

CORPORALIDADE escénica

Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh, editores

Representaciones
del cuerpo
en el teatro, la danza
y el performance



Universidad Veracruzana

CORPORALIDADES escénicas



Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance

Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh, editores

Universidad Veracruzana

2016

Universidad Veracruzana

Sara Ladrón de Guevara González

Rectora

Leticia Rodríguez Audirac

Secretaria Académica

Clementina Guerrero García

Secretaria de Administración y Finanzas

Miguel Flores Covarrubias

Director del Área Académica de Artes

Edgar García Valencia

Director Editorial

Carmen Blázquez Domínguez

Directora de la Dirección General de Investigaciones

Elzbieta Fediuk Walczewska

**Coordinadora del Centro de Estudios, Creación
y Documentación de las Artes**

Nerio González Morales

Director de la Facultad de Teatro



CORPORALIDADES ESCÉNICAS

Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance

Clasificación LC: PN2311 C67 2016

Clasif. Dewey: 792.0972

Título: Corporalidades escénicas : representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance / Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh, editores.

Edición: Primera edición.

Pie de imprenta: Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, Dirección General Editorial, 2016.

Descripción física: 237 páginas : ilustraciones en color ; 23 cm.

ISBN: 9786075024691

Nota: Incluye bibliografías.

Materia: Artes escénicas--México.

Autores relacionados: Fediuk, Elka, editor.

Prieto Stambaugh, Antonio, editor.

Primera edición, 3 de junio de 2016

© Universidad Veracruzana

© Los autores

Universidad Veracruzana

Dirección Editorial

Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz, México

Apartado postal 97, CP 91000

diredit@uv.mx

Versión electrónica descargable en: www.argus-a.com.ar

ISBN: 978-607-502-469-1

ISBN: 978-987-45717-3-1(vers. electr. Argus-*a*)

Diseño de portada y diseño editorial: Rosa Manuela Hernández García

Foto de la portada: © Carlos Santos Coy, 2007

Corrección de estilo: Luis L. Esparza

Este libro en su conjunto, así como cada capítulo del mismo, fue sometido a dictamen externo conforme a los criterios académicos de la Dirección Editorial de la Universidad Veracruzana y de la Editorial Argus-*a*. Ninguna parte puede ser reproducida sin permiso por escrito de la Dirección Editorial de la Universidad Veracruzana. La realización de este libro fue posible gracias a recursos del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA), Dirección de Investigaciones UV y PIFI 2014 (Cuerpo Académico Consolidado Teatro).

Los editores agradecen el apoyo del Dr. Gustavo Geirola y Argus-*a* por su publicación en línea.



ÍNDICE

Introducción	9
<i>Elka Fediuk y Antonio Prieto S.</i>	

Cuerpo escénico e historia

- Cuerpo escénico y comportamiento social en México en la transición del siglo XVIII al XIX _____ 29
María Elena Stefanón López
- Construcción y representación en la danza escénica: el género y los cuerpos de la academia _____ 43
Margarita Tortajada
- El cuerpo en la danza-teatro: de Aristóteles a Pina Bausch _____ 65
Gloria Luz Godínez

Cuerpo y construcción poética

- Los maniqués de Tadeusz Kantor: vida latente y forma conmovedora _____ 89
Elka Fediuk
- Cuerpos cambiantes: nación y modernidad en el teatro japonés _____ 111
Miyuki Takahashi
- El *clown*: poeta en cuerpo presente _____ 119
Carlos Gutiérrez Bracho

Cuerpo, transdisciplina y pedagogía

- Cuerpo y transdisciplinariedad: fundamentos para una transpoética escénica _____ 131
Domingo Adame
- Cuerpos para el conocimiento y escenas pedagógicas _____ 149
Rían Lozano
- Tomando cuerpo, tomando palabra: pedagogía y performance en el salón de clase _____ 159
Marisa Belausteguigoitia

Cuerpo, violencia y memoria

- Construcciones corporales de la violencia
en la escena mexicana: la seducción y sus límites _____ 175
Óscar Armando García
- El ejercicio de la singularidad _____ 191
Gabriel Yépez
- Memorias inquietas: testimonio y confesión
en el teatro performativo de México y Brasil _____ 207
Antonio Prieto Stambaugh

Acerca de los autores _____ **233**



Introducción

Elka Fediuk y Antonio Prieto S.

En torno al cuerpo y su realización escénica

El presente volumen reúne una serie de reflexiones sobre el papel que juega el cuerpo en las artes escénicas, incluyendo al teatro, la danza, el performance y los procesos pedagógicos. Pareciera un hecho incuestionable que el cuerpo del actor, del bailarín y del performancero es el soporte fundamental de las artes escénicas.¹ Y sin embargo, la manera de entender, posicionar y valorar este cuerpo en relación a otros elementos de la escena, como son el texto, el espacio a través del que se mueve, y el espectador, la manera de disciplinarlo mediante diferentes técnicas de entrenamiento, de representar y de exponerlo, varía enormemente de una época a otra, y de una cultura a otra, como se podrá apreciar en las páginas que siguen.

Aunque cada autor y autora tienen una manera particular de aproximarse al fenómeno de la corporalidad, en general podemos afirmar que nuestro interés por el cuerpo no se ciñe al objeto susceptible de contemplación estética. Más bien, proponemos el abordaje de cómo la corporalidad es realizada, es decir, construida y deconstruida en escena. La realización implica procesos de producción que hacen posible esa ‘realidad’ particular de los cuerpos escénicos, materializados gracias a dispositivos propios del teatro, la danza o el arte acción. La realización también se refiere a la performatividad, a los actos verbales y gestuales que hacen o realizan algo en el mundo, con un poder de transformación.² Entendemos la ‘corporalidad’ como un conjunto de prácticas, imaginarios, representaciones y ejercicios de poder que involucran al cuerpo en sus dimensiones físico-biológica, psíquica, emocional y socio-cultural, entre otras. Aquí seguimos a la antropóloga Elsa Muñiz quien, basándose en los escritos de Judith Butler, afirma que “la corporalidad no es la condición estática del sujeto, sino parte constitutiva de su ser, materializado en virtud de la performatividad de sus prácticas corporales” (31). La perspectiva del cuerpo como práctica performativa, entonces, nos es útil para

¹ Entendemos aquí como “performancero” al artista visual de arte acción que usa su cuerpo como soporte principal de la obra. En otros momentos empleamos el término “performador” para referirnos al actor en experiencias escénicas que rompen con los cánones de la representación convencional. Un término relacionado con éstos es el del *Performer*, que Jerzy Grotowski planteó como un “hacedor” que establece un puente con su memoria corporal (78-81). Por razones de estilo, conservamos gramaticalmente el género masculino para referirnos tanto a hombres como a mujeres.

² De hecho, en la traducción castellana del clásico libro *How to Do Things With Words*, de J.L. Austin, se tradujo el concepto clave de “*performative*” por “realizativo”.

plantear su cualidad de fenómeno producido mediante procesos culturales e históricos, así como construcciones discursivas e ideológicas que se reiteran, actualizan y transforman en la interacción social de los individuos en la vida cotidiana. Pensar en las corporalidades escénicas implica problematizar la forma como ha sido imaginado y representado el cuerpo en la historia del teatro y la danza, por ejemplo.

Los conceptos de cuerpo y corporalidad pueden tener acepciones muy amplias. Desde hace por lo menos un cuarto de siglo, los estudios culturales han tomado la batuta de las reflexiones iniciadas desde los campos de la antropología cultural y la filosofía, para proponer nuevas formas de teorizar al cuerpo y la corporalidad, apoyados en los estudios de género y los estudios del performance. En México, dos recientes antologías (Aguiluz y Lazo, Muñiz) sirven como ejemplo de la gran proliferación de estudios sobre el tema. Los autores en general están de acuerdo en considerar al cuerpo como constructo histórico, cultural e ideológico, al grado de afirmar que, como tal, “el cuerpo no existe” (Lazo 14), lo que no implica negar su materialidad, sino más bien afirmar su condición de fenómeno mediado por formas culturalmente determinadas de imaginar, percibir y valorarlo. Esta perspectiva desde luego se vincula con la dimensión escénica del cuerpo en tanto que se representa o expone a la mirada en un teatro, una galería o un espacio urbano.

En las artes escénicas, el espectador tradicionalmente cumple un rol de observador, mientras que los actores, bailarines o performanceros son el objeto de la observación. El cuerpo, en su dimensión fisiológica, junto a la voz y el ‘aura’, proyecta las corporalidades simbólicas y presencias transformadas. La ontología del teatro planteada por Jorge Dubatti sostiene que “[s]egún la redefinición lógico-genética, el teatro es la expectación de *poiesis* corporal en convivio; según la definición pragmática, el teatro es la fundación de una peculiar zona de experiencia y subjetividad en la que intervienen convivio-*poiesis*-expectación” (*Filosofía del teatro II* 33). Para Gustavo Geirola, en cambio, la mirada del espectador entra siempre en una economía *escópica* de poder, misma que ha sido problematizada en el trabajo de grupos y creadores que no se limitan únicamente a romper con la cuarta pared, sino que cuestionan el estatus del cuerpo escénico como objeto de contemplación (ver su libro *Teatralidad y experiencia política*). Las corporalidades escénicas, por tanto, sólo se entienden en relación al papel que juegan las miradas, tanto del mismo intérprete-performador como del espectador (incluyendo al investigador escénico). Ya sea que interactúen convivialmente o que entablen una lucha de poder, estas miradas están condicionadas por formas de entender al cuerpo que son determinadas cultural, estética, social y políticamente.

A continuación exponemos un panorama general de cómo el cuerpo humano ha sido pensado en Occidente, un cuerpo que durante siglos se vio

como un recurso a disposición del alma que habita en él, por lo que actúa como una suerte de vestuario que a veces es también templo o cárcel de aquella entidad sutil e intemporal. El dualismo cristiano cuerpo-alma y el científico cuerpo-mente fueron puestos en cuestión por otras corrientes filosóficas que plantearon al cuerpo no como algo que se tiene, sino como algo que se es. La diversidad de teorías se ha visto reflejada a través del tiempo en diversas propuestas escénicas.

Ideas sobre la corporalidad en Occidente

El dualismo platónico, herencia fundamental en el pensamiento occidental, presenta dos realidades radicalmente distintas, de las cuales el cuerpo es tan sólo un objeto entre los demás objetos y no posee ningún valor singular para el individuo. La filosofía cristiana ha representado la existencia del hombre escindido en la doble dimensión del alma (ánima, soplo divino) y el cuerpo (materia corrupta). La perspectiva aristotélica —inserta en el pensamiento medieval— dio un giro al considerar materia y forma, los dos elementos de la realidad humana, en la unión absoluta, ya que sólo unidos alma y cuerpo constituyen la sustancia del ser humano. La inspiración aristotélica se puede encontrar en el pensamiento de Santo Tomás, para quien el alma humana es la forma sustancial de la realidad corporal del hombre, ya que *anima forma corporis*. Se le adjudica al alma la cualidad de formar el cuerpo, aunque sólo se trate del humano (ver Aranguren).

A partir del siglo XVII se asienta en la filosofía una separación radical entre las dos substancias, concibiéndolas autosuficientes y autónomas. La doctrina de Descartes, en la que fundamenta la distinción entre la *res cogitans* y la *res extensa*, sustentó las dicotomías que derivan de aquella principal entre el mundo material y no material, entre el cuerpo (materia) y la razón (conocimiento/espíritu). La Ilustración apostó por una naturaleza humana exclusivamente racional, abriendo rutas del pensar convergentes con la visión mecanicista, actualizada por el positivismo hacia el siglo XIX. En tanto, el idealismo, que pareciera oponerse al concepto mecanicista del mundo, puso énfasis en el espíritu, dejando al cuerpo supeditado al deseo de lo ideal. Estas opuestas vertientes del pensamiento se desarrollaron en paralelo, y esto también podemos observarlo en las prácticas de las artes escénicas que abren rutas divergentes en las poéticas actorales. *Le Comédien* (1747), texto en el que Remond de Sainte Albine defiende la actuación basada en el vehículo del sentimiento (aún en el ambiente del idilio, anticipando el arrebato pasional del Romanticismo) tuvo como reacción y respuesta *La paradoja del comediante* (1769), del enciclopedista Denis Diderot, quien sostiene que sólo el actor que posee el domino racional sobre los sentimientos es capaz de conmover al espectador con su interpretación. En ambas doctrinas, el cuerpo material está ausente en tanto generador de sentido, concebido más bien como mero

instrumento de la expresión, dependiente del sentimiento o de la razón.

La pragmática positivista propició el desarrollo de técnicas del cuerpo que buscaban su eficiencia artística o militar, con no poco sufrimiento. Mencionemos, por ejemplo, la exigente técnica del ballet o los extenuantes ejercicios del adiestramiento militar sin armas, orgullo del jefe prusiano Bismarck. Al igual que sus cuerpos sometidos por los corsés, las mujeres y los hombres del siglo XIX experimentaban la represión, tanto física como mental, que al finalizar el siglo ocupó a Sigmund Freud. Las nuevas teorías de la psicología buscaban leyes que resolvieran el enigma de la relación entre el cuerpo y la mente. Un mejor ejemplo en las artes escénicas es la teoría de Francois Delsarte (1811-1871) quien propuso una sistematización de los principios de la expresión actoral, intentando superar la dicotomía cuerpo-alma, cuerpo-mente o mente-espíritu, ordenando las tres dimensiones: vida (lo biológico material), mente (lo racional) y alma (espíritu, sentimiento) mediante una ley de correspondencia para combinarlas de diferentes formas (Cole 187-190).

La crítica del racionalismo positivista abrió distintas rutas para pensar el cuerpo. La fenomenología husserliana aportó una de las líneas fundamentales en la elaboración de las teorías relacionadas con las nociones del cuerpo, que posteriormente Maurice Merleau-Ponty desarrolló en una fenomenología de la percepción fundamentada en la corporalidad. Según Merleau-Ponty, el cuerpo constituye una apertura perceptiva al mundo y a la vez participa de la 'creación' de ese mundo. En este sentido, la percepción se presenta como activa y constitutiva, con lo cual da primacía a la experiencia. La corporalidad, concepto fundamental de la antropología teológica, subraya el carácter peculiar de la constitución humana. Mientras que Merleau-Ponty establece la distinción entre cuerpo biológico y cuerpo vivido, Ortega y Gasset habla de "extracuerpo" e "intracuerpo" (López Ibor).

La corporalidad es, por lo tanto, una abstracción, una idea y no una percepción ni una suma de percepciones. Cuando se trata de nuestro propio cuerpo, la corporalidad se puede entender como un Yo corporal, mientras que en la observación de otros cuerpos participan, además de los esquemas de la cognición, las concepciones sobre el cuerpo 'otro' (género, raza, cultura, etc.). De esta manera, la corporalidad del propio cuerpo y de los otros cuerpos humanos está en estrecha relación con la ideología y las creencias del 'observador'. Centrándonos en la percepción, el rol de observador consiste en un procesamiento inteligente, es decir, en su interconexión y significación.

La existencia material del cuerpo humano implica, pues, sus dimensiones física y biológica, que no existen en un vacío, sino siempre en relación con una discursividad que se elabora mediante el juicio, es decir, mediante las ideas que de él se tiene. El cuerpo se construye discursivamente en el seno de dispositivos institucionales de poder que nos llevan al terreno de las corpora-

lidades biopolíticas y las políticas de la corporalidad.³ De allí la importancia de involucrar en el estudio de las prácticas escénicas no sólo al cuerpo del realizador en su dimensión estética, sino también en sus dimensiones sociales y políticas, en interacción con el cuerpo del espectador que valora e interpreta lo que ve a través de una mirada ideológicamente condicionada.

En años recientes, el estudio de las artes escénicas en Latinoamérica tomó una perspectiva enfocada en el ente poético no como obra terminada sino como *poiesis*, es decir, un proceso de creación poética que se genera en el acontecimiento del convivio entre creadores y espectadores (Dubatti, *Filosofía del teatro I*). A diferencia de los ambientes cibernéticos que parecen invadirlo todo, en el teatro el flujo de la energía espiritual-biológica es un catalizador de la *poiesis*, afecta el sentido y a la sensación, vuelve único el acontecimiento escénico. La “zona de la experiencia”, como llama Jorge Dubatti al espacio del acontecimiento teatral, es el mejor ejemplo de la inclusión de la subjetividad activada por la copresencia física de los teatristas, incluyendo al espectador.

Las artes escénicas, como artes vivas o auráticas, implican la presencia del cuerpo, su fisicalidad. El cuerpo del actor o del performador está allí irremediamente, sea en la representación ficcional o como presencia de la persona, tal como sucede en el “teatro de lo real”, o como un manifiesto personal cuyo vehículo es el cuerpo testimonial.⁴ El acontecimiento sucede en el escenario, independientemente de la teoría que se quiera aplicar, de escena separada, integrada o negada. Pero este acontecimiento no es un suceso de la vida cotidiana, aunque existen teorías que abren la consideración a que la mirada del espectador puede convertir un acontecimiento real en acontecimiento espectacular (ver Féral). La teatralidad expandida a lo social y político puso también en cuestión al cuerpo y sus corporalidades impuestas, asumidas, adoptadas, rechazadas. Ya no es el cuerpo del actor solamente, sino la disposición de cuerpos en una escena compartida que ameritan nuestra reflexión. El escenario del teatro es un dispositivo atravesado por otros cuerpos. No sólo el de actores y espectadores, sino también de objetos y atmósferas logradas gracias al particular manejo del espacio, de los elementos arquitectónicos y visuales, la iluminación, el ambiente sonoro, en fin, todos esos elementos que interactúan entre sí, animados por la presencia y acción de cuerpos en la dinámica del acontecimiento.

³ Michael Foucault definió la biopolítica así: “El control de la sociedad sobre los individuos no sólo se efectúa mediante la conciencia o por la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista es lo bio-político lo que importa ante todo, lo biológico, lo somático, lo corporal. El cuerpo es una entidad biopolítica, la medicina es una estrategia biopolítica” (“Michael Foucault” s/p). Estas nociones han sido desarrolladas posteriormente por el filósofo Giorgio Agamben.

⁴ José A. Sánchez aborda las diferentes maneras mediante las cuales en la escena contemporánea “irrumpe la realidad” en escena, mediante recursos como el de incorporar no actores en el espectáculo, el uso de materiales de archivo, etc.

La emergencia de nuevas corporalidades escénicas

El teórico e historiador alemán Hans-Thies Lehmann afirma que “[e]n ninguna otra forma artística el cuerpo humano —su realidad vulnerable, violenta, erótica o *sagrada*— es tan crucial como en el teatro” (345). Lehmann abarca en su estudio de lo que denomina “teatro posdramático” diversas formas escénicas, incluyendo danza y arte acción, para lo cual ofrece antecedentes que se remontan a la Grecia Clásica. Señala cómo el teatro “representa al cuerpo y, al mismo tiempo, lo utiliza como material esencial de signos” (346), dándose a lo largo de la historia tendencias que favorecen ya sea al cuerpo como vehículo de representación o, en décadas más recientes, el cuerpo gestual de que enfatiza su presencia pura (352).

Por su parte, Geirola (“Los cuerpos del actor”) plantea cómo en los albores del siglo xx la noción del entrenamiento actoral fue cobrando forma con el Sistema de Constantin Stanislavski, mismo que procuró desarrollar técnicas para disciplinar al actor y hacerlo un eficiente productor de ese “segundo cuerpo” que es el cuerpo del personaje. Geirola demuestra la relación de dicho Sistema con los postulados fordistas toda vez que tanto Stanislavski como Henry Ford visualizaban a un trabajador eficiente, despersonalizado, capaz de producción seriada (59-61). Esta visión del cuerpo actoral virtuoso y disciplinado, dócil a las órdenes del director y la economía de la representación, irá transformándose con el tiempo, particularmente en expresiones escénicas cercanas al lenguaje del performance y a expresiones como el llamado “teatro de la intensidad” que desarrollaron en Argentina Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís, creadores cuyas obras respondieron escénicamente a los horrores de la dictadura diseminados en la vida cotidiana. Según apunta Geirola desde una perspectiva lacaniana, “[e]l entrenamiento del actor del teatro de la representación está orientado a producir sentido y verdad; el entrenamiento para el teatro de la intensidad está orientado hacia el plus-de-gozar, a los modos de goce y a la fuga del sentido” (67-68).

Como argumenta Erika Fischer-Lichte, la corporalidad es algo que se produce performativamente en escena, de lo cual participa, desde luego, el cuerpo del actor, pero también las maneras de posicionarlo frente al personaje, así como de darlo a ver al público (159). Un punto de partida es entender cómo se ha transformado en Occidente la relación entre “el cuerpo fenoménico del actor, su físico estar-en-el-mundo (...) y la interpretación de un personaje” (157-158), de tal manera que se puede identificar un cambio de paradigma: del actor decimonónico que busca “encarnar” fielmente al personaje, al performer contemporáneo que trabaja la corporización (*embodiment*) de estados físicos, mentales, energéticos o anímicos, no necesariamente vinculados con un personaje. Fischer-Lichte señala cómo en Europa hacia finales del siglo xviii se pensó que, a fin de evitar que el actor cayera en el ‘vicio’ de

llamar la atención sobre sí mismo, debía centrar su técnica en la encarnación del personaje tal cual lo había concebido el autor dramático. Para ello, era necesario que restara importancia o hiciera ‘desaparecer’ su fisicalidad y ponerse así al servicio del texto. Esta concepción fue rechazada por creadores de las vanguardias históricas como Meyerhold, para quienes, según la autora, “la corporalidad hace su aparición primordialmente como materialidad” (167).

En las artes escénicas occidentales, el giro más decisivo hacia la reivindicación de la corporalidad escénica, después de Meyerhold, se dio con los escritos de Antonin Artaud, quien hizo un llamado por recuperar la fisicalidad expresiva del actor, inspirado por representaciones de Wayang Topeng y danza Baris de Bali, Indonesia, que vio durante la exposición Colonial de París en 1931 (ver Savarese). A raíz del impacto que le provocó conocer interpretaciones actorales sumamente codificadas y precisas (aunque para él enigmáticas), Artaud planteó la posibilidad de una “metafísica de gestos”, es decir, de “un nuevo lenguaje físico basado en signos y no ya en palabras” (Artaud 60). Según Marco de Marinis, Artaud buscó abolir la separación actor-personaje para proponer “un teatro ‘en primera persona’ donde se celebran, al mismo tiempo, la destrucción del personaje y la superación de la representación” (36). Si bien Artaud no logró llevar a la práctica su visión radical, creadores como Grotowski (quien también replanteó los postulados de Stanislavski) y Eugenio Barba realizaron montajes que ya no tenían como protagonista al personaje como tal, sino a la corporalidad gestual del performer. Esta tendencia en el ámbito de lo teatral se dio paralelamente al surgimiento — durante la efervescente década de los años sesenta— de expresiones como el *happening* de Allan Kaprow, los embalajes de Tadeusz Kantor, los efímeros pánicos de Alejandro Jodorowski, los *parangolés* de Hélio Oiticica y los performances del grupo Fluxus. Desde entonces, quedó demostrado escénicamente que el cuerpo es una entidad de materialidad multisensorial, lúdica, política, erótica e inquietante, susceptible de procurar en el espectador otras maneras de percibir y de relacionarse con quienes le rodean.

El creciente protagonismo del cuerpo por sobre el texto llevó a que en Inglaterra se acuñara el término *Physical Theatre* para describir la tendencia que se venía dando desde décadas antes, y en las que entran formas que entrecruzan el teatro con la danza, el mimo y el circo (Romano 15-16). Si bien puede argumentarse que todo teatro es ‘físico’, esta tendencia implica “una cierta disposición del cuerpo en función de una teatralidad específica” (*ibid.*). Se trata de una teatralidad predominantemente gestual y visual, también híbrida (en diálogo con la danza y el arte acción), experimental (rebelde a los cánones tradicionales), abierta a nuevas tecnologías, interesada en involucrar la participación del espectador y a menudo contestataria a nivel de planteamientos políticos. Según la investigadora brasileña Lúcia Romano, algunos

representantes fundamentales del Teatro físico fueron Étienne Decroux, Jacques Lecoq y Pina Bausch, así como los grupos DV8 y Theatre de Complicité en Europa, mientras que en Brasil lo son creadoras como Beth Lopes y Denise Stoklos (119-144).

Fischer-Lichte identifica en las tendencias que surgieron a lo largo del siglo pasado “la tensión entre ser-cuerpo y tener-cuerpo, entre cuerpo fenoménico y cuerpo semiótico” (168), de tal forma que a partir de los años 1960 la corporización actoral o performática encuentra, según la autora, cuatro tendencias en la escena euro-estadounidense:

- 1) La inversión de la relación entre actor y papel, ejemplificada por el trabajo de Grotowski, en particular el acercamiento que hizo Richard Cieslak a su papel en *El príncipe constante*, en donde el actor no interpreta al personaje, sino que usa al personaje como punto de partida para manifestar su mente corporizada (169).
- 2) El realce y la exhibición de la singularidad del cuerpo del actor, ejemplificado por la obra de Robert Wilson, cuyos actores realizan movimientos cadenciosos y repetitivos, restando importancia al personaje y haciendo que el espectador centre su atención en la particular individualidad del performer, “en la especial singularidad de su corporalidad” (175).
- 3) El hincapié en la vulnerabilidad, la fragilidad y la insuficiencia del cuerpo del actor, tal y como se ve en la compañía Societas Raffaello Sanzio, que escenifica obras con actores cuyos cuerpos discapacitados y “monstruosos” son enfatizados al grado de provocar en el público estados afectivos tales como asco, ansiedad y miedo.
- 4) Finalmente, Fischer-Lichte habla de la técnica del *cross-casting* (*casting cruzado*) como aquella que subvierte la relación convencional entre actor y personaje, cuando por ejemplo una mujer interpreta a un general nazi en un acto y un hombre la suple en el siguiente, interpretando al mismo personaje. Este procedimiento genera un inquietante desfase fundamentado en los cuerpos fenoménicos de una actriz y de un actor cuya alternancia desestabiliza el género del personaje, en este caso símbolo del militarismo fascista con su culto a la virilidad (179-180).

El planteamiento de Fischer-Lichte resulta muy sugerente para el análisis de las corporalidades escénicas, aunque se limita al ámbito de Europa y Estados Unidos, por lo que es necesario preguntarnos acerca de la construcción de la corporalidad en otras esferas culturales. En el caso de países asiáticos como la India, existen históricamente concepciones del cuerpo escénico como entidad compleja, a la vez psico-física y espiritual. La bailarina Sangeeta Iswaran, por ejemplo, plantea la noción del “cuerpo que es todo ojos”, un cuerpo

entrenado para hacer posible “el flujo de la energía desde el centro hacia la periferia, como si cada poro fuera un ‘ojo’; es decir, un epicentro energético” (Isvaran 153). El goce estético (*rasa*, en sánscrito), se produce cuando el realizador es capaz de evocar un complejo repertorio de emociones y comunicarlas al espectador. Según explica Isvaran, “[c]uando una emoción que ha sido observada, analizada y absorbida profundamente por el cuerpo fluye hacia afuera, se logra la trascendencia, ya que esta acción ha pasado por cada una de las capas de comprensión física, sensorial, intelectual, emocional y espiritual” (*ibid.*) Se trata de una perspectiva holística, muy distinta de la perspectiva occidental del cuerpo subordinado a la mente o al espíritu. En Japón el cuerpo escénico no es menos complejo en tradiciones como el Noh o el Kabuki, mismas que sobrevivieron (no sin transformaciones) a los impulsos occidentalizadores del siglo xx. Tras la devastación de la posguerra, en 1959 apareció el Butoh, una manifestación performática a galope entre la necesidad de reafirmar una corporalidad ‘japonesa’ y el interés por dialogar con las vanguardias europeas. Uno de los fundadores del Butoh, Kazuo Ono, realizaba danzas inquietantes que, según el investigador brasileño Edén Peretta, buscaban:

... la presencia total del bailarín en la exploración de la verdad en los niveles más profundos de su cuerpo [...]. La danza, desde esta perspectiva, se presentaría como la exploración del acto de “ser” en el cosmos, en el que el *sí* mismo puede asumirse como receptáculo de fuerzas universales. De este modo, la praxis de Ono termina por convocar la presencia de un cuerpo irremediablemente humano, toda vez que admitía la integridad de su naturaleza, tanto en su belleza como en la crueldad de su descomposición (133).⁵

Por otra parte, desde la ubicación geográfica y cultural en la que se elaboró el presente libro, es necesario también preguntarnos en qué consistirían las corporalidades de la escena latinoamericana. Sin el afán de caer en generalizaciones esencialistas, cabe interrogar, por ejemplo, cómo la violencia de la colonización, seguida por el largo proceso de mestizaje racial y cultural, desembocó en formas particulares de, en términos foucaultianos clasificar, segregar, vigilar y castigar al cuerpo en nuestros países, lo que incluye, por ejemplo, la fetichización o bien invisibilización racista de cuerpos indígenas y afrodescendientes. El teatro entró al continente americano como herramienta de colonización, lo que sin duda dejó huella en su quehacer de siglos posteriores, aunque a partir del siglo xx surgen diversos movimientos de teatro popular, comunitario e indígena, encaminados a una reapropiación del arte teatral por parte de los grupos históricamente colonizados u oprimidos.

Hacer un balance crítico de las corporalidades que surgen en la escena latinoamericana contemporánea rebasaría por mucho el propósito de

⁵ Traducción nuestra.

la presente introducción, pero un caso reciente bien puede ejemplificar el manejo del cuerpo en el teatro mexicano actual. Se trata de *Psico/embutidos. Carnicería escénica*, obra escrita y dirigida por Richard Viqueira, con asesoría de Luis Mario Moncada, para la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana (Temporada 2014-15). En este complejo y provocador montaje, 40 espectadores transitan uno por uno al interior de una estructura hecha de tarimas, escaleras y toboganes para interactuar cuerpo a cuerpo con 19 actores que se encuentran completamente desnudos. La singularidad y vulnerabilidad del cuerpo de cada actor quedan expuestas literalmente “a la intemperie”, no sólo en la visibilización de su epidermis, sino en el énfasis que la narrativa pone en la enfermedad (cáncer de mama) y envejecimiento del cuerpo. La edad de los actores y las actrices va de los 24 a los 83 años, como indican grandes números impresos sobre cada uno de los cuerpos, a la manera de marcas de ganado. La vulnerabilidad del cuerpo del espectador también es puesta en juego, cuando se ve obligado a transitar rápidamente por el enorme dispositivo de “serpientes y escaleras” (algo que impide cualquier actitud voyerista) para terminar finalmente expulsado cuando resbala por un tobogán hasta la calle.



~Aspectos de la obra *Psico/embutidos. Carnicería Escénica*. Compañía Titular de Teatro de la UV (2014-15). A la izquierda, Jorge Castillo; a la derecha, vista panorámica de la instalación escenográfica de Jesús Hernández. Fotografías de Samuel P. Adorno, archivo de la Compañía Titular de Teatro de la UV.

La corporalidad escénica, entonces, es tanto material como inmaterial, pero en montajes como *Psicoembutidos*, y en el trabajo de creadores dedicados al arte acción, se revela como radicalmente vulnerable. En los escritos tardíos de Artaud apareció el concepto de Cuerpo sin Órganos (CsO), que investigadores en estudios culturales contemporáneos encuentran útil para hablar del cuerpo inacabado, susceptible de transformación en su capacidad de afectar y ser afectado (Bacarlett Pérez 38). El CsO posibilita una resistencia contra los regímenes biopolíticos que analizara Foucault, al tratarse de un cuerpo no unitario, más bien multidimensional, complejo y dúctil, que se mueve en un estado liminal del ‘entre’ (*ibid.* 43). La investigadora Zulai Macías Osorno identifica en el CsO un potencial crítico en tanto que apunta a maneras de subvertir regímenes dominantes de representación. Se trata, entonces, de un cuerpo performático que “despliega fuerzas anteriores a la forma y la representación, provocando un efecto que quebranta estructuras que han domesticado la mirada” (Macías Osorno 21). Estas perspectivas han nutrido desde hace ya medio siglo las prácticas corporales en el performance o arte acción, que desde inicios de la década de los sesenta del siglo pasado (en su manifestación de *happenings* y efímeros pánicos) plantearon al cuerpo como soporte primordial de la acción artística, un cuerpo que pone en evidencia diversas formas de violencia, como la militar, en el caso de las acciones en protesta contra la guerra de Vietnam, o la patriarcal, en el caso del arte acción feminista.

El cuerpo como soporte

Algo a destacar en nuestra reflexión sobre las corporalidades escénicas es la paradoja de que, mientras en los años sesenta del siglo pasado los artistas visuales proponían la “desmaterialización del arte” para terminar con el estatus de la obra artística como objeto en tanto fetiche-mercancía, el teatro en cambio se interesó por la ‘rematerialización’ de puestas en escena que recuperaban las dimensiones corporales señaladas, por ejemplo, por Fischer-Lichte. Paradójicamente, uno de los procedimientos de lo que el teórico peruano Juan Acha llamó “arte no objetual”, fue recurrir a soportes efímeros (y sin embargo materiales), como la acción corporal. En este sentido, el performance, el arte acción y el *body art* fueron prácticas idóneas para problematizar la objetivación del cuerpo humano en la sociedad postindustrial, algo que se hizo mediante los recursos de la parodia, la ritualidad dionisiaca, la hiperbolización de lo grotesco, la ‘puesta en epidermis’ del dolor, o bien de la vulnerabilidad, así como la reafirmación de las dimensiones políticas del cuerpo, entre otras estrategias.

Desde principios de los años setenta del siglo pasado, artistas feministas como las estadounidenses Faith Wilding y Carolee Schneemann fueron particularmente enfáticas en su manejo del cuerpo como vehículo para afirmar el vínculo de lo personal con lo político. Durante esa época, la artista

afroamericana Adrian Piper fue pionera en problematizar la cuestión de género en relación a la forma como se percibe la raza de las personas afroamericanas. En *Mythic Being, Cruising White Women* (1975), Piper realizó una intervención urbana travestida de hombre negro en actitud de ‘ligarse’ a mujeres blancas. En trabajos como éste, el cuerpo no es únicamente soporte, sino una entidad sometida a regímenes patriarcales y eurocéntricos que hacen del cuerpo femenino negro objeto de deseo, y del cuerpo masculino negro objeto de amenaza en la cultura estadounidense. Otra estrategia del performance feminista, particularmente en Estados Unidos, fue el de trabajar con el cuerpo desnudo o explícito, en el trabajo de artistas como la arriba citada Schneeman y Annie Sprinkle, quienes de esa manera buscaban hacer explícita no sólo su corporalidad, sino problemáticas en torno a cómo es representado y objetivado el cuerpo femenino (Schneider 6).

En México el arte acción feminista tuvo como punto de partida el trabajo de Mónica Mayer y Maris Bustamante, quienes en las intervenciones de su proyecto Polvo de Gallina Negra a mediados de los ochenta llevaron a las esferas públicas del espacio urbano (así como del *massmediático* en noticieros de la televisión) acciones lúdicas que, por ejemplo, hacían del cuerpo embarazado un enunciado político (ver Mayer 38-41). En el campo del performance actual, Lorena Wolffer es una artista que se ha dedicado a problemáticas del cuerpo femenino violentado. Otro recurso clave para la corporalidad feminista en su vertiente *queer* es la del travestismo, que en México ha manejado con gran eficacia paródica el cabaret político de Jesusa Rodríguez, Tito Vasconcelos y Las Reinas Chulas. El cuerpo travestido juega con la ambigüedad del género, así como la capacidad performática de cuestionar la heteronormatividad imperante. El recurso del humor y la música en el cabaret hace que sea mucho más accesible el mensaje crítico, a la vez que invita a la complicidad.

El tema del cuerpo frente a la violencia ha cobrado nueva relevancia en el contexto de países sumergidos en una “guerra contra el narco” que, como en México, padecen todos los sectores sociales. Casi 170,000 civiles muertos y 26,500 desaparecidos en la última década representan una catástrofe humana sin precedentes en nuestro país, denunciada por diversas organizaciones internacionales.⁶ Los artistas no son indiferentes a esta emergencia y han buscado abordarla de diferentes maneras, incluyendo una gran proliferación de intervenciones performáticas en muchas ciudades del país. Ya desde el año 2000 —justo cuando iniciaba el sexenio del Presidente Vicente Fox con su promesa de cambio— la artista Ema Villanueva había colaborado con el Comité Eure-

⁶ El Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI) reportó que desde que comenzó la “guerra contra el narco” en 2007, hasta 2014 se contabilizaron 164.000 civiles muertos (*ABC Internacional*). Por su parte en Octubre de 2015, la Comisión Internacional de Derechos Humanos reportó 26,580 personas desaparecidas o extraviadas en México (Organización de los Estados Americanos).

ka de Rosario Ibarra de Piedra para realizar el performance titulado *Ausencia*, en la plaza central de Coyoacán, en el que denunciaban la falta de voluntad política por esclarecer la desaparición de activistas durante la “guerra sucia” de los años 1970. En ese trabajo, Villanueva aparecía desnuda con su cuerpo pintado de negro en alusión a la presencia/ausencia de los desaparecidos y al despojo de su identidad (ver Prieto, “Wrestling the Phallus” 263-268). En años recientes, cuando la persecución de estudiantes y periodistas se agudizó gravemente, se realizaron obras como *¿Qué estamos haciendo los jóvenes para desaparecer?*, a cargo del colectivo interdisciplinario Campo en Ruinas, de la Ciudad de México, que durante los años 2013 y 2014 llevó a diversos espacios públicos testimonios sobre estudiantes desaparecidos.

Cerramos esta panorámica con un comentario sobre la tendencia inaugurada por el arte posmoderno de trabajar con el cuerpo ‘simulacral’ y post-humano. En los años ochenta y noventa del siglo pasado, influidos por las ideas de Jean Baudrillard, diversos artistas se presentaron con “cuerpos tecnologizados, ironizados, fragmentados y abiertos a la otredad” (Jones 40).⁷ Baudrillard plantea al simulacro como fenómeno que va más allá de la representación en el sentido de que no implica la imitación de un ‘original’, sino más bien que “la ‘realidad’ nunca es otra cosa que un mundo jerárquicamente **escenificado**” (35). Para el filósofo francés, el universo de signos y objetos que nos rodean son parte de una puesta en escena política y socialmente determinada que “posa como real”. Esta perspectiva ha sido muy influyente en el trabajo de numerosos artistas, como el catalán Marcel Lí Antunez, que en 1994 presentó en la galería X’Teresa de la Ciudad de México su performance *Epizoo*, en el que el espectador podía manipular a distancia su cuerpo desnudo pero conectado a un “exoesqueleto” que reaccionaba a las órdenes que daba cada espectador a una computadora de escritorio por medio del *mouse*. El cuerpo cibernético fue planteado por la teórica estadounidense Donna Haraway como uno en el que se diluye la distinción de lo orgánico y mecánico, lo humano y lo animal, lo real y lo virtual. En su “Manifiesto Ciborg”, Haraway sostiene que esta nueva corporalidad empodera a la mujer al subvertir los binarismos patriarcales de la filosofía occidental. En esa misma época, los trabajos de arte acción de la estadounidense Helen Chadwick enfatizaban “la naturaleza radicalmente tecnologizada de su cuerpo, que no es tanto ‘representado’ por tecnologías como la fotografía, sino que se *convierte* en dichas tecnologías” (Jones 41). Un giro postcolonial a esta perspectiva es el que plantea el colectivo La Pocha Nostra de Guillermo Gómez-Peña y sus colegas, con instalaciones museográficas de personajes como el Cyber-Vato y el Aztec High-Tech, que deconstruyen los estereotipos de la “exótica otredad” del sujeto latino (Prieto, “La identidad nacional”).

Así pues, en el presente volumen se reflexiona sobre las corporali-

⁷ Las traducciones de las citas de Amelia Jones son nuestras.

dades escénicas en diversas manifestaciones, desde el teatro y la danza de los siglos XIX y XX en México, Europa y Japón, hasta obras de corte posdramático, el arte del *clown*, estrategias de pedagogía performativa y arte acción. Enseguida presentamos un recorrido del contenido de los capítulos.

Contenido del libro

La mayoría de los trabajos de este libro se presentó originalmente como ponencia en el IV Coloquio Internacional sobre las Artes Escénicas, celebrado en la Universidad Veracruzana durante el mes de septiembre de 2012. En esa ocasión se invitó a los participantes a enviar sus ponencias en forma de ensayo académico. De los ensayos recibidos se seleccionaron los más pertinentes, y otras colaboraciones llegaron por invitación expresa. Los capítulos están a cargo de investigadores establecidos y de nuevas voces en el campo de la investigación escénica nacional, lo que resulta en una diversidad de enfoques sobre el fenómeno de las corporalidades escénicas. Se trata de un esfuerzo del Cuerpo Académico Teatro que, en el marco de los objetivos de la Facultad de Teatro y del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana, busca generar espacios de reflexión sobre el quehacer escénico histórico y actual.

El libro consta de cuatro secciones que abordan las temáticas del cuerpo y las corporalidades escénicas desde distintos ángulos. La primera, “Cuerpo escénico e historia”, abarca temporalidades extensas, visiones holísticas, disciplinarias y culturales. Así, en su recorrido por la historia del fenómeno teatral en la ciudad de Puebla durante el siglo XVIII y principios del XIX, María Elena Stefanón López analiza el comportamiento social. Siguiendo con la historia del cuerpo, Margarita Tortajada hace referencia a la construcción y representación de la *ballerina* romántica, el ballet moderno, las pioneras del siglo XX y la danza moderna. La contribución de Gloria Godínez revisa desde la perspectiva filosófica las concepciones del cuerpo (particularmente a partir de la danza-teatro) y desemboca en las aportaciones de la bailarina y coreógrafa alemana Pina Bausch.

En la segunda sección, “Cuerpo y construcción poética”, Elka Fediuk devela el entramado de las concepciones, experiencias e influencias en la creación de Tadeusz Kantor. Su abordaje se centra en la importancia del cuerpo escénico en el juego del maniquí-objeto y maniquí que suplanta al personaje/actor, y donde opera la ambivalencia vida-muerte. En el texto de Miyuki Takahashi nos trasladamos hasta la escena asiática para conocer el camino que han transitado géneros clásicos como el Kabuki, mismos que, bajo el impulso modernizador del Japón a fines del siglo XIX, se vieron afectados por las cambiantes concepciones del cuerpo escénico. En el texto de Carlos Gutiérrez, el cuerpo del *clown* se vuelve un signo que no puede desvincularse del actor que

lo encarna, y que hace de éste un poeta de la escena. En los trabajos de esta sección el ejercicio teatral se fundamenta en el cuerpo del actor, más allá de las barreras espaciales en las que lleve a cabo su arte.

La tercera sección lanza su mirada a fenómenos que expanden la noción de lo escénico mediante reflexiones en torno a la transdisciplina y la pedagogía performativa. En su ensayo, Domingo Adame reflexiona acerca de la vital importancia del cuerpo creador y del surgimiento de una ‘transpoética’ que permite acercarse al cuerpo en toda su complejidad. En sendos trabajos, Rian Lozano y Marisa Belausteguigoitia abordan la práctica docente en su dimensión performativa, desde una perspectiva de género que sitúa la problemática de los cuerpos en relación con diversos escenarios tanto académicos como sociales.

Por último, en la sección “Cuerpo, violencia y memoria” se presentan textos en los que se aborda la escenificación de la violencia, las nuevas tecnologías y el relato testimonial. El trabajo de Óscar Armando García analiza cómo funcionan en tres puestas en escena mexicanas los mecanismos de mostración y ocultamiento de la violencia que el teatro contemporáneo tiene como recurso natural de su esencia. Por su parte, el trabajo de Gabriel Yépez presenta un amplio panorama de las diversas prácticas corporales que a lo largo de la historia del arte (y principalmente a partir de la segunda mitad del siglo pasado), lograron incidir en las prácticas escénicas hoy día que manifiestan una nueva epistemología del cuerpo en relación a soportes tecnológicos. El volumen cierra con una reflexión de Antonio Prieto acerca del vínculo del cuerpo con la memoria y el ejercicio del testimonio en obras de teatro performativo de México y Brasil en las que los creadores exponen procesos íntimos con resonancias colectivas.

Esperamos que la presente antología contribuya al debate en torno a las diversas maneras de teorizar, representar y deconstruir al cuerpo en el teatro, la danza y el performance tanto en México como en otras partes del mundo. Nos damos por satisfechos si estas páginas despiertan nuevas preguntas para futuras investigaciones que aborden el siempre cambiante fenómeno de las corporalidades escénicas.

Fuentes consultadas

- ABC Internacional. “La violencia en México provoca más muertos que las guerras de Afganistán e Irak”. 11 de agosto de 2015 *ABC Internacional*. Madrid. En línea: www.abc.es/internacional/20150811/abc-guerra-narco-muertos-irak-201508101829.html. Digital.
- Acha, Juan. “El arte no-objetual.” *Huellas críticas*. Juan Acha. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1994. 322-323. Impreso.
- Aguiluz-Ibargüen, Maya y Pablo Lazo, coords. *Corporalidades*. México: UNAM-UIA, 2010. Impreso.
- Alcántara Mejía, José Ramón. *Textualidad y teatralidad en México*. México: Universidad Iberoamericana, 2010. Impreso.
- Aliaga, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género*. San Sebastián: Nerea, 2004. Impreso.
- Aranguren, Javier. *El lugar del hombre en el universo: “ánima forma corporis” en el pensamiento de Santo Tomás de Aquino*. Barañain (Navarra): Eunsa. 1997, Impreso.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. México: Editorial Hermes, 1987. Impreso.
- Austin, J. L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1990. Impreso.
- Bacarlett Pérez, María Luisa. “Uexküll, Deleuze y el cuerpo sin órganos: hacia una ontología del entre”. *Metapolítica*. 16.79. Octubre-diciembre (2012): 37-45. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1993. Impreso.
- Cole, Toby, Helen Krich Chinoy, edit. *Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the World’s Great Actors, Told in Their own Words*. Nueva York: Crown Publishers, 1970. Impreso.
- Diderot, Denis. *La paradoja del comediante*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1994. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007. Impreso.
- _____. *Filosofía del teatro II: cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel, 2010. Impreso.
- Féral, Josette. *Acerca de la teatralidad*, Cuadernos de Teatro XXI, Buenos Aires: GETEA, UBA, 2003. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011, Impreso.
- Foucault, Michael. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. Impreso.
- _____. “Michael Foucault: fragmentos sobre biopolítica”. En *Filosofía y*

- pensament*. Ramón Alcoberro. 2001. En línea: www.alcoberro.info/planes/foucault9.htm. Consultado 3 de agosto de 2015. Digital.
- Geirola, Gustavo. “Los cuerpos del actor”. *Stanislauski desde nuestros teatros*. Ed. Percy Encinas C. Lima: Asociación Iberoamericana de Artes y Letras, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014. Impreso.
- _____. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine: Gestos, 2004. Impreso.
- Grotowski, Jerzy. “El Performer”. *Máscara*. 3. 11-12. (1992-93): 78-81. Impreso.
- Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*. Londres y Nueva York: Routledge, 1991. Impreso.
- Isvaran, Sangeeta. “Cuando el cuerpo es todo ojos”. *Investigación Teatral*. 1.1. (2011): 149-159. Impreso.
- Jones, Amelia. “Survey”. *The Artist’s Body*. Ed. Tracey Warr. Londres: Phaidon Press, 2000. 16-47. Impreso.
- Kowzan, Tadeusz. “El signo en el teatro – Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, en Theodor Adorno, *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila, 1992. 25-51. Impreso.
- Lazo, Pablo. “Corporalidades. Políticas de la representación”. *Corporalidades*. Coords. Maya Aguiluz-Ibargüen y Pablo Lazo. México: UNAM-UIA, 2010. 11-17. Impreso.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato/CENDEAC, 2013. Impreso.
- Lopez-Ibor, J.J. y Lopez-Ibor Aliño. *Cuerpo y corporalidad*. Madrid: Gredos, 1974. Impreso.
- Macías Osorno, Zulai. “El cuerpo como lugar de experiencia estética”. *Metapolítica*. 16.79. Octubre-diciembre (2012): 18-22. Impreso.
- De Marinis, Marco. *En busca del actor y del espectador*. Buenos Aires: Galerna, 2005. Impreso.
- Mayer, Mónica. *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*. México: Conaculta-Pinto Mi Raya, 2004. Impreso.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985. Impreso.
- Muñiz, Elsa. “A manera de introducción”. *Prácticas corporales: performatividad y género*. Coord. Elsa Muñiz. México: La Cifra Editorial, 2014. 9-37. Impreso.
- Peretta, Edén. *O soldado nu. Raízes da dança Buto*. São Paulo: Perspectiva, 2015. Impreso.
- Prieto Stambaugh, Antonio. “Wrestling the Phallus, Resisting Amnesia: The Body Politics of *Chilanga* Performance Artists”. *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Eds. Diana Taylor y Roselyn Costantino.

- Durham: Duke University Press, 2003. 247-274. Impreso.
- _____. “La identidad nacional como mitología: (des)construcción del arte latinoamericano mediante el performance transfronterizo”, *Investigaciones artísticas. Poéticas, políticas y procesos*. Eds. Ahtziri Molina Roldán y Antonio Prieto Stambaugh. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2013. 15-26. Impreso.
- Romano, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013. Impreso.
- Sainte Albine, Remond de. *Le comédien*. Paris: Chez Vincent, 1749. Impreso.
- Sánchez, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Conaculta, Paso de Gato, 2012. Impreso.
- Sartre, Jean-Paul. *Verdad y existencia*. Barcelona: Paidós I.C.E./U.A.B, 1996. Impreso.
- Savarese, Nicola. “1931. Antonin Artaud sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition”. *The Drama Review*. 45.3 / T.171 (2001): 51-77.
- Schneider, Rebecca. *The Explicit Body in Performance*. Nueva York y Londres: Routledge, 1997. Impreso.
- Villegas, Juan. “De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria”. *Gestos*, 11.21. (1996): 7-19. Impreso.
- _____. *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine: Ediciones de Gestos, Colección Teoría 1, 1997. Impreso.

Cuerpo escénico e historia





Cuerpo escénico y comportamiento social en México en la transición del siglo XVIII al XIX

María Elena Stefanón López

Introducción

¿Puede la simple visión de un pie desnudo en un escenario hacer que se tambaleen los cimientos morales de una sociedad? [...] para los hombres que vivieron entre los siglos XVI y XIX era algo que estaba más allá de todo cuestionamiento.

L.A. Lamadrid (211)

Al igual que todas las artes, las pertenecientes a la escena poseen sus propias reglas de funcionamiento que les permiten existir, adaptarse, sobrevivir y cumplir no sólo objetivos estéticos, sino también asumir un papel singular dentro del marco social que les da vida. Dicho papel sufre variaciones con el paso del tiempo, debiendo en cada momento responder a las expectativas de los diferentes grupos o estratos sociales que posibilitan o justifican la existencia de cada arte; entre ellos los patrocinadores, el público y aquellos que detentan el poder económico, civil y eclesiástico: lo que Pierre Bourdieu denomina “campo cultural”.

El teatro y la danza comparten por definición, entre otros elementos, la doble cualidad del empleo del cuerpo como herramienta y como objeto artístico: “el cuerpo es el primer y más natural objeto técnico y, al mismo tiempo, medio técnico del hombre” (Volli 95). Por lo tanto, a diferencia de otras artes, la disciplina necesaria para lograr la forma expresiva se ejerce al interior de la envoltura corpórea: los artistas escénicos no desaparecen cuando las luces se apagan y el público se retira. Fuera del foro siguen, obviamente, portando un cuerpo físico que debe mantenerse bajo disciplina entre una y otra función, y al que persiguen implacablemente otras reglas de comportamiento que, primordial (aunque no exclusivamente) están dirigidas a asegurar que estén disponibles y aptos para acceder a la escena: su vida personal adquiere una dimensión escasamente comparable a otras actividades artísticas. En proporción a su fama ven permearse su mundo público con el privado, fundiéndose y confundiéndose con sus personajes en una escala móvil entre el buen y el mal comportamiento (el terreno de la ética) sujeto al juicio de los espectadores y censores.

Las reglas del juego son ineludiblemente una reproducción en miniatura del orden social existente, en donde surgen formas complejas de intermediación entre las demandas del público y las posturas de las autoridades civiles y religiosas, que no pocas veces entran en conflicto: los representantes

del *statu quo* se afanan por evitar la subversión del orden a través de las palabras y los gestos de los actores, sancionando especialmente lo que atenta en la escena contra las “buenas costumbres”, particularmente en lo tocante a la religión, la política y el sexo. En el cruce entre los siglos XVIII al XIX en nuestro país, el anochecer de la Nueva España que habría de amanecer como México Independiente se traslucen, en los aspectos ya mencionados, las tradiciones culturales europeas —particularmente peninsulares— pero también las particularidades del complejo y heterogéneo mundo americano.

El cuerpo infame

En el siglo XVIII y la mayor parte del XIX, tanto las teorías holísticas (el concepto de unidad cuerpo-mente) como las banderas de la libertad de expresión y la asunción de la dignidad del trabajo profesional de los artistas escénicos —que hoy preocupan y ocupan tanto a los teóricos y practicantes de las artes teatrales— eran impensables. Aunque el racionalismo del llamado “Siglo de las Luces” empujaba a la secularización de la vida cotidiana y construía un nuevo orden social acorde con las demandas del capitalismo naciente, también enarbolaba, a conveniencia, las consignas tradicionales que separaban al cuerpo del alma y a los estratos sociales en jerarquías y roles de obediencia que no podían quebrantarse impunemente.

Justamente la gente de teatro cargaba consigo la ignominia de un cuerpo que se dedicaba a un “entretenimiento de que no resulta provecho a las almas” (Schilling 166).⁸ La profesión de “cómico-farsante, cantarín o bailarín” (términos de la época, tan comunes como peyorativos) ya había sido declarada “vil e infame” en el mundo hispano desde tiempos de las *Siete Partidas* (siglo XIII). Un “farsante” no podía tener cargos públicos ni derechos civiles, e incluso la ley amparaba a los padres que decidieran desheredar a sus hijos si abrazaban la profesión teatral. Los prejuicios eran mayores tratándose de las mujeres, y se prestaron a acciones como la de Carlos III, quien, antes de regir los destinos de España y sus dominios, determinó que las actrices que en Nápoles no estuvieran en activo deberían vivir en los lugares asignados a las prostitutas, pues en los estados papales de Italia había un gran tabú hacia las mujeres que accedían al escenario, de manera que los papeles femeninos habitualmente se hacían mediante el travestismo.

En Francia los actores estaban, por definición, excomulgados: si deseaban morir y ser enterrados en el seno de la Iglesia, precisaban abjurar de su oficio. Tuvieron que esperar a que la revolución de 1789 le otorgara dignidad a su oficio. En Inglaterra, hasta finales del siglo XVII estuvo prohibido que las mujeres actuaran en los teatros, y por Real Acta se declaró a lo largo de la siguiente centuria que los actores equivalían a malvivientes y vagabundos. Fue

⁸ Lo mismo aseveraba el obispo Juan de Palafox y Mendoza en la fiesta de *Corpus* en Puebla, en 1644.

con el florecimiento de la actividad teatral y el surgimiento de grandes figuras como David Garrick, que poco a poco se les fue otorgando un trato de mayor respeto (ver Ramos, *El actor en México*).

En la Nueva España no podían los cómicos usar ni recibir los prefijos de “señor” o “don” (en España lo lograron sólo los actores de prestigio alrededor de 1833; en México a poco de consumarse la Independencia). Se presentaban extrañas contradicciones, pues aunque los actores obviamente tenían la obligación de trabajar sobre el foro, en Madrid, en 1808, se dio el caso de que el ayuntamiento les negara el derecho a sentarse como espectadores en los palcos preferentes de los teatros de la Cruz y del Príncipe, porque causaban “mal efecto en el público” (Olavarría y Ferrari 156).⁹

Las pretensiones pedagógicas con las que los ilustrados pensaban dotar al teatro eran en verdad incongruentes con la condición social infamante de los actores. A pesar de la preocupación de la reforma teatral por la depuración de técnicas de actuación, así como de baile, canto y ejecución musical, dirigidas a un mejor desempeño profesional, se consideraba que los “saltarines y farsantes”, especialmente las cómicas, llevaban una “vida relajada y escandalosa” (Ramos, “Antología documental” 595-596).¹⁰

Llama la atención que hasta uno de los grandes amantes y propulsores del teatro como Denis Diderot, quien declaraba que un actor estaba a la altura de un poeta, pintor, orador o músico, considerara a los cómicos de su época como sujetos miserables, libertinos, vanidosos e insolentes, motivados a ejercer su profesión por motivos innobles. Para él, las mujeres de teatro eran, en general, “infinitamente seductoras y [...] muy fáciles” (*La paradoja del comediante*). Si ese llegaba a ser el caso de alguna actriz, el contraste de su modo de vida pública con los personajes virtuosos que llegaba a representar en la escena podía resultar tan chocante como para romper con toda la magia teatral de la época:

...el ejemplo más conocido, aunque no el más verídico, es el de la hermosa María Ladvenant, cuyos amoríos andaban en lengua de todos, que provocaba gran hilaridad en el patio cuando el arcángel Gabriel le anunciaba la encarnación del Verbo y ella daba la célebre respuesta: “¿Cómo podrá ser esto, pues no conozco varón?” (Andioc 105).

¿Qué cuerpo, después de todo, es aquél en el que realmente habita el actor y en el que es captado por los demás? La más tradicional de las respuestas nos lleva al concepto de múltiples personas y se convierte en tautológica en su etimología (máscara “que suena”) y en sus derivaciones a lo largo de la historia:

⁹ El gran actor Isidoro Máiquez reclamó en aquella ocasión y la prohibición se quitó, pero aún así se les pidió a los cómicos “que guardaran la compostura”.

¹⁰ En 1794, la Inquisición de México sostenía tal aseveración al atacar el uso de vestiduras sagradas por parte de los actores del Nuevo Coliseo de la ciudad de Puebla.

personalidad, personaje, personificar: todas remiten actualmente a la teatralidad que, como es sabido, se extiende hacia muy diferentes espacios de acción potencialmente a la mano de todos los individuos, pero que irradia hacia una esfera extraordinaria en el caso de los artistas de la escena. Para ellos, la transición entre los diversos roles se singulariza dependiendo de la época y el lugar.

Ser y representar en los espacios de convivencia

En el Antiguo Régimen, cabría considerar —en un sentido tal vez demasiado simplista— que el cuerpo de los actores se “personificaba” de dos maneras, cada una de las cuales poseía a su vez dos facetas. En la escena eran individuos asumiendo un personaje y simultáneamente el personaje mismo; fuera de la escena eran individuos con una vida privada y una vida pública. Las fronteras entre una y otra asunción del cuerpo no tenían límites precisos: era imposible separar con claridad el acto de ser y representar, así como determinar el grado de privacidad en una época en la que este concepto no tenía aún las connotaciones que le darían después los valores burgueses.

En la Nueva España (al igual que en otras partes del mundo Occidental) la situación social de los actores era contradictoria aunque, a decir verdad, a pesar de ejercer un oficio “libertino” que a los ojos de la Iglesia ameritaba la negación de sacramentos (especialmente la extremaunción y el derecho a entierro en sagrado) no parece haberseles aplicado en realidad un trato tan marginal como en algunos países europeos. Asistían incluso a misas concurrecidas sin ser rechazados por el resto de los fieles, aunque no faltaron a veces los clérigos que, desde el púlpito, acostumbraban lanzar invectivas contra su “pecaminosa” forma de vida. Los artistas escénicos eran, sin embargo,

Controlados, manipulados y espiados por las autoridades; aplaudidos, festejados, mimados y a la vez rechazados por el público; protegidos muchos de ellos por altos funcionarios y aristócratas; en sus vidas y en sus carreras se vieron todos los matices (Ramos, *El actor en México* 130).

