido. De pronto, un estruendo semejante al trueno interrumpe la escena. La luz se concentra en *Védova*, que fija la mirada hacia la ventana de la sala. El gesto, intensamente contenido, conduce la atención del público hacia la zona lateral de la casa, marcando un viraje en la tensión dramática.

3.4.2.3 El Mamilico: Violencia de Estado

Figura 5

Mamilico



(Fuente: archivo personal de Carbone)

En esta escena, la oscuridad se densifica hasta volverse asfixiante. El *Mamilico* irrumpe por la ventana con violencia, invade la casa y cae de golpe sobre *Védova*. La voz desgarradora de Diamanda Galás en la poderosa obra musical *This is the law of the plague* intensifica el carácter apocalíptico de ésta pesadilla escénica. El ataque se ralentiza mientras los cuerpos forcejean sobre la mesa. El dramatismo del gesto marca la entrada de otro régimen, el Estado patriarcal en su forma más descarnada, fractura el espacio doméstico y convierte al cuerpo en territorio ocupado.

La irrupción de este fantasma representa un orden donde la violencia sexual opera como herramienta política de control. Es un sistema histórico que reproduce desigualdades y refuerza las estructuras de dominación sobre la identidad femenina. Silvia Federeci recuerda que, desde el siglo XIV en Europa, “la legalización de la violación creó un clima intensamente misógino que degradó a todas las mujeres cualquiera que fuera su clase” (2010, p. 79). Esa impunidad histórica constituye el trasfondo del *Mamilico*, que aparece como agente de un orden que naturaliza la apropiación del cuerpo femenino, ya sea a través de la violencia física directa o mediante la retórica del afecto distorsionado. En ambos casos, el objetivo es el mismo: despojar a las mujeres de la soberanía de su sexualidad, reduciéndolas a territorios sin derechos.

En este marco, Francesca Denegri y Alexandra Hibbett advierten que la violencia sexual en el Perú, en contextos de conflicto armado, no puede limitarse a la categoría de “arma de guerra” o “botín de guerra”, ni entenderse como un exceso ocasional por parte de alguna autoridad. En tales contextos, esa violencia se intensifica, además, revela un síntoma arraigado de forma estructural: la violencia sistemática contra el cuerpo de las mujeres, donde el propio Estado forma parte activa del entramado que la produce y reproduce. De tal forma que, el “estado de excepción” y sus equivalentes legales y políticos operan como parte de un *continuum* donde las “relaciones normales” entre géneros se encuentran atravesadas por jerarquías violentas. Para Denegri e Hibbett, se trata de una “zona gris” en la que perversamente se solapan la relación sexual consensuada y la forzada; generando un espacio en el cual “parte importante de lo que significa «ser mujer» en la sociedad peruana es consecuencia de estos discursos y prácticas” (Denegri & Hibbett, 2016, p. 50).

El impacto subjetivo es quizás el más relevante para el análisis de la poética corporal. La violencia, al penetrar los espacios íntimos y familiares, deja una memoria traumática que no puede ser procesada simbólicamente. El miedo y la sospecha se convierten entonces en los afectos dominantes que paralizan la capacidad de acción y de deseo colectivo. La poética de Carbone, al trabajar con el cuerpo y el gesto, se enfrenta directamente a esta parálisis afectiva.

La subjetividad femenina violentada ha sido históricamente moldeada por regímenes que actúan en dos direcciones. Por un lado, los imperativos sociales naturalizan el trato violento y lo convierten en parte del ecosistema cotidiano. Por otro lado, la domesticación de la conducta femenina, garantiza la repetición de un rol subordinado en el ámbito privado. Ambos mecanismos producen una subjetividad marcada por la vulnerabilidad y el control, fuerzas que se imponen desde fuera y, al mismo tiempo, se internalizan en la vida íntima. En este contexto, el gesto de la artista, concebido como archivo vivo de memorias sirve para recuperar el recuerdo factual, además de reconstruir el tejido afectivo y ético roto. La desidentificación propuesta por Carbone se fundamenta en la complicidad social con el olvido y la crueldad, se convierte así en un acto de duelo y justicia que se opone a la insensibilidad instaurada por el conflicto.

En este marco, el concepto de *gine sacra* que desarrolla Denegri en *Dando Cuenta: estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*, resulta clave para interpretar la escena. Permite comprender cómo el cuerpo femenino aparece como un “cuerpo violable”, que no es protegido ni reconocido en su integridad política ni jurídica. Por

el contrario, cuando la violencia proviene de una figura estatal e irrumpe en el hogar, el cuerpo de la mujer se convierte en territorio disponible para la transgresión. Esa norma tácita atraviesa tanto los tiempos de guerra como los tiempos de paz, legitimando la violencia machista, incluso, bajo la máscara del vínculo afectivo. Como señala Denegri, “la *gine sacra* es el cuerpo doliente que da placer y por ello es codiciado como objeto de goce y violencia” (2016, p. 82). De esa forma, el abuso no irrumpe como excepción, se revela como la continuidad de un orden sexual que se sostiene en la vida diaria, es la “ley de la plaga” que se respira de forma explícita o latente en la intimidad y en el espacio social de quienes se identifican con lo femenino.

El *Mamilico* encarna éste régimen. Construido con latas gruesas de formas angulosas, se desplaza siempre desde arriba, por encima del otro cuerpo, imponiendo una fuerza abrumadora e invasiva. Su presencia transmite al mismo tiempo desesperación y extrañamiento. Desesperación, porque el ruido chirriante del metal evoca la estrategia del terror como dispositivo político: un engranaje maquinal que genera aflicción sobre el cuerpo simbólicamente situado debajo. Cada choque metálico cruje como el filo de un cuchillo contra el calor de la carne. Extrañamiento, porque la crudeza del material cinético, al ser puesta en equilibrio, permite mirar la escena con distancia crítica, confrontando su violencia en vez de quedar atrapada en ella.

El gesto de *manipulación* en la escena permite percibir cómo *Védova* intenta librarse del militar y, al mismo tiempo, apropiarse de su fuerza. Esta operación es posible gracias al dominio de la intérprete sobre el principio de oposición mediante la *doble articulación del gesto*¹⁶, el cuerpo logra mostrar lo propio —la afectación real que transmite la imagen— y lo impropio —el relato ficcional que despliega al manipular el títere de tamaño real y narrar el abuso—. La acción abrupta revela así un trasfondo dialéctico: la violencia del ataque expone también la fragilidad y decadencia del orden estatal encarnado en la figura del muñeco ideológico del patriarcado. Como señala Agamben, la oposición gestual en la composición, concentra “la vida póstuma de las *Pathosformeln* para restituirles la energía y la temporalidad que contenían” las imágenes (2010, p. 26). En ese sentido, la danza-teatro *restaura conexiones* de fuerza interrumpidas en el momento del impacto: allí donde la

¹⁶ Como señala Laurence Louppe, en términos de composición y legibilidad del cuerpo, la escritura coreográfica puede ser análoga a la escritura lingüística. El movimiento contiene una unidad de enunciación (el gesto como materia significante) y un conjunto del enunciado (la organización escénica que lo hace descifrable para la espectadora en sensación o signo). En la poética de danza contemporánea, la legibilidad que se construye en el discurso del cuerpo responde a una gramática afectiva, no a códigos fijos. Por ello, cada cuerpo establece sus propias leyes internas de composición al generar la materia que multiplica su presencia en escena. “Cada uno es libre de organizar las leyes internas de la sintaxis, cuyo límite debe seguir siendo la legibilidad (...) es la obra, al menos la gran obra, la que establece los términos de su propia legibilidad” (2011, pp. 195-196).

invasión fracturó los límites del espacio corporal, la intérprete introduce pausas que permiten desviar el mandato y configurar el sentido de la acción.