Mencionemos algunos ejemplos. Uno de ellos, la connotada actriz y empresaria teatral española Josepha Ordóñez (1729-1800?), tanto o más famosa por sus escándalos que por su talento histriónico, quien llegó a Nueva España en 1743 bajo contrato en el Viejo Coliseo de la Ciudad de México. Antes de cumplir los veinte años de edad ya había alcanzado el rol de Primera Dama y se había convertido en empresaria teatral, y en 1764 contó con apoyo para instalar un negocio de juegos prohibidos en su casa, dado que era cortejada y protegida por algunas autoridades virreinales. Empezó a caer, sin embargo, en desgracia en 1765 cuando, en unas corridas de toros, se sentó (haciendo alarde de vestidos lujosos y derroche de monedas) en un sitio propio de personas de privilegio, justo en una lumbreira enfrente del virrey

Cruillas y el Visitador José de Gálvez. Tales indiscreciones propiciaron que la actriz fuera investigada por La Real Audiencia, saliendo a relucir detalles comprometedores de su vida íntima (la cual, por demás, estuvo siempre signada por la violencia doméstica a manos de su marido, del que múltiples veces solicitó —inútilmente— la separación legal). Más de una vez fue encarcelada en casas de Recogimiento como el de María Egipciaca, en la ciudad de Puebla. Reina tal vez de la escena teatral y los espacios públicos, la Ordóñez pagó un alto precio por querer ascender en la escala social siendo mujer y “despreciable” cómica de origen (Vázquez Mantecón).

Algunas actrices, sin embargo, lograron en el siglo XVIII novohispano conservar cierta respetabilidad, o se esforzaron por alcanzarla, como ocurrió con la primera actriz del Viejo Coliseo de México, Ana María de Castro. En 1742, convertida por los sermones del padre don Matías Conchón (quien para ella compuso, conmovido, una poesía intitulada “La despedida”) renunció al ejercicio de las tablas (Olavarría y Ferrari 21). Otra Primera Dama del teatro, años más tarde, sin problema alguno celebró con bombo y platillo su matrimonio en la Catedral de Puebla. Otros aspectos, como la defensa de la honra (tan apreciada en la época), funcionaba muy bien para los comediantes en escena, particularmente en obras “de capa y espada”, pero no era así en la vida real, como le ocurrió a Rodrigo Suárez, quien en 1760 se mofó del gobernador de Puebla, Pedro Montesinos de Lara, por haber intentado seducir a su esposa durante la función de estreno del Nuevo Coliseo de la ciudad y tuvo que pasar, debido a su osadía, un par de días en prisión (Gómez Haro 70-71).

Cuerpos enraizados, cuerpos itinerantes

La libertad también era un problema cuando un farsante quería viajar a su gusto, pues estaba físicamente obligado a no abandonar la ciudad en cuyo coliseo se hallara contratado. Incluso se establecía que debía vivir en las inmediaciones del edificio teatral. Con esta finalidad, en la Ciudad de México el coliseo tenía habitaciones especiales detrás del foro; en la de Puebla muchos actores habitaban las viviendas anexas a su coliseo; y en Madrid incluso lo hacían en un barrio especial, conocido como “De los literatos” (Stefanón, *Los cánones* 199-201). Tampoco un cómico podía decidir ejercer la profesión teatral en el sitio donde —y durante el tiempo— que se le antojara. No sólo le sujetaba el contrato al que se comprometía cada temporada, sino también las leyes que, dando preeminencia a la capital sobre la provincia (como pasaba en España en relación al privilegio de Madrid) obligaban a los actores de las diversas regiones novohispanas a desplazarse a trabajar a la Ciudad de México, sin excusa y bajo pena de no volver a ejercer su profesión si se negaban. En 1794, por ejemplo, se ejerció tal privilegio en el caso de María Dolores Tenorio, quien se hallaba trabajando entonces con un grupo itinerante en Pátz-

cuaro. Por orden del virrey se le ordenó ponerse inmediatamente en camino hacia la capital, y el administrador del Coliseo comentó sarcásticamente que se le habían tenido miramientos exagerados para su conducción, el cual podría haber sido hecho por arrieros “porque aun cuando esa cómica de la legua fuera una señora doncella de mucha circunstancia, se ve generalmente que esos tales conductores transportan a personas decentes con toda seguridad” (Olavarría y Ferrari 145). Como aún se necesitaban más actrices, se aceptó también trasladar de la Casa de Recogidas de Puebla (Sta. Ma. Egipciaca) a María Bárbara Ordóñez, quien estaba presa ahí acusada de homicidio, para ser resguardada en una cárcel de la capital “con sólo la libertad de salir asegurada a servir a un público, cuya diversión es precisísima para distraerlo de otras gravemente perjudiciales que el ocio trae consigo” (*ibid.* 146). De la misma forma se mandó enviar por entonces a la capital a un Primer Galán y a un Primer Barba desde la ciudad de Veracruz (Biblioteca Nacional, *Asuntos de Teatro*, T. 32, ff. 389-396). Cabe comentar que en el caso de María Bárbara, fue ella quien solicitó su conducción a la Ciudad de México, pues antes que prisionera perpetua en recogimiento, eligió una vida dual: presa de día, pero hasta cierto punto libre en la escena durante la noche, merced al mundo imaginario procurado por el ámbito teatral.

Un caso extremo de lo que podía significar este traslado cuando había renuencia de parte de la persona señalada para dicho acto, sucedió en 1780 con la actriz María Gertrudis Urdanivia, quien formaba parte de una familia de actores establecidos en el Coliseo de Puebla durante por lo menos 30 años. Su padre, Carlos Díez de Urdanivia, había sido Primer Barba del Coliseo de México y, conociendo los peligros a que se exponía la joven en dicho sitio, hizo todo lo posible para evitar que fuera llevada ahí su hija, argumentando que se encontraba gravemente enferma. Tres médicos dieron fe de ello, en un pormenorizado expediente en el que se describe que padecía cosas tales como (y cito al azar, en afán de resumir):

úlceras sórdidas en la garganta, caquexia escorbútica espúrea (*sic*), mala digestión evidente por aliento fétido, intumescencia sanguinolenta de las encías agravado por su estructura: pecho aplanado, estrecha organización, larga de cuello, edad, temperamento, hábito tierno, bochornos y ardores vespertinos y nocturnos en toda la periferia del cuerpo, disnea, diarreas biliosas, disnea (que agravada por el ejercicio de representar) [podía] ser causa de su ruina, debilidad en las piernas, tisis por mala diatesis de la sangre, infección de materia morbífica en las ventrículas bronquiales del bofe....” (Biblioteca Nacional 32, 253-255).¹¹

¹¹ Los datos que tenemos de la apariencia física de los actores del pasado son casi nulos. Es interesante que, ocasionalmente, de esa memoria se preserven descripciones que nos remitan con mayor certeza a las características de sus órganos internos.

Nada de lo anterior, sin embargo, impidió que se trasladara a Gertrudis a México, pues era evidente que, a pesar de tan terribles males, era público y notorio que nada de eso le había impedido desempeñarse habitualmente en Puebla como primera actriz. Lo más que pudo conseguir su padre fue que le permitieran viajar acompañada de una vieja ama que la cuidara, y aún así cayó en manos del italiano José Savella Morali —paradigma novohispano del libertino del siglo de las Luces—, de quien tuvo un hijo fuera del matrimonio.¹²

Cabe comentar, para no extendernos demasiado en ejemplos, que suele quedar mayor memoria histórica y documental de la presencia de la gente de teatro ahí donde se tocan su vida profesional y su vida personal (como hemos comentado, siempre más pública que privada): nunca fueron ni siguen siendo noticia los que se desempeñaron discretamente en la escena teatral y cotidiana y, aún de las grandes personalidades, el atractivo escénico se alimenta (hasta la fecha) en gran medida del “chismorro” y el escándalo.

Los pecados del cuerpo en movimiento

*Una escuela fundó el diablo/ para propagar su reyno,
en donde cursan las gentes/ bayle y canto deshonesto.*
(citado por Lamadrid 233).¹³

La danza, sin duda, era uno de los elementos de mayor demanda en los espectáculos teatrales del pasado: cuando ésta faltaba, el público brillaba por su ausencia. Coincidentemente, eran los sainetes y bailes populares los más atacados por los moralistas y, por las sugerencias eróticas de los cuerpos en movimiento (particularmente cuando las piezas eran ejecutados en pareja), brindaban abundante material a los críticos. Por ejemplo, un colaborador del *Diario de México*, alrededor de 1821 recomendaba:

...evitar la disolución de algunas bailarinas, pues para manifestarnos su agilidad y destreza en las mudanzas, no necesitamos que nos acompañen éstas con impurezas; pues aunque algunos hombres estragados, aun antes de la edad porque han abusado de todo, las aplauden y palmotean, efecto, sin duda, de necesitar de la indecencia para que despierte en ellos la vida apagada. ¡Qué desconuelo es para un padre que se ve en la necesidad de permitir presenciar tales disoluciones a una hija a quien ama y en cuya moral se interesa! (citado por Olavarría y Ferrari 158).

¹² A este personaje del mundo teatral, empero, cabe reconocerle su importante papel en la introducción del ballet a la italiana en el país, de lo cual también dejó una huella (a la fecha escasamente investigada) en Puebla, Querétaro y Guanajuato.

¹³ De un documento publicado en Puebla en 1790, denominado “Avisos métricos a las almas contra algunos vicios comunes”.

Para apartar la vista de tales “impurezas”, que recaían mayormente sobre el cuerpo femenino y sus partes pudendas, todavía hasta la tercera década del siglo XIX se ordenaba “que por el cerco del tablado se ponga una tabla defensiva (de una tercia de altura) para que no se puedan registrar las entradas, i salidas, ni los pies de las comediantas” y, a decir del Juez de Teatro de la capital, en 1778, que no se vieran “los bajos de las cómicas, en grave daño de las almas” (Ramos Smith, “Antología documental” 532) . Con igual intención se pedía “que el primer banco de los concurrentes se ponga retirado del tablado más de una vara”, y se insistía también en que no se permitieran “bailes ni tonadas indecentes y provocativas que puedan ocasionar el menor escándalo”, y se responsabilizaba a los directores (o autores, como era costumbre llamarlos) de “la nota que pudiere causar cualquiera cómica de su compañía que saliere a las tablas con indecencia en su modo de vestir, sin permitir representen vestidas de hombre, si no es de medio cuerpo arriba” (*ibid.* 480-484).

La curiosidad masculina por aquellos cuerpos que deseaban adivinar bajo las faldas tuvo seguramente mucho que ver con el fetichismo fuertemente asociado (al menos hasta principios del siglo XX, cuando las mujeres acortaron la ropa y se generalizó el uso en ellas de los pantalones) con los pies y el calzado. Extensos textos psicoanalíticos, sin duda, podrían escribirse sobre las implicaciones eróticas de las zapatillas de ballet, y sería muy interesante adentrarse en los cambios que para la sensibilidad del público significaron el paso de los juegos de elevación que procuraban las tramoyas “de vuelo” dieciochescas, al esfuerzo de tender hacia el cielo que, sobre los propios pies, empezaron a realizar las bailarinas de ballet en el siglo XIX.

En relación a las técnicas corporales, es importante abordar aquellas que fueron desapareciendo de la escena teatral a lo largo del siglo XIX, considerando los cambios que implicaron en el contexto social, cultural y religioso. Tal fue el caso de los ya mencionados “vuelos”, que hacían descender, elevarse o simplemente cruzar (diagonal u horizontalmente) por el aire y sobre los tabladillos a los actores, sujetos en cinchos de piel o estructuras escenográficas especiales. Más allá del esfuerzo particular que debían realizar los artistas (y por el que solicitaban, dado el riesgo, un pago extraordinario a su salario), el empleo de esos instrumentos estaba ligado a una concepción mágico-religiosa del mundo que reproducía en el teatro al cielo, la tierra y el infierno y, mediante trucos, mostraba la creencia ampliamente extendida en un poder superior que “movía” los hilos para el desplazamiento específico de aquellos cuerpos que encarnaban a seres espiritualmente malignos o benignos. En vuelos significativamente conocidos como “glorias” (generalmente en forma de nubes) se descolgaba a quienes representaban santos o figuras angelicales. Entes malvados, como el demonio, jamás volaban, sino que usualmente aparecían y desaparecían “desde (y) hacia abajo”, mediante el empleo de escotillones que se abrían en el mo-

mento adecuado y que, al igual que en los “vuelos”, contaban siempre con el factor sorpresa, que era de gran agrado del público (Stefanón 2008).

Sin embargo, tratándose de Dios o de la Virgen (o de los reyes en turno), se prefería muchas veces que no los personificaran los cómicos, en cuyos cuerpos particularmente cargados de venalidades no cabía, generalmente, la representación del más alto poder divino o los más señalados personajes de la monarquía hispana:

Porque ante la imagen de una Virgen, o el retrato del Rey, la reacción de los espectadores no es la misma que si contemplara a una comediente vestida con la indumentaria y atributos correspondientes. La relación, que en ese momento se crea entre el cuadro y el espectador, era muchas veces de la misma índole que la que había de producirse en la vida real; como en un lugar y momento solemne se encontrara ante la efigie de la Virgen o de su monarca (Orozco Díaz 223).

Habría que insistir en que todos estos elementos deben asumirse como algo más que simples detalles “curiosos” de la historia del teatro. Nos revelan, particularmente, una época cuyos valores se fueron lentamente transmutando y que, en algunos casos, devinieron en obsoletos: el cómo y el porqué rebasan los límites del presente texto.

El cuerpo y sus artificios

El vestuario (con sus accesorios) fue siempre un elemento fundamental, tanto para los artistas de la escena como para los espectadores, ya que contribuía a materializar simbólicamente y corporalmente los tramas y personajes (en suma, la imaginación requerida para la representación). En la etiqueta (o guardarropía de los teatros) sólo se guardaba el vestuario menos valioso, pues el de mayor lujo era adquirido y preservado por cuenta de los actores, muchas veces con grandes sacrificios y endeudamientos, al punto que constituía muchas veces lo único que conformaba el inventario de bienes de los cómicos que fallecían en condiciones económicas miserables (Olavarría y Ferrari 55-56).

En el siglo XVIII, el muy elaborado diseño del vestuario teatral estuvo, por una parte, influido por la ópera y el ballet, y por otra, por las modas europeas en boga, que en la segunda mitad de la centuria imponían para las mujeres amplias faldas aplanadas que sólo permitían entrar de costado por las puertas y que se colocaban sobre ajustados corsés y armazones conocidos como *panier* (Lavín y Balassa 286).¹⁴ En cuanto a los colores empleados, se pasó de tonalidades intensas a pasteles cuando empezaron a seguirse en las telas las gamas que imponía el rococó. Muchas obras teatrales se hacían con

¹⁴ Estos postizos fueron cambiando de diseño y tamaño a lo largo del siglo. Los más importantes fueron el miriñaque, el démi-panier, la polonesa y el caracol.

esta ropa de la época, que al iniciar el siglo XIX adoptó el estilo “napoleónico”, de talle corto para las mujeres (inspirado en la antigüedad clásica) y de tacón bajo y líneas sencillas para ambos sexos.

La preocupación por la verosimilitud histórica en el vestuario no existió sino hasta el siglo XIX, e incluso entonces tardó varias décadas para empezar a aplicarse en los teatros con regularidad. Antes de esto, eran comunes tanto la falta de unidad de estilo en las producciones como los anacronismos, que dependían más de las convenciones escénicas que de la ignorancia histórica, de modo que se partía de tres formas características o tipologías de los trajes escénicos: a) “a la turca” (para toda clase de personajes orientales: básicamente mediante batones, pantalones bombachos y turbantes); b) “a la antigua” (con detalles de los siglos XVI y XVII, que variaban para cada país) y c) “a la romana” (para héroes, fueran éstos o no romanos: faldillas cortas con calzones hasta las rodillas, corazas, cascos con plumas y botas). Este último estilo fue, al parecer, el más pintoresco: “los hombres —especialmente en la primera mitad del siglo— interpretaron a griegos y romanos portando toneletes similares a los tutús del ballet, casacas de terciopelo, pelucas, tocados de pluma y hasta zapatos de tacón” (Ramos Smith, *El actor en México* 45). Otra modalidad eran los trajes “de fantasía” para los bufones y personajes fantásticos, inspirados en el vestuario propio de la *Commedia dell’Arte*, con diseños especiales para los bailes y la ópera. Por cierto que, aunque el uso de hábitos sacerdotales (sobre todo de altas dignidades eclesiásticas) en el teatro estaba prohibido por considerarse —como en otros casos antes señalados— impropio que lo usaran los farsantes, generalmente no faltaban en la etiqueta de los coliseos (Stefanón, *Los cánones* 273).

En la segunda mitad del siglo XVIII tuvieron un auge singular las pelucas.¹⁵ Coliseos como el de México y Puebla contaban con una gran dotación y variedad de ellas: de “bucle” o de grisalla, a más de peluquines, cerquillos y coletas, que se adosaban muchas veces al propio cabello de los artistas, empleando también alambres, almohadillas y accesorios, flores, joyas, sombreros, plumas y prendedores de miniatura con diversas formas en el caso de las mujeres, con lo que se obtenían peinados muy elaborados, más o menos voluminosos dependiendo del gusto imperante, que —siguiendo la moda parisina— se cambiaban de color mediante polvos especiales (Lavín y Balassa 292). Aunque su uso en la escena era prolífico, en la Nueva España las pelucas nunca formaron parte de los aditamentos diarios de las personas comunes: las mujeres preferían aumentar la apariencia voluminosa de sus peinados con su propio cabello, en tanto que los varones empleaban estos artilugios sólo en algunas ceremonias públicas; de manera que el cuerpo de los actores debió singularizarse en aquel período por la apariencia particular de los aditamentos que soportaban sus cabezas.

¹⁵ La moda había iniciado en tiempos de Luis XIV, cuando éste empezó a usar pelucas para cubrir su incipiente calvicie (Semo, 16).

Otro elemento que distinguía a los hombres y mujeres de la escena era el maquillaje, que se colocaba partiendo de una base que empalidecía marcadamente el rostro (conseguida tal vez mediante la tintura de blanco de España, hecha con un compuesto de calcio) y que tenía la desventaja de irse cuarteando conforme pasaban las horas. Sobre esta base se remarcaban las cejas de color negro, se agregaban lunares y se completaba el efecto coloreando con carmín las mejillas y los labios (Ramos Smith, *El actor en México* 50-51). A diferencia de las cortes europeas, en la Nueva España penetró muy débilmente el hábito del maquillaje en los altos estratos sociales; las damas ponían en su cara polvos de arroz de manera discreta, sustituían los lunares por “chiqueadores”. Así que el maquillaje de los cómicos hacía un gran contraste con los hábitos cosméticos de la población general del México virreinal.

Cabe señalar que ya a fines del siglo xvii la Inquisición había prohibido, bajo penas severas, el uso del maquillaje y que los moralistas europeos de dicho período habían asociado el empleo de éste con la imagen de la mujer seductora, opuesto al ideal de la mujer virtuosa (Semo 25). Para el siglo xix, esta moralidad contraria al uso del maquillaje reaparecería con mayor vigor, aunque para entonces los argumentos, más que sujetarse a los conceptos de pecaminosidad supuestamente inherente al cuerpo femenino, se sostenían en criterios racionales, como la preservación de la salud y la higiene.

Se desecharían también los afeites y las falsas cabelleras por considerarlos como un reducto del viejo orden aristocrático, por lo que se buscarían modos más simples de adornarse y vestirse, acordes con los lineamientos de la burguesía en el poder. Con el Romanticismo, el estilo de vestuario femenino heredado en México de la tradición española, que se reflejaba en el uso de sayas y mantillas, se vio transformado por una moda *revival* en el vestir y un cambio en el estereotipo de la estructura física de las mujeres: talle estrecho, pie pequeño, anchas caderas, demarcado del torso en forma de corazón (Galí 202 y 209), que reflejaban un ideal de sentimientos elevados, morigeración en el paso y capacidad para la gestación y la maternidad; todo ello fuertemente acorazado en el marco de la emotividad. Para el imaginario romántico del género masculino de la época, este conjunto de elementos debió implicar también las contradicciones entre el alma en búsqueda de lo infinito y la necesidad de satisfacción de los deseos carnales.

Es quizá el cada vez mayor acento espiritual en la apariencia del cuerpo femenino lo que da pie a que en las reseñas de los cronistas teatrales se dé gran importancia al vestuario de los artistas. Fue común que se mencionara en las publicaciones, aunque fuera brevemente, si en las funciones del día las primeras y segundas damas vestían o no con elegancia y, en cuanto a las ropas de los elencos teatrales en su conjunto, se empezó a poner atención en que reflejaran las características espaciotemporales en que las escenas se situaban,

en conformidad con los afanes historicistas románticos.

También con los afanes expresivos del romanticismo adquirieron nueva dignidad los gestos (que se habían querido desterrar, calificándolos de vulgares bajo la influencia clásica) y empezaron a ocupar, entre la tercera y cuarta década del siglo XIX, un lugar de primer orden en el ejercicio teatral de los actores, los cantantes de ópera y los bailarines. El vestuario en la escena sirvió, sin duda, como medio de difusión de la nueva sensibilidad romántica de la época.

Reflexiones finales

Primero bajo la bandera reformista de las ideas ilustradas y luego bajo la influencia de los postulados burgueses del Romanticismo, la actividad teatral fue adquiriendo un mayor grado de respetabilidad que permitió que los grupos sociales privilegiados pudieran hallar en los espectáculos teatrales un mayor profesionalismo. Esto incluía un mayor “decoro” en el habla y gesto de los cómicos, y un mejoramiento del comportamiento del público en la sala, en “alabanza de la virtud y condenación del vicio” (Hauser 223). La mejora en la educación general abrió una brecha para ir solventando el problema de los diversos grados de analfabetismo de la gente de teatro; lo que no necesariamente se reflejó en sus bolsillos, pues la mayoría siguió viviendo en diversos grados de pobreza. Sobre esto último, *El diario de México* en 1807 comentaba que “los infelices actores [...] después de pasar una vida mísera, afanada y abatida, los de más mérito suelen parar mendigando en un santo hospital, donde terminan sus respectivos trabajos” (cit. en Ramos Smith, *El actor en México* 147). Poco variaron las condiciones de seguridad laboral para los artistas de la escena a lo largo del siglo XIX, pero la actividad teatral alcanzó un mayor prestigio y el estigma infamante de los actores —aunque no desapareció del todo— empezó a diluirse al considerárseles como gente dedicada a una profesión socialmente válida.

Si bien un factor destacado del cambio fue la mejora y aumento de recursos para la formación actoral, también fue fundamental que el público tomara nota de los modelos de comportamiento, gestualidad y apariencia corporal de los artistas escénicos. Éstos se fueron volviendo respetables en simultaneidad al surgimiento de espectadores ávidos de emular sus modales distinguidos y de copiar —especialmente en el caso de las mujeres— las modas en el vestir que lucían las primeras damas: resultaba imposible que se las reconociera a estas últimas como personas de dudosa calidad moral, puesto que debían responder, como nítido espejo, a las virtudes que los grupos sociales mejor acomodados esperaban ver reflejadas en el foro. La nueva dignidad concedida a los actores arrojaba de su cuerpo los anatemas religiosos y el espíritu secular de la época quitaba también de su alma las cadenas de la condenación eterna.

Archivo consultado

Biblioteca Nacional de México. *Asuntos de Teatro*. Tomo 32. Fondo Antiguo. Colección Manuscritos 1410. *Años 1783-1793*.

Bibliografía citada

- Andioc, René. “Los teatros”. *Historia de la literatura española*. Jean Canavaggio (dir.). Tomo IV: *El siglo XVIII*. Barcelona: Ariel, 1995. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Trad. Ma. Del Carmen Ruiz de Elvira. Madrid: Taurus, 2012. Impreso.
- Diderot, Denis. *La paradoja del comediante*. Buenos Aires: Siglo XX, 1994. Impreso.
- Galí Boadella, Montserrat. “Historias del Bello Sexo: la Introducción del Romanticismo en México”. Tesis de doctorado en Historia del arte. México: UNAM, 1994. Impreso.
- Gómez Haro, Eduardo. “Historia del Teatro Principal”. *Apología del Teatro Principal*. Héctor Azar (coord.). Puebla: Patronato del Teatro Principal, 1996 (1902). Impreso.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 2. Barcelona: Labor, 1988. Impreso.
- Lamadrid, Luis Armando. “El pie desnudo: algunas reflexiones en torno a la censura al espectáculo. Los lenguajes no verbales (siglos XVI-XIX)”. *Censura y Teatro Novohispano (1539-1822)*. *Ensayos y antología de documentos*. Maya Ramos (dir.). México: Escenología/Conaculta/INAH/CITRU, 1998. Impreso.
- Lavín, Lydia y Gisela Balassa. “El siglo de las luces”, vol. IV. *Museo del traje mexicano*. México: Clío, 2001. Impreso.
- Olavarría y Ferrari, Enrique. *Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911*, tomo I. México: Porrúa, 1961. Impreso.
- Orozco Díaz, Emilio. *El teatro y la teatralidad del Barroco (Ensayo de introducción al tema)*. Barcelona: Planeta, 1969. Impreso.
- Ramos Smith, Maya. *El actor en México. Entre el Coliseo y el Principal (1753-1821)*. México: Gaceta, 1994. Impreso.
- _____. “Antología Documental”. *Censura y Teatro Novohispano (1539-1822)*. *Ensayos y antología de documentos*. Dir. Maya Ramos. México: Escenología/Conaculta/INAH/CITRU, 1998. Impreso.
- Schilling, Hildburg. *Teatro profano en la Nueva España (Fines del siglo XVI a mediados del XVIII)*. México: UNAM, 1958. Impreso.
- Semo, Ilán. “Iconografía del yo”. *Historia y Grafía*. 19. México: Universidad Iberoamericana, 2002. Impreso.
- Stefanón López, María Elena. *Los cánones del comportamiento en el teatro y la danza escénica en Puebla (1743-1842)*. Puebla: Gobierno del

Estado de Puebla, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, 2013. Impreso.

Vázquez Mantecón, María del Carmen. *Los días de Josepha Ordóñez*. México: UNAM, 2005. Impreso.

Volli, Ugo. "Técnicas del cuerpo". *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. Hilda Islas (comp.). México: Conaculta/Centro Nacional de las Artes, 2001. Impreso.

Construcción y representación en la danza escénica: el género y los cuerpos de la academia

Margarita Tortajada Quiroz

Como en cualquier actividad, el género está presente en la danza escénica, y es el arte el que propiamente ‘da cuerpo’ a hombres y mujeres, sus conductas y reflexiones. Este trabajo se propone una revisión histórica de la construcción y representación de la *ballerina* romántica, el ballet moderno, las pioneras del siglo xx y la danza moderna.

Transformación de bailarinas y *ballerinas* románticas

A finales del siglo xviii, el obispo de Durham declaró en la Casa de los Lores que los franceses habían invadido Inglaterra, y ejemplificó con las bailarinas indecentes que les habían enviado, que se exhibían en los escenarios y que habían traído la corrupción de los sentimientos morales del pueblo (Clarke y Crisp 144).

Esto sucedía precisamente en los momentos en que en Occidente prevalecía la idea de que las mujeres debían mantener “oculta su vida”, (Simon, cit. en Perrot y Martin-Fugier 305) y se consideraba que fuera del hogar y del matrimonio no tenían salvación. Por tal motivo, las de teatro, que vivían de “sus encantos”, eran unas “desvergonzadas”, y representaban un peligro porque explotaban el erotismo que, como señala Bataille, pertenece a un territorio “diabólico”.

Entre las élites sociopolíticas, las actividades del cuerpo se consideraban inmorales y formas de ornato que impedían la productividad económica. El pensamiento cristiano, con su relación de amor-odio con el cuerpo y que considera al ser humano como un alma presa en él, influyó en la concepción del cuerpo femenino como saturado de sexualidad y gobernado por una irracionalidad ligada al sexo. Esto se acentuaba en el caso de las bailarinas, quienes tenían cuerpos activos, además de, como el resto de las mujeres, cuerpos abiertos a “los apetitos de la carne”, gracias a lo cual se liberaba al cuerpo masculino de la “responsabilidad directa en la acción pecaminosa, ubicándolo en un rol pasivo de víctima de las insaciables apetencias de la lujuria femenina” (Mirande 89). Así que las quejas del obispo Durham eran ‘comprensibles’.

Las identificaciones de la danza con el pecado y la improductividad que hizo la sociedad burguesa tenían referentes concretos: muchas de las bailarinas, que en su mayoría provenían de las clases bajas, se convirtieron en ‘protegidas’. Para una muchacha atractiva la danza representaba un camino de movilidad dentro de esa cerrada sociedad falocéntrica que la discriminaba, una alternativa para dejar las profesiones consideradas “femeninas”, como lavanderas o costure-

ras, y utilizaron la seducción como medio para lograrlo (Bourcier 128).¹⁶

Para ser aceptadas en la danza escénica profesional (en sus orígenes una actividad masculina), las mujeres tuvieron que luchar. Hasta el siglo XVIII habían sido relegadas, y salvo algunos casos excepcionales, su presencia había sido nula; y cuando habían participado lo hicieron en condiciones desfavorables. Su técnica dancística era todavía muy rudimentaria en comparación con el brillante nivel que habían alcanzado los varones, y las limitaciones que el vestuario imponía a su movimiento y expresividad impedían el uso pleno del cuerpo.

Así que las bailarinas lograron en el siglo XVIII impulsar de manera especial el desarrollo técnico del ballet. Un ejemplo lo da Marie-Anne de Cupis de Camargo (1710-1770), estrella de la Ópera de París que se especializó en las danzas vivas. Las habilidades que desarrolló incluían toda suerte de *tours de force* técnicos que no eran considerados movimientos ‘graciosos’ y, por lo tanto, impropios para las bailarinas. Por ello Voltaire dijo que bailaba “como un hombre”, aunque Noverre escribió que su danza era viva, “ligera y llena de alegría y brillantez”.

Anne Heinel (1753-1808), bailarina alemana de la Ópera, impuso el uso de varias piruetas entre los y las bailarinas desde 1766, promoviendo el desarrollo técnico del ballet. A la llamada “reina de la danza” Noverre la consideraba “el modelo más perfecto de la danza seria” (Adair 157).

Marie Sallé (1707-1756), integrante de la Ópera de París y considerada una gran bailarina, fue también una reformadora muy importante del vestuario teatral. Hizo predominar la expresión sobre la técnica y logró suavizar las actitudes rígidas de la danza de ese tiempo. Además de bailar en la Ópera se presentó en Londres, donde cautivó al público, y en la presentación del ballet *Alcine* en traje de hombre, le lanzaron bolsas llenas de oro al foro (Clarke y Crisp 136-137).

Rivales acérrimas en el foro, Marie Camargo y Marie Sallé encarnaron el conflicto en la danza escénica. Camargo fue una bailarina virtuosa y Sallé una artista dramática. Adorada por la brillantez y vivacidad de sus presentaciones, y una técnica excepcional para su tiempo, Camargo decidió de manera inaudita tomarse la libertad de cortarse la falda hasta el tobillo, a fin de que el público pudiera apreciar su virtuosismo, especialmente sus famosos *entrechat-quatre*, que introdujo al ballet.

Del mismo modo, Sallé innovó de manera importante el vestuario teatral, por razones más artísticas que técnicas. En 1734 apareció en el ballet

¹⁶ Así lo señala Giacomo Casanova (1725-1798) en sus *Memorias*, quien recomendó a una lavandera para integrarse al cuerpo de figurantes y cuando preguntó cuánto ganaría: “Nada, le respondieron, en la Ópera [de París] las comparsas no se pagan. Pero no se preocupe por esto. Tal como es usted, pronto encontrará diez señores ricos que se disputarán el honor de subvertir a esa falta de honorarios”. Esa costumbre se mantuvo por largo tiempo, pues “era un certificado de mundanidad mantener a una ‘muchacha de la Ópera’”.

Pigmaleón en el Covent Garden de Londres, interpretando a una estatua griega que cobraba vida, y en vez de subir al foro con la indumentaria formal tradicional y con el complicado peinado de la época, fielmente apegado al ideal antiguo, utilizó una suave túnica griega y el cabello suelto con naturalidad.

Los cambios introducidos por Camargo y Sallé iniciaron un progresivo ajuste del vestuario en función de las necesidades de la intérprete, y participaron en “la batalla entre las faldas voluminosas y la libertad muscular”. Sin embargo, fue hasta después de la Revolución Francesa que Maillot, el modisto de la Ópera, crearía las mallas que dieron “el triunfo efectivo de la libertad de movimiento”, pero que de inmediato fueron sancionadas por el Papa, “dictaminando que fueran azules para que no sugirieran el color demasiado peligroso de la carne” (Haskell 26).

Las innovaciones en el vestuario fueron fundamentales para la historia de la danza por razones técnicas, pues permitieron una mayor movilidad, pero también por motivos estéticos y expresivos, ya que el cuerpo participó de manera más plena. La postura más abierta de las mujeres en relación con su cuerpo y la posibilidad de mostrarlo fue una constante durante el siglo XIX, y al finalizar éste, las bailarinas italianas tuvieron la osadía de utilizar el tutú corto para mostrar las piernas en su totalidad, vestuario que obtuvo la aceptación del público.

A pesar de las críticas, las mujeres lograron posicionarse como el elemento central del ballet en el siglo XIX. Con el Romanticismo (iniciado en 1832 con el estreno en la Ópera de París de *La sífide*) surgieron las *ballerinas*, quienes se adueñaron de los escenarios europeos. La primera fue Marie Taglioni (Estocolmo, 1804 – Marsella, 1884), la perfecta representación de la sífide y del ideal de la mujer en ese siglo, que implicaba la casi desaparición del cuerpo. La delgada, pálida y casi inmaterial Taglioni, quien usaba por primera vez las zapatillas de punta y vestía un blanco tutú a la rodilla, fue vista como un ángel, un ser etéreo y sin cuerpo. Incluso su personaje estaba imposibilitado de tener ningún tipo de contacto físico, razón por la cual ella moría al caer en brazos de su amado. En 1834 debutó Fanny Elssler (Viena 1810-1884), conocida como “La meretriz Fanny”, quien explotó la imagen de mujer sensual y pasional. Su personalidad teatral andrógina, que apelaba al hermafrodita, fascinó a los románticos.

El escritor francés Teófilo Gautier (1811-1872) catalogó a Taglioni como bailarina cristiana y a Elssler como bailarina pagana, en alusión al conflicto espíritu-cuerpo, ángel-demonio, María-Eva; los polos positivo y negativo del género femenino (Corbin 1991, 221).

Hubo otras grandes *ballerinas*, como Carlotta Grisi (Visinada, Italia, 1819 – Ginebra, 1899) que logró la síntesis del Romanticismo en *Giselle* (1841) con un personaje etéreo y casto, pero a la vez erótico que vivía las dimensiones del sueño y la sensualidad (Reimer 1975, 27): una inocente cam-

pesina que se transforma en *willi*,¹⁷ aunque sin consumir su venganza.

Estas *ballerinas* y muchas más se convirtieron en la razón de ser del ballet, y los públicos les guardaron culto más que a su danza; asistían a los teatros a admirar su interpretación, pero fundamentalmente sus encantos y su osadía física. Un ejemplo fue la misma Grisi en *La Péri* (Ópera de París, 1843), en la cual debía lanzarse desde una plataforma de dos metros de alto para aterrizar en los brazos de su contraparte, Lucien Petipa. En una función debió repetir el salto varias veces, hasta que el público quedó satisfecho (Clarke y Crisp 149).

Aunque ellas tenían el poder de cautivar al público y aparecían como mujeres exitosas y deseables, no eran respetadas socialmente (salvo las grandes estrellas): se mantenía su estigma por provenir de clases bajas y porque su actividad profesional era “sexualmente impropia”. Así se consideraba y se explotaban comercialmente como productos exóticos y afrodisíacos, llegando al grado de que el administrador de la Ópera de París permitió que “los abonados” entraran en el *foyer de la danse* para “escogerlas en su mismo terreno” (Bourcier 166), a manera de vitrina privada, para cumplir sus objetivos amorosos.

Era muy clara la intención de Monsieur Véron, pues sabía que el erotismo requiere de

... realidad sensible, física, corpórea, natural, animal, en la que los sentidos son piedra angular y puente de comunicación primaria e instintiva, por medio de los cuales se logra una mágica [con] fusión entre el ver y el creer, así como entre el ser humano y el animal. Éste es el ámbito propicio para el inicio de la aventura, de la pasión, de la ilusión, de la imaginación, gracias al admirable pero, a la vez, primario, ejercicio sensorial (Barrantes y Anaya 78).

A pesar de la fuerza que tomaron, las *ballerinas* continuaron siendo ‘protegidas’ por razones económicas y porque sus seguidores continuaban viéndolas como objetos sexuales. Ellas bailaban para ellos y se mostraban accesibles, tanto en su danza, como fuera del escenario (Patrozzi).

Esa situación, y su constante repetición, condujeron al agotamiento del modelo romántico hasta el extremo de hacer desaparecer totalmente a los varones, cuyo lugar lo ocuparían, vestidas de hombre, las más atractivas y voluptuosas bailarinas de las compañías. El Romanticismo, así pues, llegó a su fin en 1870 con el estreno de *Coppélia*, obra en la que Eugénie Fiacre, la bailarina más bella de la Ópera de París, interpretó el personaje masculino. A partir de ahí, durante *La Belle Époque*, las bailarinas fueron sinónimo de carne de cañón que en su mayoría carecían de un respaldo técnico y artístico. A

¹⁷ Las *willis* son espíritus nocturnos de muchachas que han muerto antes de su boda y que han sufrido la infidelidad de su amado. Salen de sus tumbas a bailar en el bosque y vengarse de cualquier hombre que por ahí cruce. Obligan a su víctima a bailar hasta morir y lanzan su cadáver a un lago.

decir de Haskell (38) las “ratas” (el cuerpo de baile de la Ópera de París) sólo se justificaban como “modelos del gran pintor Degas”.

Imágenes y miradas

Aunque en el Romanticismo las *ballerinas* ocuparon una incuestionable posición privilegiada, debieron negociar para obtenerlo. A cambio, aceptaron el predominio de los hombres, se dejaron ‘construir’ por ellos y reprodujeron las imágenes que ellos crearon.

El ballet, como el arte en general, que es “a menudo resultado de la búsqueda de un reino de la sensibilidad”, puede convertirse en “una trampa para las mujeres” (Bovenschen 25). En el caso de la *ballerina*, su poder sobre el escenario terminó por reforzar los patrones hegemónicos patriarcales. Al imponerse el punto de vista masculino en la producción y recepción de este arte se garantizó que esa esfera le fuera “externa, extraña y remota” a las mujeres (*ibid.*).

Por sus forma narrativa y técnica, y por su efecto sobre el cuerpo femenino, el ballet romántico articuló la ideología del patriarcado en términos estéticos y políticos. A través de la danza, los hombres se apropiaban de la mujer, en la medida en que ésta internalizaba esa forma dancística, convirtiéndose en un “cuerpo colonizado” (Vigier).

Por la idealización que hace de la imagen de la mujer a través de la *ballerina*, el ballet “no sirve para representar la experiencia de la mujer particular que está bailando en el foro, sino su rol en las vidas y fantasías de los hombres directores, coreógrafos y miembros de la audiencia” (Cooper 34). El quehacer de la *ballerina* romántica, su trabajo técnico e interpretativo, estaba dictado por hombres. Formada por el maestro, ella bailaba una obra creada por el coreógrafo, su danza la promovía un empresario y quien consumía el producto artístico era un espectador. Todos ellos se apropiaban del cuerpo de la bailarina, y en función de su placer, le imponían el ideal masculino; no la percibían como una artista creativa sino como un medio para proyectar su visión. En el ballet romántico, el poder del cuerpo femenino estaba hecho para existir y circular en el sistema de intercambio entre hombres.

En la danza, como en todo arte escénico de representación, se da una relación entre el que ve y el que es visto. Estas posiciones tienen implicaciones genéricas: el que se exhibe para ser visto juega un papel pasivo, ‘femenino’, y el que ve, el que posee la imagen, está en una posición de poder, ‘masculino’. A esta relación se le nombra “mirada masculina” (*malegaze*) (Daly 2), y en muchos sentidos expresa el erotismo de ambos géneros (Alberoni, citado en Valdés, Sapién y Córdoba 36).

La lectura de una imagen en la danza depende de quien la está viendo, y el público desempeña el papel de voyeurista en relación con la bailarina. El voyeurista tiene poder sobre lo que ve, y la bailarina parece exhibirse para gratificar el

deseo del público. La relación de poder ejecutante-público no tiene equilibrio, pues la bailarina no puede controlar la manera en que se le percibe. La mirada masculina es activa y la mujer procede como “la-que-es-vista”, pasivamente; se presenta como un cuerpo sexuado, como carne de mujer. Y la mirada de quien la ve encuentra placer “en ver lo que es prohibido en relación con el cuerpo de la mujer”: ahí está el lugar del deseo (Done, citado en Adair 77).¹⁸

La danza escénica le da una oportunidad ideal al voyerista. Sentado en la oscuridad, goza con el cuerpo exhibido de una mujer, con sus actitudes y sugerencias, sus movimientos e intensidad, y lo vive eróticamente, pues su experiencia incorpora, “como parte de su ejercicio sustantivo, a la imaginación y a la alteridad” (Barrantes y Anaya 79).

Con la internalización del ideal masculino, la *ballerina* buscó satisfacer la mirada masculina. Ella era consciente de que su función y objetivo era representar ese ideal¹⁹ y centró su atención en ‘agradar’. La mirada masculina, como parte de las relaciones de poder en el ballet, era un medio de supervisar y controlar a las mujeres; ellas internalizaron la mirada y vivieron confinadas bajo un constante sentido de vigilancia, se asomaron a sí mismas en el espejo real o en el interior, volviendo la mirada contra ellas.

El ballet romántico impuso el ideal de fragilidad y ligereza a las mujeres, aunque éstas debían desplegar una enorme energía física para aparentarlas. Asimismo, explotó eróticamente las imágenes estereotipadas de la sexualidad femenina (María o Eva) y la *ballerina* participó activamente en ese proceso, identificándose con ellas en términos de “actriz de su ‘identidad’” femenina (Assoun 21), y convirtiéndose en objeto para el voyerista.

Las *ballerinas* estaban cercadas por las imágenes del cuerpo femenino que representaban el deseo y el poder masculino, en lugar de los deseos y visiones internas de las mujeres. ¿Podían ellas identificarse con esos seres fantásticos, signos eróticos masculinos? ¿Tenía esa danza poder de subversión?

Legendre dice que “la danza pone en escena el cuerpo del deseo” y, al respecto, Margarita Baz sostiene que “visto desde las dimensiones psico-sociológica, institucional y cultural, el bailarín/la bailarina es el vehículo de manifestación de un entramado de deseos; es sostenido por una multiplicidad de miradas, exigido por los ideales y creado en alguna medida como defensa frente a la incertidumbre, como afirmación de la existencia” (135).

Así, aunque la bailarina no puede controlar la manera en que se la ve, sí puede tener una motivación y definición propias que difieren a la ya señalada. Según el psicoanálisis, la bailarina (y también el bailarín) se muestra en el escenario porque ahí se imagina deseada y valorada. Ella es capaz de abrirse (frente a otros) a la experiencia de ser mujer, a su sexualidad, en la medida

¹⁸ A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones son de la autora.

¹⁹ Una bailarina de la Ópera de París declara “Como bailarinas, nuestra meta es representar el ideal de los hombres” (en Rachel Vigier, *op. cit.* 53).

en que no es la realidad lo que está sucediendo sobre el escenario, sino una “metáfora de la vida” en la que ella no es ella, sino que se encuentra viviendo una experiencia onírica.

Por ello, a las *ballerinas* románticas no sólo hay que verlas como objetos eróticos. Efectivamente, ellas desplegaban su capacidad de seducción en la danza, y con ello ejercían cierto poder sobre el espectador, pero su fin no era únicamente convertirse en “objetos estéticos [...] destinados a suscitar la admiración tanto como el deseo” (Bourdieu 85). La seducción que pretende lograr una bailarina, es a partir, sí, de su belleza, pero también de sus logros (físicos, emocionales e intelectuales): control y dominio de su cuerpo, creación artística, realización como ser creativo y productivo.

Por tal motivo, en el ballet romántico puede (en presente, porque sigue vigente) sobrevivir la capacidad de la danza para cuestionar el discurso y prácticas dominantes. Ésta, como disciplina y como cuerpo vivido, forma y entrena al cuerpo femenino y permite que la mujer tenga una mayor conciencia de sí misma; no olvida ni divide su cuerpo, está presente como una totalidad. El discurso kinético de la danza le provoca emociones y sensaciones que modifican su interioridad y la proveen de un medio para eventualmente alcanzar el autoconocimiento y, más tarde, elaborar su propia representación.

Percepciones masculinas

Artistas y críticos han hablado sobre el papel de la *ballerina* en la satisfacción de los deseos masculinos. Gautier, cuyo criterio expresa el predominante en el Romanticismo, describe la naturaleza del ballet sólo como el medio para exhibir cuerpos hermosos y bellas formas, y expresar las pasiones, la agresividad de los hombres y la gentil resistencia de las mujeres. Hace una fetichización de la *ballerina* y rechaza al bailarín varón.

También el crítico francés Jules Janin (1804-1874) ataca a los bailarines pues, para él, los hombres están hechos para “sostener un mosquete y una espada y para usar un uniforme” y no para bailar como lo hacen las mujeres. Le resultan intolerables y se felicita de haberlos removido del foro en el Romanticismo (Daly, “Classical Ballet” 59).

Tanto a Gautier como a Janin les parece que los bailarines varones minimizan el poder y la autoridad de los hombres (al exhibirse, es decir, al tomar una posición ‘femenina’), en tanto que las mujeres se convirtieron en el centro del ballet con el fin de ser poseídas como objetos del deseo.

Por su parte, en el siglo xx, el reconocido coreógrafo rusoestadounidense George Balanchine (1904-1983) definió el papel que debe jugar la *ballerina* vista a través de la mirada del hombre (coreógrafo y espectador):

El principio del ballet clásico es la mujer. La mujer es reina [...] el hombre es príncipe consorte [...] si la mujer fuera menos importante, entonces no sería

ballet. El cuerpo de la mujer es más flexible, tiene más técnica. ¿Por qué? ¿Por qué es Venus la diosa del amor, y no un hombre? Las cosas son como son. La mujer es como es. Ellas no tienen que pelear ni ir a la guerra. Los hombres pueden ser generales si quieren, o doctores, o lo que sea. Pero la función de la mujer es fascinar al hombre (citado en Kraus y Chapman 173).

Balanchine sostiene que “el ballet es una cosa puramente femenina; es un jardín de hermosas flores, y el hombre es el jardinero” (Balanchine, citado en Vigier 58). Identifica a la flor-*ballerina* como pasiva, entrenada para servir al ideal estético del jardinero-hombre, quien posee el conocimiento sobre la creación dancística y le dará valor al cuerpo de la bailarina a través de su mirada. Balanchine afirma: “Cuando tienes un jardín lleno de flores, no les preguntas ¿qué quieren decir?, ¿cuál es su significado? Tú solamente las disfrutas” (*ibid.* 59). Para él, la mujer sólo es un objeto de deseo que debe aceptar su inferioridad en el campo de la acción y la creatividad.²⁰

El bailarín también rusoestadounidense Igor Youskevitch (1913-1994) opina en el mismo sentido, y sostiene que el *pas de deux* tradicional del ballet es una representación de la vida en la que el hombre, como un caballero galante, ayuda a la mujer y voluntariamente se presta a darle confort. Por su parte, los bailarines varones muestran en el ballet sus inclinaciones como líderes y héroes. Reflejando los estereotipos genéricos, sostiene que el sexo femenino no necesita una motivación significativa para bailar, mientras que el bailarín masculino debe justificar la acción (Youskevitch, citado en Hanna, “Do We Teach” 39).

A la mirada masculina no le interesa el significado del cuerpo, espíritu, mente o imaginación femeninas; sólo está interesada en satisfacer su placer y deseo de poder, y en que se cumplan sus demandas en los cuerpos femeninos jóvenes, blancos y delgados (y fuertes y con sólida técnica). Planteado en esos términos, el ballet romántico borró a la mujer como sujeto y la presentó como cuerpo fetichizado que, aparentemente sin esfuerzo, era manipulado por el bailarín varón. Éste tomaba a la mujer, la elevaba, la cargaba, la sacudía; la pasaba por sus hombros, sus piernas: la *ballerina* le pertenecía y la manipulaba, aunque sólo aparentaba ser su “tercera pierna”.

Dentro de esta lógica del ballet, las *ballerinas* han debido actuar pasivamente y soportar ser consideradas como ideal de belleza:

Las mujeres debían ser hermosas o, por lo menos, fascinantes... [así] obedecía[n] a la estética del más fuerte. Toda mujer [*ballerina*] se identificaba con el imperativo prescrito de superar a cualquier otra mujer [*ballerina*]... Se tra-

²⁰ Gelsey Kirkland, una de las *ballerinas* de Balanchine, en su autobiografía *Dancing on my Grave* (1986) describe su vida como bailarina, la cual incluía dietas y cirugía plástica, en un esfuerzo por tener un cuerpo perfecto. También habla sobre el autoritarismo de Balanchine, quien impedía que los bailarines se expresaran.

ta de un concepto convencional de lo estético que opera mediante superlativos, mediante ideas que supuestamente expresan lo grande, lo excepcional, lo especial, lo significativo (Lenk, citado en Ecker 65).

En el siglo xx se mantuvo el equilibrio asimétrico de bailarines y bailarinas. El primero debe ser poderoso, la segunda, frágil. Lincoln Kirstein (1907-1996), apologista estadounidense de Balanchine, sostuvo que los “bailarines varones hacen a las mujeres más femeninas” (Daly, “Classical Ballet” 60), y para el crítico inglés Clive Barnes (1927-2008) la danza masculina “es mucho más excitante que la femenina, por su vigor, poder y brillante energía” (*ibid.* 61).

Así, el ballet enfatiza la diferencia entre hombres y mujeres. Ella usa zapatillas de punta, él carga y manipula a la *ballerina*; ella es frágil (aparentemente), él exhibe su poder y control. El *pas de deux* hace referencia al amor heterosexual en el nivel literal y metafórico. “El contraste en los vocabularios de movimiento, roles narrativos y vestuario para hombres y mujeres refuerza estas posiciones y distinciones” (Novak 45): las representaciones de género reflejan y refuerzan el sexismo que impera en la sociedad.

El bailarín varón es activo, su masculinidad está representada por la fuerza, el que conduce la acción y “el creador más que el creado” (Daly, “Classical Ballet” 58). Esto tiene una implicación en las diferencias genéricas — producto supuestamente de la ‘naturaleza’— que se expresan en el vestuario, la imagen corporal, el vocabulario de movimiento, el entrenamiento técnico, la narrativa y el *pas de deux*.

Todo esto es “producto de siglos de codificación sobre la diferencia de los géneros” (*ibid.* 63), y de la lectura histórica del cuerpo que ha significado el ballet; lectura que fue cuestionada y combatida por las mujeres de la nueva danza del siglo xx, quienes demostraron que pueden crearse nuevos y diferentes códigos hacia la autorrepresentación y la construcción de la propia identidad, y por muchos coreógrafos y coreógrafas de diversas especialidades dancísticas que han logrado productos artísticos que buscan crear más allá de los patrones hegemónicos.

De las *ballerinas* románticas a Nijinsky

El Romanticismo fue un estado de excepción para los varones, pues hasta ese momento, y desde el siglo xvii, habían sido las figuras principales de la danza escénica y no solamente como bailarines. Eran los líderes y directores, impulsaron nuevas tendencias dancísticas (técnicas y coreográficas), realizaron estudios teóricos y pedagógicos, y viajaron por el mundo mostrando su virtuosismo y llevando sus enseñanzas.

Sin embargo, como intérpretes sufrieron el desprecio, mismo que se expresó en otras artes de Occidente en el siglo xix, como en la plástica, donde

casi desaparecieron los desnudos de hombres, y en la moda masculina, sujeta al traje burgués que ocultaba el cuerpo. Según Ramsay Burt, la prescripción era contra el cuerpo masculino en tanto espectáculo: los prejuicios contra los bailarines se daban en ese sentido y no en la actividad dancística por sí misma, pues seguían (y siguen) participando en la danza tradicional y social (Burt 13).

Una vez que el ballet cayó en decadencia, los grandes maestros se trasladaron a Rusia, en donde aún “se consideraba muy natural que los hombres bailaran” (Glasston 32), y ayudaron a consolidar la escuela y compañía imperiales, que lograron la producción de grandes obras y aportaciones pedagógicas. Retomando ese trabajo y las nuevas influencias que recibió la danza escénica, en 1909 surgió la compañía Los Ballets Rusos, dirigida por Serge de Diaghilev (1872-1929), que debutó en París y causó un gran impacto por el virtuosismo, belleza y fuerza expresiva de sus bailarines y coreógrafos. De inmediato, Mikhail Fokine (1880-1942), Vaslav Nijinsky (1889-1950) y Adolph Bolm (1884-1951) se convirtieron en estrellas. De la compañía y tradición rusa seguirían otros importantes creadores que introdujeron innovaciones al ballet: Léonide Massine (1895-1979), Bronislava Nijinska (1891-1972), George Balanchine (1904-1983) y Serge Lifar (1905-1986).

El surgimiento de los Ballets Rusos de Diaghilev y de la nueva danza masculina coincidió con y reflejó la crisis de masculinidad en Europa y Estados Unidos de finales del siglo XIX y principios del XX en el contexto de la industrialización y democratización de esas sociedades, y como respuesta se elaboraron nuevas estrategias para afianzar la virilidad y “tradición guerrera” masculinas (Badinter 33). La creada dentro de la danza escénica fue el ballet moderno, que se rebeló contra la superficialidad de la Ópera de París y sus *ballerinas*. Diaghilev logró conjuntar una propuesta escénica multidisciplinaria, y sus bailarines y coreógrafos rompieron con los estereotipos del ballet comercial. Fokine impulsó la “unidad dramática-coreográfica, elevando el ballet a nuevas alturas como forma de arte serio por derecho propio, con el varón ocupando de nuevo su lugar apropiado”, mientras que Nijinsky “con sus saltos fenomenales, su intensidad dramática y la apasionada virilidad de sus movimientos, inició toda una nueva era de la danza varonil” (Glasston 32).

Del repertorio de los Ballets Rusos se presentaron obras que respetaban la heterosexualidad masculina y sus valores, pero también otras que la cuestionaban y creaban *roles heterodoxos* (es decir, que transgredían las rígidas categorías de la conducta masculina) (Burt 75) convirtiendo a los bailarines en espectáculo erótico y rompiendo con la exigencia de mantener invisible la sexualidad de los hombres. La transgresión se debió a la libertad que daba el propio ballet moderno que estaban creando y a la homosexualidad de muchos de los integrantes y colaboradores de la compañía.

En el mundo occidental se aceptaron las nuevas propuestas dancísti-

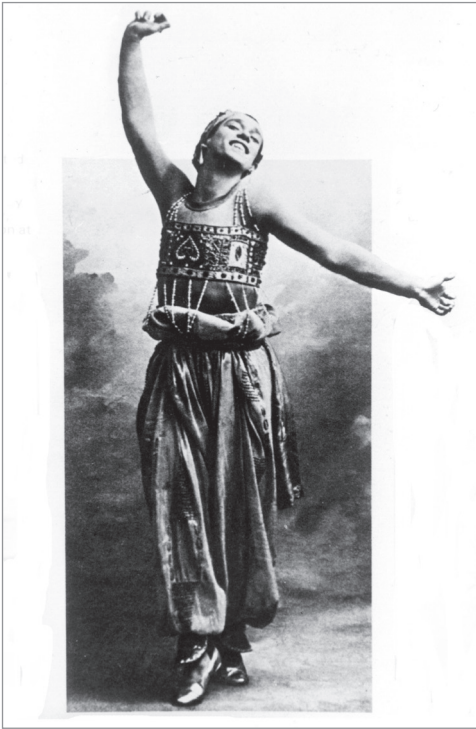
cas de Fokine y sus ‘excentricidades’, porque se identificaban con Rusia y su ‘exotismo’. Además, en las obras en las que se quebrantaba la rigidez de las masculinidades hegemónicas siempre se pagaba un precio: se castigaba al protagonista por haberse mostrado como objeto erótico. Sin embargo, Nijinsky fue más allá de esos límites, se deshizo de las estrategias defensivas del cuerpo masculino y mostró abiertamente su sexualidad. Como bailarín cumplía con los requisitos de la danza varonil y atlética, además de poseer una gran sensualidad, fuerza emocional y expresiva, y una presencia escénica andrógina que lo mismo le permitía representar los atributos masculinos que los femeninos.

Como coreógrafo, Nijinsky rompió con tradiciones y prescripciones dancísticas e ideológicas y creó obras que planteaban masculinidades alternativas, las cuales reflejaban a los hombres contemporáneos que reflexionaban y resignificaban su cuerpo y su virilidad lejos de los patrones hegemónicos. Sus creaciones revolucionaron el ballet y escandalizaron a los públicos que no estaban preparados para propuestas tan críticas y radicales (Burt 74-100).

Desde su primer aparición en París, Nijinsky se convirtió en una estrella y un mito. Las obras de Fokine despertaron enorme interés por sus innovaciones y por el predominio del bailarín varón en ellas. También los diseñadores influyeron en la imagen de Nijinsky, pues creaban los vestuarios en función de él (como el *brassière* que ideó Bakst para su actuación en *Shéhérazade*, o los vestuarios de *Narciso* y *Le Dieu Blue* que mostraban su hermosa figura, yendo en contra de las convenciones masculinas).

En 1910 fue el estreno de *Shéhérazade* (música de Rimsky-Korsakov, libreto de Benois), cuyos diseños de León Bakst (1866-1924) tuvieron fuertes implicaciones en la producción cultural de principios del siglo, pues inspiró modas y provocó fantasías, incluso hollywoodenses (Studlar 107-124).²¹ Estas modas surgieron de las diferencias raciales presentadas en la obra, el aura erótica que tenían los vestuarios y colorido, el reconocimiento del público europeo de los impulsos sexuales (olvidados en su cultura, pero reconocidos en los orientales representados en la obra), la plástica de Bakst con los matices que utilizó en azul, verde, rojo y naranja, y la voluptuosidad del ambiente del harem que recreó, así como la coreografía de Fokine que incluía odaliscas, esclavos, orgías, violencia del esposo engañado, muerte de los amantes (Moon 62). Todo ello tuvo un gran impacto, y los intérpretes pasaron a la historia por sus papeles: Nijinsky como el esclavo dorado, y la poderosa bailarina Ida Rubinstein (conocida como “la mujer fálica”, adjetivo con el que también se describía a Nijinsky), que actuó como Zobeida, una *femme fatale* que finalmente se suicidaba.

²¹ Sobre la influencia de ese ballet, Studlar refiere al actor Douglas Fairbanks, símbolo de la masculinidad estadounidense. En 1924 actuó en la película *The Thief of Bagdad*, donde reprodujo la estética de Bakst de *Shéhérazade* en vestuario y decorados, además de emular los movimientos dancísticos de Nijinsky. Sin embargo, abolió la abierta sexualidad de la obra coreográfica y sólo fue un “*pink tea*”.



~ Nijinsky en *Schéhérezade*, 1911. Coreografía de Mikhail Fokine. Tomada de *Performing Arts*, Nueva York, Facts on File, 1980, pág. 87. Reproducción: Christa Cowrie.

Fokine aseguraba que Nijinsky era el perfecto intérprete para esa obra porque lo consideraba “mitad humano y mitad felino”, en contraste con Ida Rubinstein, bailarina de gran proyección escénica y de mayor altura que él. Por eso, decía el coreógrafo, le parecía “ridículo” que el bailarín actuara de “manera masculina” y festejaba que no lo hubiera hecho así (Moon 62).

El éxito de la obra se debió a la voluptuosidad de los diseños y a la energía extraordinaria de ambos bailarines, quienes mostraron escandalosamente su erotismo en el foro. Nijinsky, más que nadie, era peligroso porque mostraba su cuerpo y una masculinidad ‘inapropiada’.

El bailarín heterodoxo, representado por Nijinsky, se impuso debido a dos circunstancias.

La primera es que el público había cambiado (en relación con el del siglo XIX, lleno de dandis del Jockey Club francés) y ahora estaba compuesto por círculos de artistas e intelectuales, por las élites sociales, por un creciente público femenino (inclusive, la mayoría de los patrocinios provenían de mujeres), además de numerosos homosexuales.

La segunda es que los temas que se trataban en las obras coreográficas y las imágenes que se representaban tenían relación con lo ‘exótico’ y lo ‘primitivo’; con ‘lo otro’. Los Ballets Rusos se consideraban ‘semiasiáticos y semieuropeos’; estaban, según el mundo occidental, más cercanos a la ‘naturaleza’ y, por tanto, a la masculinidad ‘esencial’. Así, a los rusos se les exentó de algunas de las restricciones de las normas victorianas sobre la masculinidad (como sucede con otras formas dancísticas que provienen de territorios ‘vírgenes’, como el tango, cuyo erotismo es visto y aceptado por su halo misterioso, salvaje, primitivo, apasionado, indómito y bravío) (ver Savigliano).

En la compañía, los homosexuales se involucraron como artistas y como público, y a pesar de que algunos ballets expresaban el punto de vista homosexual, esto no significa que se hubiera roto del todo con las normas.

El propio Nijinsky siguió patrones conservadores como bailarín, es decir, cumplió con los parámetros establecidos por la masculinidad hegemónica: se distinguió por su técnica, fuerza, agilidad y excepcional habilidad como *partner* para manejar a las bailarinas. Pero, además, desarrolló una extraordinaria expresividad, por la que fue aclamado como un genio. Según Christine Battersby (en Burt 83), la idea de genio a veces ha sido evocada para permitir a los artistas masculinos algunas excentricidades, como expresar sus emociones y, en específico a Nijinsky, se le considerada genio además por su inteligencia corporal y creatividad artística.

Todo ello permitió que los roles que presentaba fueran transgresores, pues la mayoría de ellos hacían referencia a la sexualidad masculina que, según las normas heterosexuales masculinas, debe permanecer invisible. Asimismo, Nijinsky desarrolló una presencia escénica andrógina (ponía énfasis en la fuerza y el dinamismo ‘masculinos’ y la sensualidad y sensibilidad ‘femeninas’). Su “androginia provocativa apelaba tanto a hombres como a mujeres” (Hanna, *Dance, Sex and Gender* 140), y lograba proyectar imágenes animales y femeninas (no necesariamente afeminadas).

A pesar de sus roles transgresores y su androginia, Nijinsky fue aceptado por los heterosexuales, debido a que, como ya mencioné, en las propias obras se planteaba el castigo a esas transgresiones. En *Narciso* y *Shéhérazade*, por ejemplo, el protagonista finalmente sufría el castigo (la muerte) por ser el objeto erótico de la mirada masculina del espectador.

En los roles que representó dentro de las coreografía de Fokine, Nijinsky amplió el rango de la danza masculina, e incluyó tanto movimientos sensitivos y sensuales como expresiones fuertes y dinámicas; en escenarios exóticos mostró aspectos de la sexualidad masculina cuya presentación no había sido aceptada antes. De esta manera, las normas de la masculinidad hegemónica se mantuvieron en las obras de Fokine, y fue sólo a través del modernismo de su propia coreografía como Nijinsky haría nuevos planteamientos sobre la masculinidad.

En sus obras se expresaba su propia vida. Tradicionalmente, los hombres bailaban juntos para competir, pelear o trabajar, promoviendo la masculinidad hegemónica a través del aspecto atlético. En sus obras introdujo innovaciones en la forma de representar el género de una manera más radical y crítica. Sus representaciones constituyeron un reto a la tradición del ballet, reflejaban experiencias contemporáneas, cargadas de erotismo, que planteaban masculinidades alternativas alejadas del exotismo y de la imagen rusa.

Nijinsky consiguió esto porque regresó al cuerpo y encontró los movimientos naturales y sencillos que lograban expresiones más inmediatas y radicales. Sus diseños corporales partían de su significado en sí mismo, no del vocabulario disciplinario y artificial del ballet, ni de las formas acrobáticas y

virtuosas preestablecidas. Con esto, anduvo en el nuevo camino de la coreografía: el ballet moderno.

Su primera obra fue *La tarde de un fauno* (1912), que causó un gran escándalo por su erotismo. Utilizó movimientos pélvicos y un gesto para escenificar la masturbación del fauno. Éste, mitad hombre y mitad animal, fue interpretado por Nijinsky como un ser andrógino, puro y natural, que despertaba a la vida sexual de manera espontánea.

En *Jeux* (1913) se planteó un trío amoroso de dos mujeres y un hombre, aunque originalmente, según el diario de Nijinsky, los personajes eran tres hombres, pero debió cambiarlo porque era un tema demasiado agresivo para la época.

En *La consagración de la primavera* (1913) los bailarines aparecían como seres primitivos y bestiales, realizando un ritual de fertilidad. Los diseños corporales y espaciales, así como la 'diabólica' música de Stravinsky, lograban crear estados mentales alterados en los bailarines y el público. Fue su obra más innovadora, pues creó formas y dinámicas totalmente contrarias al ballet, e impactó por el erotismo de las imágenes. Su estreno en París ha pasado a la historia como el mayor escándalo que jamás se haya efectuado en el teatro.

Nijinsky vivió la danza más allá de las convenciones y logró explotar sus posibilidades creativas, expresivas y eróticas. Con sus propuestas artísticas impulsó el desarrollo del ballet; se convirtió en un mito y un modelo a alcanzar por los bailarines del mundo entero; transformó las imágenes y temas de la danza al traspasar los modelos hegemónicos de masculinidad y construir otros alternativos que apelaban a la mirada femenina y homosexual, e incluso a la heterosexual.

Nuevo siglo: nuevas mujeres, nueva danza

En el siglo XX la danza vivió una transformación profunda. Al interior del ballet se replantearon los conceptos de cuerpo y movimiento, así como la propuesta escénica que involucraba a todas las artes. A pesar de las innovaciones que se introdujeron, del énfasis en la expresividad y del tratamiento de problemas contemporáneos, el ballet no logró la transformación radical que exigía el nuevo siglo.

Las mujeres fueron más lejos. Crearon una danza nueva como una necesidad expresiva y una reacción crítica a ese ballet disciplinario que las sofocaba y suprimía sexual y corporalmente. Las mujeres respondieron con nuevos conceptos y crearon una danza que proponía vivir intensamente su realidad y crear formas de expresarla. Las pioneras y la primera generación de creadoras de la danza moderna se apropiaron de sus cuerpos como medio de expresión y de liberación, y rompieron con la imagen idealizada de la mujer, creando imágenes nuevas y reales. Rompieron con la academia y el corsé.

Dentro de la danza escénica habían surgido diversas manifestaciones dancísticas que, junto con el ballet, se habían refugiado en el teatro musical y el de variedades, o *music-hall*. Esas nuevas formas, en estrecha interrelación con las ideas renovadoras de Delsarte y Dalcroze, así como la popularización de los deportes, correspondían al proceso de liberalización del cuerpo que se experimentaba en el mundo occidental, y al impulso del arte escénico comercial. Dentro de ese movimiento de cambio, las pioneras de la nueva danza plantearon sus propuestas artísticas. Sus primeras presentaciones debieron hacerlas en los teatros de variedades, únicos espacios disponibles, pero trataron de alejarse de ese concepto comercial para legitimar su trabajo como arte y modificaron sus vestuarios, desechando el corsé, “tirano femenino que deforma la belleza femenina y empobrece su vitalidad”.²² Este tirano se presentó como un enemigo a vencer por las mujeres que querían hacer una nueva danza. Como otros elementos de la moda impuesta a las mujeres, el corsé no sólo les impedía tener movimientos libres, sino que también reforzaba los tabúes sexuales. El corsé en el siglo XIX fue un medio para sujetar el cuerpo y la moralidad; era utilizado para forzar la figura esbelta de las mujeres, pero en realidad “debilitaba e inhibía el movimiento activo, era de hecho una manifestación física de la obligada sumisión y dependencia de las mujeres respecto a los hombres” (Davies, citado en Turner 239). Se utilizaba para afirmar la respetabilidad y la belleza de las mujeres (en función de los requerimientos masculinos dominantes) y al mismo tiempo para negar su sexualidad, por los daños físicos que causaba, los cuales se tradujeron en una disminución de la fertilidad y el aumento de la anorexia del siglo XX (Turner 239-240).

Entre las pioneras de esta nueva danza está la estadounidense Loie Fuller (Fullersberg, Illinois, 1862 – París, 1928), que innovó la técnica de iluminación. Presentaba descalza espectáculos en los que manipulaba sus vestuarios de enormes telas con largas astas en sus brazos, produciendo movimientos ondulantes que, con su complejo sistema de luces, producían imágenes poéticas. La serpentina decía que su arte consistía en “esculpir con la luz”, y se convirtió en el *art nouveau* en movimiento.

La también estadounidense Isadora Duncan (San Francisco, 1878–Niza, 1927) vivió su danza de la misma manera que su vida: como un reto y plenamente. Revolucionó la concepción de la danza escénica proponiendo

²² En 1919 Alfonsina Storni hizo una denuncia contra el uso de los zapatos de tacón y el corsé, cuyo fin sólo es atraer la mirada de los hombres, pero le causan enormes daños a las mujeres. Dice Storni que el corsé: “deforma la caja torácica hundiendo las últimas costillas y presionando de muy mala manera los pulmones, el mismo corsé suprime el estómago, dificulta los movimientos intestinales y afecta el funcionamiento general de casi todos los órganos internos”, provocando diversas enfermedades como “la tuberculosis, la dilatación cardíaca, la úlcera redonda del estómago y la dispepsia” (Alfonsina Storni, “Los detalles, el alma”, en *La Nota*, núm. 214, Buenos Aires, septiembre de 1919, cit. en Méndez y Stoddart 2).

un camino de libertad. Realizó investigaciones en su cuerpo para comprender el origen del movimiento ('natural', no el impuesto); se lanzó a recuperar las formas de la Grecia clásica, y se entregó "al renacimiento del espíritu dionisiaco" y la tragedia griega (Garaudy 55). A pesar del regreso a los clásicos, su concepción revolucionaria del cuerpo y la danza la llevó a tomar una posición política progresista. La Duncan trató temas sociales y usó símbolos de liberación política.



~ Isadora Duncan en Ave María. Tomada de Susan A. Manning, *Ecstasy and the Demon*. Pág. 36. Reproducción: Christa Cowrie.

búsqueda de una danza diferente, las recreó libremente en el escenario y usó las verdades universales que las sustentan. De ahí recuperó la noción de la danza como experiencia religiosa, para romper con la dualidad cuerpo-espíritu.

Ted Shawn (1891-1972) tuvo como preocupación central la creación de una danza estadounidense, producto de su país y su realidad concreta. Otra de sus preocupaciones era, en el mundo femenino en el que se desarrolló, recuperar y legitimar la danza de los varones y su virilidad. "Estimó que la significación corporal expresada por el cuerpo del hombre puede, al igual que la expresada por el cuerpo de la mujer, ocupar un lugar en el rango de las expresiones artísticas de la vida moderna" (Baril 59). Fue una innovación

Otra estadounidense que liberó a la danza creando "un arte litúrgico" (*ibid.* 88) fue Ruth St. Denis (Somerville, New Jersey, 1879 – Hollywood, 1968). Ella le dio el carácter de arte a su danza, que hasta el momento seguía siendo considerada como una manifestación menor, de *music-hall*. Si bien inició su carrera en el vodevil, quería devolverle a la danza su dignidad y poder. Creía que era una "tarea de la mujer desarrollar las fuerzas culturales de la civilización"; según ella misma decía, ésa era la hora de la mujer, la oportunidad para que se librara de lo que el hombre había hecho en los terrenos de la política y la guerra (St. Denis, citada en Hanna, *Dance, Sex and Gender*134).

En esa época eran un éxito comercial las estilizaciones de danzas orientales, y en ellas se desarrolló la propuesta de St. Denis quien, en su

para su época, una aportación para la danza masculina como expresión de los valores culturales de Estados Unidos, que no podía haber aparecido en el ballet, ni siquiera en el de Nijinsky, porque Shawn utilizó formas corporales y temáticas nuevas que el ballet desconocía. Desarrolló la imagen de masculinidad heroica usando el vocabulario de la fuerza física de sus bailarines: enfatizó los atributos ‘positivos’ de los hombres (fuerza y expansividad) a través de esos movimientos nuevos (Burt 102).

Las tres pioneras mencionadas, Fuller, St. Denis y Duncan, vivieron una existencia liberada y se expresaron en su arte, posibilidad que muy pocas mujeres tuvieron en esa época. Sin embargo, también existieron muchas otras bailarinas solistas que plantearon un rechazo al ballet, propusieron nuevas formas de danza y difundieron las nuevas ideas sobre el cuerpo, como la canadiense Maud Allan (1873-1956) y sus danzas de Salomé, o la francesa Valentine de Saint-Point (1875-1953), que desarrolló en la danza los principios de las vanguardias futuristas (de hecho, escribió el *Manifiesto de las mujeres futuristas* en 1912).

A estas pioneras siguió la danza moderna, que surgió propiamente en la década de los años veinte en Estados Unidos, en el contexto de la Primera Guerra Mundial, la crisis de 1929 y los movimientos feministas, como parte de una demanda por liberarse de los valores victorianos y un vehículo para combatir el *ethos* patriarcal.

En el periodo entreguerras se liberaron aún más el cuerpo y el vestido; apareció la preocupación por una dieta sana, se popularizaron los medios del cuidado del cuerpo, se desarrolló la sociedad de consumo de esos productos y modas, promovidos por la publicidad: “los profesionales de los cuidados externos han impuesto sus imágenes” (Prost y Vicent 100) y, con ello, nuevas prácticas corporales.

Se puede decir que la danza moderna es la única forma de arte, además del jazz, originaria de Estados Unidos. La libertad de esta danza nueva está relacionada con la idea de frontera y gran extensión de ese país (Barnes, en Livet 28), y con la lucha que se libraba contra el puritanismo. La danza moderna significó un cambio radical. La primera generación, cuyas exponentes fueron Martha Graham (Allegheny, Pensilvania, 1894 – Nueva York, 1991) y Doris Humphrey (Oak Park, Illinois, 1895 – Nueva York, 1958), buscó descubrir sus propias fuentes de movimiento usando sus experiencias y emociones personales y desvinculándose de las influencias ajenas a su realidad concreta. La primera generación de coreógrafas de danza moderna se rebeló contra el ballet y la inspiración extranjera de Isadora Duncan (Grecia) y de St. Denis (Asia), reafirmando en su nacionalismo, y realizó un trabajo heroico porque se enfrentó a una incomprensión del público hacia su arte, aunque finalmente logró imponerlo.

Graham y Humphrey, cada una por su lado, creando sus propias técnicas y estableciendo una rivalidad entre ellas, querían crear un idioma personal, tendencia que se mantiene hasta la actualidad en la danza moderna. Las guió el deseo de crear una danza más profunda que respondiera al mundo y la naturaleza humana. Ante la superficialidad del lenguaje de las diversas formas dancísticas de la época, ellas emplearon uno que expresaba las tensiones de su momento y la territorialidad psicológica abierta por Freud y Jung. Se preocuparon por crear sus formas de entrenamiento a partir de la investigación de sus propios cuerpos. Graham sintetizó su técnica en la contracción y liberación del cuerpo, mientras que Humphrey lo hizo moviéndose en un arco entre dos muertes.



~ Martha Graham en *Lamentation*. 1930. Tomada de Mary Clark y Clement Crisp, *The History of Dance*, Nueva York, Crown Publisher, 1981, p. 212. Reproducción: Christa Cowrie.

Las dos coreógrafas introdujeron nuevos temas e imágenes al escenario. Redujeron, como sucedía en las demás artes, el libreto y las “referencias semánticas de las obras, su contenido anecdótico o narrativo”, para enfatizar “la sintáctica en las formas” (García Canclini 23), dando más autonomía al campo dancístico.

La danza moderna significó un nuevo concepto escénico. Graham y Humphrey se rebelaron contra el concepto comercial y, en contraposición, crearon un arte austero sin lujos ni extravagancias que utilizó los elementos mínimos para expresarse. El foro quedó desnudo y los vestuarios se redujeron para dar mayor libertad al movimiento.

Se creó una iluminación también austera y, sobre todo, alejada de clichés y exotismos ajenos a las necesidades expresivas reales.

Así como en Estados Unidos se desarrolló una danza nueva, en Europa existieron propuestas en ese sentido, planteadas a partir de su realidad concreta. La exponente más brillante de la danza absoluta, danza “que habla sólo a través del movimiento” (Manning 20), fue Mary Wigman (Hannover, 1886 – Berlín, 1973). Rompió con sus maestros y planteó una trágica visión en la que la muerte está presente y va de la desesperación a la revuelta, lo que debe

comprenderse dentro del Expresionismo alemán. Éste, “a la vez caricaturesco y religiosamente dramático, en el cual se unen paradójicamente lo grotesco, lo demoniaco y la grandeza trágica, es una de las más grandes tradiciones del arte europeo” (Garaudy 85).

La gran expresividad de Wigman se debe a que retomó el movimiento de lo cotidiano, de las experiencias diarias, y su danza estaba dictada por la emoción y las necesidades internas, no por normas fijas. En sus obras hablaba de la tragedia de la humanidad y buscó en ellas “la concentración y la potencia de la expresión” (Bourcier 240), por medio del contacto estrecho con el suelo y los gestos de terror, soledad y lucha. Su danza logró la unidad de lo dionisiaco (el caos) y lo apolíneo (la armonía), por la unión entre éxtasis y forma. Con su danza creó una nueva realidad colectiva, que expresó a todos y no sólo a la bailarina y bailarín-individuo anecdótico (de ahí el uso constante de máscaras) “para lograr lo universalmente humano en un nivel en el que la visión y la realidad no forman más que una sola cosa” (Garaudy 90).

La danza moderna, surgió en Alemania y Estados Unidos, “irrumpió en el mundo contemporáneo de la mano de las mujeres, haciendo a éstas iguales al hombre en el arte. Por fin, la mujer artista se hizo *visible* y cobró importancia” (Waldeen 14). La primera generación de creadoras de la danza moderna, Martha Graham, Doris Humphrey y Mary Wigman, produjo una obra coreográfica que ilustraba su interior y reflejaba su individualidad. Las tres se rebelaron incluso contra sus antecesores, por su herencia extranjerizante y conceptos artísticos. Muy lejos quedaron las primeras imágenes de mujeres bailando y siguiendo las instrucciones de sus maestros varones: se habían roto las construcciones genéricas y se habían abierto nuevas.



~ Mary Wigman en *Song of Fate*. 1935. Tomada de Susan A. Manning, *Ecstasy and the Demon*. Pág. 188. Reproducción: Christa Cowrie.

La danza escénica tiene un poder subversivo en sus imágenes y sus operaciones, en el erotismo de los cuerpos que participan en ella, como intérpretes y como espectadores. En la medida en que “involucra cuerpos en contacto cercano, posee dimensiones eróticas” (Kirstein, citado en Hanna, *Dance*,

Sex and Gender 151). Los bailarines y bailarinas son cuerpos en movimiento, cuya fisicalidad y erotismo siempre están presentes, vivos, y se ofrecen a los demás. ¿Hay una metáfora más directa, más poética, más vital, más humana?

Bibliografía

- Adair, Christy. *Women and Dance. Sylphs and Sirens*. Nueva York: New York University Press, 1992. Impreso.
- Aschengreen, Erik. "The Beautiful Danger: Facets of the Romantic Ballet". *Dance Perspectives*. 58. New York, 1974. Impreso.
- Assoun, Paul-Laurent. *Freud y la mujer*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1994. Impreso.
- Badinter, Elisabeth. *XY La identidad masculina*. Madrid: Alianza Editorial, 1993. Impreso.
- Baril, Jacques. *La danza moderna*. Barcelona: Ed. Paidós, 1987. Impreso.
- Baz, Margarita. *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*. México: PUEG-UNAM, 1996. Impreso.
- Bentley, Toni. *Sisters of Salome*. New Heaven-London: Yale University Press, 2002. Impreso.
- Barrantes Rodríguez, Iveth y Eval Antonio Anaya Vega. "Apuntes sobre sexualidad, erotismo y amor", en *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales*, año/vol. III, núm. 4 (2002). Costa Rica, Universidad de Costa Rica.
- Bourcier, Paul. *Historia de la danza en Occidente*. Barcelona: Ed. Blume, 1981. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. "La dominación masculina". *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, Universidad de Guadalajara, 1996. Impreso.
- Bovenschen, Silvia. "¿Existe una estética feminista?". *Estética feminista*. Gisela Ecker (ed.). Barcelona: Icaria Editorial, 1986. Impreso.
- Burt, Ramsay. *The Male Dancer. Body, Spectacle, Sexualities*. Londres y Nueva York: Routledge, 1995. Impreso.
- Clarke, Mary y Clement Crisp. *The History of Dance*. Nueva York: Crown Publisher Inc, 1981. Impreso.
- Cooper Albright, Ann. "Mining the Dancefield: Spectacles, Moving Subjects and Feminist Theory". *Contact Quarterly*, 1990. Impreso.
- Corbin, Alain. "Entre bastidores". *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*. Madrid: Ed. Santillana, 1991. Impreso.
- Daly, Ann. "Classical Ballet: A Discourse of Difference". *The Body as Discourse. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory* 3.6. Nueva York, 1987-1988. Impreso.
- _____. "Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis". *Dance*

- Research Journal*, Congress on Research in Dance. 23.1. Brockport, 1991. Impreso.
- Ecker, Gisela, ed. *Estética feminista*. Barcelona: Icaria Editorial, 1986. Impreso.
- Garaudy, Roger. *Danzar su vida*. México: CONACULTA-Cenart-Cenidi Danza-INBA, 2003. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI, 1993. Impreso.
- Glasston, Richard. *La danza para varones como carrera*. México: Cenidi Danza-INBA, 1997. Impreso.
- Hanna, Judith Lynne. *Dance, Sex and Gender, Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago: The University of Chicago, 1988. Impreso.
- _____. "Do We Teach Sex Roles Through Dance?". *Dance Teacher Now*, 1988. Impreso.
- Haskell, Arnold. *Anatomía del ballet*. México: Ed. Novaro, 1958. Impreso.
- Kraus, Richard y Sarah Chapman. *History of the Dance in Art and Education*. Nueva Jersey: Prentice-Hall Inc, 1981. Impreso.
- Livet, Anne. *Contemporary Dance. An Anthology of the Lecturers, Interviews and Essays with Many of the Most Important Contemporary American Choreographers, Scholars and Critics*. Nueva York: Abbeville Press, Inc, 1978. Impreso.
- Manning, Susan A. *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*. Berkeley: University of California Press, 1993. Impreso.
- Méndez, Mariela y Mariana Stoddart. "GenderTights. Medias de género. Victoria Ocampo y Alfonsina Storni", ponencia inédita presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Guadalajara, 17-19 de abril de 1997. Impreso.
- Mirande, María Eduarda. "Feminidad y monstruosidad en el imaginario social: una lectura y dos textos". *Cuadernos*. 19. San Salvador de Jujuy: Universidad de Jujuy, 2001. Impreso.
- Moon, Michael. "Flaming Closets". *Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance*. Eds. Ellen W. Goellner y Jacqueline Shea Murphy. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1994. Impreso.
- Novak, Cynthia J. "Ballet Gender and Cultural Power". *Dance, Gender and Culture*. Ed. Helen Thomas. Nueva York: St. Martin's Press, 1993. Impreso.
- Patrozzi, Morela. "Dance Performance Beyond Gender Roles: Towards the Discovery of Female Physical Language". Ponencia presentada en el IV Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza.

- México: Cenidi Danza/INBA, 1995. Impreso.
- Perrot, Michelle y Anne Martin-Fugier. "Los actores". *Historia de la vida privada. La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*, vol. 7. Madrid: Taurus, 1991. Impreso.
- Prost, Antoine y Gérard Vicent. *La vida privada en el siglo XX*, vol. 9. Madrid: Taurus, 1990. Impreso.
- Reimer Sticklor, Susan. "Angel with a Past". *All that Strange and Mysterious Folk. Studies in Ballet Supernaturals, Dance Perspectives*. 61.16. Nueva York, 1975. Impreso.
- Savigliano, Marta E. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder-San Francisco-Oxford: Westview Press, 1995. Impreso.
- Studlar, Gaylyn. "Douglas Fairbanks: Thieves of the Ballets Russes". *Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance*. Eds. Goellner, Ellen W. y Jacqueline Shea Murphy. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1994. 107-124. Impreso.
- Turner, Bryan S. *El cuerpo y la sociedad*. México: FCE, 1989. Impreso.
- Valdés Rodríguez, María del Pilar, et al. "Significados de satisfacción sexual en hombres y mujeres de la zona metropolitana". *Psicología y Ciencia Social*. 6.1. México: UNAM, 2004. Impreso.
- Vigier, Rachel. *Women, Dance and the Body. Gestures of Genius*. Ontario: The Mercury Press, 1994. Impreso.
- Waldeen. "La mujer artista en la historia humana". *Boletín CID Danza*, núm. 14. México: INBA, 1987. Impreso.

El cuerpo en la danza-teatro: de Aristóteles a Pina Bausch

Gloria Luz Godínez

Introducción

Desde sus inicios y hasta la fecha, la materia esencial de la escena sigue siendo el cuerpo, aún cuando se presente confundido con los materiales, referido, representado y evocado de forma indirecta. Es la presencia en un espacio determinado lo que distingue el evento escénico del resto de las artes; hay escena porque ‘hay cuerpo’: material vivo con el que se producen espacios de ficción, de pensamiento, de poesía y de introspección.

Lo primero en lo que debemos reparar para pensar el cuerpo es en tantas metáforas cotidianas que lo ilustran como recipiente del alma, mente o espíritu; no nos resultará extraño entender que si Platón (VII, 514a-516d) definió el cuerpo como la caverna en la que está encerrada el alma, la misma idea de prisión se trasladara al cuerpo del actor o del bailarín por autores como Aristóteles, cuya discriminación del cuerpo afectó a las puestas en escena tanto como a la concepción misma del cuerpo, colocándolo por debajo del dominio de la palabra. Hicieron falta muchas generaciones de músicos, directores de teatro y ópera, coreógrafos, bailarinas y *performers* para recobrar la potencia creadora del cuerpo entero que da lugar a la música, a la danza, al canto y a la palabra.

En los últimos años del siglo XIX e inicios del XX comienza a romperse la estructura de la teoría clásica. Los nuevos creadores se plantearon por primera vez que además del texto, también ‘hay cuerpo’, revolucionando así el arte dramático al integrar la música, la escenografía y el cuerpo como materia propia de la creación escénica; escribiendo sobre ello algunos tratados y manifiestos teóricos que nos son de suma importancia para entender las artes escénicas hoy.

En el presente capítulo recogemos ciertos nombres que son clave para entender el fenómeno contemporáneo de la danza-teatro. El verdadero reto ha sido precisamente discernir quiénes son los ‘genios’ que integran la genealogía de un género híbrido como éste.²³ No es suficiente detectar alguna cosa en común, más bien hay que preguntar quién. El secreto, nos dice el filósofo franco-magrebí Jacques Derrida, es sobre todo ‘quién’ (*Genèses* 31):

²³ Génesis, genio, género y genealogía, es más que un juego de palabras, es una serie de vocablos, una familia semántica que Jacques Derrida (*Genèses*) recoge en “los secretos del archivo”. Estamos de acuerdo con Derrida en que si el secreto tiene un ‘quién’, éste a su vez tiene ascendencia y descendencia, es decir, genealogía.

quiénes son los fantasmas que regresan una y otra vez en las acciones y el proceder de dramaturgos, filósofos, coreógrafos, poetas y bailarines; quiénes heredaron los secretos, las preguntas y las técnicas para dar forma a cierta historia de la danza escénica en la que se inserta la figura de Pina Bausch. Hay que distinguir entre hacer historia de la danza-teatro (o de cualquier arte) y hacer la genealogía de un creador. Aquí resumimos las ideas de ciertos autores emparentados por una filosofía del cuerpo: se trata de una familia de los más diversos perfiles que han heredado preguntas, obras, textos y distintos eventos escénicos que no se agotan en la cronología sino que irrumpen con su fuerza intempestiva.

A diferencia de otras disciplinas, la danza escénica es una afirmación corporal que se forja con los años bajo leyes aparentemente no escritas. Si esto es así, entonces, ¿cómo ejercer nuestro derecho a heredar?, ¿cómo descifrar los misterios reservados al cuerpo?, ¿cómo aprehender los hallazgos de la danza sin ser bailarines, actores o *performers*? Derrida aclaraba en una entrevista que la herencia ha sido siempre cuestión de espectro, aparece y reaparece: “Todo lo que decimos con respecto a la espectralidad se anuncia con la cuestión de la herencia –de hecho es la misma cuestión–” (Derrida y Stiegler 161). La genealogía de la danza-teatro se agita constantemente, posee un secreto, una fuerza, un poder. “Se hereda siempre de un secreto que dice: “Léeme, ¿serás capaz de ello?”” (Derrida, *Espectros de Marx* 30).²⁴

Una nueva teoría del cuerpo

La *Poética* de Aristóteles sobre el arte dramático es la teoría más antigua que tenemos para estudiar lo que hoy conocemos como artes escénicas. Sin embargo, sólo forma parte de esta dramaturgia de familia en sentido negativo, es decir, que contra la filosofía aristotélica reaccionó una generación de autores precursores de la escena contemporánea. Para entender esta disputa recordemos que la *Poética* de Aristóteles fue el tratado más importante sobre el teatro en Occidente durante siglos; en ella se afirma que la trama contenida en el texto del poeta es el elemento principal de la tragedia. Los elementos como la música y el espectáculo (escenografía, danzas y cantos) se concebían como medios para la mimesis. “Así pues, la trama es el principio y, por así decirlo, el alma de la tragedia; los caracteres ocupan el segundo lugar” (Aristóteles VI 1450b). En la filosofía aristotélica el fin es lo más importante de todo, y en el libro VI de la *Poética* este autor explica detenidamente cómo el complejo de casos trágicos constituía el fin de la tragedia. La puesta en escena fascina a las almas, pero según Aristóteles (VI 1449b), “la eficacia de la tragedia no está ni en la representación ni en los actores”. Así que, desde ese punto de vista logocéntrico, el fin propio de la tragedia (a saber, “el temor y la compasión”) surgen “de la misma estructuración

²⁴ A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones son de la autora.

de los acontecimientos”, es decir, sin representación escénica y sin actores, simplemente leyendo la obra, “lo cual es superior y propio del mejor poeta” (XIV, 1453b). Hace falta subrayar con todas sus consecuencias que esta separación entre el texto y la escena es al mismo tiempo la separación entre la palabra y el cuerpo.²⁵

Fue hasta el final del siglo diecinueve que el cuerpo se concibió por primera vez como un territorio de creación en el que se visibilizan la historia pública y privada, la subjetividad, los deseos y la vulnerabilidad; el cuerpo permite la comunicación táctil con el otro (público, actor, director) y se abre al azar para producir el acto escénico. Richard Wagner (1813-1883) fue uno de los primeros creadores y ensayistas que destacó “el valor orgánico” de la experiencia artística. Su formulación de “la obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) influyó en el devenir de la música, el teatro, las artes plásticas y la danza. Para este autor el arte debía crecer desde la naturaleza y desde la vida, en relación con el cuerpo y sus experiencias. Contrariamente al modelo aristotélico, para Wagner el punto de partida estaba en la unión entre música y drama; concebía el ritmo como punto de confluencia entre la imagen, la voz y la danza. Si bien es cuestionable que el compositor alemán realizara tal hazaña en sus óperas-drama, lo cierto es que su pensamiento irrumpió en la teoría estética del romanticismo señalando la importancia del cuerpo vivo frente a la trama. La concepción de la obra de arte total se encontraba íntimamente unida al proyecto de devolver el arte a la esfera de la vida. Así, en el teatro, la música daría vida a la escena, ya que un drama sin música y sin cuerpo está muerto en el texto.

Adolphe Appia (1862-1928), escenógrafo y teórico suizo, supo leer el poder transformador de las afirmaciones de Wagner. Este autor definió el cuerpo como un potencial vehículo de lo vital en términos de ritmo; lo escénico dejó de ser el lugar donde se ilustraba un conflicto dialogado mediante la acción física, para convertirse en espacio para la materialización de una acción y un conflicto precipitados originalmente en la música. El cuerpo humano, señalaba Appia (345),

si acepta voluntariamente las modificaciones que la música le impone, adquiere, en el arte, el rango de un medio de expresión. Abandona su vida accidental y facultativa para expresar, bajo las órdenes de la música, algún

²⁵ La gran crítica al teatro aristotélico está en los textos de Antonin Artaud (1896-1948) y Bertolt Brecht (1898-1956), el primero con una fuerte crítica a la representación y la sumisión de lo escénico al texto, y el segundo con un férreo examen a la empatía como finalidad del teatro aristotélico-burgués. Sobre Artaud y el teatro de la crueldad, así como sobre Brecht y el teatro épico, tendríamos que escribir sendas páginas que no se ajustan a un ensayo como éste. No obstante, hay que subrayar que son grandes maestros tanto de Pina Bausch como de muchos otros creadores escénicos y *performers*. Para leer más sobre ellos remito a otro lugar (Godínez, *Cuerpo: ...Pina Bausch*) y, sobre todo, a la bibliografía que encontramos al final de este texto.

carácter esencial, alguna idea importante, más clara y completamente de lo que haría en su vida normal.

La idea del cuerpo como obra de arte viviente es una tesis que comparten los creadores escénicos de vanguardia; es un reconocimiento del cuerpo y sus efectos, del cuerpo y sus sombras, resonancias, superficies y espectros: “el cuerpo plástico y viviente debe ser nuestro punto de partida para explorar cada una de nuestras artes y determinar su lugar en el arte dramático” (Appia 334).

Algunos años más tarde, Appia conoció a Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950), compositor suizo que desarrolló un método llamado “euritmia” para aprender y experimentar la música mediante el movimiento, ya que el sentido del ritmo, aseguraba el músico, es básicamente muscular. Jacques-Dalcroze desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la danza moderna y las artes escénicas en general. Establecido en Hellerau, cerca de Dresde, en 1911, creó una de las escuelas más influyentes en la formación de músicos y bailarines europeos a principios del siglo. El suizo pensaba que la música debía tener equivalentes físicos que, de ser desarrollados, proporcionarían total libertad mental y de expresión a sus alumnos. Los tres elementos que caracterizan a la música, según Dalcroze, son el sonido, el ritmo y la dinámica. De estos tres, los dos últimos dependen por completo del movimiento físico y, por tanto, tienen su respuesta en el sistema muscular. Asimismo, los cambios de *tempo* y las variaciones dinámicas podrían ser igualmente expresados corporalmente en la intensidad y velocidad de los movimientos. “El propósito de mis enseñanzas (afirmaba Émile Jacques-Dalcroze) es hacer que mis alumnos puedan decir al final de sus estudios no ‘yo sé’, sino ‘yo siento’, y también crear en ellos el deseo de expresarse a sí mismos” (en Abad 192). Appia y Jacques-Dalcroze detectaron desde el inicio sus afinidades y destinaron especial atención a investigar las posibilidades escénicas del cuerpo a partir del ritmo. Juntos pusieron en escena algunas obras como *Orfeo y Eurídice*, de Gluk (1912) y *El anuncio hecho a María*, de Claudel (1914). Con estas experiencias, Appia definió el cuerpo del actor como el lugar de encuentro entre lo material y lo espiritual: “por ‘cuerpo’ denominamos la única forma visible de nuestro ser integral” (*ibid.* 390). Ser artista es no tener vergüenza del propio cuerpo, sino amarlo en todos los demás, comprendiendo el propio. Así lo afirmaba Appia:

el artista-creador del arte *viviente* ve en todos los cuerpos el suyo reflejado; siente en todos los movimientos de los otros cuerpos, los movimientos del suyo; vive, así, *corporalmente* en humanidad (*ibid.* 384).

Esta generación de reformadores del teatro planteó la importancia

del cuerpo en términos de resistencia, ritmo, desnudez, gestualidad e inmediatez física.

De la filosofía a la danza moderna

Appia y Jacques-Dalcroze, como la mayoría en esa época, recurrieron a las ideas del filósofo alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900). Heredero de algún modo de Richard Wagner, Nietzsche había intentado demostrar que el nacimiento de la tragedia griega estaba definitivamente en la música. *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* fue publicado por primera vez en 1871, y en 1886 se agrega el “Ensayo de autocrítica”. En él, Nietzsche señaló que si el origen de la tragedia está en la música, ésta no es de ninguna manera la música alemana del XIX, “la cual es romanticismo de los pies a la cabeza y la menos griega de todas las formas posibles de arte” (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* 71). La crítica de Nietzsche golpea a la concepción aristotélica de la tragedia como a la música romántica de sus contemporáneos, particularmente la de Wagner. El filósofo alemán advirtió que habría que buscar el origen en la sensibilidad del éxtasis de una “música dionisiaca”, es decir, en la música antigua en la cual la danza y el cuerpo se unen a la tragedia. Con esta declaración, Nietzsche hizo pública su separación de Richard Wagner, y sobre todo generó una tradición filosófica que más tarde inspiraría a los pioneros de la danza moderna de todo el mundo. Como apunta Gilles Deleuze,

El origen de la tragedia no es una reflexión sobre el teatro antiguo, sino la fundación práctica de un teatro del futuro, la apertura de un camino en el que Nietzsche todavía cree que puede lanzar a Wagner. La ruptura con Wagner no es a causa de la teoría, ni tampoco de la música; concierne al papel respectivo del texto, de la historia, del ruido, de la música, de la canción, de la luz, de la danza y del decorado en este teatro en el que Nietzsche sueña (*Repetición* 66-67).

Ese teatro del futuro con el que “soñaba” Nietzsche también era danza, y afirmamos que la danza-teatro nació en buena parte a partir de sus ideas. Sabemos que para este autor el desarrollo de la tragedia griega se produce a partir de la constante lucha entre dos cualidades: lo apolíneo y lo dionisiaco. La palabra, así como la imagen y el concepto, todos ellos elementos apolíneos, “buscan una expresión análoga a la música y padecen ahora en sí la violencia de ésta” (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* 71). El arte escultórico o figurativo es arte de Apolo, a él pertenecen el ensueño y la imagen, mientras que el arte no-escultórico de la música es arte inspirado por Dionisio, de él participan la danza y la embriaguez que violentan las tentativas de la imagen y el concepto para alcanzarlas.

El arte en general, pero sobre todo el arte escénico, tiene la tarea de la reunificación discordante de estos dos instintos de Apolo y Dionisio, su encuentro es también la reunificación del ser humano: “el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida” (101). Hasta sus últimos escritos, el filósofo sigue pensando en el poder del arte escénico, en el poder de la danza: “Yo os digo que es necesario llevar dentro de sí el caos, para engendrar una estrella danzarina” (Nietzsche, *Así habló* 28). El sortilegio de la individuación al que se refiere Nietzsche es el despedazamiento del Uno primordial, el sufrimiento dionisiaco. Y así lo dejan ver los misterios órficos: “De la sonrisa de ese Dionisio surgieron los dioses, de sus lágrimas, los seres humanos” (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* 101). El estado de individuación de los hombres es la fuente y razón de todo sufrimiento. Sin embargo, hay una posibilidad de renovar la alianza entre los seres humanos a través de la música, la danza y la embriaguez:

Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica (46).

El cuerpo es el instrumento para que la fuerza de lo dionisiaco se exprese. “El cuerpo es una gran razón, una pluralidad con sentimiento propio, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor” (Nietzsche, *Así habló* 44). Quien experimenta en cuerpo el estado místico, eco de “dolor primordial”, es sujeto a la vez que objeto, él mismo es la obra de arte, “a la vez poeta, actor y espectador” afirmaba Nietzsche (*El nacimiento de la tragedia* 69).

En la primera década del siglo xx Isadora Duncan (1877-1927), bailarina y coreógrafa de origen estadounidense, escribe algunos textos en los que podemos percibir la herencia de autores como Wagner y Nietzsche. Además de considerarlos sus maestros, Duncan (48) los llama precursores de la danza moderna. En su estudio del cuerpo a través del movimiento, la bailarina buscaba un retorno a la naturaleza, al movimiento libre, espontáneo y orgánico; en sus coreografías exploraba registros del cuerpo que no provenían de la técnica del ballet clásico sino de la experimentación. A partir de ella se abrió una nueva etapa para la danza moderna de la que surgirán diferentes propuestas estéticas basadas en la idea de que el cuerpo humano en movimiento hay que desarrollarlo en términos de libertad, espontaneidad y naturalidad. Duncan había estudiado entusiastamente a Nietzsche, y junto con él asumía que en la recuperación de la tragedia musical griega estaba una de las vías más fructíferas para el desarrollo de la danza y el teatro del futuro. La danza debe retornar a sus orígenes como hermana de la tragedia, afirmaba Duncan:

Greek tragedy sprang from the dancing and singing of the first Greek Chorus. Dancing has gone a long way astray. She must return to her original place—hand in hand with the Muses encircling Apollo. She must become again the primitive Chorus, and the drama will be reborn from her inspiration. Then she will again take her place as the sister art of tragedy, she will spring from music—the great, impersonal, eternal and divine wellspring of art (186).

Las críticas de la coreógrafa estadounidense a los esquemas del ballet eran muchas: los vestuarios de las bailarinas encorsetadas, los pies presos en las zapatillas, las ajustadas mallas y las estrechas varillas de los vestidos, la deformación del cuerpo femenino y, en suma, la no naturalidad del movimiento en el ballet, su artificio y esterilidad. Duncan creía que, en el retorno de la danza a la naturaleza, el cuerpo sin corsés²⁶ produciría imágenes que debían permanecer muy cerca de lo natural, de la desnudez, de la libertad. Estudiar el movimiento de la naturaleza, en la tierra, los árboles, el viento y las olas, así como el movimiento de un niño, nos lleva a la armonía de la expresión del cuerpo. Todo el movimiento que satisface al alma —afirmaba la madre de la danza moderna— parece compartir el patrón de movimiento del mar.

La tesis de la bailarina y coreógrafa era que sólo en la reproducción de lo natural podía el cuerpo aceptar su conversión en imagen de humanidad. Ninguna de sus danzas se ha conservado, principalmente porque la razón por la que Duncan ha pasado a la historia guarda relación con sus improvisaciones en el escenario. No obstante, de las fotografías, dibujos, así como de los textos que ella escribió y de las narraciones de quienes la vieron bailar, destacamos dos aportaciones a la danza escénica que inspiraron a muchos otros coreógrafos. La primera fue utilizar música que no había sido compuesta para ser coreografiada (Duncan fue la primera que bailó música de Beethoven o Chopin). La segunda fue utilizar la gravedad como medio de expresión:

Hasta entonces la danza, o mejor dicho, el ballet había ignorado la gravedad en busca de esa elevación que caracterizaba toda la técnica de puntas y de saltos. Isadora fue consciente del peso del cuerpo y, lejos de ignorarlo, decidió utilizarlo como medio expresivo en sus bailes” (Abad 128).

²⁶ Como señala Tortajada (*Frutos de mujer* 109), el corsé del siglo XIX “fue un medio para sujetar el cuerpo y la moralidad”; era utilizado para modelar por la fuerza la figura esbelta de las mujeres, “debilitaba e inhibía el movimiento activo, era de hecho una manifestación física de la obligada sumisión y dependencia de las mujeres respecto a los hombres”. Se utilizaba para afirmar la respetabilidad y la belleza de las mujeres (en función de los requerimientos masculinos dominantes) y al mismo tiempo negaba su sexualidad. El corsé impedía que el bailarín tocara la piel de la ballerina y ocasionaba daños físicos que se tradujeron en “una disminución de la fertilidad y el aumento de la anorexia del siglo XX”.

No debemos olvidar que Isadora Duncan fue pionera de un arte totalmente vilipendiado en los círculos intelectuales de la época. Ella, como artista y como mujer, logró que la danza fuera respetada y admirada. Así como Duncan, los autores escénicos que leían al Nietzsche querían llegar a un nuevo mundo simbólico a través de la danza y el teatro, querían llegar a las “imágenes de una humanidad intensificada, representadas con la máxima energía física por el simbolismo corporal entero, por el gesto del baile” (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* 272). No obstante, la idea nietzscheana de la danza corresponde al ballet del siglo XIX; como metáfora del pensamiento libre, la danza en la que cree Nietzsche es ligera y aérea: “Soy el abogado de Dios ante el diablo, y el diablo es el espíritu de la pesadez. ¿Cómo habría yo de ser enemigo de las divinas danzas ni de vuestra gracia y ligereza?” (*Así habló* 113). Un cuerpo ligero, afirma Nietzsche, es un cuerpo que ha “aprendido a estar de pie, a andar, a correr, a saltar, a trepar y a bailar” (196), un cuerpo ligero es un cuerpo que ha aprendido a volar. “Y soy, sobre todo, pájaro, porque soy enemigo del espíritu de la pesadez” (193). Nietzsche en voz de Zaratustra nos da el ejemplo de dos valores, de dos palabras “muy pesadas”: bien y mal. Como el avestruz hunde su cabeza sobre la tierra, así la hunde pesadamente el hombre que piensa que la tierra y la vida son pesadas, ese es el hombre “que no sabe volar todavía” (*ibid.*), es el hombre que, como el camello, “se arrodilla para que le carguen bien” (*ibid.*). Por el contrario, el hombre que quiere aprender a volar, tiene que aprender a tenerse en pie y a andar como lo hacen los niños y, sobre todo, tiene que aprender a bailar. Pero ¿cómo bailar?, ¿por qué continuar con los esquemas del salto y el vuelo para definir la danza escénica? Sobre la noción del vuelo en la danza, queremos apuntar una importante discusión, precisamente porque nuestras ideas de sujeto y su movimiento corresponden a determinado proyecto económico, histórico y político. Como lo vemos en el trabajo de Duncan, todas las creadoras de la danza moderna²⁷ rechazan la anhelada ingravidez del ballet y exploran el peso del cuerpo. Un ejemplo del conflicto entre ligereza y peso lo tenemos en *La consagración de la primavera* desde su creación (1913) por el ruso Vatzlav Nijinsky hasta la versión de Pina Bausch (1975). En la coreografía de Bausch hay un suelo de tierra que

²⁷ La paulatina emancipación de la mujer en todas las áreas de la sociedad del siglo XX, fue el fenómeno que propició el desarrollo de la danza moderna, sobre todo en Estados Unidos. Las mujeres que desafiaron la mirada masculina y reivindicaron su lugar como bailarinas y coreógrafas fueron Isadora Duncan, Loie Fuller (1862-1928), Ruth Saint-Denis (1877-1968), y de la siguiente generación, Martha Graham (1894-1992) y Doris Humphrey (1895-1958). *The art of making dances* de Doris Humphrey sigue siendo una de las mejores investigaciones sobre la composición coreográfica. En ella afirma que el movimiento se sitúa entre dos situaciones de inmovilidad: el equilibrio y la caída, interpretando lo apolíneo y lo dionisiaco respectivamente. De esa dicotomía entre el equilibrio y la caída nacería su famosa técnica llamada *fall and recovery*.

cubre el teatro, incrementando el peso y dificultando los saltos; el estado “a ras de suelo”²⁸ era el que tenían que incorporar los bailarines²⁹ de Bausch.

Ligereza y peso son modos contrarios de entender el mundo que pasan por el cuerpo, diferentes modos de sentir. Hay que superar la “estéril contraposición de forma y contenido” (Benjamin, *Iluminaciones* 119) para comprender la estrecha relación que mantienen en la técnica, definición antigua de arte como cierta fuerza que actúa sobre las cosas y también sobre lo humano.

La danza expresionista alemana

Mary Wigman (1886-1973) comenzó a tomar clases de euritmia con Jacques-Dalcroze a los 22 años, desarrollando un particular interés por aquellas que el suizo impartía en el ámbito de la improvisación. Wigman habría de convertirse en la mayor exponente de *Ausdruckstanz*, la danza expresionista alemana, hasta bien entrado el siglo XX. Los dramaturgos alemanes afines al expresionismo³⁰ apelaron al gesto y al movimiento. Sabían que el cuerpo tiene mucha mayor fuerza expresiva que la palabra y que ésta se pliega al cuerpo, intentando alcanzarlo. Según los principios del expresionismo, el artista podía usar cualquier forma que su expresión requiriera, su impulso interno debía encontrar una adecuada expresión externa.

Existen imágenes de una de las obras de Mary Wigman, *Witch Dance*

²⁸ En la novela *La consagración de la primavera*, de Alejo Carpentier, el personaje principal es Vera, una bailarina rusa de la compañía de Sergei Diaghilev que encarna el conflicto del peso: “El suelo. A ras de suelo. Hasta ahora sólo he vivido a ras del suelo [...] El suelo. Medida del suelo. Tranco, salto, levitación, anhelada ingravidez sobre el suelo. La danza. La danza siempre, oficio de alción. Y, por destino, haber vivido en llano, en inmediaciones planas, entre horizontes de arena, de helechos, de nieves; a ras de tierra” (Carpentier 11).

²⁹ Josephine Ann Endicott, mítica bailarina de la compañía de Wuppertal, describía cómo tenía que luchar en contra de su formación clásica para lograr que todos los movimientos de “la elegida” partieran de una base de peso, “*down, down, down*”, y no de elevación. Hacía falta mayor amplitud en su danza, era necesario luchar, alargar brazos y torso hasta no poder más. En suma, tenía que sobrepasar sus propios límites y combatir la muerte, realmente, no representando “la muerte del cisne” sino peleando, olvidando los pasos para no escuchar sino la música de Stravinsky (Endicott 10). Esto, unido a la propia respiración, a la palpitación de su cuerpo sobre la tierra, aquella que recibiría sedienta la sangre de “la elegida”, coincide con el momento en el que la orquesta se descompone y los instrumentos vuelven “a ser *maderas, cobres, tripas, pieles tensas*, devueltos a su condición primera, a sus quehaceres en una liturgia tribal” (Carpentier 186).

³⁰ El expresionismo alemán abarcó las artes plásticas, la literatura, la danza y la música. Se suele ubicar entre los primeros años del siglo XX, en el ambiente previo a la Primera Guerra Mundial, y el final de la Segunda Guerra Mundial. En la génesis de este movimiento un factor fundamental fue el rechazo al positivismo. Los expresionistas criticaron fuertemente la creencia en las posibilidades ilimitadas del ser humano basadas en la ciencia y la técnica. Se generó un clima de pesimismo, escepticismo y descontento, cuya crisis se vio confirmada con el estallido de la Primera Guerra Mundial.

(1914), en ellas vemos a la bailarina y coreógrafa sentada en el piso, haciendo uso exclusivo de la gravedad y el peso, con un vestido oscuro y una máscara haciendo acentuados gestos con las manos y brazos. La iluminación es muy contrastada y el piano acompaña con fuertes acentos musicales los movimientos de la bruja. Se trata de una obra “impresionante y monumental en la que la estética feísta de la artista parecía negar todos los cánones hasta entonces asociados a la danza” (Abad 198). Las danzas de Wigman solían presentar el lado más oscuro de su personalidad y del tiempo que le tocó vivir.

Además de haber asistido a las clases de euritmia con Jacques-Dalcroze, Mary Wigman tomó clases de danza con Rudolf von Laban, otro de los protagonistas de la danza expresionista alemana. Rudolf von Laban (1879-1958), húngaro de nacimiento, comenzó sus estudios de arquitectura en París. Más tarde, en Niza se dedicaría al estudio del movimiento humano en relación con el espacio que lo rodea. De aquellas investigaciones surgieron las notas de lo que hoy conocemos como el *Análisis de Movimiento Laban* (LMA), un sistema de notación del movimiento en danza que publicó en 1928. Este tratado no estaba dedicado a servir de transcripción coreográfica sino que el ideal original de Laban incluía todo tipo de movimiento; no obstante, su legado fue conferir a la danza una base teórica que hasta entonces no había tenido, no sólo como notación de movimiento sino como análisis. Para conseguir eso dedicó toda su vida al estudio del movimiento.

Cuando estalló la Primera Guerra Mundial Mary Wigman y Rudolf von Laban emigraron a Suiza, y en el país neutral se rodearon del movimiento dadaísta formado por artistas que se presentaban en el famoso Cabaret Voltaire y que fueron capaces de revolucionar el arte. En Zurich, en el año 1916, se reunían artistas de todo el mundo para presentar obras que hoy calificaríamos como *performances*. La poesía se ofrecía como evento fonético, aparecían máscaras, *collages*, danzas y manifiestos articulados sin dramaturgia ninguna.

Este movimiento dadaísta del Cabaret Voltaire bebía de las tesis de Vasily Kandinsky (1866-1944). Para este artista ruso educado en Alemania, la colaboración entre las artes no debería implicar que perdiesen su especificidad:³¹ “Las artes nunca estuvieron tan cerca las unas de las otras en los últimos tiempos, como en esta hora última del cambio espiritual” (Kandinsky 33). Un arte puede aprender de otro la utilización de los medios para después utilizar los propios, y cada arte marca sus límites: “la comparación las une de nuevo en un empeño *interior* común. Así se descubre que cada arte posee sus fuerzas, que no pueden ser sustituidas. De la unión comparativa entre las artes nacerá

³¹ Bajo las premisas dadaístas, Mary Wigman decidió acabar con la idea de que la danza ‘representa’, para partir de la condición de que la danza ‘es’. La coreógrafa expresionista eliminaba la servidumbre de la danza hacia la música; por el contrario, las ideas de Jacques-Dalcroze y de Laban mantenían a la música como el motor y parte fundamental de la creación coreográfica.

con el tiempo el arte que ya hoy se presente: el verdadero arte *monumental*³² (Kandinsky 35). Las obras que se presentaban en el Café Voltaire hacían todas juntas un evento de superposición y dramaturgia azarosa en la que se inspirarían los inicios de las *performances* y los *happenings* de los años sesenta.

Otro personaje fundamental en el desarrollo del expresionismo en la danza alemana y en su repercusión más allá de las fronteras de su país fue Kurt Jooss (1901-1979). Perteneciente a la segunda generación de la danza moderna en Alemania, Jooss estudió música en Stuttgart, ciudad en la que conoció a Laban, con quien tendría una fuerte afinidad. Jooss fue bailarín en la compañía de Laban y fundador de la escuela de Essen, cuyo programa combinaba ballet, música y teatro. Jooss desarrolló un método de danza capaz de aunar elementos del ballet con los experimentos espaciales de Laban y el nuevo tipo de danza expresionista. Sin embargo, sus ideas sobre la conveniencia de mirar la danza clásica como una fuente válida para el desarrollo corporal lo separaron de Mary Wigman.

Para Jooss y Laban el grupo de ballet debía ser un elemento dramático más en el conjunto de su “danza-teatro”. A Jooss se le reconoce por haber sido uno de los primeros en unir la danza y el teatro en la llamada *Tanztheater* alemana que ejercería una influencia muy importante en el desarrollo de algunos artistas que, hasta nuestros días, han seguido marcando el camino de la danza posmoderna. Su discípula, Pina Bausch, habría de convertirse en la mayor representante de la danza-teatro durante décadas.

Como coreógrafo, a Kurt Jooss se le recuerda por la obra *La mesa verde* (1932),³³ una pieza de danza-teatro en la que se declara en contra de la guerra un año antes de que Adolf Hitler ascendiera al poder. Cuando el nazismo se asentó en Alemania, Kurt Jooss tuvo que huir del país y con su compañía se asentó en Londres, donde su influencia pronto se haría notar entre los coreógrafos ingleses.

³² La noción de “arte monumental” es una crítica abierta a la idea de “la obra de arte total” de Wagner, pues según Kandinsky, en “la obra de arte total” trabajaban las artes para representar una fábula dramática previa. Por el contrario, en “el arte monumental” hay efectos y contraefectos de los lenguajes artísticos, de cuya dinámica e independencia surge en sí mismo el drama.

³³ *La mesa verde* ganó el primer premio en un concurso internacional llamado la Nueva coreografía de la danza en París. Presentaba un retrato descarnado de los efectos de la guerra en la población. Comienza con un grupo de bailarines enmascarados alrededor de una mesa verde, discutiendo a la manera de los políticos sus proyectos para mantener la paz. Este prólogo da paso a un ballet sobre la guerra inspirado en el mito medieval de la Danza de la Muerte, en el que este personaje se va llevando a cada uno de los que están en escena. El final de la obra repite la escena de la mesa verde del inicio, las máscaras y los políticos. Este ballet fue uno de los más interpretados durante la Segunda Guerra Mundial. Se dice que la función más emotiva fue en 1945, cuando el director del teatro anunció el fin de la guerra y *La mesa verde* se volvió a bailar para el público sobrecogido con la noticia. Hay una película dirigida por Peter Wright (1972) en la que puede verse *La mesa verde* interpretada por la compañía de Kurt Jooss, la *Folkwang Ballet* de Essen, en la que aparece Pina Bausch bailando.

Pina Bausch

Nacida en 1940 con el nombre de Philippina Bausch, Pina fue la tercera hija del matrimonio de August y Anita Bausch, propietarios de un hotel restaurante en el que la niña ayudaba a pelar papas y limpiar habitaciones. Pina vivió su infancia durante la Segunda Guerra Mundial, jugando entre las sillas del restaurante-cafetería para permanecer unas horas más sin que la descubrieran observando a las personas, como si de una sala de espectáculo se tratara. Y es que en un restaurante, bar o cafetería, se mezclan lo público y lo privado, las fronteras entre estos ámbitos se confunden a tal grado que lo privado queda expuesto mientras cenamos o tomamos algún café. Para detenernos a pensar en el significado de estos dos ámbitos, Pina desarrolló muchas de sus piezas escénicas; la más importante, si queremos evocar la infancia de Pina, es *Café Müller* (1978).³⁴

Es preciso reconocer que, escondida bajo las mesas, Pina desarrollaba poco a poco una aguda sensibilidad para percibir a los otros, sensibilidad que más tarde se convertiría en la herramienta de su trabajo como coreógrafa. Lo que experimentó de niña en la cafetería, los gestos como dar un abrazo, masticar, beber, tragar, cortar, mirar y sonreír o no sonreír fueron estímulos a su imaginación; Pina desarrolló como nadie las capacidades de mirar, escuchar y entender a la gente a través del cuerpo. Años más tarde, ya como la gran coreógrafa reconocida por todo el mundo, ella afirmaba haber sido siempre espectadora (Bausch, *What moves me* 2-3).

Pina Bausch estudió en las más importantes escuelas de danza de aquella época. La primera fue la *Folkwang School* de Essen, Alemania, donde estuvo de 1954 a 1958. Allí conoció a Kurt Jooss, con quien aprendió a valorar el movimiento individual sin descuidar las bases de la técnica. La idea de Jooss era romper la superficie de las poses clásicas, enfatizando la experiencia corporal de manera personal. Trataba de evocar los gestos y las emociones que originan los movimientos, en vez de repetir las poses vacías de intenciones o significados. Se reconoce que esta formación de la escuela de Essen es la base más antigua en el trabajo que Pina Bausch desarrolló años después como directora de la compañía de la *Tanztheater Wuppertal*, al crear eventos escénicos que no se basaban en mostrar la técnica de la danza (aunque todos sus bailarines llevaran años de entrenamiento en ballet y otras técnicas), sino en la exposición de humanidad de cada uno de los *performers*. Cuando se le preguntaba a Pina cómo elegía a sus bailarines, ella respondía que no estaba interesada en cómo se movían sino en qué los movía, por qué hacer tal o cual movimiento.