En la escena, *Védova* introduce tres detenciones significativas en los momentos más álgidos. Cada pausa abre la posibilidad de pensar la conexión entre la imagen de la memoria y su alteración imaginal, resignificando la transgresión y su huella histórica en el gesto. La primera detención, construye la escultura viva que sitúa a las espectadoras frente a los abusos cometidos tanto por las fuerzas policiales como por el ejército, no solo como excesos aislados, sino, como práctica sistemática durante el conflicto armado, contexto en el que la obra fue estrenada. Este cuadro condensa las violaciones sistemáticas de derechos humanos contra mujeres y disidencias; lo que a primera vista parece una paralización de la mujer ante la agresión se convierte en un signo de resistencia. En el gesto, *Védova* gira la cabeza y mira al público. Un acto sutil que rompe las barreras de la negación.

El análisis de la poética corporal de Mirella Carbone como práctica de desidentificación y reapropiación del deseo es inseparable de su marco de emergencia: el Conflicto Armado Interno que definió la vida peruana entre 1980 y 2000. Este suceso histórico-político implicó el arraigo de múltiples formas de violencia estructural profundamente, cuyo impacto se incrustó en el tejido social, ético y subjetivo de la nación. El proceso desembocó en el nacimiento de un síntoma social que la obra de Carbone busca confrontar y desenmascarar.

La violencia no solo se manifestó en actos directos de guerra, sino que generó una ruptura en el pacto social y una transformación radical en el manejo del poder y la subjetividad. Para comprender la memoria encarnada en el gesto de la artista, es crucial contextualizar este período. Portocarrero (2019) argumenta que la irrupción de Sendero Luminoso y la respuesta estatal —que produjeron miles de muertes— desorganizaron las estructuras de sentido y los lazos de confianza que sostenían la sociedad. El Conflicto Armado Interno expuso las fisuras étnicas y sociales del país, lo que dio pie a la destrucción del Otro como sujeto de derechos y a la justificación de la crueldad. Este es el Síntoma social que deja al descubierto el trabajo de Carbone: la normalización de la deshumanización y la incapacidad de la sociedad para reconocer a la alteridad.

En la sucesión de imágenes que la escena convoca, la confrontación coreográfica carga de un espesor particular a las formas patéticas del cuerpo, las vuelve palpables, las saca a la luz. La detención del cuerpo, al concentrar movimientos mínimos, genera

resonancias que abren un espacio para procesar lo que fue silenciado¹⁷. La pausa del gesto en danza, se convierte en una suspensión dialéctica del tiempo que dota a la imagen de una fuerza en movimiento, un intervalo donde los significantes en oposición se conectan y se interpelan, en esa danza suspendida de fuerzas opuestas, se actualizan las respuestas corporales que modifican el devenir de la historia sin caer en la clausura de un discurso cerrado. Para Benjamin, quien desarrolla el concepto de imágenes dialécticas¹⁸, señala que, “no es que el pasado arroje su luz sobre el presente o el presente su luz sobre el pasado, sino que la imagen es aquello en que lo que ha sido se une de modo fulmíneo con el ahora (*Jetzt*) en una constelación” de gestos (citado en Agamben, 2010, p. 30). Es esa intersección de tiempos lo que impulsa a Carbone a dar nuevas miradas al pasado, donde la vitalidad puede volver a encarnarse (Carbone, 2021).

Figura 6

Violencia de Estado



¹⁷ Judith Herman advierte que, el trauma sostiene un conflicto que oscila entre la necesidad de salir a la luz y la represión que busca mantenerlo en la sombra. La dialéctica de éstos acontecimientos terribles no han encontrado un lenguaje que puedan describir su relato ya que, si dan testimonio, éste, aparece en fragmentos dispersos y difíciles de ensamblar en una imagen total de un relato, además, el intento de narrar públicamente estos hechos expone a quien habla al riesgo del estigma y la incredulidad. “Negación, depresión y disociación operan tanto a nivel social como individual”, escribe Herman, recordándonos que la historia silenciada pesa sobre los cuerpos como una herida que se transmite en el tiempo (2004, p. 18). Éste terreno de imposibilidad, hace visible un vacío que el gesto danzado o las narrativas del cuerpo pueden asumir. El gesto danzando da forma y enlaza los fragmentos de la memoria sosteniendo la dinámica de lo que aparece y lo que se oculta en un relato.

¹⁸ Benjamin llamó imágenes dialécticas a las imágenes que tienen vida propia. Es “una oscilación no resuelta entre un extrañamiento y un nuevo acontecimiento del sentido (...) para Benjamin, lo esencial no es el movimiento que, en virtud de la mediación conduce a la *Aufhebung* de la contradicción, sino el momento de la parada, de la *detención*, en que el medio queda expuesto como una zona de indiferencia —como tal necesariamente ambigua— entre los dos términos opuestos (...) la oposición que ésta implica no es dicotómica y sustancial sino bipolar y tensiva: los dos términos no son ni suprimidos ni constituidos en unidad, sino que se mantienen en una coexistencia inmóvil y cargada de tensiones. Pero lo que esto significa verdaderamente es que no sólo la dialéctica no es separable de los objetos que niega, sino que los objetos pierden su identidad y se transforman en los dos polos de una misma tensión dialéctica, que alcanza su máxima evidencia en la inmovilidad, como un danzar “por fantasmata” (En Agamben, 2010, pp. 31-32).

(Fuente: captura de pantalla de la obra)

La escena, además de aludir a la ruptura de la cuarta pared teatral que convoca la empatía hacia el cuerpo doliente; plantea sobre todo, una desobediencia fecunda, transmite un rechazo rotundo a la posición histórica que ha confinado a las mujeres a la inferioridad durante siglos. *Védova* nos mira debajo de la armadura que la oprime, emite un grito silencioso que nos alcanza, nos involucra, nos atraviesa y nos obliga a tomar posición. Tras unos segundos, de la danzante emerge un gesto decidido a romper con la imposición que sopesa en el espacio; la mujer enfrenta la figura del *Mamilico*. El móvil corporal de *Védova* se transforma. Sus extremidades se extienden con firmeza y, con un impulso sostenido, consigue apartar momentáneamente la presencia opresiva del militar. El enfrentamiento se lee como un gesto de lucha oponiéndose al gesto de destrucción. Se percibe un respiro, *Védova* se defiende del abuso, en ese instante, el mandato patriarcal se resquebraja.

En relación con este gesto de defensa, conviene recordar que, a partir de los años 70's en Estados Unidos, un grupo de feministas logró visibilizar la violencia sexual contra mujeres, niñas y niños como un fenómeno endémico de la cultura patriarcal en espacios domésticos. Como señala Herman, "las feministas redefinieron la violación como un crimen y no como un acto sexual." (2004, p. 59). Para ello, desarrollaron estrategias discursivas y políticas para enfrentar su impacto. Esta redefinición, aparentemente simple, tuvo la función estratégica de desmontar narrativas históricas que legitimaban la violencia sexual como expresión de un supuesto deseo femenino. Al visibilizar la violación como un crimen, demostraron que es un método de control político y de sometimiento a través del terror. En paralelo, en muchas ciudades, los movimientos feministas impulsaron la creación de redes de apoyo para las víctimas, así mismo, promovieron marcos legales y culturales que reconocieran la experiencia de las sobrevivientes y se tejieron respuestas colectivas. Como en Latinoamérica, mujeres organizadas en colectivos de feminismo comunitario y grupos artísticos asumieron la labor de dismantelar los imperativos patriarcales, las relaciones de poder y sus modos de violencia en cuerpos diversos. La misma Carbone junto la especialidad de Danza FARES, en coordinación con la Dirección de Responsabilidad Social PUCP, organizaron el seminario "Cuerpo intervenido"¹⁹ el cual se desarrolló en el espacio universitario por doce años.

¹⁹ El seminario *Cuerpo Intervenido* fue un proceso de reflexión y acción donde los participantes proponían -desde el movimiento y sus propias experiencias- en qué medida sus prácticas cotidianas se ven atravesadas por la violencia de género. Sobre el Seminario véase: <https://www.youtube.com/watch?v=d84TdqxMAfk>

En la escena, *Védova* no es presentada como víctima pasiva. Su corporalidad aún con la respiración agitada, no cede al sometimiento. Aquí, el cuerpo se desidentifica del silencio y la inmovilidad. El gesto de la actualización de la reacción al trauma sirve para atravesar los fantasmas y darle un sentido, una forma visible que permita el reconocimiento intersubjetivo. Al darle forma poética a la memoria, se libera el deseo de la parálisis y se crea una agencia activa que transforma la huella de la violencia en fuerza creativa. El cuerpo atacado se defiende, se arquea, resiste, empuja, lucha por liberarse.

A pesar de ello, el *Mamilico* vuelve sobre el silenciamiento. En la coreografía de giros tensos y forcejeos, los objetos del centro de la sala caen estrepitosamente. La imagen de la madre y de la joven son derribadas junto con las sillas. Entonces, sobreviene una segunda detención. Es claro que las fuerzas estructurales que intentan reinstalar la dominación, algo que Boesten (2010) también subraya al mostrar cómo la violencia sexual persiste más allá del conflicto y se reproduce en múltiples ámbitos cotidianos. Carbone produce la materialización del derrumbe simbólico que acompaña estos regímenes de violencia. La segunda detención marca la persistencia del ciclo traumático y actúa como recordatorio de que la resistencia corporal no siempre logra una liberación inmediata; no obstante, hay una apuesta por la denuncia y la crítica. Al visibilizar estas experiencias múltiples se puede aspirar a una transformación real de las jerarquías de género a mediano o largo plazo.

En medio de la violencia, *Védova* toca el rostro del militar y luego el suyo, como si se mirara ante un espejo. Emerge un momento inesperado, un reconocimiento que fractura, por un instante, la lógica coercitiva y se hace posible otra lectura. La violencia queda suspendida y aparece el espejo roto de dos subjetividades marcadas por un mismo sistema. Como advierte Segato (2018), la agresión a la sexualidad femenina no se presenta como un hecho aislado que alude a una guerra entre hombres y mujeres. La antropóloga señala que es necesario “no guetificar la violencia de género” (p. 13); pues, se trata de un fenómeno histórico y estructural que organiza los vínculos y sus asimetrías. La violación se inscribe en el mandato de masculinidad que obliga a los hombres a demostrar su estatus de poder —ante sus pares y ante la víctima— a través de la crueldad.

Judith Herman (2004) recuerda, además, que los cuerpos militarizados también quedan atrapados en ésta lógica; el soldado que ejerce violencia está, a su manera, afectado por la maquinaria bélica y por la obediencia que lo constituye. Sin embargo, esta afectación no lo convierte en víctima del patriarcado. Como ha mostrado la reflexión feminista, los varones pagan un costo al ajustarse a la masculinidad hegemónica, pero ese

precio no equivale al padecimiento de quienes sufren directamente la violencia del sistema. De ahí la diferencia radical: mientras *Védova* encarna la herida de la violencia patriarcal, el militar aparece como quien se beneficia de una estructura que lo coloca en posición de dominio. El gesto de tocar su rostro no absuelve de responsabilidad, a penas revela la complejidad del trauma y los actos de violación; ambos cuerpos llevan la marca de la violencia, aunque desde lugares radicalmente desiguales en la historia.

Figura 7

El gran Otro



(Fuente: captura de pantalla de la obra)

La tercera detención ocurre cuando *Védova*, al borde del agotamiento, consigue apartar al militar y reducirlo. El forcejeo, cargado de ensañamiento, se suspende en una pausa cargada de ambivalencia, ella lo inmoviliza, le ata las manos, lo golpea, y en esa acción, su mirada precipitada recorre la sala buscando una respuesta ¿qué hacer con él?, ¿cómo librarse de una presencia que insiste? El gesto de depositarlo sobre la baranda de la escalera no equivale a una expulsión definitiva de la casa, pero sí a la recuperación de un grado de control sobre la casa, es la neutralización temporal de un fantasma que puede retornar. La mujer sabe de su existencia, sabe que la amenaza no desaparece; no obstante, logra delimitarlo y confinarlo a un lugar de la psique donde su accionar pueda ser vigilada.

Esta resolución parcial produce un doble efecto. Por un lado, la persistencia del agresor como presencia latente; por otro, la restitución de una seguridad básica que permite a la mujer reapropiarse de su intimidad, autonomía y deseo de futuro. En esa oscilación entre la memoria del dolor y el esfuerzo por reconstruir la vida, *Védova* elige sostenerse en sí misma. La escena dramatiza una subjetividad que no se rinde y que, aún agotada,

desplaza la amenaza y defiende su derecho a existir en su espacio propio. El desenlace no borra al fantasma, pero si lo reubica en un sitio donde ya no controla la vida de la mujer. La performer reinscribe su memoria, transformando el efecto del trauma en un terreno donde el cuerpo se afirma en su persistencia vital.

3.5 Amanecer: La agencia poética

En los capítulos anteriores, la investigación fue trazando un recorrido donde el cuerpo poético se revela como un terreno de memoria y persistencia, desde el análisis del síntoma como expropiación del cuerpo que se manifiesta a modo de malestar, hasta la exploración del gesto como archivo vivo de huellas mnémicas. Se ha mostrado como la danza-teatro de Mirella Carbone actualiza una memoria conflictiva que elabora en relación al saber corporal.

Este desplazamiento en el espacio simbólico de la creación prepara la mirada de la espectadora para la última escena de *Védova In Lúmine* luego de haber atravesado las narrativas fantasmales ideológicas de la triada patriarcal. La noción de “amanecer” nombra este último pasaje en el rito de la última noche del año, donde la víctima transita del lugar pasivo de la herida —tránsito de la oscuridad de la violencia hacia una luz simbólica—, a poder imaginar más allá de la situación de dolor y ser reconocida como sujeto de acción, capaz de interrumpir las lógicas de dominación y abrir nuevos horizontes de sentido en las acciones que la determinan. La escena muestra el cambio de la percepción narrativa sobre la posición de víctima y como la acción de la danzante construye su agencia poética.

3.5.1 Amanecer

Para la realización de éste trayecto, la dramaturgia del amanecer se construye a partir de una economía mínima de gestos relacionados con el silencio, la luz y el sonido del cuerpo. *Védova* retorna al punto de origen del drama, al borde de las escaleras. El silencio inicial, es interrumpido por una exhalación breve de la *Viuda* mientras realiza un gesto en el que sacude su piel y su vestido, un acto mínimo que, sin embargo, concentra un espesor simbólico decisivo que puede ser leído como el desprendimiento de una carga inconsciente, un soplo que aligera el peso acumulado por la penumbra.