J.M. Adolphe —En muchas entrevistas usted ha dicho que lo que verdaderamente le interesa es cómo se mueve la gente, cómo encuentra los movimientos...

³⁴ Para leer más sobre esta pieza ver (Godínez, “En el menú de hoy”).

P. Bausch —Cuando yo digo ese tipo de cosas, no estoy pensando en cuáles movimientos sino en la forma de ponerse en el movimiento, movido, conmovido interiormente. En alemán *bewegt*, es la misma palabra, movido, conmovido. Independientemente del movimiento, la danza y la poesía pertenecen a un mundo precioso que no debería ser fijado... (Adolphe 40)

Pina Bausch valoró el cuerpo como un inagotable territorio de exploración y de creación. Mediante el cuerpo de sus bailarines hizo visibles las contradicciones de nuestros comportamientos cotidianos, y en sus piezas muchas veces reveló, a través de gestos, tanto la autenticidad como la falsedad de nuestras emociones.³⁵

Entre 1958 y 1961 Bausch fue becaria en la Julliard School de Nueva York, en donde destacó por la búsqueda constante de sentido y su infatigable dedicación a los más mínimos detalles. En la Julliard recibió clases de Antony Tudor, José Limón, Alfredo Corvino y Margret Craske. Bailó y trabajó intensamente en la compañía de Paul Sanasardo y Donya Feuer. También coincidió con los performers y los pioneros de la danza postmoderna en Nueva York y, aunque en su biografía no señala a creadores como Merce Cunningham³⁶ y John Cage,³⁷ éstos influirían en su danza-teatro.

En 1962 Pina estaba bien instalada en Nueva York, trabajando con Paul Taylor en el New American Ballet y con Antony Tudor en el Metropolitan Opera de Nueva York. Ese año Kurt Jooss, que había logrado volver a dinamizar el Folkwang Ballet, le pidió que regresara a Essen. Pina Bausch regresó a Alemania, bailó en obras de Jooss y trabajó como asistente de coreo-

³⁵ El efecto de distanciamiento o interrupción, así como el papel de lo gestual, son técnicas teatrales de Bertolt Brecht que tienen una función emancipadora. Así lo comprendió su colega, el filósofo Walter Benjamin (*Iluminaciones*), y así lo ejerció la coreógrafa de Wuppertal en su vida como creadora.

³⁶ Merce Cunningham (1919-2009) fue uno de los principales bailarines de la compañía de Martha Graham. En 1953 creó su propia compañía en la que comenzó a buscar un movimiento libre de emoción, sentimiento o pensamiento. Cunningham exploró las posibilidades creativas del azar y el caos de acuerdo a su fascinación por el budismo zen. Esta nueva forma de creación azarosa aparece tras haber participado en un buen número de conciertos-performances con John Cage. A Cunningham lo distinguimos por dismantelar las fronteras de la danza moderna e investigar el movimiento desde parámetros más plásticos que narrativos. Los alcances de sus trabajos pronto irían más allá del ámbito coreográfico y escénico, trascenderían las artes visuales con la creación de *happenings* o *events*.

³⁷ A John Cage (1912-1992) se le conoce como uno de los pioneros del performance. Fue una figura de enorme imaginación y sus trabajos influyeron en muchísimos creadores de diferentes disciplinas. Sus primeras piezas las hizo para su "piano preparado", en las que colocaba objetos dentro del piano para que interfirieran con el sonido. Más tarde, en 1952, Cage compuso la obra musical 4'33", concierto/performance en el que permanecía sentado frente al piano cuatro minutos con treinta y tres segundos en completo silencio. Lo que la audiencia escuchó en ese concierto fueron los sonidos del ambiente, de la calle y los que se produjeron en la sala. El escándalo de esta obra hizo que la pregunta ¿qué es música? tuviera lugar y que la provocación como práctica comenzara a distinguir a los *happenings* de los años sesenta.

grafía. A finales de los años sesenta Pina comenzó a crear independientemente, pronto obtuvo algunos premios y reconocimiento como joven coreógrafa. Hans Züllig le ofrece la dirección del Folkwang Tanzstudio de Wuppertal que ella asume en 1973. Bausch decidió que el nombre de la compañía sería Tanztheater Wuppertal (Danza-teatro de Wuppertal), una declaración de intenciones que significó la libertad respecto al mundo del ballet para elegir sus propios medios de expresión.

Los cuerpos de los bailarines de la Tanztheater Wuppertal se abrieron paso en el mundo de la danza de los años setenta con un nuevo lenguaje y una gran fuerza expresiva para producir tanto sentimientos como crítica social. Desde aquellos años y hasta la fecha, la compañía de danza-teatro de Wuppertal nos ofrece

el retrato de personas de los más diversos países que sin quererlo, ya sólo por su presencia ininterrumpida desde principios de los setenta, al margen de la industria cultural corriente de nuestra época vinculada a las tendencias, han creado juntos un enfoque de la Historia” (Kay 109).

Y es que la historia es interpretada y estructurada a la medida del cuerpo; al pasar por el cuerpo la historia deja de ser una linealidad más o menos homogénea y convencional para convertirse en una experiencia que determina la presentación del cuerpo: género, sexo, raza, clase social, marcas de la vida pública y privada, se visibilizan en él.

Hay un consenso entre los biógrafos de Pina en señalar la pieza *Barba Azul* (1977)³⁸ como el momento en el que el método de creación cambió radicalmente, aproximándose al terreno del performance. Después de un proceso de trabajo muy intenso, dedicado a Bertolt Brecht y a Kurt Weill en la pieza *Die sieben Todsünden* (*Los siete pecados capitales*) de 1976, la compañía pasó por una crisis, los bailarines rechazaron lo realizado y le dijeron a Pina que el trabajo era horrible: “Tuve la sensación de que no podría volver a montar ninguna pieza con ellos”, señala la coreógrafa en una entrevista (Servos 300). Así que para retomar el trabajo y asegurarse de que la gente con la cual estaba iniciando una nueva fase de creación realmente estaba comprometida, Pina comenzó a hacerles preguntas que no sólo cuestionaban tal o cual tema, sino también con las que los bailarines se involucraban personalmente: hacían memoria de la infancia, de los países en los que habían vivido y de las clases sociales de las que procedían. Unas preguntas que dan lugar a otras, un conjunto de imágenes, danzas y textos que después Pina ensamblaba como si de una edición cinematográfica se tratara.

³⁸ Las formas de expresión bocetadas en *La consagración* alcanzan su madurez en *Barba Azul*, revelando lo esencial del trabajo interdisciplinar de la danza-teatro de Pina Bausch (Servos, *Pina Bausch* 54).

“Algo qué decir sobre el amor” y “¿Cómo imaginabas el amor cuando eras niño?” (cf. Fernandes 111) son dos preguntas que provienen de los ensayos de *Nelken (Claveles)* —estrenada en 1982 y presentada en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México en 1994— (ver imágenes al final de este capítulo). Dominique Mercy, emblemático bailarín de la compañía, cuenta que de niño solía jugar con las chicas de un cabaret y se ponía zapatos de tacón sin que fuera algo extraordinario; de hecho, confiesa haber pensado que todos los niños jugaban a ponerse ropa de mujer. En *Nelken* lo vemos travestido, haciendo saltos y piruetas, atravesando un campo de claveles, con los brazos abiertos al cielo afirmaba: “Allí hay un jardín de niños, yo bailo” (cf. Hoghe 127).

Afirmamos que sólo cuando hay preguntas por el cuerpo, ‘hay cuerpo’; por eso fue tan fecundo para la compañía de Wuppertal crear a partir de cuestionamientos, memorias, reflexiones y repeticiones³⁹ que atravesaban sus cuerpos. El teatro-danza de Pina, cuyo cuerpo físico desapareció en 2009, puede analizarse desde los Estudios del performance, entendiendo la actuación como acción o fuerza para generar acontecimientos identitarios, políticos y epistemológicos. El repertorio de la Tanztheater Wuppertal puede leerse como un “seminario” sobre historia contemporánea. André Lepecki observa la obra de Pina Bausch casi como un modelo académico en el que hay “una conversación dialógica entre la práctica artística, la intervención política y la curiosidad teórica” (Taylor, “Entrevista”). Este enfoque tiene sentido al analizar aquellas piezas que fueron creadas en España, Italia, Portugal, Hungría, China, India, Japón, Brasil, Estados Unidos, Argentina, México y Chile con la perspectiva de que la “inmensidad del mundo” se transforma en una “intensidad de ser” (Bachelard 220). Las piezas de Pina en residencias hacen guiños a danzas tradicionales y populares, como la mazurca de Cabo Verde, la danza Kuchipudi de la India, el tango argentino y el danzón mexicano. No obstante, los guiños son, sobre todo, interrogantes a los estilos tradicionales de bailes que determinan cuerpos, géneros y subjetividades. Las piezas de Pina Bausch desmontan las imágenes de los bailes típicos, porque detrás de esas danzas y esos cuerpos están los puntos inestables de las identidades nacionalistas o las “suturas históricas” (Hall 392).

Junto con Charles Baudelaire descubrimos una nueva figura de *flâneur* internacional⁴⁰ encarnada en Pina Bausch y sus bailarines, quienes nos

³⁹ La repetición en la danza de Wuppertal nos genera emociones y reflexiones teóricas. Llamamos repetición dinámica o *performativa* a la repetición del movimiento coreográfico que acumula la energía anterior e introduce “un desequilibrio, una inestabilidad, una disimetría, una especie de separación, que sólo serán conjurados en el efecto total” (Deleuze, *Repetición* 89). Lo que observan los bailarines de Pina que han incorporado la repetición es la experiencia vivida en la escena: no somos la misma persona que al comenzar, conforme se transforma el movimiento, nos transformamos nosotros también (Cf. Fernandes).

⁴⁰ El trabajo de Bausch y su compañía se asemeja al deambular del *flâneur*, un personaje que

hacen pensar en algunas marcas de nuestra actualidad globalizada: migración, pobreza, interculturalidad y ruinas que surgen de las comunidades desplazadas. En piezas como *Masurca Fogo* (1998), se afirma el pensamiento de Bausch a favor de las diferencias y las hibridaciones; en esta obra la coreógrafa desarrolla una conciencia transfronteriza, tal y como lo proponen los *performers* chicanos o los teóricos como Prieto, Bhabha y Derrida.

Conclusiones

La danza-teatro de Wuppertal no es un teatro de la representación; juega otro papel más importante porque puede, en términos de Derrida, “tener la vocación de dar lugar a la palabra y a la acción políticas”; sobre todo, “puede abrir otro espacio en el momento en que la responsabilidad política no encuentra ya, en otra parte, su aliento, a la vez su palabra y su visibilidad” (“El teatro de la crueldad” 124). No hay una forma fácil de discernir la pertinencia de lo político entre las preocupaciones privadas o personales, y tampoco a la inversa: cómo traducir las preocupaciones privadas en cuestiones públicas. Esta falla quizá sólo se subsana en la escena que se basa en la política del “yo actúo” en proximidad con el público al que algunas veces se le interpela para actuar, pensar, decidir o recordar. El evento escénico reúne en un espacio la condición mínima de la política: nuestra relación con los otros.

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, la escena contemporánea ha nacido a partir de nuevas exigencias de resistencia que se han hecho visibles mediante el cuerpo, nuevos modos de entender la exposición y la presencia, por ejemplo, mostrando la fragilidad y los límites del cuerpo, desarrollando lo pasivo entendido como una fuerza: el poder de ser afectado (Spinoza 124). Los creadores escénicos que hemos mencionado en este texto se desarrollaron con un instinto extraordinario para visibilizar lo invisible, desarrollaron técnicas para dar lugar a los espectros⁴¹ corporales, lo Otro en su alteridad más profunda e invisible que nos asedia. Spinoza afirmaba que lo verdaderamente asombroso es el cuerpo, lo que puede hacer un cuerpo: “El alma humana es apta para percibir muchísimas cosas, y tanto más apta cuanto de más maneras pueda estar dispuesto su cuerpo” (89). El encuentro con el otro, la duración, el deseo, el poder y el temor, el hambre y la sed, el delirio,

vagaba por las calles sin rumbo fijo, sin objetivo, abierto al azar y atento a la revelación de lo inesperado. Walter Benjamin (*Libro de los pasajes*) recreó esta figura literaria de la Francia del siglo XIX a través de la poesía de Charles Baudelaire (1979) y la autora de este trabajo (Godínez “Cuerpo”) la retoma para hablar de Pina Bausch a principios de los noventa, cuando comenzó a crear a partir de residencias por diferentes ciudades del mundo, recorriendo rincones, pasajes y calles, observando a la gente y la danza de otras culturas.

⁴¹ La noción de espectro a la que nos hemos referido en este artículo proviene del filósofo Jacques Derrida. El espectro es visible, no es espíritu, ni alma, tampoco cuerpo. El espectro aparece y se hace visible por momentos, cierto cuerpo, un cuerpo que no está presente de carne y hueso, cierta visibilidad (Derrida, *Espectros de Marx*).

el sueño y la alucinación, en suma, el devenir, son constantes modificaciones corporales o afectos.

Tenemos cuerpo y heredamos movimientos, gestos, danzas, palabras, así como los más diversos eventos escénicos para leer corporalidades: “Heredamos el lenguaje para poder atestiguar que somos herederos” (Derrida, *Ecografías* 163). Heredamos porque es nuestra condición, o si se quiere, nuestra humanidad.

Bibliografía

- Abad Carlés, Ana María. *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2004. Impreso.
- Adolphe, Jean-Marc. “Corpus Pina Bausch”. *Pina Bausch*. Coord. Guy Delahaye. Arles: Actes Sud: 9-23, 2007. Impreso.
- _____. “On ne sait pas où l’imagination vous entraîne. Un entretien avec Pina Bausch par Jean-Marc Adolphe”. *Pina Bausch*. Arles, Actes Sud: 25-40, 2007. Impreso.
- Allain, Paul y Jen Harvie. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. London and New York: Routledge, 2006. Impreso.
- Appia, Adolphe. *La obra de arte viviente*. Nathalie Cañizares Bundorf (trad.). Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena en España, 2000. Impreso.
- Aristóteles. *Poética*. Salvador Mas (trad.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2000. Impreso.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Enrique Alonso y Francisco Abelenda (trad.). Barcelona: Editorial Edhasa, 1978. Impreso.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Ernestina de Champourcin (trad.). México: FCE, 1997. Impreso.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Ángel Lázaro (trad.). Madrid: EDAF, 1979. Impreso.
- Bausch, Pina. *Le sacre du printemps*. Chorégraphie de Pina Bausch. Paris: L’Arche, 2012 [1975]. DVD & dossier.
- _____. *Café Müller une piece de/Ein Stück von/A pice by Pina Bausch*. Norbert Servos (coord.). Paris: L’Arche, 2010 [1978]. DVD & book.
- _____. *What moves me*. Web. 2007. 02 de ago. 2012. http://emuseum.kyotoprize.org/future/_/img/laureates/PinaBausch_doc_lct_e.pdf. Digital.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Jesús Aguirre (trad.). Madrid: Taurus, 1999. Impreso.
- _____. *Libro de los pasajes*. Ed. de Rolf Tiedemann. Trad. de Luis Fernández Castañeda. Madrid: Akal, 2005. Impreso.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. César Aria (trad.). Buenos Aires: Manantial, 2002. Impreso.

- Brecht, Bertolt. *Diario de trabajo 1938/1941*. Vol. 1. Ed. Werner Hecht, Nélida Mendilaharsu de Machain (trad.). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1977. Impreso.
- Broadhurst, Susan. *Liminal Acts: A critical overview of contemporary performance and theory*. London and New York: Cassell, 1999. Impreso.
- Butler, Judith. *Deshacer el género*. Patricia Soley-Beltrán (trad.). Barcelona: Paidós, 2006. Impreso.
- _____. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. Marie Lourties (trad.). *Debate feminista*. 9.18 (1998): 296-314. Impreso.
- Carlson, Marvin. *Performance. A Critical Introduction*. London and New York: Routledge, 2004. Impreso.
- Carpentier, Alejo. *La consagración de la primavera*. Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1986. Impreso.
- Climenhaga, Royd. *Pina Bausch. Routledge performance practitioners*. London and New York: Routledge, 2009. Impreso.
- _____. *The Pina Bausch Sourcebook. The making of Tanztheater*. New York: Routledge, 2013. Impreso.
- Cocteau, Jean. “Une dynamite indispensable”. *Pina Bausch: Le sacre du printemps* dossier. Paris: L’Arche, 2012. 73-79. Impreso.
- Cornago, Óscar. *Éticas del cuerpo*. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo. Madrid: Espiral/Fundamentos, 2008. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y Clínica*. Thomas Kauf (trad.). Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.
- _____. *Lógica del Sentido*. Miguel Morey y Víctor Molina (trads.). Barcelona: Paidós Studio, 1989. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Michel Foucault. *Theatrum Philosophicum* seguido de *Repetición y Diferencia*. Francisco Monge (trad.). Barcelona: Anagrama, 2005. Impreso.
- Delhayé, Guy. *Pina Bausch*. Arles: Actes Sud, 2007. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Genèses, genealogies, genres et le génie. Les secrets de l’archive*. Paris: Galilée, 2003. Impreso.
- _____. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti (trads.). Madrid: Trotta, 2003 [1995]. Impreso.
- _____. “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”. *Dos Ensayos*. A. González Troyano (trad.). Barcelona: Anagrama, 1972. Impreso.
- Derrida, Jacques y B. Stiegler. M. Horacio Pons (trad.). *Ecografías de la Televisión. Entrevistas filmadas*. Buenos Aires: Eudeba, 1998 [1996]. Impreso.

- Duncan, Isadora. *The art of the dance*. Ed. Sheldon Cheney. Nueva York: Theatre Arts Books, 1969. Impreso.
- Endicott, Jo Ann. “Au cœur du *Sacre* de Pina”. *Pina Bausch: Le sacre du printemps* dossier. Paris: L’Arche, 2012. 8-10. Impreso.
- Fernandes, Ciane. *Pina Bausch and the Wuppertal dance theater*. New York: Peter Lang, 2005. Impreso.
- Franko, Mark. *Excursion for miracles. Paul Sanasardo, Donya Feuer and studio for dance (1955-1964)*. Middletown: Wesleyan University Press, 2005. Impreso.
- Galhós, Claudia. *Pina Bausch – Sentir mais*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2010. Impreso.
- Godínez, Gloria Luz. “Cuerpo: efectos escénicos y literarios: Pina Bausch”. Tesis de Doctorado, Departamento de Filología española, clásica y árabe, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2014. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10553/13024>. Impreso y digital.
- _____. “En el menú de hoy: Café Müller (versión exprés)”. *Comidas bastardas. Gastronomía, Tradición e Identidad en América Latina*, Ángeles Mateo del Pino y Nieves Pascual Soler (eds.). Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2013. Impreso.
- _____. “Hay cuerpo. Producción, deseo y escritura”. *Grafías del cuerpo, sexo, género e identidad*. Eds. Ángeles Mateo del Pino y Adela Marín Rodríguez. Valencia: Aduana Vieja, 2011. Impreso.
- Hall, Stuart. “Cultural identity and diaspora”. *Colonial discourse and post-colonial theory*. Eds. P. Williams y L. Christmas. Londres: Harvester Wheatsheaf, 1993. Impreso.
- Hoghe, Raimund. *Pina Bausch: Histoires de théâtre dansé*. Paris: L’Arche, 1987. Impreso.
- Kandinsky, Vasily. *De lo espiritual en el arte*. Genoveva Dietrich (trad.). México: Letras Vivas, 1998. Impreso.
- Kay, Ronald. “Einführung in die Sterblichkeit”. *Ensemble. Pina Bausch das Tanztheater Wuppertal Portraits*. St. Gallen/Koln/São Paulo: Edition Diá, 1988. Impreso.
- Lepecki, André. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Antonio Fernández Lera (trad.). Alcalá de Henares: Centro Coreográfico Galego/ Mercat de les Flors/ Universidad de Alcalá, 2009. Impreso.
- Martínez de la Escalera, Ana María. “Más allá de la gramática del gesto”. *Fractal*. México. 2008.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Andrés Sánchez Pascual (trad.). Madrid: Alianza, 2000. Impreso.
- _____. *Así habló Zaratustra. Obras completas*. Tomo VII. Eduardo Ovejero

- (trad.). Buenos Aires: Aguilar, 1947. Impreso.
- Platón. *La República*. Antonio Gómez Robledo (trad.). México: UNAM, 1971. Impreso.
- Prieto Stambaugh, Antonio. "Memorias desplazadas: El arte visual transfronterizo frente al posmodernismo". *Cuadernos Americanos: Nueva Época*. UNAM. 55.1 (1996) 234-255. Impreso.
- Sánchez, José A. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999. Impreso.
- Schinca, Marta. "El cuerpo en escena: Un acercamiento al trabajo de Pina Bausch". *Cuerpos en escena*. Eds. Sol Garre e Itzia Pascual. Madrid: Fundamentos, 2009. Impreso.
- Servos, Norbert (coord.). *Café Müller une piece de/Ein Stück von/A pice by Pina Bausch*. Paris: L'Arche, 2010. DVD & book.
- _____. *Pina Bausch oul'Art de dresser unpoisson rouge*. Paris: L'Arche, 2001. Impreso.
- _____. *Pina Bausch. Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunts, einen Goldfishzudressiern*. Leipzig: Kallmeyer, 1996. Impreso.
- Servos, Norbert y Gert Weigelt. *Pina Bausch. Tanztheater*. Fotos von Gert Weigelt. Munich: K. Kieser Verlag, 2008.
- Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Vidal Peña (ed.). Madrid: Ediciones Orbis, 1980.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2007. Impreso.
- _____. "Entrevista a André Lepecki". 2002. ¿Qué son los estudios de performance? Instituto Hemisférico, Duke University Press. 2014. En línea: <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/andre-lepecki-spanish>. Digital.
- Tortajada, Margarita. *Danza y género*. México: INBA, 2012. Impreso.
- _____. *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*. México: INBA, 2001.
- Viehoff, Jochen *et al.* *Pina Bausch. Ein Fest*. Wuppertal: Die Deutsche Bibliothek, 2000. Impreso.
- Wagner, Richard. 1977. "Religión y arte" *Wagneriana*. Web. 01 de ago. 2014. En línea: www.archivowagner.com/177-indice-de-autores/w/wagner-richard-1813-1883/495-religion-y-arte. Digital.
- Wenders, Win. *Pina*. Neve Road Movies, NFP, WB, Laufzeit Film: Alemania, 2011. DVD.
- _____. 2009. *For Pina on 9/04/09*. Web. 27 de abr. 2012. En línea: www.pina-bausch.de/en/pina_bausch/spech_for_pina. Digital.



~ *Nelken (Claveles)*, de Pina Bausch y la compañía Tanztheater Wuppertal (estrenada en 1982).
Fotografía cortesía de Clau Damaso, 2005.



Cuerpo y construcción poética





Los maniqués de Tadeusz Kantor: vida latente y forma conmovedora

Elka Fediuk

El maniquí y la representación

El elemento más inquietante en la creación de Tadeusz Kantor son los maniqués, de una u otra forma presentes en casi toda su obra. En este capítulo propongo religar las fuentes de inspiración, las influencias y el camino que transitó Kantor con el teatro Cricot 2, para colocar al maniquí como la figura central de su poética del Teatro de la muerte. El maniquí para este legendario creador polaco fue concebido como un cuerpo escénico en el que se desdobra la representación de la presencia, alterando el tiempo y el estado mismo del cuerpo humano.⁴²

Las representaciones del cuerpo humano se refieren siempre a una corporalidad, es decir, a las ideas que sobre él se tiene. En las representaciones performativas el cuerpo humano puede estar cubierto por la pintura, oculto bajo la vestimenta (vestuario) o expuesto en su desnudez, lo cual tampoco permite hablar del cuerpo en sí, sino de las percepciones y concepciones que de él tiene el otro (creador, receptor, espectador). Las percepciones, a su vez están mediadas por la cognición (tendencia a completar las formas y reducirlas a lo conocido) ligada a las bases epistemológicas y a las preconcepciones, sean de orden religioso, social o estético. El títere, hecho de materiales diversos y con variadas técnicas de manipulación, opera por la semejanza con el cuerpo y las actitudes humanas. La representación del cuerpo humano puede tender hacia lo literal, simbólico o ser el vehículo de la metáfora. El muñeco blando, sin rasgos definitorios que usó Jerzy Grotowski en *Akrópolis* (1962) jamás permitió olvidar que está allí en lugar del cuerpo humano, del humano tirado sobre los alambres de púa, del cuerpo de Cristo en su descenso de la cruz acompañando a las víctimas del Holocausto.

Tadeusz Kantor eligió al maniquí subrayando su categoría inferior asociada con “un procedimiento DELINCUENCIAL” (Vol. II 7 traducción mía), con la usurpación y suplantación (no metáfora) del otro (personaje – persona). Miguel G. Cortés deriva del análisis de Freud las categorías de lo monstruoso, de las cuales dos tienen gran cercanía con la obra de Kantor: “*La duplicidad del ser humano*, la aparición del doble, la pérdida de identidad y la

⁴² La contribución de Kantor a la cultura fue reconocida por la UNESCO. En 2015, declarado “Año de Tadeusz Kantor” se llevaron a cabo en varios países numerosos eventos en torno a su obra. En Cracovia, su ciudad natal, se abrió en 2014 el magno Museo Tadeusz Kantor, donde se expone su obra plástica, las instalaciones con maniqués, dibujos, máquinas y objetos provenientes de sus espectáculos. Alberga también el archivo Cricoteka, fundado en 1981.

despersonalización donde se diluye el control racional...” y la otra señala “*La promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico*, entre lo humano y lo inhumano, la diferencia entre lo inanimado y lo animado...” (32). Estas categorías están claramente aplicables a las ideas que atraviesan los maniqués de Kantor, aunque el artista relativiza “lo monstruoso” con una dosis de humor alternado con el pathos.

La corporalidad del muñeco, maniquí o figura de cera implica el material del que está hecho, pero lo importante es la superficie, la forma que sugiere el cuerpo humano, es una copia de lo más exacta de un modelo (vivo o muerto) o una recreación guiada por la mirada del artista. Desde la antigüedad los mitos muestran la intención de traspasar las limitaciones humanas fabricando criaturas humanas controladas por su creador (el Golem, el monstruo de Frankenstein). Los inventos mecánicos dieron paso a los autómatas, como aquel diseñado por Leonardo da Vinci (aprox. 1495), que podía mover los brazos, girar la cabeza y sentarse. El siglo XVIII fue particularmente prolífico ya que se construyeron figuras humanas que realizaban acciones sofisticadas, por ejemplo “La pianista” de Pierre Jaquet-Droz (1721-1790), que podía tocar el órgano teclando con sus dedos (Ceserani). Al arsenal de juguetes entraron muñecos autómatas que divertían o asustaban. El imaginario romántico subrayó en los autómatas lo siniestro, monstruoso y amenazante, mientras que la reflexión de Heinrich von Kleist en *Sobre el teatro de marionetas*, publicado en 1810, reivindica al muñeco mecánico y confiere el valor a su perfección y a su gracia, lo sugiere incluso como modelo para los bailarines. La admiración por la técnica y su precisión será retomada por las vanguardias en obras como el *Ballet Triádico*, filme de Oskar Schlemmer (Stuttgart, 1922), que refleja el ideal estético del constructivismo.

Kantor, influido por esta corriente estética en su juventud, con el tiempo irá abandonando la pintura, reventando y aniquilando la forma con la irrupción de la realidad hasta que la experiencia histórica y personal se vuelva un motor de su creación complejizando la relación entre el arte y la realidad. Prolífico productor de los desafíos vanguardistas, Kantor ha reunido en su obra teatral y plástica el monstruo mecánico, como La Máquina Familiar (que induce un “parto mecánico”) o La Cuna Mecánica en *La clase muerta*: la Mujer la mece y canta una canción de cuna en yiddish – pero en la cuna sólo está una bala de cañón. En tanto sus maniqués tomaron formas humanas, sustrayéndose a la categoría de objeto y accediendo a la de “obra de arte”, el *ready made* (arte encontrado)⁴³ que en la acción performativa conjuga el binomio vida-muerte en presencia a veces simultánea y siempre ambivalente.

⁴³ Se podría decir que Kantor llevó a sus consecuencias performativas el concepto de *objet trouvé* de Marcel Duchamp. Sin embargo, su manera de trabajar fue más cercana a un tipo de *ready made* que distinguía dos maneras de la inclusión del objeto en escena: objeto descontextualizado sin intervención del artista sobre su forma y los objetos intervenidos. El objeto intervenido sería característico de Kantor, y de esa manera trabajaría tanto al maniqué como al actor.

La mirada y la forma

La presencia de los maniqués, sustitutos, alter ego o dobles de los personajes/actores, es una de las claves de la poética de Tadeusz Kantor, bautizada por él mismo “Teatro de la muerte” y plasmada de manera magistral en sus emblemáticas obras *La clase muerta* y *Wielopole, Wielopole*.⁴⁴ Ambas creaciones hicieron giras durante más de una década por casi todo el orbe. La anécdota contada por el crítico Fernando de Ita sobre la presentación de *Wielopole, Wielopole* en Guanajuato, revela el valor que Kantor otorgaba a cada detalle. Los organizadores le habían prometido surtir la tierra para el montículo en que se colocaban las cruces y que Kantor observaba al inicio de la obra. Le trajeron tierra roja de la región, pero Kantor esperaba la tierra negra como aquella en la que están enterrados sus muertos, lo cual produjo su furia y desesperación, ya que este detalle cambiaba el sentido emocional. Retrocediendo a los años cincuenta del siglo pasado, cuando a manera de los surrealistas luchaba en contra del naturalismo, escribió: “El teatro no tiene que ofrecer la ilusión de la realidad contenida en el drama sino que la debe crear de nuevo, con sus propios recursos y con su propia materia escénica. Lo que garantiza esta creación es lo que yo denomino forma escénica” (Kantor Vol. III 357, traducción mía). Señalo aquí las perspectivas que se oponen, pero que Kantor hará indisolubles, es decir, la forma y la realidad que la revienta.

La forma escénica, como garante de la creación, es la configuración polisémica de un ente teatral. Se compone de objetos materiales y no materiales, cuyas relaciones están atravesadas por el impulso creador. Las formas en el espacio, las texturas y colores, los actores cuyos cuerpos son también formas dinámicas de gestos, tonos, acentos y ritmos; todo esto conforma una estructura dramático-escénica —según Kantor— independiente, en primera instancia, de la lógica o realidad cotidiana y también de los modelos estéticos inscritos en el texto, a partir del cual surge la creación escénica. Los “recursos propios” del teatro como arte autónomo no tienen un límite certero, los determina la mirada del artista y su deseo creador.

Claramente en estas ideas se reflejan los ecos de la Bauhaus, el constructivismo, el surrealismo y el dadá, las primeras influencias que tuvo Kantor como estudiante de la Academia de Bellas Artes en Cracovia, a donde llegó en 1933, año en que se fundó el Cricot, un teatro de corte dadaísta a manera del Cabaret Voltaire,⁴⁵ y que será invocado en la creación del Cricot 2, en 1955. Józef Jarema, fundador del primer Cricot (anagrama en polaco de “esto es circo”), explica sus orígenes:

⁴⁴ En México fueron vistos en las ediciones 1979 y 1982 del Festival Cervantino, presentándose posteriormente en la Ciudad de México; *La clase muerta* en 1979 (Teatro El Galeón), y *Wielopole, Wielopole* en 1982 (Sala Miguel Covarrubias).

⁴⁵ Fundado en 1916 por Hugo Ball, en Zúrich, y cuyo modelo se reprodujo en otras partes de Europa realizando crítica satírica con fines artísticos y políticos.

El grupo nació por iniciativa de pintores, razón por la cual la expresión específica de su teatralidad posee un fuerte acento en la plástica escénica [...]. La acción escénica es percibida aquí ante todo visualmente. El ojo es el que permite nuestra sensación escénica (en Miklaszewski 36).

El Cricot 2 ampliaría el espectro artístico y, como lo dijo Kantor en sus discursos fundadores, “es un teatro de actores, [artistas] plásticos, músicos, de la imaginación liberada y de la intensificada intervención sobre la puesta en escena” (Vol. III 357, traducción mía), de modo que la percepción visual como fuente de la sensación artística no será suficiente. La problemática realidad-ficción aparece desde la primera creación de Kantor, *La muerte de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck, realizada en 1938 con la técnica de marioneta. Convergen allí, sin duda, las ideas de Kleist y de Craig, pero sobre todo las experiencias de la Bauhaus y el constructivismo abstracto. Años más tarde, Kantor comentaría:

...cuando presenté en la escena de marionetas *La muerte de Tintagiles*, siendo víctima de la fascinación abstraccionista, admirando a Malewich, Mondrian, Klee, las formas puras creadas por Gropius, Moholy-Nagy, Schlemmer... Aún fui constructivista, pero empecé a reflexionar sobre dónde colocar allí ese gran secreto de los pequeños dramas de Maeterlinck, el simbolismo en excomunióon o la ansiedad de Kafka (Sala 80).

Sus primeras marionetas podrían ser tal vez parientes lejanos de los futuros maniqués, aunque en este caso están emparentadas con los autómatas en el aspecto de lo siniestro:

He aquí TRES CRIADAS del lóbrego castillo de Maeterlinck que se convirtieron en tres AUTÓMATAS desalmados gestando la MUERTE. Detrás de una puerta metálica llora el pequeño Tintagiles a quien nada podrá salvar. La luna es de HOJALATA y está CLAVADA al marco de madera (Kantor Vol. I 46, traducción mía).

Las pocas menciones sobre este espectáculo de marionetas provienen de los escritos y entrevistas a Kantor realizadas mucho tiempo después, sin embargo la propia concepción de la puesta es una premonición de la violencia mecanizada. El mundo hecho de artificio y operado por autómatas macabros se enfrenta allí a un niño desamparado; anuncia el trágico fin de la sensibilidad humana.

La esencia constructivista se extenderá a la etapa del Teatro Independiente, realizado de manera clandestina en un departamento privado durante la ocupación nazi. En las dos puestas en escena, *Balladyna* (1942)

de Slowacki y *El retorno de Ulises* (1944) de Wyspianski,⁴⁶ Kantor usó los materiales “pobres”, cartón, madera, objetos reales de desecho. Pero lo real⁴⁷ se infiltraba también porque la forma escénica pretendía “tocar la verdad”: “Ulises no regresa a Ítaca... regresa a este escenario y aquí todo el tiempo se queda” (Vol. I 56), insistía Kantor. El lugar teatral —un cuarto del departamento— acumuló desechos, cajas polvorientas sobre las que eran colocados los espectadores; construyó el espacio compartido como la realidad de guerra que les envolvía. Lo real del objeto dejaba de ser un soporte de la ficción metódicamente aniquilada y se abría a la “realidad insoportable”. En la descripción de Mieczysław Porębski, participante de aquellas obras, se advierte la diferencia conceptual y estética: “los fantasmas y los elfos shakesperianos del drama de Slowacki [*Balladyna*] se convertían en formas abstractas, todos los mecanismos y convenciones eran develados, comentados”, rompían la ficción al explicar la concepción del director, a consecuencia de lo cual “la ilusión perdía su encanto, mientras que Ulises de Wyspianski en su regreso resultaba ser un bien conocido y cansado asesino con el abrigo gastado de las trincheras y el casco de la Wehrmacht (cuando Ulises –Tadeusz Brzozowski– tomaba el arco y lo apuntaba a los pretendientes, del megáfono se oía el traqueteo de la ametralladora)” (citado por Pleśniarowicz 19, traducción mía).

La puesta de 1944 trajo importante cambio en la percepción de la realidad en el espacio de la obra. Kantor volverá a estas reflexiones en su manifiesto “Yo real”, escrito en 1988:

Todo lo que yo hacía en el arte / fue un reflejo de mi actitud / ante los acontecimientos / que se desarrollaban en mi alrededor, / de la situación en la que vivía, / de mis temores, / de mi fe en aquello, y no en el otro / en mi incredulidad / en aquello que nos servían para creer, / de mi escepticismo, / de mi esperanza (“Yo real” 20).

Las confluencias

Otra de las tempranas influencias y que ha quedado permanente en la poética de Kantor fue el mundo creado por Alexander Blok en *La barraca de feria*. Kantor la tradujo al polaco en 1938 (en colaboración con Wanda Baczyńska), seguramente proyectando su puesta en escena. *Nota bene*, *La barraca de feria* fue dirigida y actuada por Meyerhold en 1906 (Tiflis, Georgia) y el año 1938 marca su desaparición en los calabozos del terror estalinista. En la última producción, *Hoy es mi cumpleaños* (estrenada póstumamente en 1991), Kantor incluyó el personaje de Meyerhold como el símbolo de artista-mártir.

Alexander Blok, propagador del simbolismo en Rusia, en *La barraca*

⁴⁶ Destaca en estas obras el mito del retorno. Otras traducciones hablan de *El regreso de Ulises* (Kantor, *Teatro de la muerte*).

⁴⁷ Me refiero a la irrupción de lo real como lo entiende José A. Sánchez en su libro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*.

de feria, expone una teatralidad circense y bufonesca mezclada con las tonalidades poéticas del simbolismo. Los ecos de la *Commedia dell'arte* combinan los tipos fijos de Colombina, Arlequín y Pierrot con los Místicos, personajes en trajes modernos y con máscaras, en medio de una atmósfera chillante de muecas que ocultan otra realidad trivial y trágica. Así pues, la presencia doble en que se conjuga lo usurpado y el usurpador, la realidad concreta de la forma y el engaño con expresión grotesca que encubren una existencia degradada, son los elementos que ingresarán al concepto kantoriano del arte. Asimismo, los recursos del circo y la dualidad perversa en el juego de apariencia y realidad regirán a la poética del actor partiendo de “la condición del actor”, que Kantor entiende como la duplicidad del actor miserable que usurpa el personaje. El segundo estreno del Cricot 2, *El circo* (1957), de Kazimierz Mikulski, uno de los fundadores del grupo, proyectaba aquella bufonada con ecos del movimiento dadá. Posteriormente, la “barraca de feria” fue integrada a la concepción de arte y teatro de Kantor, a la realidad “degradada” o “realidad del más bajo rango”, aunque el subsuelo nos remitirá siempre a la degradación que produjo la Segunda Guerra Mundial.

Antes de que desaparezca la memoria y la imagen de esta escena, y el pobre Pierrot se aleje para siempre, yo quiero decir algo que puede definir profunda y simplemente mi camino al teatro. A pesar de que en los consecutivos períodos, en las diferentes “fases” y “paradas” escribía, como en los postes del camino los nombres de distintos lugares: teatro Informalista,⁴⁸ teatro cero, imposible, teatro de la Realidad Pobre, Teatro-Peregrinación, teatro de la muerte, siempre en alguna parte, en el fondo permanecía la misma BARRACA DE FERIA (Kantor, *Wielopole* 117, traducción mía).

El autor y figura más importante en la trayectoria del Cricot 2 fue el pintor, filósofo, dramaturgo y fotógrafo Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939), conocido por el seudónimo de Witkacy. Su escritura crítica y su creación literaria tienen estrecha relación con sus ideas filosóficas. En el entramado de sus conceptos recurre a las *mónadas* como unidades de existencia, retomando la monadología biológica de Leibniz. El hombre, mónada entre la infinitud de otras mónadas, se enfrenta al misterio indescifrable desde su finita existencia: “El Misterio de la Existencia es la unidad en la multitud y la infinitud, tanto en su pequeñez como en su grandeza, condicionadas además por la necesaria limitación de cada Existencia Particular”⁴⁹ (citado por Matyjaszczyk 490). El concepto de existencia particular y finita sugiere una

⁴⁸ Se trata de Arte Informal (sin forma y sin reglas), practicado en los años cincuenta por Tápies, Fautrier, Dubuffet. Kantor trasladó estos postulados a su manifiesto “teatro informal” y en la puesta de *En la pequeña mansión* (1961).

⁴⁹ El trabajo que reúne sus ideas filosóficas es *Conceptos y afirmaciones implicados por el concepto de la Existencia*, publicado en 1935.

correspondencia al *Dasein* de Heidegger y al pensamiento de Sartre (*être là*).⁵⁰ Witkiewicz entiende la mónada como un ser vivo diferenciado (irrepetible): “la unidad de nuestro yo es un hecho dado, como cualquier otra cualidad que aparece mientras duremos” (*ibid.*), por lo cual la identidad corporal de un ser vivo, la unidad del individuo está determinada por la duración, y esto implica la complejidad material y no material (impresiones, pensamientos, vivencias interiores, etcétera). De esta manera, la existencia de un individuo tiene carácter de objeto, ya que —como asegura Witkiewicz—, “la consciencia está dada también desde el exterior” (*ibid.*).

La estética de Witkiewicz expresada en *Nuevas formas en la pintura y resultantes de allí malentendidos*, texto publicado en 1919, postula el arte como el único camino que le queda al ser humano para vivir el misterio de la existencia. Pero este fenómeno es posible solamente si el arte queda liberado de todo lastre de vida, cuando se deje de entenderlo como una imitación o reproducción de las ideas presentes en la realidad trivial y cotidiana. En su siguiente texto, *Ensayos sobre estética* (1922) desarrolla el tratado sobre la Forma Pura (así, en mayúsculas), y un año después revisa su posible aplicación a las artes vivas en *Teatro* (1923). El arte es para Witkacy una construcción, o como él lo prefiere, “composición”, atemporal o por lo menos desligada de la inmediatez y de la reproducción. Traza una división entre las artes puras, categoría asignada a la pintura y a la música, así como a las artes más o menos contaminadas por los elementos de la vida, como son el teatro y la poesía. El ideal del arte puro es sin embargo inalcanzable, ya que la obra de arte proyecta la personalidad del artista, la cual incide sobre su unidad. Así pues, en su propuesta estética enfrenta dos tendencias opuestas: el expresionismo y el constructivismo, o formismo,⁵¹ sin pretender suprimir dicha contradicción (Matyjaszczyk 497). El binomio arte-vida será también el legado que abordaría años más tarde Tadeusz Kantor; por un lado siendo fiel a la forma y por el otro “reventándola” mediante la “anexión de la realidad al arte”.

Al prolífico autor dramático, cuyas obras alimentaron el repertorio del Cricot 2, no le interesaba innovar la escenografía o el edificio teatral, quería reformar el teatro desde la dramaturgia —entendida desde su dimensión escénica— y desde la interpretación, porque, según Witkiewicz, la unidad primordial del teatro la conforman el actor y la palabra. Abre un

⁵⁰ Según Roman Ingarden (1957), sería difícil hablar de alguna influencia sartriana, ya que Witkiewicz no conocía las ideas de este filósofo.

⁵¹ El Formismo polaco fue un movimiento de artistas plásticos, iniciado en Cracovia y Lvov (ahora Ucrania) que operó entre 1917 y 1922. Opuesto al impresionismo y cercano al futurismo, expresionismo y cubismo. Sin estilo definido, le caracteriza el tema de la forma. Pertenecieron a este grupo, entre otros, Zbigniew Pronaszko (maestro de Kantor) y S.I. Witkiewicz, quien fue el teórico del movimiento (con su Tratado de Forma Pura), ideas fuertemente plasmadas en el drama *Tumor Cerebrivich* (1921), obra cuyos elementos Kantor insertó en *La clase muerta*. Véase el texto de Inés Artola citado en la bibliografía.

espacio creador para el actor durante el proceso de ensayos, pero elimina la improvisación y la casualidad en la representación. La ruta creativa en el arte de la Forma Pura se limita al ensayo donde se determina la ejecución de las acciones indicadas por el autor y a la pronunciación de los textos. En tanto, el director

[...] debería olvidarse por completo de la vida y de sus consecuencias y tener en la mente únicamente un cúmulo de acciones y frases que a base de algunos indicios el autor formuló como una construcción según su propio sentido de Belleza formal en el Tiempo, permitiendo un mayor número de ideas individuales de los actores, que igual que él, están predisuestos de manera antinaturalista (citado en Matyjaszyk 500).

Las “predisposiciones” que dejaba inscritas en los diálogos y las amplias didascálicas de sus obras dramáticas responden a su concepto de “deformación”, cuyas estrategias explica en su libro *Teatro*. Witkiewicz inicia la deformación desde el lenguaje al que inserta neologismos, expresiones pseudodialectales y comparaciones estridentes. Sus personajes no están determinados por la clase social o educación: un zapatero,⁵² por ejemplo, puede emplear términos filosóficos o citar a Husserl; por el contrario, una baronesa puede proferir palabras altisonantes o hasta vulgares, muchas de éstas inventadas por el propio autor. La deformación se proyecta también en el comportamiento carente de lógica, ya que los personajes no poseen la psicología de personas reales; son criaturas fantásticas hechas de fragmentos de distinto orden, lo cual anula cualquier individuación. También borra la lógica de la acción, un personaje muerto en el primer acto puede aparecer —sin ninguna explicación— en el tercero. En sus obras suelen suceder numerosas y extrañas muertes y resurrecciones (por ejemplo, en *La gallina acuática*, 1921). Witkiewicz pide respetar la totalidad de su texto, conservar la disposición de los personajes y las indicaciones para el decorado. En la interpretación, pide evitar tonos sentimentales y seguir la retórica, porque ésta ya contiene la ruptura de la verosimilitud y la lógica, y que el ritmo sea el más rápido posible sin menoscabo a la dicción. Menciona también la disociación entre la retórica y la expresión, lo cual agrega un elemento desconcertante. Las indicaciones de Witkiewicz acerca de los recursos escénicos y actorales remiten a los que caracterizan la poética actoral del Cricot 2, con la diferencia de que la puesta en escena de Kantor no interpreta al texto sino construye un collage sonoro de textos y sonidos en la dinámica de situaciones, personajes y tiempos.

Los consecutivos manifiestos que escribió Tadeusz Kantor en ocasión de estrenos de sus propias versiones de las obras de Witkiewicz, marcaban sus

⁵² Referencia a *Los zapateros*, obra de Witkiewicz que Kantor realizó en Malakoff, Francia, en 1972.

hallazgos en el seno de la contradicción entre la Forma y el deseo del “arte cada vez más cerca de la vida”, postulado anclado en la utopía de restablecer la relación del ser humano con la naturaleza, una relación perdida que los profetas de la vanguardia buscaban en el retorno al origen, y que Kantor, siguiendo a Witkiewicz, optó por hallar mediante una programática destrucción de la ilusión.

Pasos y tejidos

Pero, ¿dónde se origina la idea de los maniqués que entran a ocupar un lugar privilegiado en la constelación de la forma artística de Tadeusz Kantor? ¿Cómo introduce Kantor en su obra la presencia muda y elocuente de estos seres-objetos? ¿Qué experiencias le conducen a la poética de la muerte en la cual la dualidad actor-maniqué activa la de vida-muerte?

Kantor inició el ensayo de la particular relación entre el actor y el objeto de manera consciente en *En la pequeña mansión* (1961), obra acompañada por el manifiesto del Teatro Informal. La descripción del crítico Jan Błoński (81) habla de una “alucinación colectiva”, de la sensación de haber puesto “en escena el cerebro de un loco”. Las premisas de Kantor se dirigían a lograr un “movimiento densificado”, y para este propósito un armario estrecho servía perfectamente. Apretados entre los ganchos con vestidos, trajes y bultos, los actores (los amantes y el marido), durante más de hora y media, actuaron como si fueran objetos allí suspendidos.

La aglomeración de cuerpos y objetos en forma de un *assemblage* y en medio del reinante caos es descrito por Ludwik Flaszen en su reseña de *El loco y la monja* (1963):

Cada una de las figuras conduce su acción sin tomar en cuenta a las demás en medio de la algarabía general de una gelatinosa temblorina de los cuerpos, entre el ruido de una extraña maquinaria de sillas que, jalada por los hilos a cada rato, entraba en acción como si fuera igual de importante que un actor (citado por Pleśniarowicz 20, traducción mía).

Para Kantor —influido por la visión plástica del constructivismo y el formismo— el actor y el objeto o máquina cumplían su función en el acto escénico sin otorgarle prioridad a uno sobre otro. Sin embargo, la forma ineludible en la existencia y tanto más en el arte, no constituía un valor *per se*, era pues también el blanco de rupturas, deformaciones y explosiones, dejando el campo a la casualidad. El proceso de creación, imbricado en la gestación del manifiesto del Teatro Cero, hizo patente no sólo la crisis de la forma, sino una fragmentación —a manera de un collage dinámico— en busca de estados de ánimo y motivaciones desinteresadas:

En el momento de rechazar los medios formales ya impotentes,

La ilusión,
el automático aparato de reproducción,
el cotidiano y anecdótico desarrollo de los sucesos,
si ponemos en duda el concepto de
la forma y formación-
toda esta carga henchida de contenido, de la profundidad “por encima del
cero”
se vuelve inservible (Vol. I 247).

En el siguiente estreno, *La gallina acuática* (1967), Kantor incluye la idea del viaje, de la eterna peregrinación con los más diversos accesorios entre maletas, mochilas y bultos. En esta obra lleva al extremo la casualidad, explorada previamente, pero ahora con el claro fundamento en el *happening* que pulveriza la acción.⁵³ El crítico británico John Barber quedó conmocionado con la multiplicidad y la heterogeneidad de los focos de atención:

los asientos rodean el escenario que se va poblando de personajes-peregrinos cargando unas enormes maletas, meseros ofreciendo el vodka, firmes, decididos a ser soldados, la “princesa-vampiresa” coqueteando al público, junto a mí una muchacha lamiendo obsesivamente una cuchara. Más allá un anciano bailando con la tuba que suena sola. La Gallina Acuática recibe un disparo, es empacada en la tina para revivir por obra del agua caliente (en Pleśniarowicz 20, traducción mía).

En el *Teatro imposible* (1973), espectáculo y manifiesto con el mismo título y que partió de *Las monas y mononas*,⁵⁴ igualmente de Witkiewicz, Kantor se centra en el tema del lugar artístico. Bajo su filosofía que admite en el arte sólo la “realidad del más bajo rango”, elige como lugar teatral un espacio “fuera del teatro”, delimitado de un lado por una especie de jaula que funciona como un guardarropa-filtro y, por el otro, una sencilla cortina con el mágico letrero que anuncia la “entrada” al teatro y que en verdad es la salida de actores. El espectador forzosamente debía pasar por dicha jaula donde al dejar sus abrigos padecía intimidaciones de los guardarropas gemelos.

la acción sucede precisamente en una BODEGA que es también la SALA DE ESPERA,
gente extraña transporta sin cesar cargas indefinidas,
un actor con DOS PIERNAS DEMÁS (El Anfitrión)
otro actor ENROLLADO como una crepa, es el amigo del anfitrión de DOS CABEZAS, además, es literalmente DESEQUILIBRADO, [...]
un oficial suicidándose repetidamente, un GITANO descalzo y sucio con su

⁵³ Kantor realizó 14 *happenings* en Polonia, Alemania, Suiza, Yugoslavia, Eslovenia y Francia. Los hizo entre 1965 y 1971, aunque se aprecian los inicios de esto en su *Antiexposición* de 1963.

⁵⁴ En otras traducciones: *Las hermosas y los adefesios*.

VIOLÍN que suena solo,
un mendigo -el CARDENAL
fusionado con la PUERTA
un hombre con la TABLA en la espalda.
un hombre con el ESQUELETO
al que sistemáticamente entierra y desentierra, etcétera
(Vol. I 560, traducción mía).

Los personajes, despersonalizados ya por el autor, presentan mayores deformaciones que las inscritas en la obra por Witkiewicz. Las formas añadidas, los objetos, se posesionan del cuerpo de los actores, lo re-forman agregándole otra cabeza, un par de piernas extra o unas ruedas pegadas a las piernas del actor. Estas añadiduras o “jorobas” imponen una nueva naturaleza física que obliga al actor a adaptarse a sus reglas. En este espectáculo el objeto es un elemento desestabilizador; obstruye los objetivos del actor al enfrascarlo en la acción escénica (lucha por dominar el objeto), lo cual desplaza la trama/drama y acentúa lo real en el carácter del objeto. El objeto define no solamente la acción, sino al personaje mismo.

Para Kantor, el personaje existe sólo como una referencia literaria, en tanto el actor tiene una presencia doble a causa de su condición (podríamos afirmar, incluso histórica) de mentiroso, impostor, usurpador, alguien que “se quiere pasar por” el personaje. Al igual que en los primeros embalajes⁵⁵ y *cricotages*,⁵⁶ y luego en los *happenings*, los actores y los objetos comparten el mismo estatus, justo porque los objetos adquieren vida propia. Obsérvese en el comentario de Colette Godard (*Le Monde*) la extraña manera de percibir la actuación en términos que igualan a los actores con “muñecos de trapo” o títeres:

Uno se encuentra en el mero centro de los cuentos fantásticos, en el lúdico centro del inquietante absurdo. Uno se mezcla con los personajes, que parecen muñecos de trapo que gritan, bailan con los esqueletos en sus brazos, se agitan y se entregan a sus tareas con fervor y desenvoltura. No sabemos si se hablan a sí mismos o nos hablan a nosotros: forman un caos muerto y organizado, invitan con espléndida hospitalidad al nacimiento y desarrollo de su propia realidad (en Miklaszewski 73).

⁵⁵ Una especie de *happening* o instalación, en que tanto actores como no actores eran vendidos, empacados, embalados con distintos materiales, dejando a la vista apenas los fragmentos del cuerpo.

⁵⁶ “*Cricotage* es una acción performativa que deriva de la experiencia del Teatro Cricot 2 y del método de actuación allí descubierto y practicado” (Kantor, *Wielopole* programa de mano). El artista insiste en que no es un *happening*, ya que no cuenta con la “forma abierta” que integra al espectador y tampoco es un ‘performance’ ya que “manifiesta las ideas abstractas en un espacio real / mediante el cuerpo humano / con todo su bagaje / de la biología / y el naturalismo” (íbid). El primer *cricotage* se realizó en 1965 y el último en 1990. *El cricotege Dónde están las nieves de antaño* (1979) es accesible en video documental.

La fusión del actor/personaje con un objeto que condensa en la forma un signo/destino es también uno de los motivos oscuros que anuncian la poética del Teatro de la Muerte. Retrospectivamente, el artista explica la diferencia entre la función que tuvieron los maniqués usados previamente, incluidos los experimentos con los objetos-añadidas y la revelación de la presencia del muñeco-maniquí dotado de trascendencia:

Sin más ni más empecé a interesarme por la naturaleza de los MANIQUÉS. El maniquí en mi puesta de LA GALLINA ACUÁTICA en 1967 y los maniqués en LOS ZAPATEROS en 1970 [sic⁵⁷] tenían un papel específico: constituían una especie de prolongación inmaterial, algo así como un ÓRGANO AÑADIDO del actor que era su “propietario”, mientras que en la puesta en escena de *Balladyna*⁵⁸ de Slowacki su función era DOBLAR a los personajes vivos, como si estuvieran dotados de una CONSCIENCIA superior, lograda ‘tras la consumación de su vida’.

Esos maniqués estaban ya notoriamente marcados por el sello de la MUERTE (Vol. II 17, traducción mía).

Aquel interés repentino tuvo un sujeto oculto, el mundo de Bruno Schulz (1892-1942) plasmado en sus novelas y en su obra gráfica. Ya en *Las monas y mononas* (1973), etapa del Teatro Imposible, aparece el “hombre con el ESQUELETO al que sistemáticamente entierra y desentierra”, lo que nos remite a *Sanatorio bajo la clepsidra*, novela de Schulz, cuya obra en aquellos años estaba siendo recuperada.

Sesión conmovedora

A mediados de los setenta, desencantado de la burda imitación de la vanguardia, Kantor se atrincheró en la forma que por entonces adquirió tonos oscuros, filtrados por la memoria. Su retorno a la forma, tras el desorden generalizado en el *happening*, dio un giro en la conceptualización. Aunque muchos elementos, como la realidad del más bajo rango, el estatus igualitario entre actor y objeto, y el *ready made* fundamentaban su producción anterior, ahora adquirió peso la forma determinada por el recuerdo, por el negativo de la memoria, la inmovilización que sufre la vida captada en la imagen, recuerdo o negativo. En la escena ingresó la Muerte con sus formas petrificadas y el gesto inútil contra la rigidez y el olvido. Esta lucha patética produjo un estallido de la emoción. A partir de entonces la forma tomó la misión de activar las emociones. En *La clase muerta* (1975) aún persiste el diálogo o juego con Witkiewicz, pero de *Tumor Cerebrovich*, obra en que Kantor basa el espectáculo, quedará tan sólo un eco de figuras fragmentadas. En su trabajo comienza a

⁵⁷ Kantor estrenó *Los zapateros* en 1972 (Malakoff, Francia).

⁵⁸ Teatr Stary, Cracovia, 1974, su última colaboración con el teatro convencional.

imponerse la proyección personal de los “negativos de la memoria” fusionados con el singular mundo de Bruno Schulz.

En el programa de mano de *La clase muerta* llama la atención una categoría de “participantes de la sesión”,⁵⁹ lo cual sugiere una sesión espiritista. La triada de la vanguardia literaria polaca aparece allí como un cómplice de las inspiraciones artísticas de Kantor; su fruto es la cristalización de la poética del Teatro de la Muerte. Se encuentran invocados en la obra los espíritus de Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Bruno Schulz y Witold Gombrowicz, este último sustituido tiempo después por Tumor Cerebrovich, personaje de la obra que cierra el ciclo de diálogo con su autor. Es extraño que esto haya ocurrido con la obra que contiene más elementos del formismo del que Kantor parecía haberse alejado.

Existen claras conexiones entre los tres artistas reunidos en la sesión. Los tres orientan la búsqueda de Kantor con relación al concepto de la forma, se alejan o niegan el naturalismo y aplican la deformación como método artístico. Witkiewicz (1885-1939)⁶⁰ y Schulz (1892-1942)⁶¹ comparten el tiempo histórico, mientras que Gombrowicz (1904-1969) marca una nueva generación de intelectuales con la postura contestataria respecto a la cultura nacional. Witkiewicz afianzó su lugar en la concepción kantoriana de arte, Schulz entró allí con su narrativa que relativiza el estado vida/muerte (animado-inanimado) otorgando una nueva función a los maniqués, en tanto la idea de inmadurez que aporta Gombrowicz fue trasladada a la situación: alumnos-ancianos obsesivos, ridículos y patéticos. De manera indirecta cobran vigencia las tesis de *Ferdydurke*.⁶² ¿qué mejor plasma la idea de la inmadurez que la fusión de niño/anciano? Pleśniarowicz encuentra además una relación significativa con las ideas que Gombrowicz ha puesto en su *Diario*:

No es la existencia consciente lo que importa sino la existencia sentida... El mundo existe para nosotros solamente como la posibilidad de dolor o placer. En el círculo de gente-objetos, degradados, humillados, sombras de la periferia del recuerdo y de los basureros de la historia no hay reflexión, pero la emoción funciona: el miedo y el placer, la excitación y dolor. [...] La mayoría de las acciones que reviven a los alumnos es la agresión hacia los demás, hacia ellos mismos, hacia los incrustados en su vestuario muñecos de su infancia muerta (Pleśniarowicz 51, traducción mía).

⁵⁹ Me refero al que fue distribuido en el estreno el 15 de noviembre de 1975.

⁶⁰ Witkiewicz, iniciada la guerra intentó escapar al Este, pero topó allí con la invasión Soviética, se suicidó el 18 de septiembre de 1939.

⁶¹ Como judío, vivía en un gueto, y fue asesinado como represalia por la Gestapo el 19 de noviembre de 1942.

⁶² El nombre y las obras de Gombrowicz fueron proscritas por el régimen socialista de Polonia, hasta su muerte en 1969, y los acontecimientos políticos de 1970, que resultaron en el “segundo deshielo”.

Uno de los momentos más brillantes de *La clase muerta* es la primera escena cuando los alumnos-ancianos levantan una y otra vez los dedos pidiendo permiso para contestar o presumir, con urgencia o timidez, y repiten patéticamente estos gestos muertos. Luego, las repeticiones de la lección develan el absurdo del contenido de la enseñanza. Una famosa escena en *Ferdydurke* es el “duelo a muecas” con el violento y grotesco sacar la lengua y exorbitar los ojos, “estocadas” que se profieren estudiantes inmaduros. La mueca es un arma, condensa toneladas de burla y desprecio, pero también la estupidez, el berrinche y la humillación. Por cierto, la “jeta” (*gęba*) y sus múltiples muecas han sido objeto de una serie fotográfica de Witkiewicz (Franczak) donde expone las deformaciones de su propia cara. Para completar los entrecruzamientos, Bruno Schulz realizó ilustraciones para la primera edición de *Ferdydurke* (1937) de Gombrowicz.

Los tres creadores evocados en *La clase muerta* enfatizan el potente pasado de la vanguardia polaca, al tiempo que Kantor cruzaba la barrera de los sesenta años. Hay una dosis de nostalgia por el mundo desaparecido cuyos ecos reverberan desde la obra plástica y literaria de Bruno Schulz. Débora Vogel, crítica de arte, caracteriza la obra plástica de Schulz en un artículo publicado en Suecia en 1930:

Bruno Schulz, grabador y dibujante judío, es de esos artistas que –en algún sentido– se mantienen fuera de las corrientes temporales del arte, se ocupa más bien de un elemento siempre actual en la pintura: lo grotesco. Lo grotesco mantiene en equilibrio esas dos caras de la vida; muestra lo trágico que hay en la cómica insustancialidad de las cosas. [...] Desde el lado de la forma lo grotesco –escrito, dibujado o bailado– revela una especie de deformación del mundo que nos rodea, al que ya nos hemos acostumbrado. Subraya los rasgos característicos de las cosas, que se nos muestran demasiado llamativas en comparación con su tenue fondo. Al mismo grupo de artistas pertenecen Goya, El Bosco, Rops, y de los actuales y aún vivos: Schulz, Dix y Grosz (en Jarzębski 139, traducción mía).

Kantor encontró en Schulz un almacén para sus propios recuerdos, un mundo que surgía de la penumbra desempolvando las experiencias de su infancia, y éste será el descubrimiento que atesorará en los siguientes espectáculos.

La producción literaria y gráfica de Schulz se complementa recursivamente. Su mundo, aparentemente anclado en los fundamentos de la ciencia positiva, altera su lógica e incursiona en terrenos fantasmagóricos que develan otra realidad detrás de la empírica. En un continuo entre la realidad común y onírica, la percepción del artista compone un mundo lóbrego, lleno de misterios y marcado por la deformidad. Sus autorretratos y dibujos prolongan su prosa, o al revés. *El libro idólatra* (*Xiega bałwochwalcza*, 1988), una serie de imágenes

que realizó entre 1920 y 1922 en la técnica *clichés-verre* (placas de vidrio) crea un mundo de oscuro erotismo. En este libro herético la figura idolatrada es la mujer bella y monstruosa como un maniquí, siempre de estatura mayor que sus pretendientes viejos y enclenques que la desean; un culto a la feminidad llevada al límite. Mientras que los varones contrastan por su deformidad: aspecto reptil, mitad hombres mitad fieras paralizados ante el despliegue del frío erotismo. Witkiewicz a su modo comentó este aspecto de la obra de Schulz:

En mi opinión, la mujer, por su misma naturaleza, [...] debe ser fundamentalmente una sádica psíquica y una masoquista física, mientras que el hombre debe ser generalmente un masoquista psíquico y un sádico físico. Schulz ha llevado la expresión de esas dos combinaciones psíquicas hasta los límites de la intensidad y de un *pathos* casi monstruoso (cit. por Ficowski en prólogo a *Xiega* 40, traducción mía).

Tal vez este *pathos* monstruoso fue el gancho para la imaginación de Tadeusz Kantor. Encontramos también otra cercanía, y me refiero a los “negativos de la memoria”, tan próximos a la técnica laboriosa y poco conocida, de origen francés, que Schulz mismo explica:

No es aguafuerte sino *cliché-verre* (placa de vidrio). Se dibuja con una aguja sobre una capa de gelatina negra que cubre el cristal. De esta manera logrado, el negativo que transparenta el dibujo se trata como un negativo fotográfico, esto es, se copia en un marco fotográfico en el papel fotosensible, se revela, se agrega el fijador y se lava —procedimiento igual al de las impresiones fotográficas— un costo significativo (y trabajo también) (*ibid.* 41-42 traducción mía).

Tendremos que sumergirnos ahora en la prosa de Schulz, primero en el *Tratado de los maniqués o el Segundo Libro del Génesis* (2011), ideado por el padre de Józef y descrito desde la fantasiosa autobiografía narrativa. El padre explica la “primera creación” hecha por el Gran Demiurgo y le opone esta nueva, “segunda creación”. A diferencia del Demiurgo quien amaba “los materiales refinados, soberbios y complicados; nosotros damos preferencia a la pacotilla. Sencillamente estamos seducidos, cautivados por la baratija, la fruslería y la pacotilla” (Schulz, *Tratado de los maniqués* 28-29). Nótese la similitud con la realidad degradada y el uso de “materiales pobres” que aparecen desde el inicio en la obra de Kantor. En los rincones sucios, olvidados y ennegrecidos pulula la materia lista para tomar cualquier forma:

No hay materia muerta —nos instruí—, la muerte solamente es una apariencia bajo la que se ocultan formas de vida aún desconocidas. La magnitud de sus formas es infinita, y sus matices inagotables (*ibid.* 25).

Por eso el maniquí situado en el rincón y ataviado con retazos de tela para sugerir formas a las muchachas-modelos sin ropa, hipnotizadas por la tesis del padre, ha empezado a dominar la situación. Pero el padre de Józef no es un Frankenstein, sus aspiraciones son más humildes, y su obra se proyecta efímera:

Nosotros no aspiramos —decía—, a obras de largo aliento, a seres duraderos. Nuestras criaturas no serán héroes de novelas de muchos volúmenes. Sus papeles serán cortos, lapidarios, sus caracteres sin profundidad. En ocasiones únicamente los llamaremos a la vida para que ejecuten un solo gesto o pronuncien una sola palabra. Lo admitimos abiertamente: no insistiremos en la duración o en la solidez de la ejecución, y nuestras criaturas serán casi provisionales, hechas para no servir más que una vez. Si fuesen seres humanos les daremos, por ejemplo, la mitad del rostro, una pierna, una mano, la que le sea necesaria para su papel. Sería pedante preocuparse por la otra —innecesaria— pierna. Por detrás podría, simplemente, hacerse un hilván o pintarlos de blanco. Nosotros pondremos toda nuestra ambición en este soberbio lema: un actor para cada gesto (25-26).

Esta fantástica declaración de la nueva ciencia tiene su confirmación en la obra del “Mago perverso”, como María Sten llamó a Kantor. Se explican entonces los gestos detenidos que determinan al personaje sin personalizarlo. La MUJER DE LA VENTANA, la MUJER DE LA CUNA MECÁNICA, el VIEJITO DE LA BICICLETA, la PROSTITUTA-SOMNÁMBULA o el VIEJITO DEL WC están adscritos a un gesto en el que se consume su destino. El personaje del REPETIDOR-REPARTIDOR DE ESQUELAS emana inconfundiblemente de la novela de Schulz, *Sanatorio bajo la clepsidra*.⁶³ El padre tiene allí dos formas simultáneas, una agonizante o de hecho muerto y la de un vivo vivaz que continúa sus negocios y desmanes en otra parte de la ciudad.

El mundo de los fantasmas se personaliza en *Wielopole, Wielopole*, sin ninguna obra de por medio. La memoria del artista recrea el mundo sepultado por el tiempo y los cataclismos de la historia. De los “negativos de la memoria” surgen los personajes del padre, madre, abuela, tíos y tías. Llegan “desde la muerte” y habitan el escenario a la par con sus dobles-impostores: los actores “haciéndose pasar por personajes” y los maniqués “haciéndose pasar por personas”. Los objetos, máquinas y mecanismos alteran el tiempo y el estado de vida-muerte. Así, la puerta que cruzan los tíos gemelos es un mecanismo que los desubica y altera su identidad (;soy yo el que sale o el que entra?). El Tío Josef-Sacerdote yace muerto, cuando de repente —gracias al mecanismo de la cama (máquina del tiempo)— ante los deudos consternados

⁶³ El lugar destinado a sanar (sanatorio) está determinado por la clepsidra que en polaco (*Klepsydra*), además de reloj de agua o arena, significa esquila mortuoria en forma de afiche que informa sobre la muerte de una persona.

el tío aparece vivo ¿alteración del tiempo o engaño de su doble-maniquí? Lo que alguna vez fue catalogado en “lo siniestro” se devela grotesco.

Pero volvamos al éxtasis del padre de Józef, creador del *Segundo libro del Génesis*. Le hemos dejado en el momento cuando exclama lo que Kantor tomará casi literalmente para fundar un nuevo régimen actoral:

En una palabra –dijo mi padre–, queremos crear al hombre por segunda vez, a imagen y semejanza del maniquí (Schulz, *Tratado de los maniqués* 29).

Y, más adelante:

¿Comprendéis el poder de la expresión, de la forma, de la apariencia, la arbitraria tiranía impuesta sobre una materia indefensa a la que dominan como si se hubiesen convertido en su tiránica, despótica alma? (35).

El tono elevado de la “segunda creación” coincide con la atrevida filosofía nietzscheana y con el ambiente de la revolución en el pensamiento y la expresión que caracteriza a las vanguardias históricas. Los maniqués de Schulz despliegan los motivos eróticos omnipresentes en su obra, Kantor los dotará de una trascendencia de la Muerte:

Maniquí como un síntoma de la “REALIDAD DEL MÁS BAJO RANGO”.
Maniquí como un procedimiento DELINCUENCIAL.
El MANIQUÍ como objeto VACÍO. ENVOLTURA HUECA.
Mensaje de la MUERTE. Modelo Del ACTOR. (Vol. II 7 traducción mía).

A igual que las figuras de cera el maniquí sustituye y profana con su presencia la figura humana produciendo una “transgresión delictuosa”. Por otro lado, el estigma de la muerte lo ennoblece por ser una “fuente del conocimiento [que] transmite la Muerte y la Nada: eso precisamente es la causa de —al mismo tiempo— transgresión, rechazo y atracción. De la acusación y la fascinación” (18).

Interpelado por el parentesco de sus ideas con la súpermarioneta de Eduard Gordon Craig, y la anterior, de Heinrich von Kleist quien en un delirio mecanicista admira las criaturas autómatas, Kantor manifiesta que tal sustitución del “actor vivo” es simplista e ingenua, ya que su concepción opera sobre la tensión que produce la oposición vida-muerte:

Estoy tratando de identificar los motivos y la finalidad de esta extraordinaria criatura (...). Su aparición coincide con mi convicción, cada vez más fuerte, de que la vida se puede expresar en el arte sólo mediante la ausencia de vida, mediante la referencia a la MUERTE, mediante las APARIENCIAS, el VACÍO y la ausencia de TRANSMISIÓN. (Vol. II 19, traducción mía).

Estas ideas remiten inconfundiblemente al tratado de Forma Pura de Witkiewicz. Sin embargo, en las concepciones de Kantor la “ausencia de vida” que libera el arte de la casualidad se arraiga en la doble presencia de muerte/vida, lo que incluye la casualidad, fundamental en las artes vivas. En consecuencia, descarta la metáfora de Craig —aunque sus visiones guardan semejanzas— y le opone el mito del actor que funda la poética del Teatro de la Muerte: “El descubrimiento de la IMAGEN del HOMBRE” (18). En este acto “revolucionario” Kantor le otorga el mérito al actor vivo, el que se separa de su comunidad para enfrentarla mediante la imagen de su condición humana:

Tratemos de concientizar esta fascinante situación: Frente a aquellos que se quedaron de este lado surgió un HOMBRE confusamente similar a ellos como un ESPEJISMO, aunque (gracias a una secreta y genial “operación”), infinitamente DISTANTE, terriblemente EXTRAÑO, como un MUERTO separado por una BARRERA invisible —pero no por ello menos terrible e inimaginable—, cuyo verdadero sentido y HORROR sólo se nos revelan en SUEÑO. Como a la luz enceguedora de un relámpago, vieron de pronto la chillante IMAGEN de un HOMBRE trágicamente circense, como si lo vieran POR PRIMERA VEZ, como si se vieran a SÍ MISMOS. Eso seguramente fue una CONMOCIÓN, podría decirse, metafísica. Esta imagen viva del HOMBRE emergiendo de las tinieblas, avanzando sin cesar al frente, fue un MENSAJE conmovedor de su nueva CONDICIÓN HUMANA, exclusivamente HUMANA, con su RESPONSABILIDAD y su CONSCIENCIA trágica que mide su DESTINO con la escala final e implacable, con la **escala de la muerte** (Vol. II 15-16, traducción mía).

Así, pues, la aportación del maniquí rememora a aquella original conmoción al enfrentar la imagen del otro, ser humano o dios, “idéntico y distante”. El sueño que está en el origen de esta visión es tan probable o tan improbable como el de la supermarioneta de Craig. En ambas ideas está el supuesto de la forma, en la cual el artista imprime su dominio; en el caso de Craig, para evitar la casualidad y la vanidad del actor y, en el caso de Kantor, para desafiar la forma con la casualidad, atravesar la expresión de la vida con la rigidez de la muerte. Por eso defiende al actor, porque en su afán de lograr la “forma conmovedora”, uno de los objetivos artísticos de *La clase muerta*, le era indispensable la complicidad de los actores para evidenciar la vida latente de la materia.

Conclusiones

Desde su primer trabajo teatral, Tadeusz Kantor tejió en sus procesos creadores y en la elaboración teórica una relación significativa con la materia (entiéndase materiales y forma formante). Su inspiración artística partió de las vanguardias históricas y evolucionó en el diálogo con Witkiewicz, cuya teoría

y dramaturgia se cruzan con los nuevos paradigmas en el arte, produciendo una rica conceptualización en torno a cada proyecto. Las marionetas que usó Kantor en la obra de Maeterlinck eran todavía objetos dentro de un mundo de objetos y respondían a una visión mecanicista, cercana a la Bauhaus y a los sueños de Kleist. Los ensayos con la materia pasaron al escenario, a la acción del actor (cuerpo humano) y establecieron el estatus igualitario del actor y el objeto. Como en la filosofía monádica de Witkiewicz, en el escenario convivían el cuerpo humano reducido a la forma dinámica, y el objeto elevado a la vida latente. El actor y el objeto hacían una pareja perfecta, valiéndose de la deformación como estrategia creativa: el objeto añadido (como las piernas o la cabeza extra), sobrepuesto o unido real y metafóricamente (como la Mujer de la Ventana o El hombre con la Tabla de salvación). La conceptualización del maniquí como presencia dramática alteró la percepción de la corporalidad humana, particularmente cuando aparentaba rasgos gemelos con el actor vivo y aparecía en situaciones confusas. Por lo anterior, sugiero que —a pesar o gracias a la dosis del *pathos* y el grotesco— los maniqués de Kantor vuelven a su origen siniestro y al mismo tiempo —en esta operación perversa— retornan al origen de la revelación del espejo.

La mirada del artista transformó el objeto prefabricado (*ready made* al que se adscribe el maniquí), pero fue el pensamiento teatral que lo volvió actuante. Así, los maniqués del director polaco escalaron hasta constituirse en la obra de arte *per se*. El permanente ir y venir entre la pintura, el dibujo, la instalación y el *happening* arraigó la creación escénica de Tadeusz Kantor en la materia, en la corporalidad objetual de la cual brotaron la emoción y el sentido.

Bibliografía

- Artola, Inés R. “Qué fue el Formismo polaco (1917-1922) según los Formistas”. *Semiosfera*, 2da época, Núm. 2 (Universidad Carlos III de Madrid): 2014: 82-108. <http://hosting01.uc3m.es/Erevistas/index.php/SEM/issue/view/367>. Digital.
- Błoński, Jan. “Powrót Witkacego”, *Dialog*, 9, 1963. Impreso.
- Ceserani, Gian Paolo. *Los falsos adanes. Historia y mito de los autómatas*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1971. Impreso.
- Cortés, J. M. G. *Orden y caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en arte*. Barcelona: Anagrama, 1999. Impreso.
- Del Río Molina, Benigno. “Entre la reflexión y la gracias; Sobre *El teatro de marionetas* de Heinrich von Kleist”, *Babel-AFIAL* Núm. 19, Vigo: Universidad de Vigo, 2010: pp. 5-20. Impreso.
- Ficowski Jerzy, prólogo a Bruno Schulz *Xięga batwochwalcza*, Warszawa: Interpress, 1988.

- Franczak, Ewa y Stefan Okołowicz. *Przeciw Nicości: Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1986. Impreso.
- Gombrowicz, Witold. *Ferdydurke*, prefacio de Ernesto Sabato. Buenos Aires: Seix Barral, 2002. Impreso.
- Ingarden, Roman. “Wspomnienie o St. I. Witkiewiczu”. *Stanisław Ignacy Witkiewicz, Człowiek i twórca*. Ed. Tadeusz Kotarbinski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957. Impreso.
- Jarzębski, Jerzy. *Schulz*, Jorge Segovia y Violetta Beck, (trad.). Vigo: Maldoror Ediciones, 2003. Impreso.
- Kantor, Tadeusz. *Wielopole, Wielopole*. Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984. Impreso.
- _____. *Teatro de la muerte y otros ensayos 1944-1986*, Katarzyna Olszewska Sonnemberg (trad.). Barcelona: ALBA, 2010. Impreso.
- _____. *Pisma: Dalej już nic..., Teksty z lat 1985-1990*, Vol. III. Wrocław/Kraków: Ossolineum/ Cricoteka, 2005. Impreso.
- _____. *Pisma: Metamorfozy, Teksty z lat 1934-1974*, Vol. I. Wrocław/Kraków: Ossolineum/ Cricoteka, 2005. Impreso.
- _____. *Pisma: Teatr Śmierci, Teksty z lat 1975-1984*, Vol. II. Wrocław/Kraków: Ossolineum/ Cricoteka, 2004. Impreso.
- _____. “Yo real (manifiesto)”, *La Jornada Semanal*, No. 144, 15 de marzo 1992, Traducción María Sten. 20-21. Impreso.
- Matyjaszkiewicz Grenda, Agnieszka. “Stanisław Ignacy Witkiewicz: la Forma Pura en la vanguardia del teatro europeo de entreguerra”. *Cuadernos de Filología Italiana* (Universidad Complutense de Madrid), T. II: 487-513, 2000. Impreso.
- Miklaszewski, Krzysztof. *Encuentros con Tadeusz Kantor*, Elka Fediuk (trad.). México: INBA-CONACULTA, 2001. Impreso.
- Pleśniarowicz, Krzysztof. *Teatr Śmierci Tadeusz Kantora*. Chotomów: VERBA, 1990. Impreso.
- Sala, Rita. “Entrevista a Tadeusz Kantor”. *Informator 1987-1988*. Kraków: Ośrodek Teatru Cricot 2 – Cricoteka (*Il Messaggero di Roma*, 19.06.1987), 1989. Impreso.
- Sánchez, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, México: Paso de Gato, 2012. Impreso.
- Schulz, Bruno. *Sanatorio de la Clepsidra*, Jorge Segovia y Violetta Beck (trads.). Vigo: Maldoror Ediciones, 2003. Impreso.
- _____. *Las tiendas de canela fina*, Jorge Segovia y Violetta Beck (trads.). Vigo: Maldoror Ediciones, 2004. Impreso.
- _____. *Tratado de los maniqués o Segundo Libro del Génesis*, Jorge Segovia

- y Violetta Beck (trads.). Vigo: Maldoror Ediciones, 2011. Impreso.
- Sten, María. “Kantor, el Mago perverso”, *La Jornada Semanal*, No. 144, 15 de marzo (1992): 16-18. Impreso.
- Von Kleist, Heinrich. “Sobre el teatro de marionetas y otras prosas cortas”. Introducción y edición Luis Eduardo Hoyos. *Ideas y Valores. Revista colombiana de filosofía*. LX.146 (2011):165-182. Impreso.
- Witkiewicz, Stanislaw Ignacy. *La forma pura del teatro* (Introducción a la teoría de teoría de forma pura, 1920 y Precisiones sobre el problema de la forma pura en el teatro, 1921), Jan Patula (trad.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982. Impreso.



Cuerpos cambiantes: nación y modernidad en el teatro japonés

Miyuki Takahashi

Una de las características del teatro japonés moderno y contemporáneo, como el de muchos otros países, consiste en su diversidad de géneros. Desde la época moderna, que comenzó a mediados del siglo XIX, los géneros tradicionales y clásicos como el Noh, el Kyogen y el Kabuki han venido coexistiendo con otros, influidos tanto por la tendencia hacia la rápida modernización y occidentalización, como por la tendencia contraria hacia la “neojaponización”. Esta yuxtaposición de géneros es consecuencia, en cierto modo, de la búsqueda por parte de los artistas escénicos de nuevas formas de expresión teatral adecuadas para reflejar una época que cambiaba vertiginosamente. Así como también de las acciones del joven Estado-nación que asumió la tarea de impulsar la cultura moderna nacional; con la cual se integrarían distintas clases de personas y de profesiones en torno a una idea de nación. En este escrito se aborda particularmente un pequeño lapso de tiempo al inicio de la época moderna, en el cual los círculos teatrales en el Japón experimentaron un gran cambio en la corporalidad escénica, oscilando entre la modernidad y la tradición.

La Reforma Teatral y la modernización del Kabuki

La historia del teatro moderno en Japón inició con la campaña denominada “Reforma Teatral”, impulsada desde el propio gobierno; la cual contemplaba la “modernización” del Kabuki, única forma teatral activa entonces. Al inicio de la era Meiji, en 1868, políticos e intelectuales visitaron países en Occidente y fascinados por el progreso de ultramar impulsaron la modernización del país. Ellos pensaban que el fortalecimiento de la nación tenía que descansar en un modelo de cultura avanzada y sofisticada como los que podían observarse en los países más adelantados y que, suponían, eran los cimientos de un Estado moderno y poderoso. Asumieron como una tarea urgente crear un arte escénico nacional digno de un “país civilizado”, para lo cual tomaron el teatro europeo como modelo. Así fue como, en febrero de 1872, el gobierno de Tokio ordenó a las tres principales compañías del Kabuki que mejoraran sus números teatrales mediante las siguientes disposiciones: 1) para que las obras fueran dignas de la admiración de la alta sociedad y de los visitantes extranjero,⁶⁴ debían abstenerse de expresiones truculentas y obscenas, así como de

⁶⁴ El capitán italiano Vittorio F. Arminjon escribió el libro *Il Giappone e il viaggio della corvetta Magneta nel 1866* cuando fue enviado a Japón para firmar el Tratado de amistad y comercio entre Japón e Italia. Según Arminjon a los japoneses les encantaba el teatro, no se avergonzaban con las escenas groseras y obscenas y toda la familia se divertía mirándolas fijamente; en su apreciación el nivel de vergüenza de los japoneses era muy diferente al de los italianos. (Kurata 40)

escenas de revancha, de bandidos y de suicidios dobles por motivos amorosos; 2) no debían mitificar la historia, ni los nombres reales de las figuras históricas (Kurata 27-29). En 1886, políticos, magnates e intelectuales establecieron la Asociación para la Reforma Teatral. En primer lugar, su objetivo era “mejorar” el “morboso y grosero” Kabuki premoderno para poder escenificar “buenas” obras de teatro. En segundo lugar, se trataba de elevar a los dramaturgos a la posición de profesionales honorables. Y, en tercer lugar, construir nuevos y espléndidos edificios teatrales (Gotō 226-229).⁶⁵



~ *Suitengū megumi no fukagawa* (Kabuki de tipo zangirimon), 1909, Tokio (Cortesía de The Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University).

kōeki),⁶⁶ ambas eran adaptaciones de la obra *Self-Help* del escritor británico Samuel Smiles;⁶⁷ el *zangirimon*⁶⁸ pretendía reflejar de modo realista las recién adoptadas costumbres occidentales.

Por su parte, en el tipo *katsureki* (su traducción literal al español se-

Con esas premisas se comenzaron a producir obras de Kabuki siguiendo nuevos modelos. Por ejemplo, en noviembre de 1872 se presentaron las dos primeras obras de tipo *zangirimon* en Kioto, *El zapatero que enseña a los niños* (鞋補童教学, *Kutsunaoshi waranbe no oshie*) y *Esa coloración, el intercambio comercial de cerámica* (其粉色陶器交易, *Sonoirodori tōki no*

⁶⁵ En marzo de este mismo año, el gobierno japonés puso a los actores y a los entrenadores bajo el control de la Secretaría de Educación Religiosa, con lo cual comenzó la censura de los textos (Gotō 226).

⁶⁶ Para este texto todos los títulos de obras han sido traducidos al español de la forma más literal posible, aun cuando su lectura pudiera resultar en algunas ocasiones extraña; con ello se busca conservar un toque del japonés clásico, diferente de japonés contemporáneo.

⁶⁷ Ambas obras son historias de vida exitosas de hombres fieles al Estado. La trama de *El zapatero que enseña a los niños* muestra a un hombre de provincia que por iniciativa propia ayuda en la instrucción de niños pobres; al conocer el caso, el rey reconoce su contribución enviándolo a estudiar a la ciudad (Gotō 232-233). Mientras tanto, *Esa coloración, el intercambio comercial de cerámica* presenta la historia de un cristalero que no cejó en su empeño de conseguir la mejor coloración en su obra destinada al rey, aun cuando él y su familia sufrieron adversidades a lo largo de dos años por causa de esa decisión (Kurata 42-43).

⁶⁸ La palabra *zangirimon* puede traducirse literalmente al español como “teatro (*mono*) del corte de pelo (*zangiri*)”. En 1871 el Estado promovió entre la población el cambio del tradicional peinado de moño por el corte estilo occidental. Por asociación, la palabra *zangiri* fue usada para designar un estilo de kabuki modernizado que representaba la vida cotidiana con personajes, costumbres o elementos occidentalizados, como el tren, el quinqué, el periódico, etc. (Gotō 232-233).

ría: historia viva) se procuró rechazar la ficción para, en cambio, representar las historias conforme a los hechos históricos. La primera obra de este tipo se presentó en 1871, *Sanada Yukimura*,⁶⁹ y en su escenificación se apegó a las costumbres, fraseología, vestuario, gestos y ademanes del siglo XVI (Gotō 233-234). En la época inmediata anterior, la pre-moderna, el gobierno central (bakufu) prohibía representar a las personas de manera realista y prohibía también los hechos históricos en la escena, por lo que las historias llevadas a la escena eran alteradas dramáticamente. En cambio, el nuevo gobierno prefería transmitir las historias de modo verosímil al pueblo.

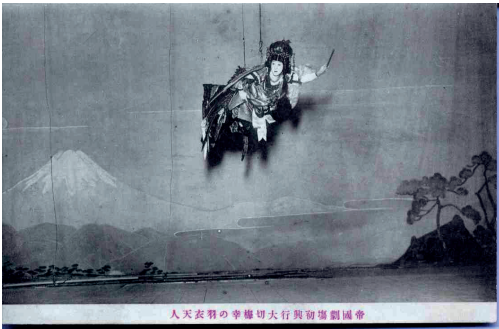
Sin embargo, y a pesar del arduo trabajo de promotores, directores y actores que siguieron las directrices de la Reforma Teatral, la campaña no logró el éxito esperado (Gotō 234-235, Kurata 43, Ōzasa 30-35). Ni el *zangirimono* ni el *katsureki* consiguieron atraer al público porque no comprendieron que ese nuevo concepto teatral basado en la teoría de la historicidad estricta, en principios racionales o en estilos realistas occidentales, no se ajustaba al género del Kabuki. ¿Cuáles eran sus características distintivas? ¿Cómo explicar su encanto? Una característica importante de las presentaciones del Kabuki residía en la belleza de los actores, convertidos en estrellas, era tal el impacto de su estética que eclipsaba la relevancia del drama literario en la obra. En la larga historia pre-moderna de Japón, el Kabuki fue considerado por su origen y estilo un arte humilde, vulgar, depravado y perturbador del orden feudal, como casi cualquier tipo de arte interpretativo, con la excepción del Noh, patrocinado por la clase guerrera. En consecuencia, la clase dirigente lo despreció y censuró. Los actores del Kabuki eran llamados *kawaramono* o *kawarakojiki* (personas de las riveras de los ríos y mendigos, respectivamente); durante el período Edo (siglos xv a xix) ocuparon el nivel más bajo de la sociedad, compuesta por guerreros, agricultores, artesanos y comerciantes, y sufrieron de marginación clasista dentro del sistema social. Igualmente, los teatros eran vistos como “lugares malos”, equiparables a prostíbulos, por lo que se construían en barrios distantes del centro de la ciudad, muchas veces en la rivera de los ríos (Gotō 180-185). Sin embargo, en los hechos este género era inteligible, familiar y accesible para los plebeyos. Los actores eran muy apreciados entre personas de esa clase, cautivaban a los espectadores con su encanto y vitalidad. Eran el equivalente de las estrellas de cine y televisión actuales; marcaban pautas para la moda, así como para el comportamiento, las costumbres y el lenguaje. De tal manera que los estigmatizados cuerpos de los actores, llamativos e insolentes, atrajeron a la multitud por emitir un aura intensa.

Otro elemento que caracteriza al Kabuki es su “estilización” aplicada sobre la realidad de la vida cotidiana. Esta estilización contrasta totalmente con el realismo naturalista de la modernidad occidental. La estética del Kabuki está dispuesta para ofrecer “la flor” y “el consuelo” al público (Kawatake

⁶⁹ *Sanada Yukimura* trataba sobre las acciones de un guerrero heroico del siglo XVI.

160); pero no puede cumplirlo si retrata de manera realista la vida cotidiana. En otras palabras, su estética consiste en la creación de un mundo de belleza diferente del mundo cotidiano descrito de manera realista; puede decirse que “anteponen la belleza a la verdad” (160). Por ende, en la actuación del Kabuki el mundo imaginario y romantizado presenta papeles moldeados y deformados conforme a una tipología de la humanidad. El mundo de este género es una elaborada expresión de arte escénico musical que bien puede ser definido como una forma de expresionismo; de una destacada belleza visual que pone énfasis en el uso sensual del color y en las composiciones pictográficas, además de acompañarse de una musicalidad compleja y versátil producida por el *shamisen*, guitarra tradicional japonesa de tres cuerdas. En esta forma de arte tradicional, lo que se conoce como *kata* (secuencia de formas) ha sido transmitido de generación en generación, y cada escuela tiene su propia *kata*. Algunas de ellas tienen su origen en acciones y movimientos rituales de épocas pasadas,⁷⁰ que se transmitieron a las formas expresivas en el Kabuki; son prolongaciones de religiones populares del pasado remoto presentes en la mentalidad colectiva aun cuando los espectadores no estén conscientes de este hecho.

En las obras del Kabuki, los temas, el estilo de actuación, el lenguaje y el método de producción estaban establecidos por medio de patrones muy definidos, por tanto, el cambio en estas áreas fue excesivamente difícil. Ni los asiduos seguidores de esta tradición escénica, ni el naciente público de la época moderna, aceptaron las innovaciones. Con la Reforma Teatral el Kabuki perdió su colorido, su aura y su belleza —“*la flor*”, según Zeami, el maestro de Noh—, aunque permaneció fiel a la historia y a la realidad, además de que sus actores se liberaron del estigma y mejoraron su posición social.



~ *Hagoromo* (Kabuki), 1911, Tokio (Cortesía de Tha Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University).

La aparición de un teatro novedoso:

la orientación al realismo

Mientras el plan estatal de la Reforma Teatral permanecía en un *impasse*, por haber fracasado en su intento de producir un estilo Kabuki realista y sofisticado, desde un frente eminentemente político y militante surgió un movimiento artístico en busca de nuevas formas teatrales, que rompió el virtual monopolio del herméti-

⁷⁰ Por ejemplo, en la pateadura del piso puede reconocerse una acción ritual para tranquilizar a las almas de los difuntos (Orikuchi 358-365) y la manera de brincar llamada *roppō* podría derivar de la manera de caminar de los monjes en el siglo XIV.

co mundo del teatro Kabuki. En la década de los setenta del siglo XIX, en medio del ímpetu del Movimiento por la Libertad y los Derechos del Pueblo,⁷¹ surgieron dos grupos formados por militantes políticos y actores aficionados, con un repertorio de obras teatrales de propaganda o de panfleto, sin precedentes en la historia del arte escénico nipón.

Uno de ellos, fue la compañía de Sudō Sadanori, militante del partido liberal y periodista en la prensa de oposición. En diciembre de 1888, la compañía de Sudō representó dos obras en Ōsaka, *Un estudiante paciente y una mujer hermosa y virtuosa* (耐忍之書生貞操佳人 *Tainin no shosei teisō no kajin*) y *Una historia elogiada de lealtad, alba en Ueno*⁷² (勤王美談上野曙 *Kinnōbidan ueno no akebono*) (Ōzasa 48). Sudō llamó a este repertorio “teatro reformado de militantes del gran Japón (大日本壯士改良芝居 *Dainihon sōshi kairyō shibai*)”. En ambas obras se aborda el triunfo del sujeto por esfuerzos personales, en el contexto de la creciente vida urbana; y en ambas se asume una perspectiva política orientada por conceptos modernos como la libertad y los derechos del pueblo. Sin embargo, la actuación y la dirección se apoyaron en el viejo Kabuki debido a que Sudō no pudo diseñar otra metodología.⁷³ Aún así, es digna de mención su conciencia de que la actuación debía ser realista para representar a sus personajes mejor de como lo hacía el Kabuki. Por ejemplo, para desempeñar el papel del protagonista, un conductor de *rickshaw* (carreta tirada por una persona), Sudō recorrió al trote toda Ōsaka, hasta literalmente escupir sangre (Ōzasa 51). Mientras, los actores que se encargaron de representar los personajes del masajista ciego y del mendigo ejercieron temporal pero efectivamente esos oficios.

Mientras Sudō Sadanori oscilaba entre el viejo estilo del Kabuki y el realismo empírico, Otojirō Kawakami, también militante del Movimiento por la Libertad y los Derechos del Pueblo, actor, dramaturgo y uno de los directores más destacados en este nuevo teatro, alcanzaba con sus obras la expre-

⁷¹ El Movimiento por la Libertad y los Derechos del Pueblo fue un movimiento político y social que se extendió desde la década de los setenta hasta la de los noventa del siglo XIX. Fue animado por ex guerreros descontentos y dirigentes políticos disidentes del gobierno, agrupados como organización política. Además participaron en el movimiento periodistas, escritores y educadores ilustrados, quienes convocaban también a distintos sectores, como campesinos y comerciantes; entre sus actividades estuvo la organización de debates públicos y la edición de publicaciones para exponer propuestas alternativas a los proyectos oficiales (Tanaka 1992 81-82).

⁷² La primera obra fue una adaptación de un libro escrito por el mismo Sudō, *Un estudiante audaz* (剛胆の書生 *Gōtan no shosei*), en su trama un joven provinciano llega a Tokio y consigue trabajo como conductor de *rickshaw* —tirar de esas carretas era un trabajo común entre los hombres de provincia, en las ciudades de aquella época—, estudia en medio de las dificultades económicas, con paciencia, perseverancia y audacia hasta conseguir el éxito en la vida. Mientras la segunda fue escrita por el anarco - socialista Kōtoku Shūsui a propósito de un levantamiento revolucionario en Corea dirigido por Ōi Kentarō, un líder japonés de izquierda (Gotō 237).

⁷³ En realidad, a petición de Sudō, Nakamura Marushō, discípulo del prestigiado maestro de kabuki Nakamura Sōjūrō, colaboró con su compañía en la dirección y en la coreografía (Murakami).

sión escénica de un realismo y una libertad jamás antes vista. La compañía de Kawakami escenificó varias obras con temas de actualidad⁷⁴ (Kurata 131-132) y tuvo buena recepción tanto por parte del público como de los críticos. Esa aceptación fue particularmente notable cuando en agosto de 1894 Kawakami presentó ante el público, *La encarnizada y heroica Guerra Sino-Japonesa* (壯絶快絶日清戦争 *Sōzetsukaizetsu Nisshinsensō*) que inauguraría un nuevo género teatral, basado en piezas patrióticas sobre la Guerra Sino-Japonesa, la primera guerra moderna de Japón contra China (1894-5).⁷⁵

¿Cuáles fueron los factores para que *La encarnizada y heroica Guerra Sino-Japonesa* de la compañía teatral de Kawakami obtuviera un rotundo éxito? ¿Por qué la representación de este grupo amateur atrajo tanto al público, a diferencia del nuevo teatro de Sudō? El arte escénico de Kawakami se caracterizó por un estilo de actuación más realista, con lenguaje coloquial y movimientos ágiles inspirados en el *niwaka* (farsa satírica tradicional donde se trataban sucesos políticos con una visión crítica), aun cuando no estaba completamente libre de las formas estilizadas del Kabuki (Saya 119-133). Mientras el intento de realismo en el Kabuki se frustraba, el realismo de Kawakami, con su estilo de actuación y los cuerpos de sus actores, consiguió captar y representar el ambiente de la época. Las diferencias entre el estilo del Kabuki y el de Kawakami se manifestaron notablemente en las escenas de guerra, en donde los personajes discutían y luchaban.

En ese tiempo los cuerpos de los japoneses, que antes habían sido heterogéneos, diferenciados por la posición social, la profesión y el lugar de origen, estaban en medio de un proceso de transición hacia la homogeneización que conformaría el pueblo japonés, “una nación”. Esta uniformización se realizó por medio de una compleja interacción entre la educación física, la educación musical y la instrucción militar que se impartían en las escuelas como parte de la enseñanza obligatoria. Es decir, se diseñó una intervención de poderes sobre los cuerpos autóctonos para adaptarlos a las industrias fabriles y a las guerras venideras, para transformarlos en súbditos del Tennō, Emperador japonés, y satisfacer las necesidades del Estado. En la Guerra Si-

⁷⁴ *El verdadero Acontecimiento del atentado al Sr. Itagaki Taisuke* (板垣君遭難実記 *Itagakikun sōnanjikki*) fue una de esas obras. Estaba basada en el atentado contra Itagaki Taisuke, político y líder del Movimiento de la Libertad y de los Derechos del Pueblo, perpetrado por un militante de derecha, en 1882. Kawakami escenificó esta obra en 1891 en el teatro Nakamura-za, de Tokio, un recinto con casi doscientos setenta años de historia y que era el recinto tradicional para el Kabuki (Saya 117).

⁷⁵ La compañía de Kawakami estrenó su obra en Tokio el 31 de agosto, apenas treinta días después de que Japón declarara la guerra a China (el primero de agosto). Fue la primera pieza en tratar el tema. Tardó más de un mes en conseguir la autorización de la Jefatura Superior de la Policía Metropolitana para llevarla a escena. Por su parte, El Kabuki-za, la compañía de Kabuki, cuyo líder fue el famoso actor Ichikawa Danjūrō, también estrenó un número acerca de la guerra en noviembre del mismo año, casi dos meses después de Kawakami (Saya 119-128).

no-Japonesa ya no combatieron los antiguos samuráis experimentados en el combate, sino miles de cuerpos unificados como una nación, en tránsito hacia la modernización. En contraste con las formas de combate en el Kabuki, que se caracterizan por las posturas estilizadas, las maniobras de esgrima y las figuras de danza acompañadas con música, los actores de Kawakami desplegaron en el escenario movimientos racionales de soldados reales en el campo de batalla. Con ello dieron verosimilitud a las escenas de combate, donde también se utilizaron accesorios imitativos, como pistolas, sangre artificial y efectos sonoros de explosión. Esta novedosa “espectacularidad realista” emocionó mucho al público. Los cuerpos de esos actores eran un nuevo vehículo capaz de visibilizar y transmitir la realidad circundante de los humanos, al igual que lo hacían el periódico y las canciones populares satíricas.

En el Japón moderno, el teatro experimentó la transición del cuerpo escénico a la modernización y muchos teatristas pugnaron por abandonar la estilización tradicional para, en cambio, apropiarse del realismo occidental, aunque siempre hubo movimientos de japonsización del teatro que buscaron nuevos conceptos con formas tradicionales. Los cuerpos de los actores del Kabuki ya no eran adecuados para tales movimientos racionalizados. Además de que el diálogo en el escenario, el esquema dramático y la dirección resultaban desfasados para el siglo de la modernidad. Tras la Guerra Sino-Japonesa, el Kabuki dejó de escenificar los acontecimientos de la época y de perseguir la novedad; en cambio, optó por erigirse como el teatro “clásico” privilegiado, conservando el viejo estilo de actuación y dirección, de composición de las obras, los esquemas de personajes y los patrones movimientos *kata* que se remontan a los movimientos de los rituales budistas o sintoístas del pasado remoto. Como consecuencia de todo esto, el Kabuki clásico conservaría el aura de los actores, la antigua memoria de los vínculos con las deidades y la mentalidad colectiva de los antepasados. A diferencia del Kabuki, que optó por la belleza estilizada, el novedoso teatro militante dio una importancia primordial a la expresión realista. Cabe decir que los nuevos teatristas quisieron desprenderse de los personajes arquetípicos utilizados en el viejo teatro y, en lugar de eso, eran sensibles tanto al concepto de “individualidad” que distinguía a cada individuo de los demás, como al de “libertad” respecto de viejos valores. Cuando ellos se liberaron de las *katas*, su arte escénico se desprendió de conceptos religiosos. En este sentido, al adoptar el realismo, dando relevancia a la verdad de las personas y las sociedades, el nuevo teatro militante de Japón abrió el camino para el humanismo moderno.

Reconocimiento:

Quiero agradecer a Israel Franco, del CITRU-INBA, quien me ayudó a revisar este texto.

Bibliografía

- Gotō, Hajime. *Nihon geinōshinyūmon*. 8ed. Tokio: Shakaishisōsha, 1986. Impreso.
- Kawatake, Toshio. “Nihon no engiron”. *Engiron*. Eds. Tsugami Tadashi, Sugai Yukio y Kagawa Yoshinari. Tokio: Chōbun-sha, 1980. Impreso.
- Kurata, Yoshihiro. *Shibaigoya to yose no kindai*. Tokio: Iwanami shoten, 2006. Impreso.
- Murakami, Hironori. <http://www.i10x.com/planb/sp/murakami/08.html>. 2003. Digital
- Orikuchi, Shinobu. *Orikuchi Shinobu zenshū dai 18kan*. Tokio: Chūōkōronsha, 1967. Impreso.
- Ōzasa, Yoshio. *Nihon gendaiengekishi: meiji-taishō hen*. Tokio: Hakusui-sha, 1985. Impreso.
- Saya, Makito. *Nisshin sensō: kokumin no tanjō*. Tokio: Kōan-sha, 2009. Impreso.
- Tanaka, Michiko: “Movimiento por la Libertad y los Derechos del Pueblo y política de partidos”. *Política y pensamiento político en Japón 1868-1925*. Eds. Takabatake Michitoshi, Lothar Knauth y Tanaka Michiko. México: El Colegio de México, 1992. Impreso.

El clown: poeta de cuerpo presente

Carlos Gutiérrez Bracho

El escenario está vacío; una tenue luz azul baña la escena. Por el lado izquierdo del público aparece una silueta amarilla. Gran nariz roja, bufanda roja, enormes zapatos rojos. Anda lentamente, cabizbajo. Trae una soga en la mano. Mira el suelo. Conforme avanza, la cuerda va mostrándose tan larga como es. El *clown* se detiene al centro del escenario. Voltea a ver al público. Mira a su izquierda, regresa la mirada al centro. La cuerda, todo el tiempo, en su mano. Respira profundamente. Las manos se tensan. Dobla sus rodillas hasta casi tocar el suelo. Su cuerpo entero respira conforme lo hacen sus pulmones. Es la presencia de un organismo que respira en su totalidad. Está vivo. Pareciera que resonaran en él las palabras del filósofo francés Vladimir Jankélévitch: “El oxígeno que nos ayuda a respirar en el tiempo es la ampliación del porvenir” (25).

Este *clown* anciano toma la cuerda entre sus manos. La mira. La coloca frente a su rostro; echa un vistazo rápido al público, antes de intentar ir hacia ese inquietante nudo que aparece como protagonista de un desenlace fatal. Mete totalmente la cabeza en la soga y la coloca sobre sus hombros. Se le mira como un condenado a muerte, uno de esos seres anónimos que ha decidido tomar el control de su propio tiempo. El momento de su desaparición física. Aprieta un poco... algo lo detiene. Vuelve a respirar con todo su ser. Sigue vivo. Voltea a la derecha. Sus largos, esponjosos y escasos cabellos blancos y su mirada denotan angustia, preocupación, duda. Abre y cierra la boca, igual que un pez moribundo en el agua. Sigue con vida. Su existencia aparece “cerrada por la muerte pero está siempre entreabierta por la esperanza, lo que hace que nunca sea necesario morir. Es esta esperanza la que le está negada al condenado a muerte” (Jankélévitch 27). ¿Este *clown* es un condenado a muerte? Quizá, aunque “todo hombre que está vivo puede prolongar su vida” (22).

Mira hacia arriba. Busca. Jala la cuerda para que dé de sí. Es muy larga. La jala lentamente mientras observa a su público. Se percata de que la soga es muchísimo más grande de lo que cree, voltea a verla. Algo se ha trastocado. Jala, jala, jala y no termina de encontrar el otro extremo. Jala más, jala despacio; el cuerpo completo respira y se relaja. Jala rápido, rapidísimo. Jala en grande, jala en pequeño. Parece haber llegado a su fin, pero algo la detiene. Se sorprende. Tensa la cuerda. Mira con curiosidad y un poco de susto. Jala con toda la fuerza de su ser. El escenario se ilumina. La música se transforma y entra otro *clown* amarillo, igual que él, aunque más joven y con cabellos rojos. Se miran uno al otro. Tienen las mismas reacciones. La misma sorpresa. Voltean a ver al público, se miran mutuamente. Duda. Ambos llevan una mano a

su cuello y descubren que están unidos por la misma cuerda. Se miran una vez más. Se sorprenden. Regresan a ver al público. Voltean. Ahora se encuentran frente a frente, ante sí mismos y ante su posible muerte. ¿La propia o la de ese otro que está enfrente como si fuera un espejo?

En lo que concierne a la muerte en primera persona, es decir la mía, no puedo hablar en absoluto porque es mi muerte. Llevo mi secreto, si hay tal, a la tumba. Queda la muerte en segunda persona, la muerte de alguien cercano, que es la experiencia filosófica privilegiada porque es tangencial a dos personas allegadas. Es la más parecida a la mía, y sin ser para nada la muerte impersonal y anónima del fenómeno social. Es otro y no yo, entonces sobreviviré. Puedo verlo morir. Lo veo muerto. Es otro y no yo y, al mismo tiempo, es lo que me toca más de cerca. (Jankélévitch 14-15).

No es tiempo de morir. Ahora es una decisión. El extraño visitante sale del escenario. El *clown* anciano se quita la soga del cuello. La tira al suelo. Busca a su *otro clown*. Mira al público. El ‘extranjero’ regresa al escenario. Ya no trae la soga en su cuello. Ésta va desapareciendo del escenario y ambos observan cómo se desliza por el suelo. Se vuelven a encontrar uno al otro.

“El hombre no sería él mismo un hombre sin la muerte, que es la presencia latente de esa muerte la que hace las grandes existencias, la que les brinda su fervor, su ardor, su tono” (Jankélévitch 18). Ya no están unidos por la cuerda, presencia amenazante de su muerte. Ya, tampoco, están solos: la vida comienza a manifestarse también. Un *clown* verde sale del lado derecho del actor. Tiene un gorro de largas solapas laterales. Cruza el escenario de manera despreocupada y desaparece. Los *clowns* se miran. El ‘extranjero’ sale del escenario. Y el anciano queda solo, nuevamente. En algún momento parece que su mirada acusa, otra vez, la imagen del condenado a muerte. Tal vez es así porque “morir es la condición misma de la existencia” (36).

Así comienza el espectáculo *Slava's Snowshow* que el *clown* ruso Slava Polunin estrenó en 1993 y con el que ha dado la vuelta al mundo, junto a la compañía que fundó en Rusia, en 1979. Hoy es identificado no sólo por ser uno de los creadores influyentes del Cirque du Soleil, sino porque se ha convertido en uno de los más representativos de un tipo de *clown* que pone en escena, con su arte, la pregunta esencial sobre el ser humano; y hablar desde ahí, construir con cada *entrée* o número un camino de búsqueda para encontrar respuestas. Polunin “ha creado personajes que muestran lo absurdo de la vida con un énfasis particular en un punto de vista existencialista, haciendo su mensaje accesible de actuar para y con su público” (Peacock 14). En una entrevista que concedió para el documental *Zapatos nuevos, payasos de hoy en Europa*, realizado por Brian Rodríguez, en el año 2010, recordaba sus inicios en Rusia:

Cuando comencé a trabajar en la profesión, libertad era la palabra fundamental para este país. Y seguramente comencé a ser uno de los símbolos de esta palabra para el público ruso. Y venían a verme porque querían comprender cómo se siente una persona con libertad absoluta. Entendí que lo fundamental no es la libertad, sino la libertad como el camino a la felicidad y al espíritu infantil de la persona (Rodríguez 20).

En otra entrevista para el diario *El Clarín*, de Argentina, analizaba la diferencia entre el payaso de circo y el de teatro. Lo que puede significar no ser sólo un relleno transitorio o entretenedor –como tradicionalmente ocurre con los payasos circenses–, sino asumir la responsabilidad completa del espectáculo y tener conciencia plena de su presencia, como un artista escénico, igual que ocurre con los *clowns* que desarrollan sus números en las salas teatrales:

Los payasos de circo son más tradicionales y más naturales, porque la energía del circo es la energía de la plaza, como cuando la gente se funde en una sola persona. Pero el circo tiene un defecto, que no te da la oportunidad de profundizar, te limita como payaso [...] Para mí es más interesante trabajar en el teatro, donde puedo practicar la payasada enérgica e ingenua del circo, junto con la payasada psicológica y metafísica del teatro [...] Durante los últimos cien años este arte perdió su fuerza, habla con palabras viejas sobre temas viejos. Salen con vestimenta del siglo dieciocho y cuentan chistes del siglo quince. Y a la gente inteligente ya no le interesa eso (Papic s/p).

Slava se identifica, además, con una manera de *clown* que reclama para su quehacer una posición como artista escénico que lo distancie, principalmente, del payaso callejero o del payaso de circo. La suya no es una propuesta única. Otros creadores, como Darío Fo (Premio Nobel de Literatura 1997), han hablado enérgicamente al respecto. Para este artista italiano, frecuentemente vemos malas copias de *clown* hechas por actores que sólo se ponen una nariz roja y aúllan con voz aguda, pero “uno sólo se convierte en *clown* tras mucho trabajo, constante, disciplinado y esforzado. Y –también– tras una práctica enorme que sólo dan los años. ¡Ser *clown* no se improvisa! (Fo, citado en Ruiz 292).

La crítica que hace Fo revela una tensión entre este tipo de *clowns*-artistas y la vulgarización o asimilación social que la figura del payaso ha tenido a lo largo de los años, lo cual hace que se despliegue en un sinnúmero de figuras, calidades, interpretaciones y números o *entrées* cómicos que pueden verse en una enorme cantidad de foros, como la misma calle, transportes públicos, películas hollywoodenses, la televisión, etcétera. No obstante, cuando Fo habla de “malas copias” se refiere a que la vestimenta pareciera ocupar en los actores todo el sustento artístico del *clown* y eso, previene, se aleja del sentido esencial de esta figura.

En muchos escritos en castellano consultados sobre este quehacer cómico se nota un singular empleo de la palabra *clown* (de origen anglosajón), que a ratos pareciera imponerse al uso de la palabra payaso (de raíz italiana). Tal vez los autores quieren dejar en claro la diferenciación entre un payaso-artista (el *clown*) y uno no-artista (el payaso). En este último caso entrarían aquellos que se maquillan de blanco, usan grandes pelucas coloridas y narices rojas —como los que ataca Fo— para conseguir algunos recursos económicos que les permitan hacer frente a las carencias de la vida cotidiana. También, los actores contratados por firmas comerciales o productores cinematográficos para interpretar payasos que responden únicamente a un guión previamente escrito, y no a motivadores profundos que el artista podría tener sobre el trabajo escénico que esté realizando.

Clown es una palabra inglesa que, según John H. Towsen, apareció por vez primera en el siglo XVI, cuando lo más común era decir *clayne*, *cloine* o *clowne*. Su etimología viene de las palabras *colonus* (un tipo de campesino en el antiguo Imperio romano) y *clod*, que también refiere a campesinos o a personas toscas y groseras; por lo mismo, originalmente se designaba como *clown* a una persona ordinaria e ignorante, también de procedencia campirana o de modales poco refinados.

Sin embargo, *clod* o *clown* también llegó a significar patán o punta-pié, cuando menos en el vocabulario urbano sofisticado. La misma connotación aparece en otros lenguajes; por ejemplo, en islandés, *klünne* refiere a un hombre torpe y grosero; en un dialecto frisio, significa patán torpe, mientras que en un dialecto danés los vocablos *klunes* y *klod* significan zoquete, tronco o confundido.

En el *clown*, como señala Beatriz Trastoy, convergen tradiciones de orígenes muy diversos y antiguos. Utiliza, como medios de expresión, la gestualidad acrobática (es decir, un cuerpo entrenado y en plenitud), la música y el canto: “Generalmente, el *clown* trabaja una estructura de teatro dentro del teatro, que puede presentar dos variantes: el artista jugando situaciones y el artista representando personajes diferentes de él mismo” (64). También se trata de una figura muy antigua. Se han encontrado referencias cientos de años antes de la Edad Media, periodo en el que para Mijaíl Bajtín, de entre toda la diversidad de manifestaciones cómicas que había, los payasos presentaban una “unidad de estilo” y, por lo mismo, eran parte constitutiva “e indivisible de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnavalesca” (10). Todos los ritos civiles y las ceremonias de la vida cotidiana se encontraban acompañados por bufones y “tontos” que parodiaban los actos sociales: no había fiesta que se desarrollara “sin la intervención de los elementos de una organización cómica”. En prácticamente todos los países europeos se podían encontrar estas formas de espectáculo y de rito, “organizadas a la manera có-

mica y consagradas por la tradición” (11). El investigador cree que los países latinos, y sobre todo Francia, fueron los que se destacaron por la riqueza y complejidad de estas figuras cómicas.

Para él, tanto los bufones como los payasos fueron los personajes característicos de la cultura cómica medieval; principalmente en el carnaval. Y lo fundamental es que no se trataba de actores que representaban un papel sobre un escenario, sino que seguían siendo bufones y payasos “en todas las circunstancias de su vida”; por lo mismo, corporeizaban “una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte, donde no podían ser considerados ni personajes excéntricos, pero tampoco estúpidos o tontos, y menos actores cómicos” (13). El carnaval ofrecía, asimismo, una eliminación provisional “a la vez ideal y efectiva” de las relaciones jerárquicas entre los individuos, por lo que se creaba, en las plazas públicas, “un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales”, ya que surgían formas diferentes y particulares de lenguaje, así como de los ademanes; asimismo, se establecían relaciones francas y sin constricciones “que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta” (16).

Al difuminarse las distancias y sentir un espacio de liberación, como ofrecía el carnaval, las personas entraban en un ámbito que les resultaba común a todos. Se encontraban en comunión, acto definido por Gisbert Greshake como “un proceso en el que cada uno de los diferentes elementos encuentra unidad precisamente en su diferencia al permitir a los demás participar en su vida, haciendo así realidad una vida común” (28-29). De la comunión participaban todos los integrantes del carnaval que no eran sino la gente del pueblo, los de a pie, los oprimidos. En ese momento de comunión, la opresión y el discurso del poderoso menguaban su poder dominante y las formas de relación social se relajaban. El payaso participaba de esta transgresión de los valores hegemónicos imperantes. De ahí que su presencia ha sido fundamental en las sociedades medievales y posteriores, incluyendo la actualidad.

Hoy no es fácil definir al *clown*. El artista estadounidense Jango Edwards da un apunte. Considera que se trata del actor total comprometido social y políticamente con su tiempo y con su historia; asimismo, no es sino un reflejo de nosotros mismos. También piensa que el poder del *clown* está en “la capacidad para provocar un momento de pensamiento, una reflexión hacia el cambio, un posible empujón en la dirección de comprender, llegado en un momento de relajación causada por una descarga de tensión, cuando el observador ríe de la figura cómica (Edwards s/p).

El *clown* es una figura sin patria, sin territorio. Es el vagabundo (y *clowns* existenciales como Slava lo subrayan). Es la imagen del ser humano en tránsito por la vida. Su condición natural es la del migrante, como en esencia

es la de todos los seres humanos. Su vestuario y su maquillaje lo desterritorializa, lo universaliza, para recordarnos que a cada momento estamos de frente a nuestra muerte y viene a decírnoslo en cada *entrée*. Es el ‘extranjero’ que llega de tierras desconocidas a revelarnos nuestro propio ser y a mostrarnos que no estamos solos, que del otro lado de la *cuerda* siempre hay ‘alguien’. Y que, a pesar de la amenaza constante de la muerte, respiramos. Seguimos vivos.

Así son Slava y el Charlot de Charles Chaplin. Van por el mundo sólo con una maleta o un atado de ropa. No tienen más nación que su propio cuerpo, el cual no es sino la expresión simbólica de su estar en el mundo, como lo llama Luz Elena Gallo: “es el ser de la existencia y es necesariamente el lugar donde dicha existencia acontece” (70). Su presencia es cuerpo *Leib* o cuerpo real, experimentado por el sujeto mismo, “como expresión directa de su identidad” (Lucas 130), y que no es sino “aquel que testimonia de sí, que es testigo de lo vivido, aquel que dice-diciendo, hace-haciendo, siente-sintiendo, piensa-pensando, comunica-comunicando, crea-creando, quiere-queriendo; el cuerpo *Leib* es el cuerpo vivido, sintiente, animado, agente; ese cuerpo que es sí-mismo, que siente, vivencia, piensa y experimenta” (Gallo 70). Y es que su estar en cualquier escenario es siempre presente y en gerundio: va siendo mientras va haciendo, porque para el *clown* el principal instrumento es un cuerpo existiendo. El *clown* es cuerpo siempre presente y por ello es, también, irremediamente escénico. Su quehacer vive en el hoy perpetuo del escenario –teatral o no–, frente a aquél que acude a su llamado. Ahí se muestra corporalmente y se manifiesta como presencia en relación con los demás porque, aunque es vagabundo, está consciente de que no está solo. Su sola presencia lo identifica:

decir “yo existo” significa “soy un cuerpo para el otro” [...] Necesito del prójimo para captar con plenitud todas las estructuras de mi ser hasta tal punto que sin el otro mi ser se desvanecería. Soy mi cuerpo para el otro y me presento constituido por él (Rovaletti 111).

En ese espacio, el cuerpo del *clown* se convierte en construcción simbólica para el otro, se presenta dotado de sentido y abierto a su significación, porque “el cuerpo, al ser un fenómeno expresivo que se expresa simbólicamente, es corporeidad” (Gallo 74) y el del *clown*, en tanto *Leib* y en tanto hombre-cuerpo, hombre-objeto, hombre-obra de arte, ofrece una manera de estar en el mundo, una manera en comunión, una forma que se comparte. Y, como apunta María Luisa Pfeiffer, el encuentro con el otro es “lo que posibilita la constante transformación del mundo, en diferentes niveles, el mecánico, el relacional, el simbólico” (26).