El gesto de exhalación inicia el trazo que clausura la travesía de la noche. Se escucha el eco rítmico de los tacos avanzar lentamente hacia el centro de la sala, con ello, la *Viuda* inscribe en el espacio la densidad del duelo y la carga simbólica de la ausencia que transmite la sensación tenue de un cuerpo que despierta; esa resonancia estremece por su nivel de emotividad y sensualidad. Acto seguido, La *Viuda* acomoda su cabello con cautela,

como si al reordenar lo íntimo —al realizar un gesto de cuidado de sí— fuese una manera de reintroducir el deseo en el cuerpo. Entonces, es atraída por la luz que asoma por la ventana. La música del *Dúo de las flores*, pieza de Léo Delibes, acompaña el tránsito con su lirismo suave.

Figura 8

Amanecer



(Fuente: captura de pantalla de la obra)

Védova sube a la mesa, se deja bañar por la luz deslizando sus brazos en el aire, vuelve a sacudirse con sutileza y determinación. Una vez más, remarca el gesto de limpiar la superficie de la piel, roza su rostro y vestido; simbólicamente, remueve de sí el peso histórico del mandato contenido en la materia pulsional del cuerpo. Se sienta sobre la mesa y sus extremidades se repliegan sobre sí, ese instante de vacío es otro umbral donde su mirada señala una nueva fisura —tensión entre la rigidez del luto y la pulsión de vida que insiste en manifestarse—, luego, de percibir en la carne la sensación de liberación, una duda surge sobre qué dirección seguir: la de un aislamiento a oscuras por el miedo o la de un exterior que convoca a través de la luz que se filtra por la ventana.

Sin embargo, la duda es breve, la *Viuda* encarna decididamente el paso hacia el deseo que busca el amanecer. Comprendo que los segundos de duda representan el esfuerzo que suscita la toma de una decisión tan fundamental, que implica “dejar morir” una identidad, un conjunto de significados que organizaban la subjetividad hasta ese momento, pero además, puede leerse como la llegada a la fase de aceptación donde la mujer aprende a vivir con la pérdida. Para que el peso de los fantasmas del patriarcado pierdan eficacia en

la casa psíquica, la coreografía dramática nos muestra que es imprescindible realizar una reorganización interna que modifique el núcleo fantasmal que nos compone (Žižek, 1991).

Consciente de perder algo de sí —un rasgo de goce, una certeza inconsciente— La mujer no rechaza las dimensiones de su ser, por el contrario, en el flujo de sus actos ella invierte su sentido —tanto en el fondo de la ilusión subjetiva como de la apariencia objetiva del cuerpo— así como de los nuevos significados que ha descubierto al atravesar sus fantasmas para discernir entre el conjunto de significantes, e inclinarse por construir la verdad de su deseo. Al dejar morir ese fragmento, un nuevo gesto emerge como “llamada urgente a la vida”²⁰. Ante la presencia de la pérdida, la mujer es capaz de aceptar el doblez de su cuerpo para resignificar el sentido de su deseo, antes de retornar al espacio simbólico-social fuera de la casa ²¹. (Žižek, 2006)

Vuelve el silencio a la escena, la corporalidad de *Védova* levanta un gesto de dignidad. Con la frente erguida y una calma que no necesita imponerse, rehúsa la humillación desafiando la captura ideológica que la reduce a víctima o a objeto, por lo tanto, en ese gesto de auto sostén no hay soberbia, sino un cuerpo que, aún vulnerable, lucha en afirmarse como lugar de enunciación. Con firmeza tranquila, comienza a mover los objetos de la casa, la gran mesa, sillas, viandas y el candelabro son colocados al centro de la sala; luego, sienta alrededor de la mesa a los invitados para , coloca al muñeco de la *Sombra* como base de la mesa, articulando a todas las presencias. Al moverlos, *Védova* simboliza el trabajo psíquico de reordenar a sus fantasmas interiores.

La casa se transforma en metáfora del alma donde *Védova* ha realizado dos grandes movimientos subjetivos con los que trastoca la tensión subjetiva fijada por la violencia e invierte el sentido de su acción en el discurso. Žižek lo nombra de la siguiente manera, “en un caso, ésta verdad es el inefable mensaje espiritual interior, en el otro, es la visión conceptual racional” del disciplinamiento conductual que el poder ha instaurado en el discurso práctico (2006, p. 96). Si la *Viuda* permanece aferrada a la posición que el sistema le concede, no es solo su cuerpo el que queda prisionero, son las fuerzas vitales del cuerpo que se extinguen por la frustración o el dolor. En ese sentido, para Le Breton “el dolor impone una pérdida de uno mismo, es como una pequeña muerte en el núcleo vital del

²⁰ Frase tomada del programa de mano de la obra.

²¹ Según Žižek, “hay que distinguir, pues, entre *dos* cuerpos: lo que Miller llama el “cuerpo-conocimiento”, el cuerpo biológico regulado por el conocimiento contenido en su genoma, y el “cuerpo-*jouissance*”, el cuerpo que es el objeto propio del psicoanálisis, el cuerpo como compuesto inconsistente de zonas erógenas, el cuerpo como la superficie de inscripción de las huellas de los traumas y de los goces excesivos, el cuerpo a través del cual habla el inconsciente.” (2006, p. 113)

sujeto” (1999, 41). El conflicto espiritual surge justamente en este punto: al pretender hacerse cargo del propio deseo para que no desfallezcan las fuerzas corporales. En la medida de lo posible, que la víctima se haga cargo de su deseo, exige “dejar morir” aquella parte de la identidad configurada por la ideología dominante y que condena al cuerpo al padecimiento. Considero que en esos segundos donde la mujer duda, la pausa es el gesto previo antes de manifestar su decisión.

En la obra, al desmontar la estructura pulsional y revelar el rostro de cada fantasma que genera el conflicto interior, el gesto demuestra el vacío donde lo ideológico se resquebraja. Primero, expone la falta de fundamento de ese gran Otro, su incapacidad de sostener la coherencia que aparenta en torno a la promesa de libertad. El gesto danzado expone la insuficiencia de esos significantes que sujetan a la víctima en la misma posición repitiendo el ciclo que la atrapa en el dolor. Posteriormente, la danzante realiza un paso decisivo al reubicar a los fantasmas en una nueva configuración subjetiva, resignificando el sentido afectivo en las imágenes de su memoria. Al denunciar la inconsistencia del Otro, la posición de víctima da un giro, ya no es un cuerpo definido por la pasividad; al denunciar la inconsistencia del Otro se apropia de su potencia. La danzante en escena realiza una elaboración simbólica profunda en la narrativa, despoja al gran Otro de la apariencia de autoridad y sabiduría, y lo sitúa en la inconsistencia de su discurso como un otro también marcado por la falta. Al reconocer los fantasmas de esa manera, se hace posible resignificar la posición subjetiva que se hallaba atrapada en la ficción ideológica (Žižek, 2006, pp. 120-122).

En el acontecimiento escénico aparece un tercer movimiento en la construcción del deseo que desplaza tanto la mirada propia como la de las espectadoras. *Védova* realiza una ruptura en el imaginario patriarcal sobre la figura de la víctima, en lugar de la cartografía de la sumisión, luego de atravesar la escena fantasmal, la mujer se reorganiza en torno a zonas de placer y deseo que no responden a las coordenadas impuestas por las marcas de pasividad, luto, y sacrificio para seguir siendo objeto de la violencia o depositaria del miedo, de la culpa, o la vergüenza—. Cuando el gesto deja de estar al servicio de una finalidad utilitaria o de la repetición del trauma y se despliega como goce “improductivo” (en el sentido que no sirve a la lógica patriarcal), se genera otro efecto de sentido. Se cumple así el ciclo vital de muerte-resurrección. Al dejar morir ese fragmento de la identidad que adolece, la mujer transmuta las condiciones dadas por los sistemas de poder. La nueva organización de afectos anuncia que lo vivido no reduce a la mujer a los efectos de la herida, por el contrario, la habilita a inventar otra morada psíquica, una en la que obedezca a los gestos de un espíritu insumiso, esa raíz rebelde que le exige construir su deseo.