A pesar del paso de cientos de años, el del *clown* es un cuerpo que no ha dejado atrás ese carácter simbólico. Por ello es que, aunque con variantes,

sigue mostrándose exótico, transgresor, extranjero. Su más fuerte tradición es la grotesca que parece apelar a sus antiguas raíces medievales para contrastar con el ideal en que nos hemos querido convertir desde el siglo XVI, pero que nos ha pasado factura. De acuerdo con David Le Breton, hoy somos un cuerpo racional “que marca la frontera entre un individuo y otro, la clausura del sujeto. Es un cuerpo liso, moral, sin asperezas, limitado (...) Un cuerpo aislado, separado de los demás, en posición de exterioridad con respecto del mundo, encerrado en sí mismo (32).

Somos, metafóricamente, un cuerpo que ha perdido la fe y la confianza en el otro. Y el *clown* se presenta para ayudarnos a restaurar esa confianza. Por ello, la suya es una invitación a la comunión. María Zambrano ve en el *clown* existencialista una disposición por alcanzar esa vida común, no sólo con su público o con el hombre, sino con todos los hombres. Es, como dice ella, su “afán de comunión”. A eso consagra su arte, su existencia. La visión zambraniana de esta figura escénica permite preguntarnos qué hace ser a estos personajes, y puede darnos pistas para respondernos por qué, a pesar de tener una presencia constante tan antigua, sigue guardando para sí un cierto espacio de silencio, de secreto, que no es fácil de descifrar y que podría ser origen de algunos de los rechazos que su presencia ocasiona.

A diferencia de otras actividades escénicas, la del *clown* existencial no necesariamente se apoya en la palabra hablada. Él pone y dispone de su cuerpo y su ser para provocar que hable la voz interior, la suya y la de aquel observador que esté dispuesto a escuchar. Por ello, este *clown* no busca la risa como fin último, sino que se vale de ésta para poder establecer un diálogo silente con sus observadores. Un diálogo que lo convierte en un poeta corporal y el poeta, dice Zambrano,

saca de la humillación del no ser a lo que en él gime, saca de nada a la nada misma y le da nombre y rostro. El poeta no se afana para que de las cosas que hay, unas sean, y otras no lleguen a este privilegio, sino que trabaja para que todo lo que hay y lo que no hay, llegue a ser. El poeta no teme a la nada. (*Filosofía y poesía* 22-23).

La imagen del *clown* existencial da cuenta de un ser errante, ambiguo, corporalmente transgresor y, quizá, transgredido. Su presencia física evoca la desazón más profunda que nos provocan los silencios de nuestro ser. También por eso es poeta, porque habla de angustia, de ésta que “acompaña a la creación”, de ésta que proviene de estar situado frente a algo que no precisa su forma ante nosotros, porque somos nosotros quienes hemos de dársela (*ibid.* 89). Y el *clown* se la da, la pone frente a nosotros. Maquilla su rostro de blanco para recordarnos el origen más auténtico de todas nuestras angustias: nuestra muerte. Nuestro vacío existencial frente a la no-existencia. Este

clown se pone frente a nosotros para recordarnos lo finito de nuestro ser, para recordarnos que nosotros, como él, también somos vagabundos, errantes, y tampoco tenemos un pasaporte que nos asegure la pervivencia en nuestra finita existencia biológica.

Él nos habla de su propio vacío, de su propia angustia que para Zambrano es esencial, ya que sin ella, el payaso, en tanto poeta,

no recorrería el camino que va desde el sueño –ese sueño que hay bajo toda poesía– y que es el sueño que hay bajo toda vida. No saldría el poeta de ese sueño de la inocencia, si no es por la angustia. Angustia llena de amor y no de voluntad de poder, que le lleva hasta la creación de su objeto (*Filosofía y poesía* 95).

El *clown*, desde esta mirada, se vuelve poeta precisamente porque no quiere salvarse él solo y porque no es a él mismo a quien anda buscando por los senderos de su vida, sino a todos y cada uno de nosotros: “Una felicidad que no puede comunicarse no es una felicidad”, señala la filósofa. Para ella, el ser del poeta y por extensión, del *clown*, es sólo un vehículo para que dicha comunicación se realice (99). Y eso lo hace ser libre para regalar libertad a otros.

El *clown*, entonces, como dice Jaques Lecoq, hace de su cuerpo un símbolo de la libertad, la de “hacer reír mostrándose tal cual es en su soledad” (146). Por ello, dice Zambrano, “sale a la pista revestido de una máscara para mejor usar de su alma” (161), y emplea dicha máscara como una imagen de sí mismo, para jugar con ella; “borra la máscara del hombre social y respetable para que su alma juegue libremente ante el público, en el redondel que representa el mundo, bajo la carpa que oculta y significa el firmamento” (161). Todo parece saberlo el *clown*, recuerda la pensadora. Y subraya: “Con su rostro inmóvil, imitación de la muerte, parece ser una de las formas más profundas de conciencia que el hombre haya alcanzado de sí mismo” (173).

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Universidad, 2003. Impreso.
- Columbres, Adolfo. *Celebración del lenguaje: hacia una teoría intercultural de la literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1997. Impreso.
- Edwards, Jango. *La teoría del payaso*. En línea: www.clownplanet.com/txt/teorijangotxt.htm. Consultado en julio 2012.
- Gallo Cadavid, Luz Elena. “Apuntes hacia una educación corporal, más allá de la educación física”. *Educación, cuerpo y ciudad. El cuerpo en las interacciones e instituciones sociales*. Medellín: Funámbulos, 2007. Impreso.
- Greshake, Gisbert. *Creer en el Dios uno y trino: una clave para entenderlo*.

- Santander: Sal Terrae, 1990. Impreso.
- Jankélévitch, Vladimir. *Pensar la muerte*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002. Impreso.
- Lecoq, Jacques. *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial, 2003. Impreso.
- Lucas Lucas, Ramón. “Cuerpo humano y visión integral del hombre”. *Pontificia Universitas Gregoriana. Gregorianum*. Roma: Pontificia Universitas Gregoriana, 1995. Impreso.
- Papic, Diego. “Hay que mirar con ojos de niño”. *Periódico Clarín*. 11 de mar. de 2008. En línea: <http://edant.clarin.com/diario/2008/03/11/espectaculos/c-00401.htm>.
- Peacock, Louise. *Serious play*. Chicago: Intellect Books, 2009. Impreso.
- Polunin, Slava. Entrevista para documental *Zapatos nuevos, payasos de hoy en Europa*. 28 de marzo de 2010. En línea: www.clownbaret.tv/actualidad-payasos-circo-clown/visita-y-entrevista-a-slava-polunin
- Pfeiffer, María Luisa. “El cuerpo ajeno”. *Corporalidad. La problemática del cuerpo en el pensamiento actual* (Rovaletti, M., ed.). Buenos Aires: Lugar, 1998. Impreso.
- Rodríguez Wood, Brian. *Zapatos nuevos, payasos de hoy en Europa*. Tenerife: Clownbaret y Avifilms, 2010. Impreso.
- Rovaletti, María Lucrecia, ed. *Corporalidad. La problemática del cuerpo en el pensamiento actual*. Buenos Aires: Lugar, 1998. Impreso.
- Towsen, John H. *Clowns*. Michigan: Hoawtorn Books, 1976. Impreso.
- Trastoy, Beatriz y Perla Zayas e Lima. *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006. Impreso.
- Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Impreso.
- _____. *Islas*. Madrid: Verbum, 2007. Impreso.



Cuerpo, transdisciplina y pedagogía





Cuerpo y transdisciplinariedad: fundamentos para una transpoética escénica

Domingo Adame

Introducción

Cuando veo a un actor del teatro dramático que balbucea, apenas se mueve e intenta conmovirse y conmover al espectador; a un bailarín que se mueve, no habla y padece para transmitir emociones; a un artista circense que únicamente muestra sus habilidades acrobáticas o a un performancero cuyo objetivo es comunicar su posición ideológica a través de un acto transgresor; cuando veo a un danzante indígena que está concelebrando un ritual para mantener viva una tradición o a un actor posmoderno que utiliza todos los recursos de las nuevas tecnologías y que interactúa con un cuerpo virtual, me pregunto si no habrá manera de relacionar entre sí, o mejor aún de trascender cada una de estas prácticas en una poética escénica transdisciplinaria o transpoética donde el cuerpo sea percibido no sólo como objeto, sino como emergencia de la comunión Sujeto-Objeto-Tercero Oculto, de manera que permita al creador y también al espectador transitar por diferentes niveles de realidad y propiciar el “reencantamiento del mundo”.⁷⁶

Mi respuesta es afirmativa. Sin embargo, para lograrlo, considero necesario modificar la visión disciplinaria que desde la modernidad ha dominado en Occidente, y plantear una manera distinta de conocer, pensar y hacer desde y con el cuerpo visto como fuente de energía, generador de movimiento y medio para todo tipo de relaciones.

El reto, por supuesto, es para quien quiera asumir esta tarea, pero lo es también para las instituciones de enseñanza artística, las cuales, necesariamente, tendrán que abrirse a la multi, inter y transdisciplinariedad con el fin de ofrecer a sus estudiantes una formación correspondiente a la complejidad del mundo actual, con base en una epistemología que integre tanto conocimientos tradicionales como aquellos de mayor actualidad en el ámbito de las ciencias, las técnicas, las humanidades, las artes, la espiritualidad pero, sobre todo, que fomenten el conocimiento interior y superen el binarismo cartesiano.

Considerar al propio cuerpo como sujeto y objeto de investigación puede permitir al o la artista descubrir y reconocer sus ilimitadas posibilidades de ser y hacer, mediante preguntas que sólo pueden surgir de sus más profundas necesidades y urgencias, por ejemplo: ¿qué es mi cuerpo?, ¿qué es mi cuerpo con relación a otros cuerpos?, ¿cómo me relaciono desde

⁷⁶ Tanto en la perspectiva ecológica de Morris Berman, como en la performática de Erika Fischer-Lichte (*Estética de lo performativo*).

mi cuerpo con todo lo que existe?, ¿qué me permite mantener la relación?, ¿cómo registro las distintas impresiones? ¿cómo puedo estar presente y darme cuenta de lo que hago?, ¿cómo vivo mi Ser-Sujeto?, ¿cómo vivo mi Ser-Comunitario? Y, en suma, ¿cómo puedo transitar simultáneamente por distintos niveles de realidad?

Las respuestas a estas preguntas, que desde luego no serán nunca definitivas, constituyen los siete pilares de la “Transpoética escénica” —que se indicarán al final de este ensayo— en la que el cuerpo deja de ser mirado como instrumento, medio, máquina o artificio, para emerger como un organismo humano que reconoce sus propios límites y posibilidades al examinar diversas facetas del acto creador y transitar hacia un espacio cada vez más abierto en el cual es viable experimentar todo aquello que, en su afán de especificidad, la perspectiva teatral disciplinaria ha excluido, principalmente la relación con el “Tercero Oculto” que corresponde a lo sagrado en el enfoque transdisciplinario.

En este ensayo expondré sintéticamente el proceso que he recorrido en este intento. Colocaré primero frente a frente la perspectiva disciplinaria con la transdisciplinaria en la cual me baso y que me ha permitido desarrollar el “Transteatro”, una forma de creación que —sin pretender su desaparición— se coloca entre, a través y más allá del teatro. Mencionaré también a quienes me han nutrido en este esfuerzo y de sus propuestas, que aluden sobre todo al cuerpo del actor, perfilaré, finalmente, las características de la “Transpoética”.

Perspectiva disciplinaria

El teatro, visto disciplinariamente, tiene por fundamento a la teatralidad,⁷⁷ cuyo objetivo es “hacer creer” a los participantes que viven un proceso de transformación, el cual, sin embargo, los mantiene en un mismo y único nivel de realidad:⁷⁸ se representa una ficción que no permite el desplazamiento simultáneo por distintos niveles. Es decir, productores y espectadores permanecen sujetos a la convención que dice “estamos en el teatro”.⁷⁹ Este dualismo

⁷⁷ Dedicué varios años a investigar sobre la teatralidad (Adame, *Elogio del oxímoron*), lo cual fue necesario para poder transitar hacia la noción de transteatralidad, de lo cual un primer acercamiento fue mi libro *Conocimiento y representación. Un reaprendizaje hacia la transteatralidad*.

⁷⁸ Los “niveles de realidad”, según Basarab Nicolescu, corresponden al axioma ontológico de la transdisciplinarietà y, en síntesis, se distinguen por compartir (cada nivel) las mismas leyes, reglas o normas. Así, puede hablarse en el plano social de los niveles: individual, de comunidades geográficas o históricas (familia, nación), planetario, de comunidades en el ciberespacio-tiempo y el cósmico, dando por resultado la verticalidad cósmica y consciente que posibilita la unión del sujeto (niveles de percepción) con el objeto (niveles de realidad) (Nicolescu, *Qu'est-ce que la Realite* 52).

⁷⁹ Las implicaciones socioculturales de la teatralidad son de gran impacto, pues desde su intención pedagógica, el teatro y otras formas de representación escénica han servido para manipular (el uso maniqueo del proceso mimético, según Gebauer y Wulf) y mantener controladas a las personas, haciéndolas vivir con una perspectiva dualista y reduccionista en un “mundo de ilusión” donde “lo teatral” se presenta como “reflejo de la realidad”. Es importante en este sen-

ficción/realidad se manifiesta con mayor fuerza en la concepción del cuerpo. En una perspectiva formal y racionalista el actor y su cuerpo han sido considerados como entidades separadas, y este último, como un ‘medio’ (signo), ‘objeto’ o ‘instrumento’ que ante todo debe ser eficaz. Este enfoque ha sido sostenido por la teatrología fundamentada en la semiótica.⁸⁰

La posición de los creadores modernos, con las bien conocidas excepciones de Artaud y Grotowski, entre otras, no difiere de las anteriores. Es el caso de Meyerhold, de Craig, e inclusive contemporáneamente de Robert Wilson. En oposición a la perspectiva hegemónica del teatro surgió, dentro del ámbito interdisciplinario de los “*cultural studies*”, el campo de los Estudios del performance (Schechner *Performance Studies*), colocando al cuerpo como elemento medular: producto artístico e instancia política al mismo tiempo.

En la actualidad es alentador observar la transformación del teatro respecto a la visión establecida por la modernidad. La nueva epistemología y las nuevas tecnologías lo han hecho mudar, por ejemplo, hacia la virtualidad y hacia formas híbridas y multidireccionales.

Cambio de paradigma

Estos cambios han sido posibles por el interés de creadores/investigadores, quienes, para superar el añejo debate entre, por ejemplo, teatro literario *vs.* teatro espectacular,⁸¹ o el más reciente entre teatro vivo *vs.* teatro virtual,⁸² así como entre teatro *vs.* performance, han tenido que cambiar su sistema de referencia.⁸³

Existen hoy distintas posiciones que confirman un cambio de paradigma en los estudios escénicos;⁸⁴ en estas circunstancias, el estado del teatro

tido recordar la intención que, según Rodolfo Usigli, tenía (aunque quizá sería más pertinente decir “tiene”) en México el acto social de “gesticular”, cuyos mejores “actores”, decía, eran los políticos (Usigli).

⁸⁰ “La teatralidad del cuerpo es un medio para poner en situación las estructuras del imaginario, sufre una transformación y es *exhibido*” (Féral, 361), y también que “el cuerpo humano es el elemento primario de una representación teatral, como elemento signico es una cosa entre *las cosas*, porque alguien lo exhibe fuera del contexto de los eventos reales, y a partir de esto se constituye en signo teatral”, dice Eco. Con él coincide Erika Fischer-Lichte cuando afirma que “si el cuerpo, además de interpretarse como signo, es presentado a otros como signo, se efectúa un proceso teatral” (*Semiótica del teatro*, 275).

⁸¹ Con la intención de unificar el acto poético (textual) con el performativo (escénico), José Ramón Alcántara propuso el término de “*textralidad*”, que contempla la dimensión performativa de un texto. Esta “síntesis metafórica”, dice, la realiza el cuerpo “cuando se asume como el otro término de la metáfora teatral”.

⁸² Con respecto a la relación entre el teatro y las nuevas tecnologías, Jean-Marc Larrue elaboró una reseña histórica de la cual infiere que no existe conflicto entre ellos y que, en todo caso, es el discurso identitario del teatro —que considera al cuerpo del actor y a la presencia como sus fundamentos— el que produce una “tecnofobia” y la angustia del cambio.

⁸³ Ver Prieto Stambaugh.

⁸⁴ Así, por ejemplo, un quiebre con el paradigma de la modernidad hizo surgir al teatro “pos-

se caracteriza por la multiplicidad y la pérdida de fronteras con respecto a otras formas de representación, lo cual requiere de un artista multirecreativo que se reconozca en su complejidad y en su autotranscendencia.

Perspectiva transdisciplinaria

Considero a la transdisciplinaria una estrategia metodológica de gran utilidad para el estudio y la creación teatral a partir de la cual se han generado propuestas tanto teóricas como de creación.⁸⁵ Es pertinente señalar que el enfoque transdisciplinario no elimina al disciplinario, sino que se sitúa entre, a través y más allá de éste. La diferencia de esta perspectiva con la multi y la interdisciplinaria es su metodología propuesta por Basarab Nicolescu la cual confronta a la que rige a la ciencia moderna:

A diferencia de la mono, multi e interdisciplinaria, la finalidad de la transdisciplinaria es sentar las bases de un nuevo paradigma científico. La investigación disciplinaria concierne, cuando mucho, a un solo y mismo nivel de realidad; la multidisciplinaria plantea la participación de varias disciplinas para atender un problema, la interdisciplinaria emplea los métodos de dos o más disciplinas para generar una nueva disciplina, en ambos casos permanece el punto de vista disciplinario. En cambio, la transdisci-

dramático”, que corresponde, como señala Hans-Thies Lehmann, al teatro europeo de fines del siglo XX. El mismo teórico menciona cómo Heiner Müller se lamentaba de que cuando iba al teatro le era cada vez más molesto no seguir más que una sola y misma acción. “En cambio —decía—, cuando en el primer cuadro se inicia una acción, en el segundo otra que no tiene nada que ver y en el tercero y en el cuarto, etcétera, esto es divertido y agradable, aunque no sea la pieza perfecta” (Lehmann 35). De la percepción lineal y sucesiva se intentó pasar a la percepción simultánea. Esa búsqueda estuvo encaminada a lograr la autonomía del lenguaje, la teatralidad autónoma, no la “ilusión mimética” (20). En los textos posdramáticos la pregunta giraba en torno a “qué nuevas posibilidades de pensamiento y de representación son ensayadas para el sujeto humano” (21). Si bien estos planteamientos muestran una notable transformación paradigmática, considero que se ubican en la misma perspectiva de la lógica racionalista.

⁸⁵ Es el caso de *Conocimiento y representación*, de mi autoría (Adame 2009) y *Trans-teatro* de Nicolás Núñez (en Adame, *Actualidad*). En la creación, algunos intentos de ir más allá de los límites disciplinarios son los de la actriz chilena Valeria Radrigán, quien dedicó su investigación final de maestría en España al problema de la transdisciplina (*sic*) que, dice, “ha marcado un desarrollo sistemático de pensamiento y acción artística en relación a este tema. Y es que trabajar efectivamente desde la transdisciplina implica un quiebre al ego mayor. Implica no sólo la apertura para formarse, investigar y conocer otros formatos ajenos al propio, ajenos al que uno se formó y ‘maneja’”. En Argentina, Mariela Yaregui indica “que las artes electrónicas suponen un enfoque que pone en relación diversas áreas del conocimiento —fundamentalmente, el arte, la ciencia y la tecnología. En la medida en que el arte electrónico configura un objeto que articula una pluralidad de lenguajes —montándose incluso en el terreno de la hibridez discursiva y estética—, su carácter es eminentemente dialógico y se ubica dentro del universo transdisciplinario. En Chile, Sergio Valenzuela Valdés propone trabajar a partir de la Carta de la Transdisciplinaria sobre lo que llama “arte de acción transdisciplinaria” (*Cfr.* Adame, “La reconceptualización”).

plinariedad se interesa por la dinámica engendrada por la acción simultánea de varios niveles de realidad (*La transdisciplinariedad* 38)

La transdisciplinariedad se sustenta en tres axiomas: 1) el ontológico: hay diferentes niveles de realidad del objeto y, en consecuencia, diferentes niveles de realidad del sujeto; 2) el lógico: la transición de un nivel de realidad a otro está garantizada por la lógica del tercero incluido (a diferencia de la lógica clásica del “tercero excluido”); y 3) el epistemológico: la estructura de todos los niveles de realidad aparece en nuestro conocimiento de la naturaleza, de la sociedad y de nosotros mismos, como una estructura compleja (Nicolescu, “La idea de niveles” 22).⁸⁶

El escenario cósmico-cognoscitivo en el que ‘vive’ esta metodología implica la existencia de un “objeto transdisciplinario” con sus niveles de realidad, “un sujeto transdisciplinario” con sus niveles de percepción, así mismo entre los niveles de realidad, por una parte, y entre los niveles de percepción, por el otro, existe un “espacio o zona de absoluta transparencia” de “no resistencia” como espacio de interrelación y cultivo de un vivir entre los universos del sujeto y el objeto transdisciplinario, esta zona de “no resistencia” se prolonga y ensancha, en la actitud transdisciplinaria, a través del hacer para formar y nutrir al “Tercero Oculto”. La existencia de este Tercero Oculto como espacio fluido es la expresión de “lo sagrado” en el proceso del vivir y el conocer (Nicolescu, *La transdisciplinariedad* 43-44). Es importante aclarar la diferencia entre Tercero Incluido y Tercero Oculto. El primero une los opuestos A y no A en un plano lógico y el segundo une al Sujeto y al Objeto en un plano a-lógico.

Como se advierte, no basta con desear abrirse hacia nuevas formas de saber y de hacer. Es necesario “transformar la manera de conocer y de hacer”, de ahí la importancia de esta metodología. Este asunto de la transformación ha ocupado permanentemente la atención de creadores y teóricos teatrales. Un ejemplo notable es el de la investigadora Erika Fischer-Lichte, quien en *Estética de lo performativo* analiza “el poder transformativo del performance” y su emergencia como acto de comunión. Allí plantea que cuando las personas y las cosas aparecen como “lo que ellas son”, el mundo vuelve a ser encantado. La relación que encuentro entre su planteamiento y la transdisciplinariedad, es que van más allá del individualismo y de la separación actores/espectadores, así como de otras dicotomías: ficción/realidad, sujeto/objeto, cuerpo/mente, hombre/animal, significado/significante.

⁸⁶ La Ciencia moderna, por su parte, se sustenta en tres postulados que llevan la búsqueda de la ley y el orden —en el plano de la razón— a grado extremo: 1) existencia de leyes universales de carácter matemático; 2) la experimentación como medio para descubrir esas leyes y 3) la reproductividad perfecta de los datos experimentales (Nicolescu, *La transdisciplinariedad* 16).

El transteatro

Mediante la estrategia transdisciplinaria es factible un nuevo nacimiento del teatro al que llamo transteatro, mismo que solo es posible a partir de un nuevo nacimiento del sujeto (Nicolescu, *La transdisciplinarietà* 101). Los creadores, investigadores, docentes y promotores del transteatro son personas que se reconocen como sujetos complejos y transdisciplinarios, capaces de transitar por diferentes niveles de realidad y que hacen transteatro para el “re-encantamiento del mundo”. No se ubican en un solo campo disciplinario: teatro, danza o performance y tampoco consideran excluyentes presencialidad o virtualidad, sino que forman parte activa de una comunidad creativa cuya base de sustentación es el cuerpo donde cohabitan movimiento, intelecto y emociones. Son capaces de producir momentos de honesta e intensa comunicación con otros sujetos, invitándolos a ser participantes activos; capaces, también, de establecer un diálogo con formas de creación y de pensamiento distintas a las suyas, de atender sus llamados internos y externos; de no actuar para convertirse en ‘personajes’; de mantener lúcidamente su postura vertical y, ante todo, de buscar su plena liberación y ayudar a otros a liberarse.

El teatro, al ser redimensionalizado por el transteatro, transforma la actitud de sus participantes, reenfoca su calidad no en la fastuosidad, ni en la sobre-elaboración intelectual de la obra, sino en la sencillez y humildad, así como en una simpleza centrada en lo trascendente y significativa en términos sagrados. En suma, los hacedores del transteatro son sujetos planetarios capaces de generar un lenguaje escénico que muestre la riqueza y vigor de las culturas locales, en diálogo permanente con otras culturas, para hacer de su práctica el espacio de encuentro y convivio de visiones transestéticas, transpolíticas, transculturales y transespirituales de reconexión.

Como se desprende de lo antes dicho, el transteatro es una propuesta acorde a la concepción actual de la sociedad-mundo, es decir, de un sentimiento común del destino planetario. No pretende eliminar al teatro, sólo enfatiza sus limitaciones respecto a una transformación hacia la plena hominización y “reencantamiento del mundo”. Dígalo si no la forma básica del código teatral identificada por la propia Fischer-Lichte: “A representa a X mientras S lo mira” (*Semiótica* 29), que reduce también al mínimo el sentido de *representación*: ‘algo que está en lugar de’”.

En el transteatro se propicia el diálogo múltiple entre lenguajes, representaciones y realidades, donde no se aspira al espectáculo ‘puro’, sino que los participantes gestionan acciones, con una organización autopoética, más allá de las reglas y convenciones de la representación. Con este fin, se utilizan los recursos y formas de producción disponibles de cada tradición, en diálogo con otras, por ello el transteatro tiene una intención transcultural.

El transteatro es un medio para conjurar actos que tienden a destruir

los vínculos conviviales comunitarios al realizar acciones de reencantamiento y contribuyendo al conocimiento, preservación y re-generación de las más valiosas expresiones humanas.

Por todo lo antes dicho, el transteatro requiere de una transpoética escénica desde, para, por y más allá del cuerpo, por eso su base no puede ser más que transdisciplinaria.

En la configuración del transteatro y su respectiva transpoética confluyen aprendizajes emanados del trabajo de maestros como Rodolfo Valencia: director mexicano formado con el maestro japonés Seki Sano, con el director francés Jean Louis Barrault, y quien por más de cuarenta años llevó a cabo una investigación a partir de la bioenergética, la cual aplicó en diversos proyectos, tanto con su grupo Teatro 21 en la Ciudad de México, como en comunidades indígenas y campesinas de México;⁸⁷ de Nicolás Núñez, creador del Teatro antropocósmico, quien mantuvo un fuerte vínculo con Jerzy Grotowski; la visión de creadores con perspectiva transdisciplinaria como Peter Brook (y las fuentes en las que se ha nutrido, como las enseñanzas de Gurdjieff), así como los que he venido desplegando en los últimos 12 años, por una parte en la Universidad Veracruzana en proyectos denominados: Teatro de la Civilización Planetaria con los estudiantes de la Facultad de Teatro, y en otro más de carácter transdisciplinario Ecopoiesis Ritual, con colegas de la misma Universidad, que dio origen a lo que es ahora el Centro de Eco Alfabetización y Diálogo de Saberes y,⁸⁸ por otra, en el Centro de Artes Indígenas (CAI), ubicado en la región totonaca de El Tajín. En este ensayo sólo me referiré a las aportaciones de Valencia, Núñez y Brook.

Rodolfo Valencia y la desaparición del personaje⁸⁹

En el teatro convencional, la pregunta “¿quién soy?” remite por lo general a la dualidad actor/personaje; es más bien de carácter operativo, corresponde al

⁸⁷ Véase Domingo Adame, *Las enseñanzas de Rodolfo Valencia*.

⁸⁸ Véase Domingo Adame y Enrique Vargas “Ecopoiesis ritual” en *Investigación Teatral núm. 6-7*.

⁸⁹ Rodolfo Valencia nació en 1925, en Jiqualpan, Michoacán, y murió en la Ciudad de México en 2006. Estudió filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, formó parte del grupo “La Linterna Mágica”, dirigido por Ignacio Retes y colaboró como ayudante de dirección de José Revueltas. En París estudió Literatura Dramática en La Sorbona y actuación en la escuela Jean Louis Barrault. Al regresar a México fue actor, ayudante de dirección, adaptador de varias obras y maestro en el Estudio de Artes Escénicas fundado y dirigido por Seki Sano. Invitado por el Gobierno Revolucionario de Cuba, fundó el Teatro Musical de la Habana, fue director de la Brigada de Teatro Francisco Covarrubias y maestro y director de la Escuela Nacional de Teatro de Cubanacán. En México fue maestro en el Centro Universitario de Teatro, en la escuela de teatro de Bellas Artes y en la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Fue director artístico del Teatro de Orientación Campesina de Conasupo, y de Arte Escénico Popular de la SEP. Su versión de *Prometeo encadenado (Prometeo, el hombre)*, en 1977 fue reconocida como una de las mayores aportaciones a la escena en México.

binarismo realidad/ficción. El actor “representa personajes”, por eso la noción de ‘personaje’, central en la concepción del teatro dramático occidental, era la primera que el método del maestro Valencia cuestionaba, pues en lugar de ayudar a formar personas, “lúcidas, sensibles y críticas” los alejaba de sí mismos y, en el mejor de los casos, los llevaba a ser una ‘copia’ o caricatura del otro. En su perspectiva, por actor se entendía al sujeto que al tomar conciencia de su cuerpo entraba en contacto consigo mismo y se colocaba frente a otro (actor o espectador) en un tiempo y espacio compartido.⁹⁰ Es en esta relación actor-espectador, es decir: Sujeto-Objeto (que deviene Sujeto) donde existe una intención transdisciplinaria.

Decía Valencia: “los diferentes movimientos filosóficos que surgen y se desarrollan a lo largo del siglo xx terminan con la dicotomía conciencia o alma y cuerpo, no para convertirse en lo esencial de la realidad humana, sino en la base necesaria para su comprensión” (187). De ahí que su método de actuación rescataba al actor como un ser complejo pero unitario, no escindido en alma y cuerpo, sino como un organismo vivo inscrito en el presente. La pregunta feroz que guió su trabajo y que aporta al transteatro y a la transpóética fue: ¿cómo alcanzar a través del teatro un estado de presencia/conciencia para permitir un verdadero encuentro entre seres humanos?

Nicolás Núñez: El cuerpo “abierto a resonancias cósmicas”

La investigación sobre teatro/rito desarrollada por Nicolás Núñez se acerca, en su orientación, al pensamiento cuántico que “permite imaginar diseños dramáticos como complicadas máquinas de concentración y dirección de energía; espacios y ambientes teatrales como vehículos de conciliación cósmica; estructuras lúdicas de revisión y transformación de nuestra condición, y no sólo de información y entretenimiento” (*Teatro antropocósmico* 16). Como investigador y creador, Núñez se ubica a sí mismo en el ámbito del “teatro náhuatl”, y subraya que en estas ceremonias y en la mayoría de las celebradas en México, una de las herramientas principales es la vibración de la voz sincronizada a la intención mental del ejecutante, acompañada de los elementos musicales, odoríferos y alimenticios propios. En sus trabajos busca “proponer y diseñar culturalmente mecanismos que aceleren y purifiquen nuestra vibración; diseños culturales que nos ayuden a romper con la visión enferma de un mundo estatizado” (56-57).

Al revisar las formas a través de las cuales los mexicanos hemos recibido y aprendido la educación teatral, Núñez encuentra que ha sido a través de sistemas estructurados en el extranjero, considerando éste un grave con-

⁹⁰ La importancia de la relación corporal actor-espectador fue destacada desde los orígenes de la teatrología por Max Herrmann cuando decía que “lo teatralmente más determinante es el participar de los cuerpos y los espacios reales” (Herrmann, *apud* Erika Fischer Lichte, “La teatrología” 11-12).

fictio debido a las interpretaciones particulares de estos sistemas hechos por algunos maestros, es decir, la interpretación del sistema se convierte en otro sistema. Algunas de estas interpretaciones, a su juicio, son fallidas por estar al servicio del comercio, preparando o fabricando gente para su consumo. Sin embargo, dichas interpretaciones —buenas o malas— no son suficientes, por ello sugiere un proceso integral para ubicar y valorar al intérprete como ser humano en el mundo (98-99). Señala como tarea de los intérpretes mexicanos actuales explorar y desarrollar una línea de trabajo propia. Este quehacer, plantea Núñez, representa un compromiso común de todos los practicantes del teatro. Acorde con estos planteamientos, las interrogantes ¿dónde estoy?, ¿quién soy?, ¿a dónde voy?, constituyen esquemas de trabajo.

La posibilidad de transitar libremente de una cultura a otra se ejemplifica con nitidez en el Teatro antropocósmico y en la experiencia de su guía. La teatralidad que se propone no es simplemente ecléctica, parte de la necesidad de reconocerse como individuo, situado en un contexto, desde el cual se abre a resonancias cósmicas. En un escenario de esta naturaleza la persona y el actor no tienen ningún límite en su capacidad de acción. La apertura a resonancias cósmicas no es otra cosa que la apertura al “Tercero Oculto” transdisciplinario.

Peter Brook: Más allá de la contradicción, la estructura ternaria

La trayectoria de Peter Brook refleja su inagotable espíritu de búsqueda. Sus experiencias teatrales y su trabajo personal permiten sentir verdadera la relación que establece consigo mismo y, a través de él, con tantos creadores y culturas con las que ha convivido. Honra con su existencia la dimensión sagrada del linaje teatral.

Su conexión con la transdisciplinariedad proviene de las enseñanzas de Gurdjieff. Basarab Nicolescu muestra nítidamente, en su ensayo “Peter Brook y el pensamiento tradicional”, la afinidad del director inglés con esta estrategia. En dicho texto y en “Una dimensión diferente: La calidad” (Brook, *El espacio vacío*) encuentro elementos que nutren al transteatro, especialmente la triada fundamental en su investigación: energía, movimiento e interrelaciones. Esta estructura ternaria, gracias a la cual se trasciende la contradicción, ha sido planteada, afirma Nicolescu, tanto por pensadores tradicionales (Zeami, Jakob Böhme o Gurdjieff), como por filósofos cuyos pensamientos tienen bases científicas (Pierce y Lupasco), y agrega:

la contradicción es simplemente la correlación dinámica de tres fuerzas independientes, presentes simultáneamente en cada proceso de realidad: una fuerza afirmativa, una fuerza negativa y una fuerza conciliatoria. Por lo tanto, la realidad tiene una estructura dinámica ternaria, una estructura triéctica (Nicolescu, “Peter Brook” 22-23).

A partir de Brook infero que la premisa del ‘transcreador’ escénico es permitir que las cosas sucedan, es necesario, desde luego, estar siempre presente, conectado con la energía cósmica mediante un trabajo permanente para alcanzar la meta del arte y de la vida: “la calidad”.

La idea de que la conciencia es una parte integrante de la energía y de que el nivel de conciencia está inevitablemente ligado a la frecuencia de vibración de la energía, no se encuentra por ninguna parte en la ciencia contemporánea. Si el trabajo de Gurdjieff es profundamente pertinente es porque nos hace percibir leyes fundamentales que abarcan todo el campo labrado, época tras época, por sabios y artistas. Esto permite situar cada manifestación en su interrelación con las otras en función de un factor que incorpora la experiencia humana: es un factor que percibimos, reconocemos y hablamos de él aunque permanezca indefinido. Lo llamamos “calidad” (Brook, “Una dimensión diferente” 90).

En los tres ejemplos mencionados se comparte la visión del actor como un Sujeto complejo que tiene que reconocerse en su unicidad, que si bien se asume como miembro de una cultura no se limita a ella en su proceso creativo. Un actor que —tomando conciencia de su cuerpo— entra en contacto consigo mismo y se coloca frente al otro en un tiempo y espacio compartido; que se pregunta cómo alcanzar —a través de una concepción transgresora del teatro— un estado de presencia/conciencia para permitir un verdadero encuentro entre seres humanos. Un sujeto que propone y diseña mecanismos que aceleran y purifican su vibración para reconectarse con el cosmos, lo cual puede permitir la emergencia del “Tercero Oculto”.

Estos creadores comparten no sólo la triada fundamental en la investigación teatral de Brook: “energía, movimiento e interrelaciones”, sino otras más como “conciencia, presencia, calidad” y “mente, cuerpo, emoción” que constituyen un tejido complejo y confirman lo ya dicho sobre “la correlación dinámica de tres fuerzas independientes”.

Hacia una transpoética escénica

En los postulados de los creadores antes mencionados, en mis propias experiencias creativas y en la metodología transdisciplinaria —donde los axiomas ontológico, lógico y epistemológico están presentes simultáneamente— se sustentan los siete pilares de una transpoética escénica, que contiene una nueva visión del cuerpo del Sujeto, en relación con el Objeto, mediante la acción del Tercero Oculto.⁹¹

⁹¹ En el enfoque transdisciplinario, estamos confrontados con un *Sujeto múltiple*, capaz de conocer un *Objeto múltiple*. La unificación del Sujeto es realizada por la acción del Tercero Oculto, mismo que transforma el conocimiento en *entendimiento*. “Entendimiento” significa fusión entre el conocimiento y el ser. En algún sentido, el Tercero Oculto aparece como la fuente de

El cuerpo en la transpoética escénica:

1. Es el escenario de la articulación física, mental y emocional del ser.

No es instrumento, verlo como objeto es desconocer que en él está la esencia de lo humano. “Nuestra primera identidad es nuestro cuerpo abierto a resonancias cósmicas”, dice Nicolás Núñez (*Teatro antropocósmico* 101-102). La cultura ha influido de manera determinante en el comportamiento corporal subordinándolo a diversas restricciones y determinismos sociales. No obstante, “un hecho sobresaliente de nuestra vida biológica es que cambiamos continuamente nuestra forma” (Keleman 25). Dicho de otro modo, es posible vivir la plasticidad de “la realidad” en nuestro propio Ser-cuerpo con sus dimensiones biológica, socio-cultural, poética y sagrada, sin reducirse a ninguna de ellas y acceder a “lo real”⁹² donde, como en la danza, el movimiento del cuerpo “es un continuo fluir relacional creativo” (Maturana 165).

El cuerpo es más que anatomía; en él habitan la emoción, los pensamientos, el placer, el dolor, la capacidad de transformación y de percibir la belleza, pero, sobre todo, de generarla a través de la articulación de todos sus componentes; no puede ser simulada, es preciso que sea ejercida y vivenciada. La emoción, siguiendo a Humberto Maturana, es un fenómeno biológico que pertenece a la relación, es desde la emoción que ocurre todo el vivir animal y humano, por lo tanto el ser y hacer de las personas se manifiesta en su emocionar, o sea en el fluir de sus emociones.

A través del cuerpo el actor/la actriz no sólo realiza movimientos, sino que también habla: el verdadero actor ‘habla’ realmente (...) Cuando tiene éxito, el actor habla de verdad, es decir, rompe el silencio o enmudece, toma la palabra o guarda silencio (Gadamer 1993, 60, 61). En la Transpoética el actor/la actriz producen la palabra viva que, como afirma Nicolescu, es “relámpago que atraviesa en un solo instante todos los niveles de realidad” (*Teoremas poéticos* 17).

2. Es fuente de múltiples relaciones.

En el afán de contribuir al “reencantamiento del mundo” es necesario reconocer la existencia de interconexiones sutiles y universales entre todos los

conocimiento pero, éste a su vez, necesita del Sujeto para poder conocer el mundo: el Sujeto, el Objeto y el Tercero Oculto están inter-relacionados. La persona humana aparece como interface entre el Tercero Oculto y el mundo. El ser humano tiene por lo tanto dos naturalezas: una naturaleza animal y una naturaleza divina, ambas inter-relacionadas e inseparables. La eliminación del Tercero Oculto del conocimiento significa un ser humano uni-dimensional, reducido a sus células, neuronas, cuarks y partículas elementales (Nicolescu, “La idea de niveles” 27).

⁹² Transdisciplinariamente “lo real” designa lo que es y permanece velado para siempre, mientras que “la realidad” está conectada a la resistencia en nuestra experiencia humana y es accesible a nuestro conocimiento (Nicolescu, “La idea de niveles” 16).

eventos y niveles de organización de la realidad y tener como principio básico el reestablecimiento de una nueva relación con la naturaleza, con los otros y consigo mismo. Para la transpoética sólo es posible que el actor/la actriz entren en contacto honestamente consigo mismos y se coloquen frente a otro sujeto (actor o espectador) en un tiempo y espacio compartido (Valencia) cuando adquieren plena conciencia de su cuerpo. La visión de toda la sabiduría perenne respecto al carácter de lo humano y en general del cosmos, implica una dimensión física-mental-emocional-espiritual. Esta estructura universal de la creación es denominada “gran cadena del ser”.

Los humanos no somos únicamente máquinas moleculares, ni dispositivos conductuales. Poseemos, de igual forma que el cosmos, infinitas dimensiones trascendentes y sutiles las cuales requieren ser cultivadas y enriquecidas mediante procesos que nos permitan ritualizar y dar sentido a cada acto de relación que establezcamos. A través de los rituales sagrados nos sintonizamos con los ritmos de la naturaleza y del cosmos que se encuentran presentes tanto al interior de nosotros mismos como al exterior. El ritual nos permite restituir nuestro propio ritmo y crear un pulso comunitario.

3. Se mantiene en relación a través de la energía.

El *Ser-Cuerpo* es más que signo, o sea, elemento de interpretación y enunciator del discurso; es, ante todo, una fuente de energía de la que manan todas las relaciones con otras fuerzas generadoras, con otros *Seres-Cuerpos*, con el espacio y con el tiempo.

Afirma Peter Brook:

Cuando las energías que están actuando entran en relación con energías de un orden diferente de vibración, se produce un cambio de calidad que puede conducir a experiencias artísticas intensas y a transformaciones sociales. Pero el proceso no se detiene allí: continúa alimentándose de las energías más altas, la conciencia se eleva hasta una escala superior que trasciende el arte y puede a su vez conducir al despertar espiritual; eventualmente, incluso, a la pureza absoluta, a lo sagrado; pues lo sagrado mismo puede ser comprendido en términos de energía, pero de una calidad tal que nuestros instrumentos no están en capacidad de registrar” (“Una dimensión diferente” 93).

Por su carácter generador la energía tiene especial importancia en la Transpoética. La complejidad del concepto ha sido descrita así por Edgar Morín: “es indestructible (primer principio de termodinámica), degradable (segundo principio), polimorfa (cinética, térmica, química, eléctrica, etc.) transformable (en masa, es decir, materia). Más que concepto fisicomórfico

es antropomórfico, pues define la aptitud para trabajar y es un principio de generatividad, *poiesis* y producción” (*Método I* 315). Pero no abrevamos exclusivamente del pensamiento occidental, en la cosmovisión náhuatl la energía se denomina *tonalli* y está asociada al sol, cuya fuerza vital transforma a la naturaleza entera.

El resultado de las investigaciones del maestro Rodolfo Valencia con la bioenergética, abre el camino a la expresión y facilita la circulación de los sentimientos en el cuerpo del actor. La respiración es esencial para alcanzar un mayor nivel de energía en cualquier tipo de comunicación, sin embargo, este aumento no depende sólo de la respiración, se tienen que abrir canales de auto-expresión por medio del movimiento, la voz y los ojos. De hecho se considera que el grado de espíritu que tiene el individuo está determinado por su vivacidad y vibración, es decir, por el grado de energía que posee.

4. Expande su capacidad de percepción.

En la Transpoética se busca la apertura de los sentidos, no la percepción mecánica, para estar atento al *llamado del intento*, es decir a la interpretación de datos sensoriales correspondientes al fenómeno específico. *Ver*, en la perspectiva de los chamanes, dice Carlos Castaneda, es la capacidad de percibir el flujo de energía del universo. La energía de nuestros cuerpos está en contacto e interacciona con la energía que nos rodea en el mundo y en el universo (Castaneda 53).

La respiración es el medio de conexión con la espiritualidad. Entre inhalar y exhalar puede aparecer el Tercero Oculto, término de interacción entre el mundo interno y externo. Es mediante la consciencia de la respiración que puede cambiar nuestra mentalidad. El Tercero Oculto restaura la continuidad a través de la percepción y la respiración. Entre una y otra respiración hay un vacío que, como el vacío cuántico, es un vacío lleno, así como en la concepción del “espacio vacío” de Peter Brook: entre un gesto y otro, entre una palabra y otra, entre una acción y otra, entre actor y público hay un vacío *lleno*.

5. Alcanza un estado de presente absoluto.

El cuerpo es una comunidad, cada célula, cada molécula guarda en sí una infinita memoria capaz de contener no sólo los procesos de movimientos físicos y biológicos que mantienen con vida, sino la memoria de funcionamiento de todos los ancestros que nos precedieron hace millones de años, provocando, a través de la evolución, nuestra actual y única presencia.

La premisa que debe tener en cuenta el *actor/la actriz* del transteatro es que su trabajo consiste en permitir que las cosas sucedan, debe hacer

un *vacío* para ser *llenado*, para conectarse con la energía cósmica y desarrollar su atención para estar siempre presente, de este modo puede alcanzar la meta del arte y de la vida: la “calidad” como la define Brook (“Una dimensión diferente”).

El camino del conocimiento interior no está ligado a ideología religiosa o espiritual alguna, es una vigilancia epistémica esencial de la vida y del conocer que despierta poco interés en la mayoría de personas porque implica un trabajo y un rigor que no es atractivo en general, ya que vivimos en un mundo utilitario con visión corta. Sin la investigación de uno mismo con una actitud semejante a la del niño no será posible un verdadero encuentro entre seres humanos, como deseaba Rodolfo Valencia.

La efectividad y la afectividad son los objetivos del trabajo creativo: lo *efectivo* se manifiesta en realizar acciones de acuerdo a lo propuesto y lo esperado externamente. Lo *afectivo* en no hacer las cosas mecánicamente, sino con sentido poético, empleando los medios de los que uno dispone para realizar una acción. La *efectividad* es premiada en la sociedad moderna y posmoderna, no así la *afectividad*, a la que siempre podremos recurrir para no volvernos autómatas.

6. Da soporte al Ser-Sujeto *incluyente*.

En la transpoética el actor/la actriz se coloca en el centro de su propio mundo y queda englobado en una subjetividad comunitaria, reconoce su autonomía y su dependencia de condiciones genéticas, sociales y culturales: es libre, pero lo poseen fuerzas ocultas y está dentro, no fuera, de todo lo que observa y conceptualiza. Se reconoce como ciudadano planetario pues en la actualidad, como miembros de una nación o de una cultura, ya no es posible estar ajenos al mundo, por el contrario, podemos sentirnos parte de él y sentir que el mundo es parte de nosotros.

Mediante el Tercero Oculto se puede propiciar la comprensión entre lenguajes y culturas. Lo que hay entre las palabras es el silencio. Somos incapaces de comprendernos entre individuos cuando sólo vemos lo que nos separa y no lo que nos une. La transpoética invita a vivir la ética de la diversidad, en un intercambio dialógico entre egocentrismo y altruismo, pero, sobre todo, como un acto de religación con el prójimo, con la comunidad, con la sociedad y con la especie humana. Una auto-ética, o ética de la comprensión constituida por la ética de tolerancia, de libertad, de fidelidad a la amistad y al amor (Morin, *Método V* 101).

Parte del proceso de alienación de las personas con su cuerpo y con la belleza del mundo ha sido la expulsión de las personas sin “talentos especiales” del ámbito de las “artes” y en general de la creatividad, así como de su

capacidad de ejercer un comportamiento expresivo. Esto ha provocado que conceptual y prácticamente se genere la dualidad artista-espectador que convierte a la inmensa mayoría de los humanos en receptores pasivos del proceso de transformación y participación del acto estético.

Por otra parte, las instituciones humanas de la antigüedad y de la modernidad tienen el sello del androcentrismo y fue sólo a partir de la posmodernidad que la perspectiva de género comenzó a generar un quiebre. El androcentrismo considera al ser humano de sexo masculino como el centro del universo, como la medida de todas las cosas, como el único observador válido de cuanto sucede en el mundo. Así, en muy diversos espacios sociales, culturales, académicos, políticos, etcétera, prevalece la presencia masculina y la visión patriarcal, siendo evidente un marco social de asimetrías y desigualdades. Este proceder olvida que lo masculino está en lo femenino y viceversa. La transpoética trasciende las representaciones, imágenes y discursos que reafirman los estereotipos de género co-construyendo nuevas relaciones entre los seres humanos.

7. Permite transitar simultáneamente por distintos niveles de realidad.

El cuerpo en la transpoética es, con su postura vertical y su libre movimiento, “un árbol bien plantado mas danzante” como dice el poeta (Paz). Pero esta postura vertical no es producto de la ley de gravedad, se trata de la verticalidad cósmica y consciente que suspende la horizontalidad que ocurre en un solo nivel de realidad permitiendo el tránsito por distintos niveles. En la verticalidad cósmica y consciente está incluida la relación con la tierra y con lo que guarda en sus entrañas, con la sociedad y con el cosmos. Así fue diseñada la geometría cósmica de los antiguos mexicanos y de otras culturas milenarias.

No encuentro mejor ejemplo de esta verticalidad que el ritual sagrado totonaca de Los voladores, cuando el caporal hace su danza y su música sobre una superficie de treinta centímetros de diámetro y a más de 25 metros de altura: en ese instante, está conectado simultáneamente con sus dioses, con su comunidad y con la madre tierra, y si nosotros estamos conectados con él también podemos experimentar la verticalidad. A esta verticalidad, desde mi punto de vista, debe aspirar el transcreador escénico que fundamente su búsqueda en una transpoética desde la cual, si se asume con honestidad, puede ser posible iniciar proyectos escénicos transteatrales que ofrezcan una experiencia de reconexión con la dimensión sagrada. Lo sagrado es *lo que religa* es, como dice Eliade, lo que nos da consciencia de existir en el mundo (*apud*. Nicolescu, *Qu'est-ce que* 60). Por eso la transdisciplinariedad al unir Sujeto, Objeto y Tercero Oculto considera lo ‘sagrado’ como parte de una nueva manera de ser.

Comentario final

Al plantear la transpoética escénica reconozco su afinidad con el *Paradigma de la transpoesía* del poeta Michel Camus:

No sabemos qué es la poesía. Los conceptos unívocos a los cuales llamábamos hace poco “el mundo”, “la realidad”, “la naturaleza”, “la cultura”, “la poesía” se han vuelto ingenuamente reductores desde que los investigadores han tomado conciencia de la pluralidad del mundo y de las culturas, de la complejidad creciente de niveles de realidad y de niveles de percepción, escapando a la lógica aristotélica y a la dialéctica binaria... Se podría llamar transpoética la vía transfiguradora del poeta iluminado (vidente) orientado hacia el autoconocimiento y la unidad del conocimiento (“Paradigma de la transpoesía”).

A partir de Camus concibo la *Transpoética escénica* precisamente como la vía transfiguradora “orientada hacia el autoconocimiento y la unidad del conocimiento” de quienes realizan el *Transteatro*.

Fuentes consultadas

- Adame, Domingo. *Conocimiento y representación. Un reaprendizaje hacia la transteatralidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2009. Impreso.
- _____, y Enrique Vargas “Ecopoiesis ritual” en *Investigación Teatral 6-7* (2004-2005). Impreso.
- _____, *Elogio del Oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005. Impreso.
- _____. *Las enseñanzas de Rodolfo Valencia. Teatro y Vida*. Xalapa: Facultad de Teatro-Universidad Veracruzana, 2008. Impreso.
- _____. coord. “Experiencia trans-escénica y transcultural en El Tajín”. *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2009. Impreso.
- _____. La reconceptualización del teatro más allá de los límites disciplinares. *Investigación Teatral*. 1.1 (2011): 23-41. Impreso.
- Alcántara, José Ramón. *Textralidad. Textualidad y teatralidad en México*. México: Universidad Iberoamericana, 2010. Impreso.
- Berman, Morris. *El Reencantamiento del mundo*. Chile: Cuatro vientos, 2001. Impreso.
- Brook, Peter. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Ediciones Península, 1986. Impreso.
- _____, “Una dimensión diferente” en De Panafieu, Bruno. *Gurdjieff*. Caracas: Ganhesa, 1997. Impreso.
- Camus, Michel. 1998. “Paradigma de la transpoesía”. *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires*, n°

- 12 [en línea]. <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b12c6es.php>. Digital.
- Castaneda, Carlos. *Pases mágicos*. Buenos Aires: Atlántida, 1998. Impreso.
- Eco, Umberto. “El signo teatral”. *Semiosis*. 1.19 (1987): 129-137. Impreso.
- Féral, Josette. “La théâtralité”, *Poétique*, 75 (1988). Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros, 1999. Impreso.
- _____, *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011. Impreso.
- _____, “La teatrología como ciencia del hecho escénico”. *Investigación Teatral*. 4-5.7-8 (2015): 8-32. Impreso.
- Gadamer, H.G. *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós, 1993. Impreso.
- Gebauer, Gunter y Christoph Wolf. *Mimesis. Culture, Art, Society*. Berkley: University of California Press, 1995. Impreso.
- Keleman, Stanley. *El proceso de la persona*. Madrid: Narcea, 1987. Impreso.
- Larrue, Jean Marc. “Théâtre et intermédialité. Une rencontre tardive”. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*. 1.12 (2008): 13-29. Web. 20 abr. 2012. Archivo PDF. Digital.
- Lehmann, H.T. *Le théâtre postdramatique*. Paris: L’Arche, 2001. Impreso.
- Maturana, Humberto y Susana Bloch, *Biología del emocionar y Alba Emoting*. Dolmen ensayo/Oceano: Santiago de Chile, 1996. Impreso.
- Morin, Edgar. *Método I. La naturaleza de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1999. Impreso.
- _____. *Método V. La humanidad de la humanidad*. Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.
- _____. “La epistemología de la complejidad”. *Gazeta de Antropología*, 20 (2004): s/p. En línea: www.ugr.es/~pwlac/G20_02Edgar_Morin.html. Digital.
- Nicolescu, Basarab. *La transdisciplinariedad: Manifiesto*. Hermsillo: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, 2009a. Impreso.
- _____. *Qu’est-ce que la Realite. Reflexions autour l’ouvre de Stéphane Lupascu*. Montreal: Liber, 2009b. Impreso.
- _____. *Teoremas poéticos*. Madrid: Siglo XXI-Salto de Página, 2013. Impreso.
- _____. “La idea de niveles de Realidad y su relevancia para comprender la no reducción y a la Persona”. *Transdisciplinariedad y Sostenibilidad*. Eds. Núñez, Cristina, Irmgard Rehaag, et. al. Xalapa: Universidad Veracruzana. 2011. Impreso.
- _____. “Peter Brook y el pensamiento tradicional”. *Investigación Teatral*.

- 1.2. Otoño. (2011): 9-41. Impreso.
- Núñez, Nicolás. "Trans-teatro". en Domingo Adame (Coord.) *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2009. Impreso.
- Núñez, Nicolás. *Teatro antropocósmico*. México: SEP, 1987. Impreso.
- Panafeiu, Bruno de. *Gurdjieff*. Caracas: Ganesha, 1997. Impreso.
- Paz, Octavio. *Piedra de Sol*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.
- Prieto Stambaugh, Antonio. "¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performatividad". *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*. Ed. Domingo Adame. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2009. Impreso.
- Schechner, Richard. *Performance Studies. An Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge, 2002. Impreso.
- Usigli, Rodolfo. "El Gesticulador". *Teatro completo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979. Impreso.
- Valencia, Rodolfo. "El cuerpo del actor" (Conferencia) en Herrera, Iván. *Rodolfo Valencia en el Teatro. Su trabajo y su Método* (Tesis de Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro), UNAM: México, 2006. Impreso.

Cuerpos para el conocimiento y escenas pedagógicas

Ríán Lozano

Este artículo contiene algunas reflexiones derivadas de un proceso realizado entre 2010 y fines del 2013, cuando algunas de las investigadoras, docentes y estudiantes del Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG-UNAM) trabajamos y ensayamos en torno a otras formas de producir conocimiento a través del cuerpo: el cuerpo de todos los que integramos las escenas pedagógicas, el de los docentes y alumnos, y las inmensas posibilidades que de aquí se derivan. Abordaré, en este texto, dos elementos fundamentales de nuestra práctica: los cuerpos y los escenarios. Cuerpos para el conocimiento y escenas pedagógicas.

Escenarios y praxis pedagógica

El PUEG es un programa que interviene y actúa en diferentes asuntos políticos relacionados con derechos humanos, violencia y equidad, justicia social, prestando especial atención a la situación de las mujeres y las demandas feministas. Aunque es cierto que también incluye la atención al reconocimiento de todas aquellas diferencias (clase, sexualidad, raza, nacionalidad, etc.) que históricamente han servido como fuente de discriminación.

Esto tiene que ver, en primer lugar, con las propias características que definen los programas universitarios de la UNAM y los impulsa a tener contacto directo con la sociedad civil. También está íntimamente ligado a la función pública, “sin condición”, como diría Derrida, de la enseñanza pública superior. Además, responde al desarrollo de una propuesta pedagógica muy específica: una pedagogía que hemos denominado “en espiral” (Belaustegui-goitia y Lozano), y que está conformada por diversas vueltas y movimientos. En ella, la reflexión en torno a los procesos pedagógicos, la interrogación crítica sobre nuestros propios ‘modos de hacer’ (como investigadoras y docentes), se complementa y acompaña de diferentes herramientas.

Como resultado de esta combinación de reflexión, acción y creatividad, surge nuestra ‘praxis’ pedagógica (retomando el término de Freire): una práctica que consideramos transformadora, puesto que tiene efectos inmediatos en los cuerpos y el ‘mundo’ de todos los que estamos implicados en ella. Antes de presentar algunos ejemplos de esta ‘puesta en práctica’, me gustaría detenerme un momento en la noción de *escenarios*, un término fundamental para entender nuestra propuesta.

Un escenario es el lugar en que ocurre o se desarrolla un suceso. El suceso, en nuestro caso, será la propia pedagogía. Podemos, por tanto, adelantar que entendemos la pedagogía como algo que ‘ocurre’, algo que se desarrolla.

El escenario del que aquí hablaré tiene que ver con la formación de un posgrado (a través de seminarios y otras actividades ‘satélites’) que el PUEG ofreció a alumnos procedentes de diferentes disciplinas y contextos geopolíticos.⁹³ Y es que nuestras aulas están integradas por arquitectas, artistas, ingenieras, traductoras, historiadores, latinoamericanistas, sociólogos, deportistas, etcétera, y las clases están atravesadas por acentos chilenos, estadounidenses, peruanos, colombianos, españoles, etcétera. Esto implica que nuestra propuesta pedagógica ‘ocurre’, entonces, entre un grupo muy heterogéneo de personas que, ensayando los giros propuestos desde las pedagogías en espiral, tratan de poner siempre por delante el cuerpo, esto es, tenerlo en cuenta y ponerlo a contar.

Para ello nos servimos de unos marcos (o ‘desenmarcos’) teóricos específicos que toman impulso en las propuestas feministas y transitan por la teoría crítica, los estudios culturales y la cultura visual. Tal y como señala la escritora afroestadounidense bell hooks, conviene recordar que uno de los supuestos principales de la pedagogía crítica feminista apostó, o mejor, apuesta por escaparse de la tradicional separación entre cuerpo y mente, dejando atrás el dualismo metafísico, soporte de la filosofía occidental. Además, volver la atención al cuerpo implica no perder de vista la reivindicación, también surgida de las propuestas epistemológicas feministas, de producir un tipo de conocimiento ‘situado’: una perspectiva de análisis que tiene muy en cuenta el cuerpo desde el que se genera el conocimiento, el ‘sentido’ que ese cuerpo produce. Un ojo y un saber encarnado.⁹⁴

Por otro lado, el trabajo desde la crítica cultural y los más recientes estudios de cultura visual nos ayudan a entender, como sugiere José Luis Brea (8-9), las especificidades del contexto de pensamiento político-social en el que nos encontramos. Frente al inmovilismo de las disciplinas académicas más tradicionales, esta práctica contextual nos permite cuestionar y desbordar no sólo los límites de los tradicionales objetos de estudio y los métodos empleados, sino también los del propio salón de clase: convertir el aula en plaza, transformar la plaza en aula, y desbordarlas.⁹⁵

De este modo trabajamos, por ejemplo, cuestiones relacionadas con la toma de la palabra y la revisión crítica de la historia a través de novelas como *Penélope y las doce criadas*, de Margaret Atwood, donde las voces de Penélope y las doce criadas ahorcadas hacen que la Odisea de Homero deje

⁹³ Me referiré específicamente al periodo en el que coordiné la oferta docente de posgrado, como Secretaria de Investigación y Proyectos Académicos del PUEG (SIPA), entre junio de 2011 y enero de 2013. En este periodo continué el trabajo emprendido años antes por la entonces directora del Programa, la Dra. Marisa Belausteguigoitia.