Figura 9

Nueva escena



(Fuente: archivo personal de Carbone)

3.5.2 La quema

Para sellar esta nueva posición y afirmar la liberación desde lo real del cuerpo afirmándose en la acción, *Védova* culmina el rito con la quema del muñeco. El cuadro de la cena de la última noche del año se mantiene, mientras suena el pasillo ecuatoriano Sombras, interpretado por Patricia Gonzáles. La mujer se dirige al fondo del escenario con una antorcha, toma otro muñeco que representa el fragmento de la *Sombra* que concentra las marcas de la violencia y los excesos de vergüenza, culpa y miedo, marcas ideológicas a las que la mujer se contrapone y seguirá elaborando con la acción del fuego. Coloca al muñeco sobre un parante y como sucede en las celebraciones de los barrios peruanos y ecuatorianos, lo enciende.

Figura 10

La quema



(Fuente: captura de pantalla de la obra)

Cuando éste comienza a arder, estallan nuevamente los fuegos artificiales, y la danzante avanza por el pasaje detrás del muñeco para abandonar la casa. Su caminar ya no es el mismo, los pasos, firmes y sinuosos, dibujan raíces que inauguran un suelo de confianza. La mujer eleva los brazos como si fueran alas, un gesto que anuncia un propósito de libertad. En esa corporalidad se hace visible un goce distinto, un placer que no proviene de las marcas impuestas por la violencia, éste asoma de la herencia elegida, de una filiación con las antepasadas feministas, teatreras y danzantes. En sus gestos encarna esa memoria activa y con ella erige los fundamentos de una dignidad que no se hereda pasivamente, por el contrario, se conquista en cada acto.

La presencia del fuego en las quemas rituales poseen una profunda trascendencia. Al ser símbolo de purificación y de transformación radical, se encuentra íntimamente ligado al anhelo de regeneración del mundo, pues señala el cierre de un ciclo y la apertura de otro. La frase escrita en el programa de la obra —“El fuego no sabe de reflexiones”--, evocada en el desenlace, condensa la fuerza del deseo que no se somete al cálculo ni a la racionalidad lógica, pues como señala Žižek (2011), no basta ser consciente, es necesario el pase a la acción real. La libertad, la dignidad y la desobediencia emergen como actos performativos, encarnados en el gesto y no como abstracciones. El ritual de año nuevo se revela, entonces, como un acto de pasión, voluntad y revuelta. En el plano político ésta acción manifiesta como la dignidad se impone y consigue subvertir la ideología inconsciente, desestabilizando las ficciones que sostienen el mito sobre la víctima pasiva. Cuando la mujer asume el dolor inscrito en la materialidad de su cuerpo y lo reconoce como génesis de una energía libidinal transformadora, logra sustraerse de la presión de los fantasmas inconscientes. La herida se convierte en el punto de partida para un proceso de desidentificación subjetiva: desde ese fulgor interno comienza a actuar y a reinventar su modo de existir.

3.5.3 La espectadora

El encuentro con la danza de Mirella Carbone en un momento de desfundamiento me condujo a darle un giro rotundo a gran parte de mis creencias y a enfrentar las condiciones sociales y afectivas que tenía en contra. Su poética tendió una cuerda invisible, para salir del hondo agujero de la opresión, me impulsó a levantarme creativamente. Sin necesidad de palabras, su danza activó en mí una fuerza dormida. Fue el inicio de un proceso de autoexploración y de mucho aprendizaje para trasladarse entre mundos hacia la reapropiación de la historia propia.

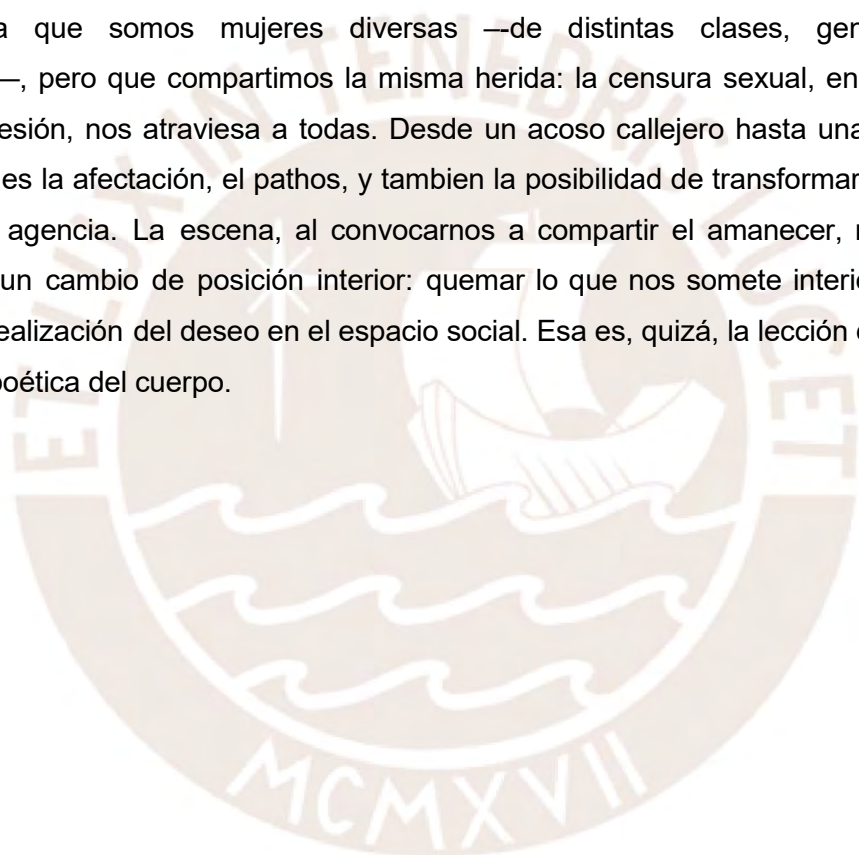
Al atravesar el recorrido que la obra nos proponía me ví profundamente conmovida, percibí que las imágenes me hablaron directamente y me estimularon en ir al encuentro de mis propia de-construcción de ideas fantasmales. Me sorprendió como el vuelo poético pudo condensar tantas luchas en una sola narrativa. Pude constatar cómo el poder busca apropiarse de la energía erótica que habita el cuerpo. Esa fuerza vital, que en su origen se abre como impulso de vida, creación y deseo, se vio en mí constreñida por experiencias que, a través de la manipulación y la violencia explícita, se expropiaron mi eros, dejándome con la *sensación* de pérdida de mí misma. Con ese nuevo impacto, dulce y estremecedor, he ido entendiendo que una herida íntima no corresponde únicamente a un plano individual, la tragedia y el dolor identitario provienen de una dinámica social, histórica y política que nos antecede.