⁹⁴ Véase Haraway.

⁹⁵ Éste fue el tema que centró las versiones del seminario “Frontera y Ciudadanía”, que impartí junto con la Dra. Belausteguigoitia en el último semestre de 2011 y el primero de 2012. Como resultado de este trabajo coordinamos el dossier “EmPLAZAdas. Nuevas formas de hacer política” para el vol. 46 de la revista *Debate Feminista* (octubre 2012).

de ser la única versión de la historia. Y las ponemos a dialogar con Joan Scott y su propuesta al considerar el género como una categoría útil para el análisis histórico.

Ahora que todos los demás se han quedado ya sin aliento, me toca a mí contar lo ocurrido. Me lo debo a mí misma. No me ha resultado fácil convencerme de ello: la narración de cuentos es un arte menor [...] el inconveniente es que no tengo boca para hablar. No puedo hacerme entender en vuestro mundo de cuerpos, lenguas y dedos; y la mayor parte del tiempo no hay nadie que me escuche a vuestra orilla del río (Atwood 21-22).

O, en el mismo sentido, nos acercamos a nociones de autores como Agamben y su concepto de “la vida nuda”, a través del relato *Salón de belleza*, de Mario Bellatín, y de la desgarradora serie de fotografías de Torben Eskerod que ilustran *Vita*, un fotoensayo⁹⁶ en el que se recogen algunas de las reflexiones derivadas del proyecto del mismo nombre del antropólogo Joao Biehl.

Hay un lugar en el sur de Brasil llamado Vita. Vita fue fundado en 1987 por Zédas Drogas, un niño de la calle que se convirtió en traficante de drogas [...] Un número cada vez mayor de gente sin hogar, enfermos mentales y moribundos empezaron a ser arrojados allá por la policía, desde los hospitales generales y psiquiátricos, enviados por familias y vecindarios. El equipo de Vita abrió entonces una enfermería donde estos seres humanos —la mayoría sin documentos ni nombres— estaban esperando *con* la muerte (Biehl 131).⁹⁷

Conviene aclarar que las estrategias puestas en marcha por nuestras pedagogías en espiral son, en cada experiencia (en cada semestre, con cada grupo) modificadas, reinventadas y “ensayadas”. Esto implica que como el ensayo, en tanto que género literario (Adorno), estas pruebas son abiertas, asistemáticas y parciales, es decir, asumen y reclaman aquellas características que los grandes relatos filosóficos y científicos rechazan. Son un tipo de trabajo que se resbala de las manos del conocimiento más disciplinado, aquel pretendidamente completo, linear, neutro y absoluto. Además, se presentan como lugar perfecto para el ejercicio de la interrogación crítica, la crítica incluso al proceso pedagógico en el propio proceso.

De los cuerpos de conocimiento al conocimiento desde el cuerpo

Como anunciábamos al inicio, los cuerpos son el eje central de las pedagogías en espiral. Estamos convencidas de que los propios cuerpos, así como la experiencia que éstos comparten, son responsables de la producción de

⁹⁶ Dicho fotoensayo se puede consultar en: http://joaobiehl.net/vita/photo_essay/.

⁹⁷ La traducción es mía.

un determinado conocimiento: un terreno epistemológico sensible.⁹⁸ Esta perspectiva incluye un movimiento que nos interesa destacar de manera especial, puesto que supone un desplazamiento desde los tradicionales cuerpos de conocimiento (los relatos científicos derivados de lo conocido sobre un determinado tema) al conocimiento desde los cuerpos (las formas que tenemos de producir nuevas epistemologías, “sentir y hacer sentido”, desde nuestros cuerpos).

Para entender cómo hemos tratado de llevar a cabo esta ‘agitación’ en nuestras aulas, tomemos un ejemplo relacionado con una noción fundamental del pensamiento feminista contemporáneo: la performatividad y su conexión con los ‘actos de género’. Uno de los textos fundamentales que hemos trabajado en los últimos tres semestres, en el contexto de los seminarios de posgrado, ha sido “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, de Judith Butler. La intención era adentrarnos, junto con nuestros alumnos, en la compleja cuestión de la performatividad; un concepto teórico clave para entender las derivas feministas de la llamada ‘tercera ola’.

Pero, como quizás era de esperarse, la mayoría de nuestros estudiantes apenas llegaba a comprender a qué se estaba refiriendo Austin en sus investigaciones lingüísticas, y menos aún a qué se refería Derrida cuando, retomando los escritos del primero, apelaba a la cita constante de la norma; o cuando Butler, en su artículo, anunciaba las posibilidades subversivas de la repetición y ruptura del ‘estilo’ en el proceso de transformación del género.

La lectura de toda la bibliografía que pusimos a su alcance, así como las discusiones generadas en el aula tras la lectura de los textos, no fueron suficientes. Los ensayos finales demostraban importantes faltas de comprensión en torno a este asunto. Ante esta situación se nos ocurrieron dos nuevas rutas relacionadas con ese desplazamiento que nos conduce a considerar la producción de conocimiento desde otros lugares.

La primera está relacionada con el uso de material cultural: el uso de prácticas artísticas. Decidimos trabajar con una pieza audiovisual titulada *casting: James Dean/Rebelde sin causa*, de las artistas queer españolas Cabello/Carceller. Se trata de un video de una media hora de duración, que recoge el casting realizado para cubrir o ‘reinterpretar’ el papel de James Dean (Jim) en la conocida película *Rebelde sin causa*. Jim es uno de esos personajes paradigmáticos del mecanismo de identificación propio de la percepción cinematográfica, capaz de poner en marcha ese impulso que hace que el espectador transite entre la identificación y el deseo (Carrillo 43). En el casting de Cabello/Carceller, desfilan aspirantes recitando y actuando la escena que contiene la mítica frase “Dijeron que era un gallina, ¿entiendes?, un gallina”; un enunciado que, según apunta Jesús Carrillo en el texto que escribe a pro-

⁹⁸ Véase Lozano 165-194.

pósito de esta obra en el catálogo de la exposición *En Construcción*, condensa los conflictos y dificultades que suponen la encarnación del ideal patriarcal (heterocentrado) de la masculinidad. Lo interesante es que este texto, acompañado de la “mímica jamesdianiana”, se repite sucesivamente (durante los 30 minutos que dura la pieza), ‘encarnada’ por los diferentes aspirantes que transitan en la pantalla. Y lo que lo hace todavía más interesante es que estos candidatos a encarnar el papel de Jim son mujeres, la mayoría de ellas de aspecto muy poco ‘femenino’ (según los cánones normativos de feminidad). Como señala el mismo Carrillo, el casting (éste y cualquier otro) puede ser tomado como una ilustración perfecta, una metáfora del proceso de formación identitaria, descrito por Judith Butler en términos performativos. Por un lado, todo casting —como la repetición constante de la cita de las normas de género— implica una suspensión, un ‘poner en pausa’ la heterogeneidad de los cuerpos individuales para encarnar un modelo ‘uniforme’. Y aquí resulta interesante pensar que ‘molde’ es otro de los significados del término inglés *casting* (Carrillo 45).

Por otro lado, todo *casting* (como todo proceso de formación identitaria normativa) compromete la colaboración activa de los sujetos implicados para tratar de encajar lo máximo posible dentro de ese patrón/molde/canon propuesto. Pero, como también recuerda Carrillo, no podemos olvidar que a su vez este proceso de selección a través de la interpretación (como toda actuación y repetición de normas preestablecidas) puede contener elementos potencialmente liberadores. Y es que su carácter de ensayo y prueba lo sitúa al margen de las identidades acabadas del relato cinematográfico tradicional. Además, la repetición constante de la misma escena, pero ‘actuada’ por diferentes personas, pone en evidencia la uniformidad artificiosa del modelo, desesencializa el canon y las supuestas cualidades de verdad, clausura y fijeza que han acompañado a la noción de identidad de género (Carrillo 45) y, a su vez, revela la variedad infinita de las posibles encarnaciones, de las diferentes formas de ‘dar cuerpo’.

Es entonces cuando, en este cruce generado entre el visionado de la pieza de Cabello/Carceller y la lectura del texto de Butler, podemos empezar a desengranar tanto el significado de los actos corporales específicos y su relación directa con la construcción del género, como las posibilidades de subversión que la repetición desviada de tales actos pone a nuestro alcance:

que la realidad del género esté creada por performances sociales sostenidas, significa que las ideas mismas de un sexo esencial, de una verdadera o constante masculinidad o feminidad, están también constituidas como parte de una estrategia por la cual el aspecto performativo del género queda encubierto (Butler 310).

La segunda de las rutas a las que me refería, y que también está relacionada con la performatividad y la identidad de género, toma como vehículo pedagógico el travestismo de nuestros propios cuerpos en el salón de clase. Sayak Valencia impartió el seminario “Capitalismo *gore*. El análisis de la narcomáquina”: una de las actividades ‘satélite’ que acompañaron en septiembre de 2012 a nuestro programa de posgrado. Para abordar la cuestión de las coreografías del género, Sayak invitó a algunos de los estudiantes allí presentes para que “*dragkingearan*” y/o “*hiperfemminearan*” junto a ella. Es decir, los invitó a evidenciar —a través de sus propios cuerpos— cómo la identidad de género no es sino un resultado performativo que, alejado de toda pretensión de naturalidad es, por tanto, susceptible de ser cuestionado y, en el mejor de los casos, subvertido.

El resultado fue una sesión en la que los cuerpos y las “composiciones estilísticas” de nuestros estudiantes puntualizaron las lecturas del día (desde el “*Straight Mind*”, de Monique Wittig, hasta otros textos ‘transfeministas’ más contemporáneos como “Devenir perra”, de Itziar Ziga, “Pornoterrorismo”, de Diana Torres, y “Por el culo”, de Javi Sáez y Sejo Carrascosa). Además, la propuesta de Sayak se convirtió en el germen para la creación, por parte de los propios alumnos, de “Piernas abiertas”: una colectiva ocupada del análisis teórico y de la puesta en práctica de actividades performativas ‘desviadas’ de las normas de género.

El interés por introducir el performance en las aulas de nuestro Programa comenzó hacia el 2010, cuando Marisa Belausteguigoitia (entonces directora del PUEG) invitó a Lorena Wolffer (performancera y activista mexicana) a participar en el desarrollo de algunos de los seminarios. Con Lorena pudimos pensar en el performance como una estrategia docente útil para encarnar la teoría y para volver visible el cuerpo (y los cuerpos) en el salón de clase. A través de la propuesta de ejercicios colectivos desde dónde pensar y compartir nuestras urgencias políticas, dónde poner en palabras nuestras ‘faltas’, dónde airear nuestros ascos, estudiantes y profesoras ensayábamos cómo aterrizar en nuestros cuerpos a Nelly Richard, Joan Scott, bell hooks, Rocío Silva Santisteban o Clarice Lispector; probábamos a mirar y ver de escorzo, de manera parcial, proponíamos modos de tomar la palabra en el aula y analizamos cómo, al hacerlo, la convertíamos en plaza (ver siguiente capítulo de Marisa Belausteguigoitia).

Así es cómo el uso del performance y el papel protagonista del cuerpo, los contactos, los afectos, nos ayudaron a adentrarnos en el terreno no exclusivamente discursivo de lo performativo.⁹⁹ Y ello supuso, como indica Lorena, un proceso de experimentación pedagógica que nos ha posibilitado

⁹⁹ Diana Taylor propone el uso del término “performativo” para describir los aspectos no discursivos del performance y salvar, así, la confusión creada al utilizar, como “falsos análogos” los términos performativo, performance y performatividad (24).

la exploración de las formas en las que el conocimiento atraviesa nuestros cuerpos, así como la exploración de nuevas formas de conocer desde los mismos cuerpos, incorporando experiencias, vivencias y relaciones intersubjetivas (Lozano 48).

Contacto

Como se desprende de los ejemplos hasta aquí presentados, es importante destacar que todas nuestras actividades comparten un punto de partida colaborativo. El contacto es, por tanto, otra de las características fundamentales de esta propuesta: una pedagogía del contacto.

Catarina, una de las protagonistas del ensayo de Biehl, habitante de ese moridero llamado Vita, explica que allí gente “como ella” forman, juntos, “una sociedad de cuerpos”. Catarina, dice Biehl, se rehúsa a ser situada fuera de la historia. Ha creado un diccionario: “Éste es mi diccionario. Escribo para no olvidarme de las palabras. Escribo todas las enfermedades que tengo y las que tuve de niña”: Disciplina, Diagnóstico, Operación, Realidad, Poner una inyección, Tener un espasmo, En el cuerpo, Un espasmo cerebral. Catarina, que describe Vita como una “sociedad de cuerpos” escribe, en su diccionario, la palabra “contacto”.

Para nosotros, el salón de clase es un lugar que acoge ejercicios políticos en el sentido de “modo de ser juntos”, una característica que Rancière adjudica a ciertas actividades de “*comparticipación*”¹⁰⁰ (*partage*) de lo sensible: un reparto, una toma de partido activa, una pedagogía de lo común y una política de la pedagogía. Algo similar a la idea desarrollada por bell hooks en torno a la conformación de una “*open learning community*” y que está fundamentalmente basada en el interés explícito de los unos por los otros, un interés por escuchar las voces de los otros, por reconocer la presencia de unos y otros.

En tanto que nuestra clase es una comunidad, nuestra capacidad de generar expectación está profundamente afectada por nuestro interés de unos hacia otros, en escuchar la voz del otro, en reconocer la presencia del otro. Teniendo en cuenta que la gran mayoría de los estudiantes aprenden a partir de prácticas educacionales tradicionales y conservadoras, y sólo se interesan por la presencia del profesor, cualquier práctica de pedagogía radical debe insistir en reconocer la presencia de todos (hooks 8).

Nuestra propuesta pedagógica se constituye desde cuerpos particulares puestos a trabajar juntos en los diferentes escenarios. Una sociedad de

¹⁰⁰ El sustantivo “*partage*”, así como la acción de “*partager*”, contiene en francés una serie de matices semánticos que se pierden en los intentos de traducción al castellano. De ahí que hayamos decidido utilizar este neologismo con el fin de dar cuenta de su complejo significado: fragmentación, reparto, toma de partido activa, compartición.

cuerpos, como la de Catarina, desde dónde producir otras formas de ver, otras formas de mirar, y otras maneras de representar el mundo y crear significado. Otras “formas de hacer” que afectan y tienen efectos en la vida de todos los que participamos.

Concluyo el presente trabajo con la voz de Carolina Escobar, una de las estudiantes que, tomando la palabra al final del curso, reclamó la urgencia del asombro en el centro del salón de clase.

Llegando a Ciudad de México, en febrero de este año, varias cosas me han mantenido con un pie acá y otro allá, a medio camino: el movimiento ciudadano de la región de Aysén y la golpiza y posterior muerte del joven Daniel Zamudio, entre otras [...] He pensado si no es de codependiente andar viviendo en función de otros, los psicoanalistas seguramente me dirían que sí. Los teóricos-as postcoloniales me dirían que estaría bien repensar a ese otro, pero los decoloniales me dirían que me estoy apropiando de esos otros, de sus experiencias, y así. Me sorprendí, tal vez, dramáticamente, mirando el mundo de un modo prácticamente teórico, olvidando qué me motiva, qué me mueve a preguntarme por lo que pasa [...] De seguro, algo mío tiene que haber, que no me haga sentir codependiente, colonialista o aspirante a investigadora [...] Recordé entonces que tengo emociones o ha sido también paradójicamente, los espacios de formación los que me las han recordado, emociones como la sorpresa, la capacidad de siempre asombrarme por cada palabra, acción o por lo que no pasa. Y esto, que parece tan básico, cliché diría una boca especializada, es políticamente mi urgencia. Que nada deje de asombrarme, me diré siempre, que en vez de compadecerme, sienta el espanto suficiente para moverme.¹⁰¹

Bibliografía

- Adorno, Theodor Walter. *L'assaigcom a forma*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2004. Impreso.
- Atwood, Margaret. *Penélope y las doce criadas*. Barcelona: Salamandra, 2005. Impreso.
- Belausteguigoitia, Marisa y Rían Lozano, eds. *Pedagogías en espiral. Experiencias y prácticas*. México: PUEG/UNAM, 2012. Impreso.
- Biehl, Joao. 2001. “Vita. Life in a zone of social abandonment”. *Social Text*. 19.3 68 (2001): 131-149. Impreso.
- Brea, José Luis. “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales”. *Estudios Visuales*. 3 (2005): 8-25. Impresa.
- Butler, Judith. “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate Feminista*. 9.18 (1998): 296-314. Impresa.

¹⁰¹ Ejercicio presentado en el Seminario “Frontera y Ciudadanía”, en mayo de 2012.

- Carrillo, Jesús. “Casting”. *Cabello/Carceller. En construcción*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura, 2004. Impreso.
- Derrida, Jacques. *La universidad sin condición*. Madrid: Trotta, 2002. Impreso.
- Haraway, Donna. “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”. *Feminist Studies*. 14.3 (1988): 575-599. Impreso.
- hooks, bell. *Teaching to transgress. Education as the practice of freedom*. Londres: Routledge, 1994. Impreso.
- Lozano, Rían. *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo (alter)mundializador*. México: PUEG/UNAM, 2010. Impreso.
- Rancière, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París: La fabrique-éditions, 2000. Impreso.
- Taylor, Diana. “Introducción. Performance, teoría y práctica”. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.



Tomando cuerpo, tomando palabra: pedagogía y performance en el salón de clase

Marisa Belausteguigoitia

En este capítulo propongo una serie de operaciones entendidas como ‘giros’, cuyo objetivo es consolidar una intervención performática en el espacio del aula. Esta intervención intenta transformar el aula en un escenario de “toma de la palabra” como “una de las formas interrogativas del pensamiento” (Derrida, *La universidad* 12). Esta maniobra pedagógica pretende ofrecer un escenario de rearticulación de la universidad pública como espacio de acción e intervención, además de producción de conocimiento.

Entre 2005 y 2013 en conjunto con el posgrado en Pedagogía en Estudios Latinoamericanos y el PUEG de la UNAM, construimos —bajo mi coordinación— una opción para los estudios de posgrado para concentrar los giros que han tenido los estudios culturales, visuales y de género. Denominamos esta ruta como Orientación Interdisciplinaria de Posgrado en Estudios de Género y Crítica Cultural (OIP-EGCC). Con esta opción nos interesó brindar un camino alternativo en la inmensidad de ofertas de seminarios y opciones curriculares que ofrece la UNAM en sus posgrados de Humanidades y Ciencias Sociales, que proporcionara un marco conceptual y metodológico, con posibilidades de conectar distintas nociones teóricas y prácticas sobre las maneras convergentes, complementarias y divergentes de analizar las nociones de cultura y visualidad en su cruce con las relaciones de género, para favorecer intervenciones desde la interrogación y la acción.

En particular, de 2010 a fines del 2013, nos concentramos en los cruces de la teoría de género con las teorías sobre la cultura como operaciones performáticas, es decir, como posibles registros de intervención y transformación. Nos interesó contemplar los estudios de género desde el campo de la crítica cultural, los estudios culturales y la cultura visual.

Con esta apuesta —desde los campos de la visualidad, la cultura y el género— quisimos subrayar el carácter performático de la teoría, es decir, su posibilidad de ‘decir’, de ‘hacer’ y de lograr que aparezcan o se tornen visibles realidades e imaginarios no contemplados en los libretos que fincan lo habitual, tanto dentro del salón de clase, como en las disciplinas y en la academia (Rancière, *El maestro ignorante* 13). Aquí nos vinculamos no sólo con el campo de los estudios culturales y de género, sino centralmente con el campo de la estética, a la manera de Rancière, quien plantea este escenario como el relativo a lo sensible, y más bien a la refiguración de los actos que definen lo sensible, esto es, del hacer, del decir y del aparecer (12). Citamos

aquí a Butler, quien también enfatiza el “aparecer” como acontecimiento de transformación de la realidad en la medida en que ésta es actuada –representada– desde un libreto:

Al igual que un libreto puede ser actuado de diferentes maneras, y al igual que una obra requiere a la vez texto e interpretación, así el cuerpo sexuado actúa su parte en un espacio corporal culturalmente restringido, y lleva a cabo las interpretaciones dentro de los confines de directivas ya existentes (308).

La apariencia —el aparecer—, tanto en Rancière como en Butler, contradice la realidad del género o la realidad de cualquier otro vector que difiera de manera esencial y extralingüística, y así establece la potencialidad del cambio. En este sentido, la tarea en el salón de clase —como espacio a tomar y transformar— sería hacer aparecer libretos distintos o alternativos: hablar, leer, hacer y decir de formas tales que se contradigan las posturas que se ha obligado a los alumnos a tomar dentro del salón de clase; producir discursos, textos y representaciones que contradigan las expectativas y las prácticas esperadas en el aula.

En este sentido, el salón de clase es para nosotras un campo cultural, estético y pedagógico que nos permite una “refiguración de lo sensible”, sobre todo en lo que cabe al decir —la toma de la palabra—, al hacer y mejor al des/hacer del salón de clase como un repertorio esperado de conductas y discursos al interior de la academia. Al deshacer el salón de clase contribuimos a reconstruir a la universidad como espacio de intervención, y al salón de clase como espacio posible para la construcción de acciones en frontera con la academia. Nos aproximamos así a una práctica que podríamos llamar de “activismo teórico”, es decir, una práctica teórica que puede producir actos que disocien y desafíen las posturas ocupadas por los alumnos en el salón de clase “como proceso activo de encarnación de ciertas posibilidades culturales e históricas: un proceso complejo de apropiación que toda teoría fenomenológica de la encarnación debe describir” (Butler 298).

Entendemos la encarnación de este accionar como operación esencialmente colectiva. Si los actos constitutivos denotan siempre una experiencia compartida (Butler 306), éstos necesariamente tendrán un carácter colectivo. Es a esta consecuencia de la colectividad a la que apelamos cuando nos proponemos fincar una serie de actos constitutivos de la interrogación y la toma de la palabra en el salón de clase.

Uno. El salón de clase como plaza:

La toma de la palabra como interrogación

Durante la última década hemos sido testigos del aumento exponencial de

las formas en que se ha obstaculizado la “toma de la palabra” de la ciudadanía victimizada, frente a la violencia, el despojo y el crimen en nuestro país. En la UNAM, desde este espacio alternativo del posgrado (OIP-EGCC) hemos teorizado y estudiado los actos de “toma de la palabra” como revitalizadores, además de críticos y reparadores.¹⁰² A partir de las tomas de la palabra posibles desde la toma de las plazas vividas durante el movimiento llamado “de los indignados” (2010-2012),¹⁰³ proponemos una serie de ‘giros’ pedagógicos y performativos que resitúan al aula en el marco de la universidad pública: un espacio de producción de conocimiento, pero también de intervención, contacto y conversación (Barriendos 106).¹⁰⁴

Hemos relevado a la plaza y al aula como dos escenarios en espejo para el ejercicio de estrategias de conversación, contacto, colectivización del pensamiento, es decir, para lo que hemos denominado “toma de la palabra”. Partimos de tres antecedentes: una opción alternativa de posgrado que estamos trabajando como OIP-EGCC, un programa de clase que se centró en el cruce de plazas y aulas, y el Movimiento de los Indignados llevado a cabo de 2010 a 2012.

Esta intervención tiene que ver con la transformación del espacio del salón de clase: el salón de clase concebido como plaza, y la plaza convertida en aula. La toma de la palabra, la emisión de la voz desde otro lugar de enunciación, los giros pedagógicos y performativos que producimos pretenden dar cabida al salón de clase como espacio de la toma de la palabra, y a la plaza como salón de clase, espacio de tránsito de un saber, desde abajo, hecho colectivo.

Desde la función central del aula como espacio de enunciación y acción, no sólo de escucha y asimilación, aludimos al carácter performativo de la palabra cuando se la toma interrogando. Derrida (en *La universidad sin condición*) dirigió su atención a las Humanidades como saber que no sólo permite, sino que establece un compromiso sin límite con la verdad en su discur-

¹⁰² Para la OIP-EGCC lo primero ha sido la pedagogía, una propuesta distinta de administración, producción y disseminación del conocimiento, una invitación que permitiera que los estudios de género, visuales y culturales punzaran, torcieran y sobre todo desordenaran tres cuestiones: lo que los estudiantes saben, lo que las disciplinas establecen como límites en el discurso y en las fronteras del aula y la universidad pública, y lo que les exalta el entendimiento y la indignación.

¹⁰³ Durante 2011 y 2012, multitud de plazas del mundo árabe, africano, europeo, oriental y latinoamericano fueron ocupadas por jóvenes, estudiantes, mujeres, jubilados y migrantes, entre otros manifestantes, cuyas protestas los identificaron con el nombre de “los indignados”. Aquellos jóvenes que habían sido “mandados a la calle,” como acto literal —ahora performativo— la tomaron y se instalaron en sus más certeros cruces y desembocaduras: las plazas.

¹⁰⁴ La toma de las plazas como espacios de enunciación e interrogación de las formas de silenciamiento del poder estatal o hegemónico, no han sido inauguradas de ninguna manera por este movimiento; más bien la toma de plazas es una constante cita a las diferentes tomas históricas. Una de las que sobresalen —entre muchísimas otras— es la toma de la palabra en la Plaza de Mayo en Buenos Aires, por las llamadas Madres de la Plaza de Mayo.

so, en uno de los momentos de ataque a la validez de las Humanidades como saber útil y preservable al interior de las universidades (Reformas Educativas de Bologna). Una universidad sin condición —sostiene el autor— constituye un “derecho incondicional al plantear cuestiones críticas, no sólo a la historia del concepto de hombre, sino a la historia misma de la noción de crítica, a la forma y a la autoridad de la cuestión, a la forma interrogativa del pensamiento” (Derrida, *La universidad* 12). Más adelante, Derrida continúa acentuando el carácter performático de la interrogación: “Porque eso implica el derecho de hacerla afirmativa y performativa, es decir, produciendo acontecimientos, escribiendo y dando lugar a obras singulares” (13).

Dar lugar al acontecimiento del habla y así al de la interrogación desde el aula, significa dar lugar a la “toma de la palabra”, y desde allí a la forma crítica del pensamiento. Ése es el objetivo que perseguimos al plantear el salón de clase abierto, sin muros y extendido como una plaza. El acontecimiento es una noción que nombra una alteración en ocasiones azarosa que modifica el sentido de lo histórico, lo social y lo político. El Movimiento de los Indignados como acontecimiento nos permite utilizarlo con el fin de “modificar el sentido de lo histórico, lo social y lo político” en torno a los saberes dispuestos en el salón de clase. Así, la palabra tomada puede ser concebida como una especie de dispositivo de crítica y como estrategia pedagógica al mismo tiempo.

Esta propuesta ‘gira’ en torno a la revisión de la misión de la universidad como una institución pública ‘llamada’ a intervenir, a actuar y a generar prácticas colectivas, a la vez que produce conocimientos y cuerpos teóricos que inciden en la construcción de nociones que dan lugar a lo que podríamos llamar un activismo teórico, una alternativa ante producción de conocimiento deslindada de las prácticas y su incidencia en la transformación.

Todo ‘llamado’ dispone una fuerza irresistible. El llamado, según Octavio Paz, es un evento difícilmente definible, se explica mejor como una atracción inexplicable e irrefrenable a hacer. Nace entonces de un mandato que intensifica nuestra capacidad de hacer. ¿Qué hay en un llamado que invita a hacer dentro del aula?

Si el llamado, como nos dice Paz, nace de una condición maravillosa (la capacidad de asombrarse ante lo que uno es llamado a hacer), este ensayo alude a la capacidad de asombro que es posible generar al des-hacer. Deshacer el salón de clase —como previsto en los libretos académicos— a partir de la acción, de la propuesta de intermitencias textuales performáticas, sugeridas cuando se interviene el salón de clase como una plaza, es decir, cuando el espacio cerrado, intramuros, se abre y deshace los cercos del pensamiento y de las posturas del cuerpo, y se incluye como una dimensión abierta, de toma de la palabra, de colectividad y conversación.

Dos. El llamado: La llamarada como cita al fuego y a la palabra

Durante los años 2010 a 2012 vivimos la indignación de jóvenes en todo el mundo. Fuimos testigos de un acontecimiento en torno a la toma de la palabra que hizo girar los discursos, las percepciones y las imágenes; lo visible. En el seminario de primavera 2013-I, en la OIP-EGCC (además del seminario de dos semestres más), estudiamos la toma de la palabra y la plaza como cita que modifica las percepciones y los significados, a partir de la protesta popular que inició en la plaza Tahrir, en El Cairo, y que prendió fuego —literalmente— en la plaza de Sidi Bouzid, Túnez. El 17 de diciembre de 2010, en esa plaza, Mohamed Bouazizi, vendedor ambulante, se inmola prendiéndose fuego al serle decomisado por la policía su carrito de verduras. El fuego prendido atraviesa España y llega unos meses después a México. En abril de 2011, Javier Sicilia habla fuego en el Zócalo, en la plaza central de la Ciudad de México.¹⁰⁵ La palabra y el fuego de dos hombres en la plaza. Dos padres, Javier Sicilia y Mohamed Bouazizi.¹⁰⁶ Uno se prende fuego, otro habla fuego. Túnez y México (luego Egipto, Arabia Saudita, el desierto saharauí), dan cuenta de la inmola-ción y la palabra. El fuego y la cita al fuego.

La juventud indignada toma las plazas y argumenta formas distintas de saber y formas inéditas de gobernar. Recuerdan a Foucault y su enunciación más clara sobre la crítica como una negación, un ‘rehusamiento’ a “ser —de esa manera— gobernados”. Los jóvenes dan cuerpo a este deseo por saber de otra manera (ver Belausteguigoitia, *Enseñanzas desbordadas*).

Citar a la plaza en el salón de clase significa “hacer aparecer” esas voces y esos cuerpos en el cerrado espacio del aula. El concepto de ‘citación’ o la acción de citar tiene un triple sentido. El primero permite la reproducción de palabras, que se han dicho o escrito en otros contextos. En el texto “Signature, Event, Context”, Derrida explica que toda comunicación, sea oral, escrita o gestual, es “citacional”. Cada signo puede hacer sentido y circular en otro contexto, puede ser enunciado. Ésta es la característica de cualquier seña, justamente la capacidad de ser citada, su ‘citacionalidad’, y es ésta la que permite la comunicación: “*What would a mark be that could not be cited or one whose origin would get lost along the way?*” (Derrida, “Signature” 12). Es importante mencionar el trabajo analítico de Antonio Prieto, quien subraya

¹⁰⁵ El primer discurso de Javier Sicilia fue en la plaza de Cuernavaca el 13 de abril de 2011. Sólo unos días después del asesinato de su hijo, declara el dolor no sólo por su pérdida, sino por la de los amigos de su hijo, que fueron asesinados junto con él. Un mes después continuó con la toma de las plazas con un discurso en el Zócalo de la Ciudad de México, las tomas continuarían hasta cruzar la frontera, recorrer más de 20 ciudades en Estados Unidos, hasta llegar a Washington D. C. (www.cnn.méxico, consultado el 20 de sept. 2011).

¹⁰⁶ Desesperado por no poder mantener a su familia, Mohamed Bouazizi se prende fuego. Es llamado el Padre de la Revolución Túnequina. Javier Sicilia toma la plaza —en México— en abril de 2011, tras el asesinato de su hijo y de seis más de sus amigos. Se le nombra el Padre de la Paz y la Dignidad.

las dimensiones de la performatividad al articular; como sucede en el espacio entre la norma y su reiteración, donde es posible producir desviaciones que permitan la transformación de códigos y, así, de prácticas (Prieto 250).

El segundo sentido de la cita, muy vinculado al primero, tiende a convocar a una persona —o a una muchedumbre— a una reunión, como sucedió en México, en Egipto y Túnez con las aglomeraciones masivas en las plazas, durante el movimiento conocido como “de los indignados”. El tercer sentido tiene que ver con el del llamado, el del grito como urgencia, como la llamarada del joven Mohamed Bouazizi cuando se prende fuego en la plaza. La llama(ra)da de Bouazizi es una convocatoria desesperada, una cita lanzada al universo, un día, hora y lugar para tomar la plazas, la calle, los parques.

Estas prácticas citacionales —estos flujos y contagios— permiten un ejercicio del performance como política en el que se cita a la parte excluida, llamándola así a la presencia. Para Rancière, la política es justamente eso, la intervención en lo visible y en lo decible, a partir de la representación de la “parte de los que no tienen parte”. La política, fundada sobre esta ‘distorsión’ de totalidades, existe cuando el orden supuestamente natural de la dominación “es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen parte” (Rancière, *El desacuerdo* 25). De esta forma, la comunidad, como comunidad política, sólo se conformará sobre una distorsión completamente opuesta a la distribución (*partage*) sensible. “La política es en primer lugar el conflicto acerca de la existencia de un escenario común”, un escenario donde “el modo de ser-juntos” (*ibid.* 41-43) no se desarrolla de forma armónica.¹⁰⁷

Tres. Los Giros: Pedagogía y Performance

Esta toma de plaza y palabra obligan a producir ‘giros’ en las formas de mirar, posicionarse y hablar dentro del salón de clase. Es sobre estos giros que hablaremos ahora, giros que dan cuenta de una suerte de pedagogía en espiral, de concentración de torsiones como operaciones oblicuas que son capaces de modificar los libretos académicos que componen nuestras aulas.

Desde esta propuesta de la “toma de la palabra”, entendemos los estudios de género como un conjunto de ‘giros’ en los saberes y prácticas que tienen como objeto hacer visible lo invisible y audible lo que es difícil escuchar. La perspectiva de género —los giros que permiten una visión del entramado, del ‘script’ como fórmula de este régimen— demanda desplazarse, torcerse y descentrarse, como si se tratara de emular una espiral, en cuanto a la manera de mirar, de hablar, de concebir el mundo y situarse en ejes que permitan una nueva visión de este ordenamiento concebido como natural (ver Belausteguigoitia y Lozano).

¹⁰⁷ Agradezco a Rian Lozano esta referencia, así como sus comentarios sobre Rancière y su noción de política.

Nuestro interés es identificar los giros (cambios de dirección, formas oblicuas del pensar, acercamiento y alejamiento del centro, ascenso y descenso de la mirada) como operaciones performáticas dentro del aula que lleven a citar en ese espacio la excepcionalidad y la calidad del acontecimiento de la toma, dando lugar —citando— del acontecimiento político a uno pedagógico, desplazando un evento político y público a un espacio académico.

La noción de ‘giro’ ha sido ampliamente utilizada para marcar una nueva visión, un desplazamiento de las formas de mirar y concebir un tema o problema. Una de estas formas de utilización de la noción de giro ha sido rescatada por Nelson Maldonado Torres para referir el concepto de “giro descolonial” (685). El giro se refiere al cambio en las coordenadas, a un acercamiento y alejamiento del pensamiento o de un acontecimiento a partir del cual se puede ‘reconcebir’ una idea. Por ejemplo, en el caso del “giro descolonial”, denotar las torsiones en el concepto de modernidad y definirla desde estos quiebres, no sólo como un etapa de progreso, sino como íntimamente ligada a la producción de relaciones de carácter colonial. El giro como pensamiento oblicuo denotaría un pensamiento nuevo y distinto (la descolonización como horizonte posible de cambio). El giro como contorsión de un saber produce no sólo nuevas prácticas, sino también un sujeto distinto, en este caso un sujeto descolonial, aquel que aprende de las experiencias excesivas e imposibles (Maldonado Torres 686).

Podemos decir, entonces, que el giro como maniobra u operación es efecto de un cambio estructural que aumenta la posibilidad de representaciones entre campos de primordial interés para nosotras, como lo son el arte, la política, la cultura y las instituciones. Ana del Sarto (50) ha definido como “giro cultural” a la aceleración en la movilización de procesos, personas y discursos, lo cual ha generado exponencialmente la aparición de vínculos inesperados.

Por otro lado, Irit Rogoff, desde el campo de la cultura visual, ofrece una pregunta que resitúa el giro como estrategia pedagógica: ¿qué constituye un giro como estrategia? En su texto titulado justamente “El giro”, nos adentra en su mecánica desde una mirada pedagógica: “En un giro nos alejamos de algo o nos movemos hacia algo o a su alrededor y somos nosotros los que estamos en movimiento, más que el objeto en sí” (261). Este alejarse, moverse, acercarse, se parece a las operaciones de la crítica. En particular a la mecánica de la pregunta o de la interrogación. Foucault, en su ensayo sobre la crítica (“¿Qué es la crítica?”) establece que más que un juicio o una forma de evaluar o detectar errores, la crítica —a la manera de Derrida citada al inicio de este ensayo— es un cierto modo de interrogar. Los giros aquí propuestos se refieren a formas de interrogar, de preguntarse sobre aquello que llama a hacer, a intervenir y a aparecer. Rogoff utiliza la mecánica del giro como des/

centramiento (alejamiento y acercamiento a un centro), se pregunta acerca de la potencia en los espacios de enseñanza y sus instituciones. La pregunta por las instituciones no es cómo hacerlas más grandes, más progresistas o más eficientes. La pregunta es cómo hacerlas más potentes. Insiste en convertir a los espacios pedagógicos en lugares que hagan posible hacer mucho más de lo que jamás los estudiantes creyeron hacer. Desde nuestra mirada podríamos complementar diciendo que la potencia radica también en la posibilidad de *des-hacer*, de reconcebir lo hecho, aquello que se pensó como finalidad central.

La pregunta es entonces “si podemos aprender más allá de los límites de lo que un espacio pretende enseñar” (Rogoff 256). De la misma manera nos preguntamos por la potencia en nuestros salones de clase, si es posible aprender más allá de sus muros, más allá de sus límites de lo concebido desde los ‘*scripts*’ del aula en la academia. En la academia se privilegia lo que los estudiantes necesitan saber para empezar a actuar y a pensar. El giro que propone Rogoff se acerca a un espacio “que genere principios vitales y actividades... que te puedas llevar contigo y que puedan ser aplicadas más allá de las paredes del museo, para convertirse en modos de aprendizaje para toda la vida” (257). Con esta torsión, Rogoff se propone crear un contrapunto en la tecnocratización y la privatización de las academias, resultado de las reformas educativas impulsadas por el proyecto Bolonia en Europa.

Este giro pedagógico/performativo nos permite una perspectiva oblicua que visibiliza cómo el aula y sus fronteras se modifican. Al modificarse el espacio del aula y las fronteras del saber y del hacer, se modifica también el saber que se transmite y las prácticas que dichos cruces producen. Nuestra propuesta de giros en espiral se hace presente al intervenir el espacio sin cercarlo, abriéndolo a la plaza, creando fronteras cuya función no es sólo separar, sino también unir. La arquitectura de la plaza nos permite en contacto comprometido —situado en el centro de la plaza—, pero también al margen, en la calle, con el fin de desplazarnos a las calles sin pavimentar, a los barrios marginales, y desde allí comprender las formas de hacer política, de tomar la palabra (ver Masiello).

Llegamos, a partir de giros (lingüísticos, conceptuales, espaciales), a definir y construir al salón de clase como un lugar de encuentro, de toma de la palabra: de indignación, de interrogación. Veremos cómo desde la intervención de las pedagogías feministas se configuran algunas de las torsiones que conforman los espacios de la conversación, el contacto y la apertura, más aún aquellos espacios donde los estudiantes puedan concebir hacer lo que jamás creyeron hacer.

Cuatro: Tomando cuerpo, tomando palabra

Es un hecho velado, pero sabido, que a medida que los estudiantes avanzan en la academia, a medida que dejan atrás niveles inferiores de primaria, se-

cundaria, licenciatura, van dejando también atrás el cuerpo. El estudiantado y la academia debe irse despojando de aquellas señas corporales que pueden poner en cuestión la veracidad, la verosimilitud la legitimidad de su conocimiento: ‘descorporeizar’ el conocimiento, hacerlo abstracto, universal, es señal de investidura académica, investir el cuerpo ausente. ¿Qué se cancela cuando se omite el cuerpo?

A esta propuesta de cruce entre pedagogía y performance le interesa justamente lo contrario, producir el cuerpo paralelo a la producción del sujeto académico, un regreso intermitente al cuerpo como clave para la corporización de un saber en la academia como frontera, pliegue: territorializar y desterritorializar el conocimiento, explorar qué sucede cuando se regresa al cuerpo, en los niveles más altos de la producción de conocimiento: el posgrado y en los espacios más ‘descorporeizado’: el salón de clase.

Intentaremos ir construyendo la vuelta, el retorno al cuerpo en el salón de clase, como reconsideración, reconocimiento y validación de otros archivos, otros repertorios del saber y la negociación de su lugar y legitimidad dentro de la academia. Por ello, con esta propuesta acudimos al canon al ras del suelo que permite la voz dentro de un cuerpo: Frantz Fanon, José Revueltas, Gloria Anzaldúa, Clarice Lispector, Angela Davis, Rosario Castellanos, la Comandanta Esther, las Madres de la Plaza de mayo y las voces de académicas y escritores que descienden al nivel de la plaza. Negros, prietas, presos, lesbianas, migrantes, desplazados, haciendo teoría, hablando. Descendiendo desde cuerpos estigmatizados, pero ascendiendo en su capacidad de entendimiento, y así, de indignación. Una teoría encendida. Desde allí, desde este canon al revés, desde abajo entre-tenemos el cuerpo y el entendimiento en su función narrativa e histórica.

El feminismo ha contribuido de forma decisiva a definir el cuerpo como un concepto histórico: el cuerpo como una idea histórica (Butler 299). Esta idea nos lanza a buscar opciones, dado que la aparición del cuerpo no está determinada por ninguna esencia interior. El cuerpo es una materialidad que se hace. La voz que se desprende de este cuerpo tiene potencialidad de ser des/hecha. Giramos el salón de clase hasta convertirlo en espacio concentrado en el aparecer del significado.

En su texto *Teaching to transgress*, bell hooks subraya la importancia del contacto. Habla —retomando a Freire— de pedagogías del contacto, del acto y la palabra. La voz que se desprende de ese roce es una voz comprometida (*engaged voice*). La enseñanza como un acto performativo abre espacio para el cambio, la invención, la espontaneidad (hooks 11). Con esta noción del contacto, hooks retrabaja el concepto de praxis como “acción y reflexión sobre el mundo para transformarlo” (14). Plantea algunas de las señas de un aula feminista: conocimiento comprometido y, al serlo, conocimiento compartido y colectivo.

Con el giro hacia el concepto de conocimiento comprometido, hooks facilita el contacto de lo interno y lo externo, lo alto y lo bajo, lo oculto y lo evidente, lo abierto y lo cerrado, lo legítimo y lo ilegítimo. Intenta producir desde el salón de clase un conocimiento no sólo comprometido (*engaged knowledge*), sino también compartido. No nos interesa producir conocimientos en los que la objetividad radica en la imparcialidad, nos interesa producir parcialidades, tomas de cuerpo y conciencia basadas en los puntales más agudos de la indignación. Es Donna Haraway quien nos habla de manera más clara sobre estas “posturas” —maniobras, diría otra feminista, esta vez chicana, Chela Sandoval— en una sección de su libro *El manifiesto Ciborg*, titulada “El privilegio de la visión”.

La postura en la plaza releva un posicionamiento de la mirada: mirar desde abajo, desde la planta de los pies, desde el gran territorio de los conocimientos subyugados. Mirar desde abajo requiere al menos tanta pericia con los cuerpos y el lenguaje, con las mediaciones y la visión, como las “más altas” visualizaciones tecnocientíficas (Haraway 12). Haraway continúa aclarando ese tipo de visión:

Existen buenas razones para creer que la visión es mejor desde abajo que desde las brillantes plataformas de los poderosos. Unida a tal sospecha, este capítulo argumenta a favor de los conocimientos situados y encarnados en contra de las formas variadas de declaraciones de conocimiento irresponsable e insituable (13).

La teórica recuerda que a lo que anima el feminismo es justamente a mirar encarnadamente, a mirar desde un lugar, a ser parciales, ancladas y cuestionar justamente aquello que provenga de una noción de objetividad, cuya virtud es justamente la contraria, mirar desde ningún lugar o desde todos. Haraway entiende esta mirada universal como un truco. Lo universal y lo objetivo desde ningún lugar constituye un truco, y mirar como nosotras, encarnadamente, constituye una táctica.

Este posicionamiento desde abajo, de la planta de los pies a la punta de la lengua, trabaja la mirada y la palabra en un proceso doble: se va “tomando cuerpo” cuando se va “tomando la palabra” y materializando la visión. El giro ahora es de lo táctico a lo táctil: mirar y tomar la palabra desde un cuerpo que se va haciendo —tomando— desde un lugar. La localización de la plaza nos interpela, porque nos importa mirar encarnadamente, en oposición a lo desencarnado (lo carente de cuerpo, de tacto, de piel). Este proceso nos invita a hablar desde una perspectiva que permita descubrir los contornos de lo visible que habilita la palabra y el giro en un sujeto, en un objeto, en una escena. Ver por detrás lo que está dispuesto a ser visto sólo por delante, mirar desde la planta de los pies, desde el caminar de tantas mujeres, alrededor de la plaza.

En nuestro programa del curso leímos ávidamente a éstas y otras autoras feministas, y fue Chandra Mohanty quien nos dirigió hacia el planteamiento de preguntas que situaban a la academia como institución vinculada a un poder económico y político, que ella nombra como “anticapitalista”; un tema que preocupaba profundamente a los movimientos que se congregaban alrededor de la toma de las plazas: ¿Qué conocimientos necesitamos para que la educación sea la práctica de la liberación? ¿Qué significa para los educadores crear un espacio público democrático en este contexto? ¿Qué tipo de trabajo intelectual, académico y político se necesitaría para trabajar activamente contra la privatización de la academia y de la justicia social y económica? Por último, ¿cómo podemos hacer que las instituciones educativas, nuestras prácticas pedagógicas cotidianas, y nosotros mismos seamos responsables ante la verdad?

Mohanty plantea estas preguntas como plataforma para un proyecto feminista anticapitalista en la academia corporativista. Aboga por una pedagogía feminista disidente que desmitifique las estrategias de resistencia en la academia, y se solidarice con los movimientos de base y las instituciones académicas. Una pedagogía disidente que construye propuestas de descolonización y la politización del conocimiento mediante la reconsideración del ser y de la comunidad, a través de la práctica de la educación emancipadora, es decir, aquella que produce una teorización como práctica de la crítica anticapitalista y democrática a través de la lucha colectiva.

La perspectiva de género vinculada con la disidencia, la encarnación, la parcialidad y la conversación (conversión), a partir de la palabra y la mirada, derriba los muros y abre hacia la plaza. Estas lecturas nos ayudaron a entender y aplicar la mirada y la palabra como giros y maniobras para la construcción de un posicionamiento que proponga una mirada colectiva desde la conversión, la conversación y la congregación.

El giro descolonial, visual y disciplinario sitúa nuestra propuesta como una práctica que fomenta una forma del activismo teórico, que permite la toma de la palabra y la toma de la plaza, desde el aula, como una intervención en el espacio público. Precisemos nuestra espiral y sus giros:

1. El primer giro lo constituye el cruce entre los estudios de género y la cultura visual, como articuladores de una perspectiva, un punto de mira. Los estudios de género prometen un posicionamiento que mira desde ángulos oblicuos al poder, sus restricciones, relaciones y revoluciones. La perspectiva de género es eso, una perspectiva, una mirada localizada en un cuerpo, una mirada situada que reduce o amplifica la visión desde un ángulo determinado; un punto de mira que genera, dada su postura, un ángulo de visibilidad y, así, un saber encarnado. Desde esta perspectiva producimos una mirada que emplaza, que llama a la revisión de las formas de producción

de conocimiento pedagógico y académico. Si pensamos en la etimología de la palabra “perspectiva” podemos observar, valga la redundancia, que tiene que ver justamente con la mirada, pero no sólo con ésta, sino con la mirada desde algún lugar. Esto nos lleva a preguntarnos: ¿Cómo vemos? ¿Quién ve? ¿A quién vemos? ¿Desde dónde vemos? ¿Qué limita la visión? ¿Qué la empodera y potencia? La noción de perspectiva nos obliga entonces a volver sobre la mirada, sobre nuestros ángulos de visión y nuestro enfoque. Si a la noción de perspectiva colocamos el predicado “de género”, lo que tenemos es un particular posicionamiento, un lugar y una materialidad —el cuerpo— desde el que miramos. Es decir, un conjunto de técnicas y conocimientos que ordenan, representan y posibilitan los contornos social y culturalmente definidos de la visibilidad y la invisibilidad. Desde esta apertura a la visión se posibilita la enunciación. Este conjunto de conocimientos ordena también lo enunciable o ‘inenunciable’. Operaciones que permiten denotar los marcos conceptuales, simbólicos y pedagógicos de in/visible y de lo in/decible.

2. El segundo giro es producido por el posicionamiento al límite de las disciplinas y desde abajo, en los cánones y propuestas conceptuales; un posicionamiento trazado desde abajo, desde la planta de los pies. Constituye una perspectiva ambulante, metonímica, parcial, que persigue las huellas dejadas por aquellas que caminan, que giran, que se movilizan desde los barrios hacia las plazas, hacia la toma de la palabra y del cuerpo: las mujeres en círculos que se abren a todas las plazas (todas las madres de todas las plazas: las de Plaza de Mayo, madres de los desaparecidos, las de los feminicidios, las de los 72 migrantes de Tamaulipas), los jóvenes indignados que se suman en ellas, las mujeres en su caminar por el agua, en la búsqueda de sus desaparecidos, de los cuerpos de sus seres queridos.
3. El tercer giro marca la intención de hacer aparecer, de hacer presente al cuerpo en el salón de clase, indagar qué significa el cuerpo, tenerlo, producirlo, desaparecerlo, herirlo, ocultarlo en la plaza y en el salón de clase. El cuerpo interpelando al saber desde su vertiente performática. El cuerpo tomado.

Conclusión

¿Qué aula es posible producir en la intersección entre pedagogías disonantes y performance? ¿Qué significa adular la pedagogía con saberes y prácticas performáticas? El feminismo y los estudios de género, en su cruce con los estudios sobre cultura y visualidad, han aportado prácticas, conceptos y teorías que han revolucionado las prácticas pedagógicas. Uno de los ejes de los estudios de género tiene que ver justamente con la transformación —la revolución— del mundo, al entender las relaciones de poder como un asunto

pedagógico y performático. ¿Qué significa esta intervención? ¿Cuáles son las determinantes del poder que pueden ser desestabilizadas, visibilizadas e intervenidas desde este cruce entre prácticas, discursos performáticos y pedagógicos (es decir, volver al cuerpo y hacerlo desde el salón de clase como plaza)? ¿Qué nuevas prácticas pedagógicas, qué entendimiento del proceso pedagógico nos arroja su cruce con elementos performáticos (relativos al cuerpo y al entendimiento, a la visibilización de sus repertorios conductuales, sexuales, gestuales inscritos como naturales)?

Con este texto he intentado empezar una conversión/conversación de las formas en que es posible deshacer el salón de clase al ir tomando cuerpo y palabra. Al responder al llamado de una universidad pública sin condición, también modificamos las formas en que somos llamados a hablar, decir, sentir y aparecer. Al final, lo que queremos hacer aparecer es el gran gozo que podemos sentir en colectividad con nuestros estudiantes, junto con ellos en la plaza, con el cosquilleo que lleva el grito desde la planta de los pies hasta la punta de la lengua.

Bibliografía

- Barriendos R., Joaquín. “Hablar, narrar, callar: otras voces en la historia cultural. Entrevista a Peter Burke”. *Alteridades*. 17 (2007): 103-110. Impreso.
- Belausteguigoitia, Marisa, ed. *Enseñanzas desbordadas*. México: UNAM, 2009. Impreso.
- Belausteguigoitia, Marisa y Rian Lozano. “Pedagogías en espiral: los giros de las teorías de género y la crítica cultural”. *Pedagogías en espiral. Experiencias y prácticas*. México: UNAM, 2012. Impreso.
- Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate Feminista*. 18 (1998): 296-314. Impreso.
- Del Sarto, Ana. “Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos: Cuerpo y subjetividad en Ciudad Juárez”. *Cuadernos Literarios*. 32 (2012): 41-68. Impreso.
- Derrida, Jacques. “Signature, Event, Context”. *Limited Inc*. Illinois: Northwestern University. 1988. Impreso.
- _____. *La universidad sin condición*. Madrid: Trotta, 2002. Archivo PDF. *Espai en Blanc*. Web. Dic. 2012. En línea: www.espaienblanc.net. Digital.
- Foucault, Michel. “¿Qué es la Crítica (Crítica y Aufklärung)”. *Sobre la Ilustración*. Madrid: Tecnos, 2006. Impreso.
- Haraway, Donna. “The Persistence of Vision”. *The Visual Cultural Reader*. New York: Routledge, 2002. Impreso.

- hooks, bell. *Teaching to transgress. Education as the Practice of Freedom*. New York: Routledge, 1994. Impreso.
- Lozano, Rian y Marisa Belausteguigoitia, eds. *emPLAZADAS. Nuevas formas de hacer política*. Núm. especial de *Debate Feminista*. 46 (2012). Impreso.
- Lozano, Rian. *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo (alter)mundializador*. México: PUEG-UNAM, 2010. Impreso.
- Maldonado-Torres, Nelson. “El pensamiento filosófico del giro descolonizador”. *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y latino (1300-2000)*. Eds. Enrique Dussel, Eduardo Mendiya y Carmen Bohórquez. México: Siglo XXI, 2001. 683-697. Impreso.
- Masiello, Francine. “Plazas y aulas”. *Enseñanzas desbordadas*. Ed. M. Belausteguigoitia. México: PUEG-UNAM, 2009. Impreso.
- Mohanty T., Chandra. *Feminism Without Borders. Decolonizing Theory. Practicing Solidarity*. Durham and London: Duke University Press, 2003. Impreso.
- Paz, Octavio. “El llamado y el aprendizaje”. *Nexos*. 4 (1999). Impreso.
- Prieto Stambaugh, Antonio. “Performance”. *Dictionary of Latin American Cultural Studies*. Eds. Robert McKee Irwin y Mónica Szurmuk. Miami: University Press of Florida, 2012. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996. Impreso.
- _____. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011. Impreso.
- _____. *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2007. Impreso.
- Rogoff, Irit. “El Giro”. *Arte y políticas de identidad*. 4 (2011): 253-66. Impreso.

Cuerpo, violencia y memoria





Construcciones corporales de la violencia en la escena mexicana: la seducción y sus límites

Óscar Armando García

A Armando Partida, lúcido testigo del teatro mexicano.

Introducción

El sentido principal de este trabajo es dejar constancia de algunos momentos de la historia del teatro mexicano desde los años 60 del siglo pasado hasta la actualidad, a partir de la experiencia de tres montajes escénicos: *Divinas palabras* (1964), *De la calle* (1986) y *Ternura suite* (2011).¹⁰⁸

La selección de estos espectáculos obedece a varios criterios: el primero de ellos es su trascendencia en la escena mexicana; otro es el espacio teatral de su escenificación (lo que finalmente permitirá mostrar cuáles fueron los tratamientos que se llevaron a cabo para representar el cuerpo a través de la escena; todo ello desde la recepción del público) y otro más es el criterio de los alcances estéticos de los tres espectáculos.

No ahondaremos en la calidad de los textos dramáticos. Esta revisión intenta tan sólo valorar estos montajes en su estética escénica y, sobre todo, discernir acerca de tres generaciones de creadores escénicos confrontados ante sus respectivos públicos, distribuidos en diferentes temporalidades de la historia reciente de las artes escénicas mexicanas.

Este ejercicio permite consignar un breve muestrario de resoluciones en torno a cómo representar teatralmente la violencia, a partir de la corporeidad del personaje. La revisión de estas puestas en escena (coincidentalmente las tres desarrolladas en el mismo escenario: el Teatro del Bosque o Julio Castillo de la Ciudad de México) permite consolidar un panorama crítico de las estéticas teatrales de décadas diferentes, así como las propuestas formales que los creativos (directores/escenógrafos/actores) desarrollaron y propusieron para poder presentar en escena el cuerpo ultrajado de sus personajes (Simoniña, Rufino y Visitante). Existe en estos montajes un hilo conductor a través de ellos: la presentación de cuerpos que son sometidos al poder de la violencia,

¹⁰⁸ En el primer caso que revisaremos, la reconstrucción del montaje se realizó a través de testimonios de algunos participantes de la puesta en escena; en las dos siguientes se tiene la experiencia directa como miembro del público asistente. Agradezco los comentarios y orientaciones que, en su momento, me hicieran sobre el tema Antonio Prieto, Germán Viveros, Germán Castillo, Gustavo García, Armando Partida, Beatriz Aracil, Mariza Mendoza y Kaleb Oseguera.

expuestos en escena para generar, a la vez, una imagen/huella indeleble en el espectador, a la manera de cómplice natural. Revisar la estética escénica desde la construcción corporal de los personajes se convierte en un reto para el registro documental del teatro mexicano contemporáneo y, a la par, una posibilidad de recuperar horizontes del binomio espectáculo/espectador en diversos tiempos de nuestra escena.

El teatro y los cuerpos representados

Desde sus inicios, el teatro ha intentado mostrar diferentes desmembramientos y ultrajes corporales: Penteo, Edipo, Dánae y Prometeo han sido figuras emblemáticas de héroes que, por diversas circunstancias, sufren la destrucción de su identidad e integridad corporal.

Los hacedores teatrales griegos generaron artefactos diversos que ayudaban a presentar sus conflictos; sin embargo, en la resolución de las escenas de violencia corporal, la principal responsabilidad para su ejecución se depositaba en la palabra, en la narración de aquel horror que, al no ser visto por el público, perturbaba aún más como efecto catártico.¹⁰⁹ Estaríamos ante la invención de lo ob/sceno (*obs*: fuera, *scene*: escena): la violencia es obscena en la naturaleza teatral, debido a que el teatro es capaz de articular sus propios recursos para hacer presente esa violencia. Es evidente que el concepto de lo obsceno y su etimología de origen latino han sufrido una transfiguración notable a través del tiempo.

Los griegos no fueron proclives culturalmente en mostrar la violencia explícita en escena. En la teatralidad helénica, la palabra llegaba a tener más peso que cualquier acción de un hecho violento. El teatro, por lo tanto, generó una eficaz construcción de la seducción como un mecanismo de expresión eminentemente escénica: el acto no se muestra, sino que se evoca a través de la palabra y también, por lo tanto, a través del cuerpo del actor como agente creativo. Es por ello que Alcántara Mejía propone el siguiente axioma “Construir un personaje: proceso por el que se descubre, siguiendo el trazado de la escritura, el cuerpo” (89).

A diferencia de los griegos, otras culturas, como la romana, estaba desprovista de velos que, a manera de filtros, impidieran la presentación directa de la violencia corporal, como lo llegaron a articular los griegos. En sus espectáculos, los romanos fueron explícitos en la presentación de la violencia, sin intermedio del constructo de la representación; el uso de esclavos condenados a muerte para su ejecución pública y, a la vez, espectacular, permitía sin reserva la presencia del cuerpo ultrajado, bajo la ansiosa mirada de una audiencia

¹⁰⁹ La escena griega tenía un dispositivo (*ekiklema*) a manera de carrito que mostraba los cadáveres de los héroes para mostrarlos después de su ejecución o destrucción, la cual ya había sucedido fuera de escena. Edipo, por ejemplo, aparece en escena con las cuencas oculares ensangrentadas, pero nunca vemos el acto de arrancarse los ojos.

acostumbrada a la sangre real en escena: presencia *versus* seducción. Berthold plantea acertadamente que “a Roma no le hacía ninguna falta que el teatro fuera una palestra donde se midieran las fuerzas espirituales. Quería ‘espectáculo’” (176). De todas maneras, autores como Séneca trataron de presentar la violencia a través del recurso de la palabra recitada desde el atril.