Como señaló Foucault (1998), la historia de la sexualidad es también la historia de los dispositivos que administran, controlan y moldean la energía erótica para sujetarla a proyectos de dominación. Un sistema que ha pretendido delimitar el eros, la fuerza del cuerpo y del deseo, para administrar nuestras energías y someterlas a proyectos ajenos. En la identidad femenina, esa captura se manifiesta como restricción y el silenciamiento del deseo; en la masculina, como mandato de virilidad y exacerbación de la potencia sexual; en esa dualidad se puede modificar la posición, pero a todos nos alcanza, pues, opera como un régimen que atraviesa cuerpos, subjetividades y lenguajes. Este trayecto me permitió pensar que la danza no sólo fue refugio, también fue estrategia de reapropiación simbólica de mi quehacer artístico. Como práctica de memoria, sensibilidad, resistencia y persistencia, la danza me enseñó que el cuerpo tiene su propia lengua. Asumir el proceso de aprender a escucharla y darle valor significativo, es también, un acto de valentía. Allí donde el lenguaje social me nombraba desde el lugar de víctima, la danza me devolvía la posibilidad de hablar desde un lugar propio, de aprender a leer *en* y *entre* movimientos los componentes pasionales que defienden una subjetividad no capturada.

En ese proceso, el encuentro con la poética de Carbone me permitió comprender que ese sometimiento no se resuelve con el silencio ni con la represión, y me motivó a mirar de frente las figuras fantasmales. Su presencia y su trabajo me causaron una gran conmoción, reveló los vínculos de una acción y sus causas sensibles. Saber que alguien hacía carne un lenguaje que buscaba pero que, en ese momento no sabía cómo denominar, despertó el deseo latente para impulsar mis pasos en la travesía a superar obstáculos íntimos y sociales.

Su obra convoca a un ejercicio de autoanálisis y de desobediencia, invita a identificar las agresiones ideológicas que laten en lo íntimo y en lo cotidiano, a nombrarlas sin tabú para que no nos paralicen, sino, para que nos impulsen a responder creativamente. En esa operación, el lenguaje —sea gesto, danza o palabra— además de liberarnos; también puede abrirnos al deseo de vínculo con el otro en un estado de fiesta —un encuentro donde el diálogo haga vibrar al cuerpo y que el pensamiento dance— Ese movimiento interior, que evalúa y distingue entre lo que es mandato y lo que es deseo del alma, descubre la posibilidad de una subjetividad que no olvida lo que debe quemar, para renacer.

En ese sentido, la dramaturgia corporal de Carbone en *Védova In Lúmine* también nos recuerda que somos mujeres diversas —de distintas clases, generaciones y experiencias—, pero que compartimos la misma herida: la censura sexual, en su mínima o máxima expresión, nos atraviesa a todas. Desde un acoso callejero hasta una violación, lo que nos une es la afectación, el pathos, y también la posibilidad de transformar ese dolor en un gesto de agencia. La escena, al convocarnos a compartir el amanecer, nos ofrece la metáfora de un cambio de posición interior: quemar lo que nos somete interiormente para defender la realización del deseo en el espacio social. Esa es, quizá, la lección decisiva que late en toda poética del cuerpo.



Reflexiones finales

La investigación ha buscado pensar la poética corporal de Mirella Carbone como un territorio fértil donde memoria, gesto y deseo se entrelazan para posibilitar procesos de desidentificación subjetiva frente a las violencias estructurales y simbólicas que atraviesan al cuerpo. A partir de un posicionamiento situado, el análisis de su lenguaje, sus obras y de un diálogo con la teoría crítica, la creación artística, el psicoanálisis y la filosofía del cuerpo, se ha abordado como la danza-teatro puede operar como un dispositivo estético y político capaz de aperturar nuevas formas de agencia desde la potencia creadora del cuerpo. En la escena de Carbone, la emergencia de lo Real abre una oportunidad de reorganización simbólica. El gesto danzado bordea el vacío estructural del deseo sin pretender cerrarlo; por el contrario, lo convierte en motor de creación. Entonces el cuerpo se vuelve el lugar del acontecimiento, porque pone en acto e inscribe en un territorio espacio-temporal la inestabilidad que hace posible imaginar otros modos de existencia.

El recorrido por los tres capítulos permitió comprender que el síntoma inscrito en el cuerpo (Žižek, 1991) —como expropiación del deseo y captura ideológica— evidencia un conflicto que además de ser una marca de la opresión, no constituye un destino clausurado, éste es un punto de partida para la creación de nuevas memorias. En ese sentido, la *pedagogía de la crueldad*, tal como la desarrolla Segato (2018), entra en tensión con la potencia de la desobediencia poética, donde el gesto escénico y la acción danzanda devienen modos de resignificar la memoria, restituir la agencia simbólica a favor del deseo y la afirmación de la vida.

El trabajo corporal de Carbone tensiona toda ficción estabilizadora, porque al exponer la falla, la descoordinación o el gesto quebrado, la danza-teatro hace visible la inconsistencia constitutiva del sujeto, para revelar que no existe una identidad previa al acto. La escena opera —en este marco— como “punto de extimidad” (Žižek, 1991), un lugar donde lo más íntimo del sujeto aparece como exteriorizado y, a pesar de ello, indisociable. La performatividad del gesto abre una zona donde la subjetividad se visibiliza en su carácter fragmentario, para reafirmar la idea de que el cuerpo no es el soporte de una identidad esencial, sino la superficie en la que se inscribe el desajuste estructural propio del deseo.

Asimismo, el análisis del gesto danzado y la memoria del cuerpo a través de las nociones de *Pathosformeln*, *Nachleben* y *Engrama* que Didi-Huberman y Agamben actualizan, revelaron su carácter de archivo vivo y pensamiento encarnado, donde se actualizan huellas mnémicas y fórmulas del padecer que atraviesan la historia y se

resignifican en el presente. La danza, entendida como *lenguaje del inconsciente* (Didi-Huberman, 2008), no solo permite la reinscripción de la memoria, sino también, la emergencia de un saber corporal que transforma tanto a quién baila como a quien lee el discurso danzado (Louppe, 2011). En esta dinámica viva, gracias a la fuerza de la energía cinética, las espectadoras dejan de ser receptoras pasivas y se convierten en partícipes de un proceso de resonancia y reescritura subjetiva en comunidad, haciendo del encuentro escénico un acontecimiento político.

Desde una lectura lacaniana, no sería descabellado aseverar que la poética corporal de Carbone no solo convoca al inconsciente como aquello que se manifiesta en los desajustes del cuerpo, sino que también ilumina la estructura ficcional que sostiene todo deseo. Vale recordar que Lacan insiste en que el sujeto está dividido y que jamás coincide consigo mismo; la danza, justamente, activa este hiato estructural y permite que el cuerpo exponga las fallas del yo, aquello que normalmente queda velado por la armadura imaginaria. De este modo, el gesto danzado no se limita a expresar un contenido reprimido, sino que abre un campo donde la barrera entre el yo y sus restos pulsionales se atraviese, emerge así lo que había permanecido excluido de la consistencia identitaria.

Esta reconfiguración exige pensar la danza como un espacio de desidentificación. Vale recordar que para Lacan, identificarse es siempre quedar atrapado en una imagen especular que organiza el campo del sentido y del reconocimiento. La escena, sin embargo, introduce cortes, desvíos y cuerpos múltiples que dislocan esa captura imaginaria. Se podría decir entonces que Carbone no pone en escena un yo consolidado, sino un sujeto disperso entre voces, fuerzas y objetos que lo exceden. Al multiplicar las posiciones del cuerpo, la artista evidencia que las identidades no son puntos de llegada, sino efectos temporales de una negociación constante con aquello que nos constituye desde fuera.

Finalmente, en el análisis de la obra *Védova In Lúmine*, la dramaturgia del cuerpo mostró cómo la escena reorganiza lo fantasmático de la psique para abrir un espacio donde los ciclos de vida, muerte y resurrección se tejen. La metáfora de la casona como cuerpo, con sus objetos afectivos y memorias, dieron cuenta de una práctica que además de revisar el pasado, lo desarticula y lo vuelve a reconstruir, creando otras posibilidades de existencia. De esa forma, la agencia poética aparece como una resistencia frente a la crueldad, pero también como un gesto de imaginación política que impulsa a generar nuevos horizontes de subjetividad.

A la luz de las epistemologías, la obra de Carbone se puede comprender como un ensamblaje donde se imbrican las materialidades afectivas y las corporalidades vulneradas. La escena reorganiza lo fantasmático y, a la vez, produce un espacio de pensamiento encarnado en el que la subjetividad se reconoce en su carácter relacional y no autosuficiente. En este sentido, la casona-cuerpo se transforma en un dispositivo óptico que fractura la ilusión de una mirada neutra, porque obliga a ver desde dentro de la textura afectiva del trauma y de sus restos, reclama una ética de la responsabilidad frente a aquello que se muestra y se corporiza y asume el punto de vista. Esta asunción de la parcialidad permite que el trabajo de Carbone desmonte la violencia epistemológica que sustenta la narración dominante del dolor.

Asimismo, la dimensión fantasmática que se reconfigura en la obra atraviesa las narrativas lineales del progreso y la reparación. No hay en la obra de Carbone una restitución completa ni un retorno a un origen intacto; más bien, la escena propone una temporalidad en la que los restos, las ruinas y las supervivencias se articulan como formas posibles de conocimiento. Esta perspectiva permite comprender la dramaturgia corporal como una práctica que si bien revisa el pasado, también produce futuros contingentes y/o hipotéticos. La insistencia en la mutabilidad del cuerpo y en su potencia de reconfiguración materializa la propuesta de pensar con los restos. Se trata pues de un laboratorio ético-político que convierte el gesto en una forma de imaginación situada que rehúsa las lógicas de purificación y apuesta por mundos posibles tejidos desde la vulnerabilidad.

En ese sentido, me resulta imposible ofrecer una conclusión cerrada, por el contrario, esta investigación quiere abrir un campo de reflexión sobre la potencia política y ética de la danza-teatro como práctica de memoria y transformación subjetiva. Si el cuerpo ha sido históricamente un terreno de captura a través de la violencia, el gesto poético permite reescribir esa historia desde la vulnerabilidad y el deseo, haciendo de la escena un lugar donde lo común y lo singular se encuentran para imaginar otras formas de vida.

Referencias bibliográficas

Agamben, G (2001). *Medios sin fin. Notas sobre política*. (A. Gimeno Cuspinera, Trad.) Pre-Textos. (Trabajo original publicado en 1996)

Agamben, G (2010). *Ninfas*. (A. Gimeno Cuspinera, Trad.) Pre-Textos. (Trabajo original publicado en 2007)

Agamben, G (2018a). *Aby Warburg y la ciencia sin nombre*. En F. Costa & E. Castro (trads.), *La potencia del pensamiento* (pp.157-187). Adriana Hidalgo Editora. (Trabajo original publicado en 2005)

Agamben, G. (2018b). *Kommerell, o del gesto*. En F. Costa & E. Castro (trads.) *La potencia del pensamiento* (pp. 307-320). Adriana Hidalgo Editora. (Trabajo original publicado en 2005)

Alemán, J. (2021). *Ideología. Nosotras en la época, la época en nosotros*. Ned Ediciones

Artaud, A. (2011). *El teatro y su doble* (E. Alonso & F. Abelenda, trads.). Edhasa (trabajo publicado en 1938)

Anzaldúa, G. (2021, septiembre 20). *Gestos del cuerpo, Escribiendo para idear*. Revista Anfibia. <https://www.revistaanfibia.com/escribir-para-lidiar-con-la-bestia-sombra/>

Anzaldúa, G. (2021). *Luz en lo oscuro*

Barba, E. (1999). *La canoa de papel: Tratado de antropología teatral*. Catálogos S.R.L

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio* (E. de Champourcin, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1957)

Boesten, Jelke (2010) *Analizando los regímenes de violación en la intersección entre la guerra y la paz en el Perú*. *Debates en Sociología*, (35), 2010, 69–93.

Bonomini, S. (2020). *Paso doble de Mirella Carbone: Un conjuro autobiográfico para el cuerpo, doblez del silencio, un homenaje*. *Conexión*, (13), 59-81. <https://doi.org/10.18800/conexion.202001.003>

Butler, J. (2007) *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós Ibérica.

Carbone, M. (2008, junio 16). *Entrevista a Mirella Carbone*. [Entrevista realizada por Tatiana Fuentes]. Archivo ARTEA. <https://archivoarte.uclm.es/textos/entrevista-a-mirella-carbone/>

Carbone, M. (2022, agosto 8) *Entrevista a Mirella Carbone*. [Entrevista realizada por Javier Ponce] [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=nkAxeI00RsY>

Carbone, M. (2025, febrero 18) Entrevista a Mirella Carbone. [Entrevista realizada por Javier Ponce] [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=B2SwaWqAHMk&t=1258s>

Cardona, P (1993). *Percepción del espectador*. INBA / Centro Nacional de Investigación.

Cardona, P. (2009). *Dramaturgia del bailarín, cazador de mariposas*. Aire en el Agua Editores.

Cardona, P. (2022). *Del bios escénico a la poética del bailarín/actor: Metodología del cuerpo que crea*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas A.C.

Culler, J. (1997). Identidad, identificación y sujeto. En *Breve introducción a la teoría literaria* (pp. 131-144). Oxford University Press.

Denegri, F. & Hibbett, A. (2016). *Dando cuenta: Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.

Didi-Huberman, G. (2008). *El bailaor de soledades*. Pre-Textos.

Didi-Huberman, G. (2018). *La Imagen superviviente: Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores.

Didi-Huberman, G. (2020). *Desear. Desobedecer. Lo que nos levanta*, 1. Abada Editores.

Didi-Huberman, G. (2022). Vuelta-revuelta. Eisenstein, el pensamiento dialéctico frente a las imágenes. En *Pensar con Imágenes* (pp. 9-39) (D.B. Wechsler, Ed.). Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Dubatti, J. (2016). *Una filosofía del Teatro: El teatro de los muertos*. Unidad Ejecutora Escuela Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”.

Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños.

Federici, S. (2022). *Más allá de la periferia de la piel: Repensar, reconstruir y recuperar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo* (G. Huerta Tamayo, Trad.). Ediciones Corte y Confección. Recuperado de <https://omegalfa.es/downloadfile.php?file=libros/mas-alla-de-la-piel.pdf>

Fernández, E., Urriologoitia, G. (2019). La función del deseo en la primera enseñanza de Lacan para el psicoanálisis de orientación lacaniana. *Revista de Psicología*, 17(2), 387-423 http://www.scielo.org.bo/pdf/rap/v17n2/v17n2_a08.pdf

Flusser, V. (1994). *Los gestos: Fenomenología y comunicación*. Empresa Editorial Herder S.A.

Fondazione Barba Varley. (2023, febrero 14). *Lección 1 - Aprendiendo a aprender: El sentido cinestésico* [video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=63lh2QIWaEk&t=45s>

Freud, S. (1915/1992). Pulsiones y destino de pulsión. En Obras completas. Volumen XIV (1914-1916): *Sobre la historia del movimiento psicoanalítico, escritos metapsicológicos y otros textos* (pp. 105-138). Amorrortu Editores.

Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber* (J. Almela, Ed.; 25.^a ed.). Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1976)

Fuentes, T. (2008, junio 16). *Entrevista a Mirella Carbone*. Archivo ARTEA. Artes Vivas. Artes Escénicas. <https://archivoarte.uclm.es/textos/entrevista-a-mirella-carbone/>

Ponce, J. (s.f.). Archivo ARTEA. Artes Vivas. Artes Escénicas.(s.f). Recuperado de <https://archivoarte.uclm.es/artistas/mirella-carbone/>

Groys B. (2014). *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (M. Carrión, Trad.). Caja Negra Editora.

Grotowski, J. (1992). Los ejercicios. *Máscara: Revista trimestral de teatro*, 3(11-12), 27-38

Grotowski, J. (2016). *Hacia un teatro pobre*. (Margo Glantz, Trad.) Siglo XXI (Trabajo publicado en 1968)

Haraway, Donna (2021) *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio. HombreHembra@_Conoce_Oncorata@: Feminismo y tecnociencia*. Buenos Aires: Rara Avis.

Herman, J. (2004). *Trauma y recuperación*. Espasa Calpe.

Kristeva, J. (s.f). El genio femenino: La vida, la locura, las palabras. Melanie Klein. Paidós.
https://www.diariofemenino.com.ar/documentos/kristeva_julia_-_el_genio_femenino_melanie_klein.pdf

Laban, R. (2020). El dominio del movimiento (R. Ruiz, Trad.). Editorial Fundamentos. (Obra original publicada en 1950)

LaCapra, D (2008). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Prometeo Libros.

Lacan, J (1967). *La lógica del Fantasma* [Manuscrito inédito].

Lacan, J. (2008). *El seminario. Libro 10: La angustia (1962-1963)* (J.A. Miller. Ed.; 1^a ed.). Paidós

Lacan, J. (2008). El Seminario. Libro 20: Aún (D. Rabinovich, J.L. Delmont-Mauri & J. Sucre, Trads.; J. -A. Miller, Ed.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1975)

Lacan, J. (2009). *Escritos 1*. (T. Segovia & A. Suarez, Trads.; 3.^a ed. rev. y corr.). Siglo XXI Editores. (trabajo original publicado en 1966)

Lacan, J. (1988/2009). Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano. En *Escritos 2* (pp. 755-812). Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1988)

Lacan, J. (1978/2010). *El seminario. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (J.A. Miller, Ed.; T.E. Mitre, Trad.). Paidós (Trabajo original publicado en 1978)

Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.

Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. ediciones Metales Pesados.

Lepecki, A. (2008). *Agotar la danza: Performance y política del movimiento*. (A. Fernández Lera, Trad.) Centro Coreográfico Galego / Mercat de les Flors / Universidad de Alcalá.

Lepecki, A. (2010). El cuerpo como archivo: El deseo de recreación y las supervivencias de las danzas. *Dance Research Journal*, 42(2), 28-48.

<https://muse.jhu.edu/journals/summary/v042/42.2.lepecki.html>

López-Ibor Aliño, J.J. (1974). *El cuerpo y la corporalidad*. Gredos.

Loupe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea. La continuación*. (A. F. Lera, Trad.). Ediciones Universidad de Salamanca.

Mannarelli, M. (2018). *La domesticación de las mujeres: Patriarcado y género en la historia peruana*. La Sinistra Ensayos.

Miller, J.-A. (2002). *Biología Lacaniana y acontecimiento del cuerpo*. Colección Diva.

Millett, K. (2010). Ejemplos de política sexual. En *política sexual* (pp. 35-67). Ediciones Cátedra

Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables [MIMP]. (s.f) Marco conceptual sobre violencia de género.

<https://www.mimp.go.pe/files/direcciones/dgcvvg/mimp-marco-conceptual-violencia-basada-en-genero.pdf>

Montenegro Medina, M.A., Ornstein Letelier, C., & Tapia Ilabaca, P. A. (2006). Cuerpo y corporalidad desde el vivenciar femenino. *Acta Bioethica*, 12(2), 165-168.

<https://dx.doi.org/10.4067/S1726-569X2006000200004>

Monica Laurido, M. (2018). Algunas precisiones sobre el fantasma. En *X Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XXV Jornadas de Investigación, XIV Encuentro de investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Tait, P. (2020). Kinesthetic Spectatorship in the Theatre: Phenomenology, Cognition, Movement [Reseña del libro *Kinesthetic Spectatorship in the Theatre: Phenomenology, Cognition, Movement*, de S. B. Garner Jr.] *Contemporary Theatre Review*, 30:(3), 413-414, <https://doi.org/10.1080/10486801.2020.1772591>

Portaluri, J.C. (2021). El síntoma y su articulación con el grafo del deseo. *En XIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XXVIII Jornadas de Investigación, XVII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR, III Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional, II Encuentro de Musicoterapia*. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Portocarrero, G. (2019). Razones de Sangre: aproximaciones a la violencia política. Fondo editorial PUCP

Rànciere, J. (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. LOM Ediciones.

Rànciere, J. (2010). *El espectador emancipado* (A. Dillon, Trad.). Manantial.

Rich, A. (2019). *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución* (C. Vallejo, Trad.). Traficantes de Sueños.

Rolnik, S. (2006). ¿El arte cura? *Quaderns Portàtils*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Recuperado de <https://macba.cat/es/publicaciones/el-arte-cura>

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.

Sánchez, J. A. (2002). Cuerpo e imagen en la creación escénica contemporánea. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 27(1), 137-157. <https://www.jstor.org/stable/27742121>

Schechner, R. (2000). *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires.

Schinka, M. (2010). *Expresión corporal: Técnica y expresión del movimiento*. Wolters Kluwer España.

Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. UNQ Editorial.

Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.

Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo.

Stavrakakis, Y. (2007). *Lacan y lo político*. Prometeo.

Van der Kolk, B. (2020). *El cuerpo lleva la cuenta*. Eleftheria.

Valle Riestra Ortiz de Zevallos, M. P. (2020). Manifestaciones del erotismo de mujeres en la danza contemporánea limeña a partir del estudio de tres coreógrafas y sus obras [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de Tesis PUCP.
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/16930>

Valle Riestra, M.P. (2020). Mirella Carbone. En Facultad de Artes Escénicas PUCP (Ed.), Revelando el movimiento: Historias de la danza moderna y contemporánea en el Perú (pp.251-258). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Wanzek, L. (2021). El gesto del sujeto entre el lenguaje y la lengua: Una verdad de textura. *En XIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XXVIII Jornadas de Investigación, XVII Encuentro de investigadores de Psicología del MERCOSUR, III Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional, III Encuentro de Musicoterapia*. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Žižek, Slavoj (1990) Porque no saben lo que hacen: El sinthome ideológico. Akal.

Žižek, S. (1991). Los siete velos de la fantasía. En *El acoso de las fantasías* (pp.11-39). Siglo XXI.

Žižek, S. (2001). *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI

Žižek, S. (2006). *Órganos sin cuerpo: Sobre Deleuze y consecuencias*. Pre-textos

Žižek, S. (2008). *Cómo leer a Lacan*. Paidós.

Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia: Seis reflexiones marginales*. Paidós.

Links de los fragmentos de las obras de Mirella Carbone:

Paso Doble: <https://vimeo.com/456703919>

Bochorno: <https://youtu.be/X9PKc1YBHhM>

Vedova in Lúmine: <https://youtu.be/O9YNpBiRLuw>

Platos Rotos : <https://youtu.be/Qu9XGpQW68s>