Según se fueron consolidando las teatralidades en diversas culturas y temporalidades, los criterios de mostración u ocultamiento de la violencia, aplicada al cuerpo humano, diferirán por un sinnúmero de circunstancias, como aconteció en varios ejemplos del teatro isabelino.

Hasta la actualidad se sigue discutiendo la pertinencia, la eficacia y la perdurabilidad de una estética del cuerpo escénico en diferentes manifestaciones. El teatro es una plataforma viva que ha permitido la creativa presentación de las acciones humanas a través de la corporeidad de sus personajes; tanto el actor como el público coinciden en un acuerdo sobre las maneras de plasmar un incidente, un conflicto, a través de códigos legibles por las dos partes. Estos códigos son elementos escénicos que permiten, a la vez, dar seguimiento a los acontecimientos representados en una síntesis necesaria, en la que el cuerpo del actor tiene una responsabilidad fundamental para que el evento se lleve a cabo. El cuerpo del actor se encarga de representar al cuerpo del personaje; el público acepta esta personificación y es convocado para que este prodigio de la ficción se consolide en el teatro. La convocatoria es consistente: se asiste para ver teatro, una manera de representar la realidad o la fantasía misma, jamás la realidad misma, porque allí se podría estar generando probablemente un soporte performativo de otra naturaleza. En el mundo de la representación teatral, entonces, se encuentra el reto sobre cómo resolver la violencia desde el cuerpo creativo del actor.

El cuerpo en las sombras: Simoniña de *Divinas Palabras*

En mayo de 1963 se llevó a cabo el estreno de *Divinas palabras*, de Ramón del Valle Inclán, por la recientemente creada Compañía Universitaria de Teatro de la UNAM. El reparto estaba constituido por jóvenes bachilleres, universitarios y también por estudiantes de la Escuela de Arte Teatral del INBA. La obra inició su temporada en el Teatro del Caballito, luego el Teatro del Bosque y finalmente en el Arcos Caracol.

Tal vez una de las principales aportaciones de este montaje a la escena mexicana fue su profunda ruptura estética, a través del diseño de diferentes momentos escénicos que el texto mismo exige, sustancialmente el reto de presentar un conflicto campesino en tierras gallegas y que debía trascender a un público mexicano, potencialmente acostumbrado a un teatro divertido y condescendiente.

El texto plantea un conflicto situado al interior de la familia de Pedro

Gailo, sacristán de una destartada parroquia de San Clemente, un caserío campesino marginal de Galicia. Son dos las historias que se entretajan en este críptico drama: ante la muerte de su hermana, Pedro se hace cargo de su sobrino discapacitado; por otra parte, la mujer del sacristán, Mari Gaila, engaña a su marido con Séptimo Míau, bandolero de caminos. En su momento, Mari Gaila descuida al sobrino, que será devorado por los cerdos, por atender sus impulsos con el bandolero; el pueblo descubre a la mujer del sacristán en pleno acto de adulterio y, ante la colectiva decisión de lapidarla, es rescatada finalmente por el sacristán al pronunciar las mismas palabras que Cristo profirió a la multitud para salvar a la Magdalena de su lapidación: “Quien esté libre de pecado, que le tire la primera piedra”.

En la escena sexta de la segunda jornada, el sacristán Pedro Gailo, ebrio, porta una garrafa y un cuchillo en sus manos. Clama venganza ante los rumores de adulterio de su mujer. Junto con su hija adolescente, Simoniña, ingresan a su ruinoso hogar y el ebrio insinúa seducirla como signo de venganza hacia su mujer. La joven primero trata de persuadirlo de su objetivo pero, ante la insistencia de Pedro Gailo, lo somete y lo empuja, hasta que finalmente queda dormido en un pajar. Los últimos parlamentos del sacristán son:

Pedro Gailo: ¡Ven, Simoniña! ¡Ven, prenda! Pues que me da corona, vamos nosotros a ponerle otra igual en la frente. ¿Dónde estás, que no te apalpo? Ahora tú eres mi reina. Si coceas, no lo eres más. Le devolvemos su mala moneda. ¡Cómo ríe aquel demonio colorado! ¡Vino a ponérseme encima del pecho! ¡Tórnamelo, Simoniña!... ¡Prenda! ¡Espántamelo! (Valle-Inclán 144).

La resolución del joven director Juan Ibáñez logró que estos dos personajes elaboraran sus diálogos en un espacio escénico vacío, a través de una coreografía de acoso y rechazo, en sintonía con el uso de la garrafa y la daga. Simoniña (Marisela Olvera), en un momento dado, le arrebató la garrafa y Pedro Gailo (Ignacio Sotelo) intentaba acercarse a ella con la daga; la adolescente utilizaba entonces la garrafa como escudo y lo único que Pedro Gailo lograba era tocar la garrafa con la daga, produciéndose un tintineo constante, al ritmo de los parlamentos. Llegado el momento, Simoniña aventaba a Pedro Gailo al fondo de la escena, la actriz se dirigía al primer rompimiento de la bocaescena, se arrefaldaba ante un reflector que proyectaba su entrepierna al fondo, y entonces el actor, con la daga, penetraba la gigantesca sombra en desaforados gritos, previos a quedarse dormido (ver imagen 1 al final de este texto).

El primer factor de esta composición escénica lo distinguimos en su director, Juan Ibáñez, de ascendencia hispana, quien estaba profundamente marcado por diferentes fuentes estéticas: la plástica claroscuro de Goya, la

filmografía de Luis Buñuel,¹¹⁰ la obra de su contemporáneo Alberto Gironella y, muy probablemente, por el expresionismo escénico de los montajes de Fernando Wagner, con quien participara durante su incipiente formación teatral. Ibáñez llamó como colaborador artístico a Vicente Rojo, diseñador gráfico catalán radicado en México, quien con este montaje debutó como escenógrafo; la triada plástica se completó con el logrado trabajo de diseño de vestuario y maquillaje de la pintora Marcela Zorrilla.

El resultado fue una propuesta escenográfica aparentemente simple, resuelta en un telón de fondo y un rompimiento de textura roja, con la presencia de una enorme corona, elaborada con pedacería de madera pendiente en el centro de la escena, en un permanente efecto de flotación, gracias al diseño de iluminación de Luis Makouzet. No existía ningún elemento de mobiliario; el único trasto fue el carrito donde se transportaba al hidrocéfalo hijo de la malograda María la del Reino. El resto fue resuelto con efectos de iluminación (ver imagen 2).

Este trabajo llamó la atención de la crítica por su calidad y fuerza escénica, innovadora desde muchas perspectivas, lo cual se puso a prueba cuando la compañía participó en 1964 en el gran Festival Universitario de Nancy, Francia. En este foro internacional, el montaje fue una revelación para la crítica especializada, y en particular para el jurado del festival que, por unanimidad, le otorgó el primer premio. Según se lee en una reseña de la época:

Los mexicanos de la Compañía de Teatro Universitario de México presentaron el sábado en la noche, en el Festival Mundial de Teatro Universitario de Nancy, con las *Divinas palabras* de Ramón del Valle-Inclán, un espectáculo de excepcional calidad, desencadenando el entusiasmo del público que, de pie, los ovacionó. Situada en un cuadro escénico que nos recordaba inmediatamente a Goya y a Buñuel, esta tragicomedia logró un grado sublime en el horror, que constituyó la admiración de todos. Una puesta en escena muy elaborada, utilizando numerosos efectos luminosos; una escenografía brutal como sensible (de Vicente Rojo); todo ello al servicio de un texto admirable. [...] Todo ha sido comprendido, sentido, transmitido con la voluntad de exorcizar la fealdad hasta el punto de extraerle luces y belleza. [...] La sola escenografía, llevada a su más simple expresión imponía el contenido de la obra con sus dominantes rojos y oscuros. En cuanto a la iluminación que encendía al sol, acrecentaba la rugosidad del muro de fondo, modificaba los colores de la inmensa corona de espinas bajo la que se representaba esta nueva “pasión” de noche y sangre; era de una calidad fascinante (cit. en Brun 81-82).¹¹¹

¹¹⁰ El lector recordará la secuencia del filme *Los olvidados* donde el Jairo (Roberto Cobo) intenta seducir a la adolescente Meche (Alma Delia Fuentes) en un jacalón con paja, después de que él la ha observado aplicándose leche fresca en las piernas. El ámbito y la situación bien pudo haberse retomado en el montaje de Ibáñez.

¹¹¹ Nota del diario francés *L'Est Republicain* del 27 de abril de 1964, aparecida en la *Revista de*

Comentan los participantes que Ibáñez generó un texto propio,¹¹² una partitura basada en el drama de Valle-Inclán (el texto como pretexto); y propuso que los actores no tenían que forzar un acento hispano, sino más bien trabajar una entonación neutra del texto, sin regionalismos ni nacionalidad. Cada día del montaje, el joven director llegaba, no con el texto dramático de Valle-Inclán, sino con una secuencia ya resuelta en una libreta de dirección, llena de trazos y anotaciones ilegibles, con nuevos diálogos que los actores trabajarían para solucionar las escenas. Ibáñez apostó entonces por generar una escritura escénica a partir del esqueleto conflictivo y argumentativo de la obra original.

La puesta en escena, en general, estaba resuelta como esta secuencia, pero aquellos que vieron el montaje siempre se referirán a ella tal vez como una de las más impactantes y originales de la historia reciente del teatro mexicano. Las violentas sombras entretejidas en el fondo escénico de Vicente Rojo se encargaron de mostrar el ultraje de un cuerpo adolescente que no olvidarían todos aquellos que participaron como asombrado público.

El cuerpo epifánico: Rufino de *De la calle*

Veintitrés años después, en octubre de 1987, a casi dos años del terremoto que devastó la Ciudad de México, se estrenó la obra *De la calle* de Jesús González Dávila, con la Compañía Nacional de Teatro, bajo la dirección de Julio Castillo en el Teatro del Bosque. La configuración de la compañía estuvo también basada en un reparto de extracción estudiantil y actores del teatro universitario, a petición expresa de Castillo.

El texto de González Dávila había sido ya distinguido con el premio Rodolfo Usigli de dramaturgia mexicana (UNAM), y publicado en la revista *Escénica*, en octubre de 1985; sin embargo, el montaje resultó una contundente reinterpretación escénica de Julio Castillo a partir del texto de González Dávila.

La obra explora las vicisitudes de Rufino (interpretado por Roberto Sosa), un niño de la calle que busca afanosamente sus orígenes en la persona de su padre. Durante la trama, Rufino será reclutado como *dealer* de narcomenudeo, como ayudante de merolico y como ratero. En esta última aventura es detenido por la policía, pero rescatado por el propio afectado del robo, don Gregorio, el dueño de la papelería, quien solicita a su prima, la matrona del burdel del barrio, que prepare al adolescente para su propio placer.

la Universidad de México, junio, 1964, citado por Josefina Brun, p. 81-82.

¹¹² Agradezco el testimonio directo proporcionado por el actor Gilberto Pérez Gallardo (recientemente fallecido), quien participó en la obra interpretando a Miguelín el Padronés; también de gran valía la reconstrucción escenográfica de Marcela Zorrilla y la descripción que, hace más de dos décadas, me hiciera de la escena el ya finado Ignacio Sotelo, quien interpretaba a Pedro Gailo.

Es aquí donde se genera una escena donde, a través de un ritual de iniciación, las prostitutas y la matrona marcan a Rufino para su futura actividad sexual al servicio del dueño de la papelería. Durante la escena, Rufino sigue solicitando información de su padre y pide algo de comer. El texto original plantea, al final de la secuencia Ocho:

Rufino: ... ¿Dónde está el baño? Me siento... jodido. ¿Dónde...?
Carcajadas alcohólicas, delirantes, de todas que saltan alrededor de Rufino.
Las Tres: ¡Estreno, estreno! ¡Queremos estrenar a Rufino!
Entre jalones y empujones lo llevan a otro cuarto. En la estancia se queda tocando algo de la Sonora Santanera.
Nueve
Fachada de edificio
Es media tarde.
Rufino se descuelga desde una ventana del edificio hacia la calle.

González Dávila propone en este fragmento un traslado de la acción violenta a otra habitación, fuera de escena, mientras se escucha de fondo una música tropical; posteriormente se genera un corte para dar inicio a la escena Nueve, en donde se marca el paso del tiempo y la indicación de que Rufino se descuelga de la fachada de un edificio.

Julio Castillo resolvió este cambio de escena con la mostración del cuerpo desnudo de Rufino,¹¹³ de espaldas al público primero, y de frente después, el cual sufrirá una constante humillación corporal por parte de don Gregorio, la Prima y las Putitas, a la manera gestual del ícono pasionario del *Ecche Homo* (ver imagen 3).¹¹⁴

El texto tan sólo menciona: “Prima: Mira. [Refiriéndose a Rufino] Qué diferente se ve bañadito” (González Dávila 58), es decir, no se plantea en toda la escena que el niño está desnudo. En el montaje, cuando Rufino se encontraba a punto de ser víctima de una posesión colectiva, la acción tenía una ruptura: las mujeres salían de escena como si hubieran sido descubiertas por la mirada del público, Rufino permanecía en el suelo en posición fetal, el fondo del escenario se cubría con neblina y de ella surgía la figura del Santo Niño de Atocha, quien se dirigía (con el fondo musical del *introito* del *Réquiem* de Mozart) hacia el niño de la calle, solo en el escenario, desnudo, desprotegido; la imagen viviente del Santo Niño le ofrecía unas gotas de

¹¹³ No distingo en el teatro mexicano anterior a esta puesta en escena una exposición tan prolongada de un desnudo integral masculino; tan sólo momentos de *Zaratustra*, de Alejandro Jodorowsky, secuencias de *Reso* o *In memoriam*, de Héctor Mendoza, o la presentación de los cuerpos en frigoríficos en el montaje de Juan José Gurrola de *La prueba de las promesas*. El mismo Castillo había experimentado y propuesto desnudos integrales en *Armas blancas*, sustancialmente la célebre escena de la regadera en *La daga*.

¹¹⁴ La puesta en escena de Julio Castillo tenía una serie de referentes de la iconografía cristológica y pasionaria, sin embargo, eso requiere de un estudio aparte.

agua, a manera de salvación: del infierno al purgatorio. Con estas acciones, Castillo resolvía la transición de escena.¹¹⁵

Lejos estaba la propuesta original del texto de González Dávila; Castillo se había encargado también de generar una poética escénica propia a partir de la idea original del autor. La secuencia entera llevaba al extremo la primera denigración de la integridad física y moral del personaje (la siguiente lo llevará a ser violado por su propio padre y finalmente a su destrucción final), pero rescatado y sublimado escénicamente por una imagen protectora de los infantes.

El cuerpo transgredido: Visitante de *Ternura Suite*

El montaje de la obra *Ternura suite*, de Edgar Chías, se estrenó en agosto de 2011, en el teatro Benito Juárez y, posteriormente, entre septiembre y noviembre del mismo año se realizó una breve temporada en el ya para entonces denominado Teatro Julio Castillo (antes Del Bosque), bajo la dirección de Richard Viqueira y con las actuaciones de Emmanuel Morales y Beatriz Luna. También en este caso, el equipo creativo provino de una formación universitaria.

La obra presenta esencialmente el conflicto de una víctima que se convierte en victimaria de su propio atacante. En sintonía con el mito de la viuda negra, el texto podría tener los siguientes antecedentes fílmicos: *Furia*, de Fritz Lang (1936); *Espera en la oscuridad*, de Terence Young (1967), basado en la obra *Wait Until Dark*, de Frederick Knott; *La muerte y la doncella*, de Roman Polanski (1994), adaptación de la obra teatral homónima del chileno Ariel Dorfman y algunos ejemplos dramáticos como *Pedro y el Capitán*, de Mario Benedetti, o *Decir sí*, de Griselda Gambaro,¹¹⁶ aunque sustancialmente el texto ofrece, de manera tangencial, una continuidad temática con *Bajo el silencio*, de Óscar Liera.

La obra está conformada por siete partes y desarrolla el conflicto de la intempestiva presencia de un desconocido y misterioso Visitante en la morada de Anfitrión.¹¹⁷ De la sorpresa inicial, Visitante comienza su perverso proceso de imposición hasta que logra sujetar sexualmente a Anfitrión. En un descuido, Anfitrión toma las riendas de la situación y logra atrapar a Visitante, para entonces comenzar un procedimiento de venganza, todo ello en complicidad explícita e implícita con el público: una de las particularidades de la obra es que, tanto el lector como el público participan de una serie de reflexiones que

¹¹⁵ En la poética escénica de Julio Castillo era frecuente la resolución de cambios de secuencias con el uso de transiciones imaginarias, musicales y de acción.

¹¹⁶ Recientemente se publicó un trabajo de Sylvie Suréda-Cagliani (2011), en donde se revisa a profundidad la temática de la víctima y el verdugo en el teatro latinoamericano, principalmente en la producción de Griselda Gambaro.

¹¹⁷ Chías sugiere la denominación de Visitante y Anfitrión en evidente reto para que la puesta en escena sea libre en el género de los personajes.

los personajes harán sobre la situación en escena.

La segunda temporada se llevó a cabo en el foso de orquesta del teatro Julio Castillo. El aforo era de 30 butacas, por lo que el desarrollo de la acción obligaba a un contacto cercanísimo con el público. El montaje fue resuelto con una serie de artefactos escénicos que permitían, sobre todo, la sujeción del Visitante en la segunda parte de la obra para poder mantenerlo pendiente de una cuerda (ver imagen 4).

En el texto original, la escena final está diseñada con recursos de violenta evocación, principalmente el sonido producido por un taladro que se encuentra como objeto en escena.

Anfitrión, al tener la seguridad de tener sujeto a Visitante, culmina con la siguiente proposición dirigida al público:

Anfitrión: ¿Termino? ¿Termina él? ¿Qué, qué se hace en estos casos? ¿Qué se hace? ¿Qué hacer en un caso como éste? ¿Qué se hace en estos casos? ¿Qué se hace? ¿Qué?

La pregunta no es retórica. Los asistentes decidirán si lo penetra con el taladro o no. Quizá se escuchen los argumentos, quizá sólo la votación general. De cualquier modo, Anfitrión va a partir su carne. Al cabo de la encuesta, no importa el resultado, lo hace (Chías 94-95).

Según plantea Luz Emilia Aguilar Zínser en una reseña:

En la propuesta dramaturgica de Chías la brutalidad está ahí, en el filo de hacerse explícita y cuando está por estallar, se hace responsable al público, como en la democracia, aunque el que tiene el poder, en este caso el taladro en la mano, acabe haciendo lo que se le da la gana, sea cual sea la elección del público (15).

El joven director Richard Viqueira, célebre ya por haber establecido en años recientes una marca dinámica y arriesgada en sus puestas en escena, decidió que la ejecución del Visitante se llevara a cabo con el taladro, pero a través de una penetración anal. Era evidente que para la puesta en escena se apostó a mostrar abierta y presencialmente la laceración del Visitante; este efecto estaría emparentado con lo que Baudrillard plantea con respecto a la presentación y representación del cuerpo en el ámbito de la pornografía:

La dimensión de lo real es abolida por el efecto de zoom anatómico, la distancia de la mirada deja paso a una representación instantánea y exacerbada: la del sexo en estado puro, despojada no sólo de toda seducción, sino incluso de la virtualidad de su imagen –sexo tan próximo que se confunde con su propia representación: fin del espacio perspectivo, que también es el de lo imaginario y el del fantasma– fin de la escena, fin de la ilusión

(Baudrillard 34).

En este caso, la violencia en el cuerpo dejó de ser teatral para convertirse en un acto presencial, sin un recurso que pudiera resolverlo de otra manera. Coincidimos con Olga Harmony cuando plantea: “sabemos de muchas bestialidades a través de la dramaturgia, pero pocas son representadas en un escenario” (2).

La apuesta de Viqueira se centró en que este recurso podría tener directa referencia al ambiente de violencia que se vivía (y sigue viviendo) en el país y a que un acto escénico de esta naturaleza bien podría ser menos fuerte que lo que el público observaba cotidianamente en la realidad y en los medios. El problema de esta apuesta de *Ternura suite*, dentro de su propio riesgo, es que las ideas propuestas por el texto se cancelaban por el efecto *shock* de la última imagen del montaje. En este orden de ideas, Baudrillard explica cómo funciona la problemática de la distancia del espectador con respecto al objeto representado:

La irrealidad moderna no es del orden de lo imaginario, es del orden del máximo de referencia, del máximo de verdad, del máximo de exactitud, consiste en hacerlo pasar todo por la evidencia absoluta de lo real. Como en los cuadros hiperrealistas, donde se distingue el grano de la piel de una cara, microscopio inhabitual, y que ni siquiera tiene el encanto de la inquietante extrañeza. El hiperrealismo no es el surrealismo, es una visión que acusa a la seducción a fuerza de visibilidad. Le «ofrecen más todavía» (Baudrillard 33).

El diseño textual de Chías comprende dos monólogos dirigidos al público (principio de la escena 1 y escena 5) que Viqueira decidió finalmente eliminar en escena. Al hacerlo (para lo cual tiene toda la libertad), canceló en gran medida los espacios de abierta, clara y frontal denuncia del dramaturgo sobre la situación de violencia en que el país vivía por consecuencia de la “guerra” declarada al narcotráfico. Viqueira apostó a generar una violencia visual, escénica, a la mostración corporal y a su laceración, al juego arriesgado de la obscenidad y no al de la seducción teatral, ni al valor de la palabra; con ello el director prefirió depositar su confianza en su virtuosismo para resolver el manejo de la escena y el manejo corporal de sus actores. Pero, como señala Baudrillard, “La obscenidad quema y consume su objeto. Visto de muy cerca, se ve lo que no se había visto nunca [...]. Todo eso es demasiado real, demasiado cercano para ser verdad” (30).

La propuesta de denuncia sobre el entorno violento mexicano en el montaje de *Ternura suite* quedó en un plano casi diluido, apenas entreverado durante el montaje; el efecto final laceró, limitó y canceló la posible reflexión política entre el público, a partir de lo planteado originalmente por el texto. A este propósito, Mario Benedetti menciona en el prólogo a su

Pedro y el Capitán:

Siempre he creído que, como tema artístico, la tortura puede tener cabida en la literatura o el cine, pero en el teatro se convierte en una agresión demasiado directa al espectador y, en consecuencia, pierde mucho de su posibilidad removedora. En cambio, cuando la tortura es una presencia infamante, pero indirecta, el espectador mantiene una mayor objetividad, esencial para juzgar cualquier proceso de degradación del ser humano (7-8).

Basta con un efecto escénico descuidado para derrumbar todo lo que un texto consolida dramática e ideológicamente durante una de sus piezas (como frecuentemente sucede en las interpretaciones de las obras de Brecht) Bettetini nos recuerda al respecto que:

...el acontecimiento teatral sólo opera correctamente cuando se abre a una representación disponible en la cual el espectador asuma consciente, libre y críticamente su papel y ponga en funcionamiento “su” conexión de sentido con el discurso que el lugar de la acción le significa y le comunica (92).

Justamente, en uno de los monólogos eliminados en la puesta en escena, Anfitrión declara en contrapunto a la idea anterior: “Cerrar los ojos nada más, y permitir que el mundo se apague un momento, hasta nuevo aviso” (Chías 67). Probablemente en este tercer caso, el montaje explícito obligó al público a cerrar los ojos ante el cuerpo transgredido. De esta manera se canceló la reflexión política e ideológica propuesta inicialmente por el autor. Este texto se encuentra aún a la espera de un montaje más elocuente y más comprometido con la ideología de su temática.

Reflexiones finales

El presente ensayo ha permitido revisar diversas estéticas escénicas del teatro mexicano, utilizando tres secuencias y las respectivas resoluciones escénicas sobre la violencia en la figura corporal de sus personajes.

De manera singular, destacamos algunos puntos coincidentes. Las tres obras se pusieron en el mismo teatro y los directores generaron una dramaturgia escénica a partir de un texto dramático establecido. Las tres propuestas, además, se consolidaron en un horizonte estético expresionista, aunque la última de ellas jugó más dentro de las perspectivas del hiperrealismo.

También destaco la estadística de recepción de los montajes analizados: los dos primeros tuvieron una multitud de espectadores, el último sólo 600 personas, aproximadamente. Por otra parte, en todas las experiencias los reportos fueron de extracción eminentemente universitaria.

En los dos primeros montajes se utilizaron recursos teatrales para re-

solver la mostración de la violencia en los cuerpos; en el tercero se mostró de manera explícita la laceración, sin un tamiz teatral. Los cuerpos violentados fueron los de un cuerpo femenino y dos masculinos, los violadores o transgresores fueron dos mujeres y un hombre, sin embargo, en uno de ellos (*De la calle*) la humillación corporal fue sublimada por una entidad divina.

Los tres montajes también pueden ser tomados en cuenta como reflejo de sus respectivas circunstancias socio políticas, es decir, desde la perspectiva que estaban viviendo los espectadores: la represión de las huelgas de médicos y ferrocarrileros de finales de la década de los 50 y principios de los 60, el terremoto de 1985 y la guerra contra el narcotráfico de las décadas recientes. Cada uno de los directores apostaron, en su momento, a la construcción y denuncia de realidades que deberían habitar de alguna manera la escena teatral, sobre todo aquellas diferentes violencias que la comunidad percibe en su entorno y que el teatro se encarga notablemente de transformar y sintetizarlo en un saludable espejo crítico y catártico.

Cuerpo-sombra, cuerpo epifánico y cuerpo transgredido establecieron definitivamente novedosos derroteros en la escena mexicana, como lo marcaron los ejemplos elegidos para este ensayo, en una contundente lucha en contracorriente con las convenciones estéticas de la condescendencia imperante en sus tiempos respectivos.

Bibliografía

- Aguilar Zinser, Luz Emilia. “Cuatro dramaturgos mexicanos del siglo XXI. Cuatro propuestas para mirar al mundo”. *Méx. Es. Teatro 2011. Octubre de teatro mexicano en España* (2011): 9-20. México: INBA. Impreso.
- Alcántara, José Ramón. “La construcción del personaje y la est/ética del cuerpo”. *Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación*. México: Universidad Iberoamericana. 2002. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1986. Impreso.
- Benedetti, Mario. *Pedro y el capitán*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979. Impreso.
- Berthold, Margot. *Historia social del teatro*, tomo 1. Madrid: Guadarrama, 1974. Impreso.
- Bettetini, Gianfranco. *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. Impreso.
- Brun, Josefina. “Poesía en Voz Alta y la escena universitaria en los años cincuenta y sesenta”. *Voces de lo efímero. La puesta en escena en los teatros de la Universidad*. México: UNAM, 2007. Impreso.
- Chías, Edgar. “Ternura Suite”. *Méx. Es. Teatro 2011. Octubre de teatro mexicano*

- en España* (2011): 63-95. México: INBA, 2011. Impreso.
- González Dávila, Jesús. “De la calle”. *Escénica*. I.11 (1985): 52-64. Impresa.
- Harmony, Olga. “Ternura suite”. *La Jornada*, 11 de ago. de 2011: 2. Impresa.
- Moncada, Luis Mario. *Así pasan...Efemérides teatrales 1900-2000*. México: Escenología, 2007. Impreso.
- Ríos Sánchez, Patrocinio. “Valle-Inclán: mistificación de textos bíblicos en ‘Divinas palabras’”. *Revista de Literatura*. LXIII.125 (2001): 157-183. Impresa.
- Suréda-Cagliani, Sylvie. *Victimes et bourreaux dans le théâtre de Griselda Gambaro*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2011. Impreso.
- Valle-Inclán, Ramón del. *Romance de lobos / Divinas palabras / Luces de bohemia*. Madrid: Aguilar, 1970. Impreso.



~ Imagen1. Boceto de escena entre Pedro Gailo Y Simoniña del montaje de Juan Ibáñez (1963) de *Divinas palabras* de Ramón del Valle Inclán. Dibujo de Marcela Zorrilla.



~ Imagen 2. Propuesta escenográfica de Vicente Rojo para *Divinas palabras* (1963). Dibujo de Marcela Zorrilla.



~ Imagen 3. Escena de *De la calle* de Jesús González Dávila, dirección de Julio Castillo (1989).
Fotografía de Fernando Moguel.



~ Imagen 4. Escena de *Ternura suite* de Edgar Chías, dirección de Richard Viqueira (2010).
Fotografía de Alma Curiel.



El ejercicio de la singularidad

Gabriel Yépez

El cuerpo respira, se expande, se dilata.

El cuerpo sangra, se agota; renuncia.

El cuerpo se abre, se llena de sentido y,

En ocasiones, produce poesía.

G. Y.

Introducción

Ante nuestros ojos, las posibles configuraciones corporales pasan desapercibidas, algo que nos declaramos incapaces de entender. Declaremos que entre nuestra mínima visión sobre el cuerpo y las potencialidades que éste tiene, existen años luz de entendimiento. Y es que el cuerpo no tiene por qué entendernos; él debe seguir su lógica, una lógica orgánica y una conciencia milenaria adquirida con el devenir del tiempo.

Algunas de las variantes del cuerpo aquí convocadas intentan hilvanar posibles líneas de exploración física en la escena actual. En esta reflexión transitaremos por varios universos creativos en los que el cuerpo ha sido presencia detonadora de discursos artísticos. En este tránsito podremos revisar algunas de las implicaciones de lo que con el cuerpo (y para y por él) se ha elaborado en la escena actual. Debido a que la evolución del arte es un discurso que dialoga con su época y contexto, hemos querido incluir trabajos que, aunque utilizan el cuerpo como eje de creación, no necesariamente implican un desarrollo escénico, performativo o teatral. Al revisar el quehacer de creadores escénicos diversos podremos construir un panorama que nos dé referentes claros acerca de las aproximaciones en las que el cuerpo es siempre el eje de creación y el espacio para la práctica del ejercicio de la singularidad.

Hablar del cuerpo (conjunto de sistemas orgánicos que constituyen un ser vivo) en un contexto de “artes vivas” (el teatro, la danza, el *performance art* y, en general, las artes escénicas), es una tarea complicada debido a la aparente obiedad del término ‘cuerpo’. Hemos titulado este texto “El ejercicio de la singularidad” debido a que, desde nuestra perspectiva, los nuevos medios tecnológicos que desarrollan sistemas complejos de virtualidad pueblan cada vez más la escena actual, y en muchas ocasiones nublan nuestra visión sobre aspectos que permanecen inmanentes al arte vivo en el que el cuerpo es el eje de la exploración.

En estas líneas hemos querido ofrecer, más que un panorama extenso de las múltiples aplicaciones del cuerpo en escena, un acercamiento a distintos aspectos que van incidiendo en el cuerpo. Desde lo cultural, lo religioso y

finalmente lo político, podremos acercarnos a aspectos que van construyendo un cuerpo determinado en la vida social y, finalmente, comprender las relaciones que se generan como consecuencia, a través de la creación artística.

En la primera parte de este análisis, “La creación artística como retorno”, veremos cómo el arte puede responder a estas incidencias utilizando el cuerpo, creando un lenguaje propio y detonando reflexiones creativas en distintos soportes: desde los tratamientos lúdicos utilizados por Dan Graham, hasta las propuestas como la de Orlan que problematizan la utilización del cuerpo en la sociedad contemporánea.

En la segunda parte, “El cuerpo en juego”, nos adentraremos en el campo de las artes escénicas para revisar, específicamente, cómo el arte escénico ha ejercitado sus técnicas para responder a una necesidad expresiva: desde los emblemáticos movimientos del cuerpo muerto utilizado en el escenario poscatastrófico de Japón en la danza Butoh, o la gestualidad empleada a través de modelos zoomórficos, hasta la implementación de técnicas y entrenamientos específicos de las disciplinas escénicas de occidente. En este apartado haremos un recorrido por distintos acercamientos que han ocupado al cuerpo: desde una noción de herramienta entrenada para la representación escénica bajo la idea específica de ejecución como acto virtuoso, hasta una visión en la que el cuerpo inicia un recorrido alejándose cada vez más de la representación y ejecución ‘ideal’.

En la parte final revisaremos algunos trabajos que conforman la escena actual, en los que el cuerpo va creando discursos para potenciar sus capacidades y, en ocasiones, magnificar su espectro expresivo a través de medios tecnológicos. De esta forma, repasaremos algunas propuestas de Kónic Thtr, Antti Laitinen y Marco Donnarumma, ejemplos relevantes de la escena actual en los que el cuerpo ha sido punto epistémico de creación bajo partituras de acción escénica.

I. La creación artística como retorno

El siglo xx significó un cambio de paradigma en la concepción del cuerpo en la escena artística ya que, como afirma Juan Vicente Aliaga, “nuestro cuerpo, tras diversas conquistas previas, pasaba de ser el objeto de la representación a convertirse en presencia viva y soporte de la creación” (Aliaga s/p). En las artes escénicas existen varios ejemplos relevantes. Uno de los momentos cruciales se da hacia fines de los años cincuenta e inicios de los sesenta, con el nacimiento de nuevas prácticas performáticas que inundaron el circuito del arte (principalmente en la escena neoyorkina) con un propósito *anti-establishment* (contra lo establecido), entre las cuales podemos mencionar el accionismo vienés (precursor del *happening*), el *performance art*, el *body art* y, en Francia, el *art corporel*. Todas estas prácticas respondían a distintas maneras de abordar

el cuerpo como soporte expresivo, alejado ya de una noción de representación que apelaba al evento de la presencia; el estar aquí y ahora.

Estas prácticas convocaban la presencia del cuerpo en una dimensión que no podía clasificarse ya ni dentro de las prácticas de la plástica, ni dentro de las propias del arte teatral. En este momento, y siguiendo a Juan Vicente Aliaga: “Estamos hablando de un cuerpo que, puesto en acción, en dinámica con otros cuerpos o solo, puede comportarse como sujeto pero también puede ser objeto de la mirada ajena” (s/p).

Otro de los movimientos relevantes en la escena de la plástica de la época fue el *action painting*, atribuido principalmente a Jackson Pollock (quien recibiera la influencia de David Alfaro Siqueiros durante la estancia de este último en Nueva York) y que implicaba la participación consciente del cuerpo del artista en el proceso de ejecución-creación.

Uno de los pioneros en experimentar en el campo del *performance art* fue el grupo Fluxus formado por artistas inspirados en la definición de Henry Bergson de que el arte se da en un continuo fluir y bajo la idea de renovar el discurso artístico. Su fundador, George Maciunas, estuvo fuertemente inspirado en otros movimientos anteriores como el dadaísmo de Marcel Duchamp. Para algunos historiadores del arte, uno de los primeros acontecimientos (u obra) del *performance art*, puede atribuirse a la acción realizada por Duchamp en 1963 en la que juega ajedrez en una galería con una mujer desnuda. Otra de las obras del precursor del dadaísmo que llama nuestra atención por su interesante vinculación con la incidencia del cuerpo en la creación artística, es *Paysage fautif*. Esta pieza poco conocida de Duchamp es un cuadro elaborado con fluido seminal del artista. La obra pionera representa uno de los ejemplos emblemáticos de la relación directa del cuerpo del artista y la producción de la obra. *Paysage fautif* inaugura una amplia línea de exploración sobre los residuos del cuerpo incluyendo una vasta lista escatológica. Ejemplos de este tipo de exploraciones son recurrentes en otros medios, como los empleados por los accionistas vieneses en una serie de obras registradas en video para elaborar un acercamiento singular con las partes del cuerpo que hasta ese momento no habían sido exploradas con tal amplitud, como son la acción de defecar frente a una videocámara en un *close-up*, la eyaculación, la explosión de un grano, etcétera. Ejemplos varios que impactaron en su época y que aún hoy día siguen teniendo resonancia en obras polémicas como las de Andrés Serrano: *Piss Christ (Cristo sumergido en orina, de 1987)* o el autorretrato del artista en el acto de eyacular. Estas obras de naturaleza escatológica marcan una forma de exploración inmanente e inminentemente biológico-corporal; son el resultado de una exploración entre lo orgánico y el empleo de la tecnología puesto al servicio de dichas exploraciones.

Más adelante, también en la escena neoyorquina de los años setenta,

encontramos otro tipo de exploraciones entre cuerpo y tecnología. Sin duda dos de las propuestas más representativas son las de Bruce Newman y Dan Graham, quien logró relacionar el arte de la acción con los nuevos medios de la época, particularmente el video. Entre las posibilidades de exploración que en aquel tiempo hacían furor en los jóvenes artistas, Graham logró profundizar en aspectos relacionados con la singularidad del cuerpo propio. Una de sus obras más destacadas es *Bodypress (Presión corporal)*, una pieza descrita por Rodrigo Alonso de la siguiente manera:

En *Presión corporal*, son las superficies del cuerpo las que generan la particular relación de la cámara con el espacio. Dos personas desnudas en el centro de un cilindro espejado hacen circular una cámara alrededor de sus cuerpos. El registro exhibe los cuerpos desnudos deformados por la circularidad del espejo y por los movimientos sinuosos que repiten las curvaturas corporales. En éstas y otras obras similares de la misma época, las posiciones, movimientos y superficies del cuerpo determinan el registro “objetivo” del espacio en el que dicho cuerpo se encuentra. Sin embargo, las imágenes obtenidas desafían la objetividad del dispositivo técnico utilizado, en tanto reproducen un espacio personalizado e íntimamente ligado al sujeto que las produce (Alonso, s/p).

El trabajo de Graham representa una serie de nuevas dinámicas entre la escena y el espectador que abordan el espacio de la galería de arte, accionan desde partituras de movimiento simples y complejizan el desarrollo con el uso de la cámara de video como instrumento de reproducción simultánea. De esta forma, las acciones desarrolladas complejizarán el tipo de recepción entre la escena y el espectador y entre el ejecutante y el espacio y el tiempo de la representación. De acuerdo con Zara Rodríguez Prieto, en este tipo de exploraciones:

El cuerpo real es en el presente y el cuerpo virtual es una imagen del pasado. Al enfrentar ambos cuerpos (cuerpo físico e imagen fílmica) en el mismo espacio se plantea la cuestión ¿quién anima a quién?” (*ibid.*).

De esta manera, el cuerpo del ejecutante-*performer* asimilado en este juego de espacio-tiempo, se convierte en una pieza más del dispositivo propuesto.

Existen en diversas partes del mundo incidencias de prácticas corporales que incluyen cirugías y el uso de prótesis con fines estéticos. Uno de los ejemplos más representativos de retorno a este tipo de incidencias se encuentra en el trabajo desarrollado por la artista francesa Orlan a lo largo de varios años. Si bien su trabajo se ha ido modificando con la evolución de técnicas de la imagen, el planteamiento inicial del trabajo de la artista está

concretamente basado en el cuerpo y sus transformaciones. Uno de sus trabajos más destacados fue sin duda *Omnipresence*, performance realizado en 1993 en la ciudad de Nueva York consistente en una cirugía estética televisada que desde el quirófano pudo ser vista en distintas partes del mundo en tiempo real. Los espectadores fueron a su vez testigos de las intervenciones del cuerpo de la artista mientras ella declamaba poemas y pintaba bocetos con su propia sangre. Más allá de la metáfora, la artista pone su cuerpo al servicio de su concepción del arte y lo moldea de acuerdo con su planteamiento conceptual. En palabras de Corinne Sacca-Abadi:

La artista dirige desde el quirófano las intervenciones realizadas bajo anestesia local ante la vista de fotógrafos, cámaras de televisión, de acuerdo a una minuciosa planificación. Cada nueva operación es un paso más hacia la transformación de Orlan, que intenta unir arte y vida con su trabajo (s/p).

Así podemos ver momentos sumamente inquietantes en los que la obra/artista logra trascender el límite del cuerpo moldeable, abriéndolo, literalmente, a incidencias externas que lo transforman.

La artista define su obra como un arte carnal que denuncia las presiones sociales ejercidas sobre el cuerpo femenino, considera caduca nuestra noción del cuerpo y propone un uso de la tecnología aplicado a la vida humana, donde todo pueda ser intercambiable y renovable para lograr un ser humano (más feliz) (*ibid.*).

De esta manera, el cuerpo de Orlan se vuelve escenario literal de incidencia en donde surge una poética y en el cual, en palabras de Sacca-Abadi: “La caída de la metáfora es cuando lo real se apodera de la escena” (*ibid.*).

II. El cuerpo en juego

*Taitoku-suru: Aprender por el cuerpo*¹¹⁸

A lo largo de la segunda mitad del siglo pasado y principalmente a partir de la década de los años sesenta, el cuerpo ha sido objeto preponderante en la creación escénica occidental. En la escena teatral, el énfasis en el cuerpo se debió principalmente a la disociación de la representación teatral con el texto escrito. Dentro de esta época podemos mencionar influencias que surgen de distintas propuestas anteriores, desde las realizadas por Antonin Artaud o Samuel Beckett, hasta el auge del teatro posdramático que modificó la noción de teatralidad e influyó fuertemente en otro tipo de acercamientos escénicos. Ahora nos adentraremos en algunos de los ejemplos que han empleado al

¹¹⁸ *Taitoku-suru* es una expresión japonesa usada en entrenamientos escénicos que significa “aprender por el cuerpo” (en Aslan 13).

cuerpo en una concepción particular ya que, de acuerdo con Odette Aslan: “si queremos abordar formas del teatro contemporáneo en donde el texto no es ya primordial o coreografía reciente, hay que ‘leer’ el cuerpo y su movimiento, comprender su funcionamiento interno y observar la evolución de aprendizajes y entrenamientos (*trainings*)” (9).

El tema del uso del cuerpo en el juego teatral en las décadas de los sesenta a los noventa ha merecido una atención relevante por el grupo de investigación *Prácticas teatrales de hoy*, coordinado en Francia por Aslan, quien explica que, para llevar a cabo este trabajo:

Investigadores en ciencias de la vida y ciencias humanas ponen el énfasis sobre el conocimiento del cuerpo erigido sobre sus dos piernas, luchando contra la pesadez y el manejo del movimiento, en su relación e intercambios con el afuera, sus desplazamientos en el espacio (10).

En la escena teatral de este periodo encontramos diversos usos del cuerpo a partir de diferentes acercamientos y prácticas específicas, desde el teatro pobre de Grotowski hasta el *body art*. En estas propuestas escénicas el cuerpo no es ya únicamente un instrumento de representación, sino el lugar mismo de la creación. En estos casos se observa una voluntad por volver a un estado de pureza o desnudez primaria. En esta experimentación queda implícita la idea de un intérprete que, en palabras de Anne-Marie Gourdon, es entendido como “no sólo un simple ejecutante, sino una persona apta para comprender, ver y crear su propio personaje, según su sensibilidad, imaginación, conocimientos, concepción de obras...” (7).

En este tipo de propuesta la noción de la representación teatral apela a nuevas opciones en cuanto al trabajo de un director con los intérpretes en función de una idea de representación. Más adelante veremos cómo la concepción del cuerpo en el juego escénico se va modificando hasta eliminar por completo la idea de representación.

En este apartado entenderemos el cuerpo en juego en la representación dramática como un cuerpo activo en el cual, siguiendo nuevamente a Aslan, “es animado desde el interior, por una energía consciente que circula en él, que produce y sostiene comportamiento y movimiento, en una entera movilización de fuerzas psíquicas y musculares” (11).

Desde esta concepción, el intérprete se involucra en un estado de alerta que tiene relación con el estado de alerta de un cazador o de un animal a punto de cazar a su presa. En este sentido podemos evocar los innumerables ejemplos entre el cuerpo activo del intérprete sobre la escena y el cuerpo activo de un animal en alerta por la caza de una presa. Así, “este tipo de actor en escena tiene algo de un comportamiento arcaico de un cazador o de un guerrero en el combate... todas sus facultades mentales y musculares están

en alerta” (Aslan 12). Bajo esta premisa, una de las aproximaciones al estudio del cuerpo del intérprete es la etología, ciencia que estudia el carácter y los modos de comportamiento del hombre y, al mismo tiempo, forma parte de la biología que estudia el comportamiento de los animales.

Entre las inspiraciones escénicas más destacadas encontramos la danza Butoh, un ejemplo de disciplina y rigor físico en que el cuerpo del intérprete se entrena para optimizar su desempeño en la prestación del espectáculo. Este tipo de *training* utilizado en Oriente evoca aspectos que en nuestro contexto, por lo menos, modifica sus concepciones; es decir que los aspectos utilizados en las artes orientales provienen de un pensamiento milenario en el que la energía, el aliento, la calidad de movimiento, etcétera, conllevan a una relación mística. Esta relación que sobrepasa a la función del teatro o la danza, pierde importantísimas connotaciones en nuestra sociedad occidental. Entre los grandes creadores contemporáneos que utilizan diversos tipos de entrenamientos para crear una gestualidad particular podemos mencionar a Eugenio Barba, Julian Beck, Jerzy Grotowski, Giorgio Strehler, Bob Wilson, Ariane Mnouchkine y, por supuesto, Peter Brook en mancuerna con el actor japonés Yoshi Oida.

Entre las diferentes disciplinas corporales puestas al servicio de la representación teatral, encontramos aquellas que buscan decodificar al cuerpo de los usos que tradicionalmente ha adquirido. Esta búsqueda de un reaprendizaje cultural del cuerpo pretende reconstituir el cuerpo de las (de)formaciones sociales y culturales que lo han ido moldeando. Para ello se emplean técnicas a través de un trabajo sobre aspectos como la relajación, la concentración, el ritmo, la fluidez y el fortalecimiento. Estas técnicas aplicadas a los distintos entrenamientos nos permiten trabajar y estudiar el cuerpo desde diversos aspectos que van desde la motricidad, la respiración la voz, el gesto y la palabra, hasta aspectos más amplios que involucran al individuo en sociedad. Dicho trabajo es predominante en intérpretes de creadores como Hijikata, Kantor o Pina Bausch. Entre estas técnicas destacamos algunas de las más utilizadas en el teatro mexicano, como “la conciencia del cuerpo” de Moshe Feldenkrais o “el entrenamiento autógeno”, de J. H. Shultz y la muy recurrente técnica de Matthias Alexander.

La idea sobre el cuerpo disciplinado para el arte escénico se ha ido modificando notablemente durante las últimas décadas del siglo pasado para dar paso a la idea de un cuerpo óptimo. En palabras de Aslan:

Largo tiempo basado en la práctica militar, la esgrima, o más recientemente sobre algunas artes marciales, el entrenamiento del actor/bailarín occidental, se refiere hoy a teorías o prácticas que lo enseñan, no a hacer tal o cual ejercicio correctamente o de manera virtuosa, sino a vivir mejor en su cuerpo y a comunicarse mejor con el afuera (13).

Uno de los ejemplos de este tipo de entrenamientos que combinan una disciplina oriental (particularmente la danza Butoh) con propuestas teatrales contemporáneas, es el trabajo del mexicano Carlos Iván Cruz (ver imagen 1 al final de este texto). Inspirado en la obra de creadores como Natsu Nakajima, Tadashi Endo y Eugenia Vargas, Cruz hace un particular acercamiento a la escena en espacios propiamente teatrales lo mismo que acciones en espacios públicos. Con su grupo de trabajo Teatro Cuerpo Social ha realizado, desde diversas aristas, acercamientos a aspectos sociales y políticos específicos en diversos aspectos sociales, como la restauración de la tradición oral de los pueblos de la Huasteca hidalguense a través de la escenificación de rituales comunitarios, la violencia de género en comunidades, la resistencia a la implementación de la Ley Arizona 127, la problemática fronteriza, la violencia en comunidades del estado de Durango. Estos trabajos se basan en el ritual y en lo que el investigador mexicano Gabriel Weisz ha llamado “endocorporalidad”. De acuerdo con Cruz, su propuesta “busca provocar un cuerpo que participa desde lo teatral en la práctica social y su funcionamiento”. La metodología en el proceso de trabajo de Cruz se conforma de meditaciones dinámicas, caminatas de atención, evocaciones de danza Butoh y danzas rituales mexicanas, lo cual resulta en una obra escénico-ritual. Para este joven creador hidalguense, el cuerpo es el punto de partida y el eje de acción de la propuesta artística. Desde su perspectiva, el cuerpo debe formar parte de una unidad, cuando generalmente en el trabajo escénico se parte de un cuerpo fragmentado. En palabras del creador:

Lo primero que yo percibo desde el cuerpo es vivir un espacio que se ha dividido por la mente del hombre, aunque el espacio no es precisamente fragmentario. Fragmentado está cuando el cuerpo y la mirada no están abiertas a los demás, hacia el otro. Fragmentado está cuando el cuerpo es consumido, privatizado, secuestrado, me refiero al cuerpo social, físico, espiritual y mental (Galicia y Yépez 87).

Entre los creadores que reflexionan acerca de las técnicas de aculturación como entrenamiento corporal, se encuentra Eugenio Barba, autor de una técnica que ha tenido una fuerte influencia en el teatro latinoamericano. Para Barba, el ejercicio de la espontaneidad del actor se fundamenta principalmente en dos vías distintas: la aculturación y la inculturación. La primera se funda como el proceso de aprendizaje de un grupo a otro, en el que “se imponen nuevos modelos al comportamiento” (15). En este primer proceso se trata, según Barba, de: “ir hacia la creación de una complejidad diferente y artificial” (*ibid.*). En esta vía se trata en todo caso de la gran tradición artística codificada, como el ballet (clásico), la pantomima o el Bel Canto. Para el creador, la base es la imposición de un cierto número de movimientos que a

medida en que se van combinando crean un sistema complejo, una especie de “naturaleza alternativa” dice el creador. En este proceso, parecido al del aprendizaje de una lengua extranjera, el actor o bailarín va a ir creando una serie de acciones o movimientos mediante los cuales podrán acceder a una cierta ‘libertad’, en una especie de ‘flujo libre’.

Para Barba, el término aculturación tiene que ver más con algo negativo proveniente de una imposición, que con una libertad de elección. De este modo todas las técnicas en las que se basa la ejecución del intérprete tienen un origen distinto a su estado cultural originario y no son una decisión autónoma del aprendiz. Este tipo de práctica va dissociada de los conocimientos o comportamientos adquiridos por el individuo al interior de su cultura, es decir, como un proceso de aprendizaje sin dolor. Entre los efectos que genera este tipo de aprendizaje de aculturación, Barba distingue dos: el nivel externo, que define la participación en una colectividad o grupo cultural definido, y el íntimo, estrictamente personal. Las formas impuestas por estas disciplinas se vuelven parte de la experiencia propia del intérprete, de su ‘ser en el mundo’.

Por otro lado, la vía de la inculturación para crear la espontaneidad en el intérprete se basa en todo el conocimiento de su comportamiento cotidiano ‘natural’. En este segundo proceso se trata de generar condiciones que transformen las reacciones culturales cotidianas en comportamiento escénico. En este proceso, dice Barba:

para hacerse el actor, es suficiente saber hacer visibles sus propias reacciones, incluso de lejos, de hacerse escuchar, de saber imitar el comportamiento cotidiano, hay que ser capaz, de una forma u otra, de interesar al espectador, de golpear y guiar su atención (17).

Como hemos visto, la idea de entrenamiento estudiada por Barba se mantiene supeditada a la idea de una creación escénica guiada por un director y una construcción de personajes; un teatro conocido en Europa como teatro dramático o de prosa, para distinguirlo del teatro-danza.

Una de las diferencias mayores que fundan la visión del teatro actual en relación con el teatro tradicional, radica en lo que el creador argentino Ricardo Bartís llama “la descomposición de la persona”. Desde esta nueva perspectiva, la construcción de un personaje deja de ser relevante y abre paso a una serie de desarticulaciones de la persona que ejecuta la acción. Para Bartís el actor no ejecuta sino se ejecuta, se anula para ser otro y en esa descomposición de sí mismo que es relevante, es más importante la descomposición de la persona que la composición del personaje.

III. La escena actual

Inicialmente hemos hablado de la reiteración frecuente a la que recurrimos

para hablar de artes vivas y cuerpo. En este sentido, la escena teatral contemporánea ofrece diversas maneras de abordar estos temas. Antes de adentrarnos en trabajos que implican el uso del cuerpo con algún tipo de tecnología, traemos el siguiente ejemplo que nos ayudará a mostrar una manera en la que a través de la construcción dramática, el cuerpo se mantiene como eje del discurso escénico y que nos parece relevante debido a la fuerza de la acción dramática apoyada en el cuerpo y su *detritus*. *Sobre el concepto del rostro del hijo de Dios*, es una obra que estrenó el creador italiano Romeo Castellucci en 2012. Este trabajo, visto desde una perspectiva de representación y uso del cuerpo, nos plantea un problema que ha sido pieza clave en el mundo occidental desde la querrela iconoclasta de Constantinopla: el problema sobre la representación de Dios, asunto al que se le han dedicado innumerables estudios y que hasta nuestros días sigue vigente. Más allá de la pregunta sobre representar o no el rostro de Dios, se trata de la imposibilidad de encarnar la presencia divina. El montaje de Castellucci mostró una de las imposibilidades de dar cuenta a través del cuerpo de una presencia que fundamenta la fe cristiana en general: la presencia de Cristo y su rostro. En este trabajo, Castellucci abordó el cuerpo en una dimensión que va más allá de la obviedad de la presencia del actor sobre la escena, evocando —y en ello radica su fuerza— el *detritus* o desecho generado por el cuerpo enfermo. La anécdota es sencilla: un hombre de edad muy avanzada, en un estado de enfermedad que le impide contener la evacuación durante la representación. Mientras tanto, el hijo, quien se preparaba para ir al trabajo, tiene que atenderlo y limpiarlo del excremento. La acción es simple y repetitiva, y terminará por llenar de mierda todo el espacio blanco y aséptico de la escena. El manejo del desecho fecal en este planteamiento evoca el uso del término escatológico en dos sentidos completamente distintos: lo escatológico como desecho o materia fecal “tratado de cosas excrementicias” (Diccionario de la RAE) y lo escatológico como la esencia de la espiritualidad. “Conjunto de creencias y doctrinas referentes a la vida de ultratumba” (*ibid.*). En este trabajo, el cuerpo le otorga al creador el eje a partir del cual puede argumentar todo el desarrollo de la obra y jugar con ambos conceptos del término. Así, el cuerpo orgánico será el generador de una dramaturgia que por su contendencia encarnará al cuerpo del padre evocando la presencia de Dios.

En otro horizonte de acercamientos al cuerpo como eje de creación, en la exploración de la relación cuerpo-tecnología, y siguiendo la evolución de los medios de intrusión corporal, encontramos el trabajo de la creadora libanesa-británica Mona Hatoum, uno de los ejemplos pioneros de la última década del siglo pasado en hacer uso de dispositivos tecnológicos. En su obra *Corps étranger* (1994), Hatoum trabaja con una microcámara que va descubriendo a detalle desde la superficie de su rostro (ojo, boca, mejillas, etcétera) hasta introducirse por su boca y descender por su aparato digestivo. En este

trayecto endoscópico, la artista va descubriendo la parte íntima que al ser desplegada por el medio tecnológico va creando la narrativa que constituye la pieza. Años más tarde, en un ejercicio muy similar encontramos la obra *Stomach Sculpture (Escultura estómago)* de Stelarc. En esta obra, el artista hace un recorrido por su aparato digestivo con la ayuda también de una microcámara en una práctica endoscópica. En mayor o menor medida, la vigencia de este tipo de ejercicios marcó un momento de “convivencia” entre las técnicas médicas basadas fundamentalmente en la tecnología de la imagen (que lograron desplegar el interior del cuerpo humano dejándolo expuesto ante la mirada exterior) y la creación artística que, a través de trabajos como los citados, logró trascender los alcances tecnológicos para generar un discurso estético.

En otra esfera de acción que utiliza el cuerpo como detonador para ponerlo en relación con dispositivos tecnológicos (sin necesariamente llegar a un resultado escénico) está el trabajo de Antti Laitinen (Finlandia), ejemplo de trabajo de hibridación o escena expandida entre la presencia del cuerpo, el performance y las artes plásticas. En la obra *Walk the Line* (2004), Laitinen hace un recorrido trazado por el contorno de su rostro. El recorrido es captado y registrado a través de un dispositivo GPS, y plasmado sobre la pantalla del mapa de una ciudad. De este modo, el trabajo refleja las implicaciones del cuerpo del artista, como presencia, detonador, trayecto y, finalmente, huella de sí mismo. De acuerdo con Rodríguez Prieto, el recorrido propuesto por el artista “es el símbolo de un cuerpo físico que es en realidad el que ejecuta la acción” (s/p).

Este proceso de deslocalización del cuerpo es posible gracias a la transformación de la imagen a símbolo, a través de los nuevos dispositivos tecnológicos, como en este caso el GPS. Este tipo de trabajos nos llevan a involucrar la presencia del *performer* en una escena que se ha expandido debido a su mutación a través de los medios tecnológicos.

Finalmente, citaremos dos propuestas que, basadas en el cuerpo como eje de acción y como soporte, logran integrar elementos tecnológicos de manera compleja e interrogarnos sobre la convivencia en la escena del cuerpo y los nuevos medios. El primero es el trabajo del grupo catalán Kónic Thtr, plataforma artística radicada en Barcelona que en México han participado en el marco del XII Encuentro de Escena Contemporánea Transversales 2009, con la pieza *Cherry Bone*. Esta dupla integrada por Rosa Sánchez y Alain Baumann trabajan a partir de la utilización de complejos programas de computadora (*software*) e interfaces que van estructurando un espectáculo en el que señales electrónicas incitan al movimiento. Los implementos electrónicos aplican dispositivos en los que a partir del movimiento se logra configurar imagen, video, sonidos y modificar el espacio a través de la iluminación. Este tipo de exploración se constata en su obra *Before the Beep* (2011) en la que el cuerpo en juego logra expandir sus alcances desde los sensores para ir constru-

yendo el espectáculo a través de sonidos e imágenes (ver imagen 2).

Entre los alcances de la tecnología y su incidencia en el cuerpo humano, no podríamos dejar de lado la interesantísima propuesta del italiano Marco Donnarumma. Radicado en Londres, este joven artista inscrito en la línea de *live media* y *performance* trabaja apoyado en un *software* diseñado por él mismo que utiliza herramientas (*open source*), y un complejo sistema que integra sonido e imagen a partir de su propio cuerpo. Donnarumma logra hacer audible el fluir de la sangre y el movimiento de las articulaciones del cuerpo y el rechinar de los huesos y músculos (*Music for Flesh II*, 2011). De esta manera, el performer/pieza, a lo largo de su ejecución, va creando sinfonías a partir de la traducción en sonido de los movimientos de su cuerpo. Basta con que el lector se lleve las manos a sus orejas para impedir el ruido exterior y poder escuchar el sonido que produce el fluir de su propia sangre, para entender de manera sencilla el punto de partida en la propuesta de este creador. *Moving Forest* (2008) es uno de sus trabajos realizados en colaboración con Francesca de Rimini, Linda Dement y Laura Oldfield Ford. Esta pieza fue presentada por primera vez en el marco del encuentro *Transmedial* en Berlín y retomado en 2012 para presentarse en la llegada de los juegos Olímpicos de Londres. *Moving Forest* es un espectáculo que se desarrolla a lo largo de 12 horas divididas en seis actos y una coda, retoma 12 minutos “expandidos” de la parte final de *Trono de Sangre*, adaptación cinematográfica de *Macbeth* realizada en 1957 por Akira Kurosawa.

En esta fascinante exploración, y con la ayuda de un sofisticado programa de computador en una exploración biotecnológica, Donnarumma nos muestra de manera contundente que el cuerpo en su singularidad puede llegar a ser el eje de creación, el soporte de la exploración y el espectáculo mismo (ver imagen 3).

A modo de conclusión

Hablar de cuerpo en el quehacer escénico es en ocasiones materia redundante, discurso sobre un cuerpo implícito que se agota a fuerza de ser reiterativo. Sin embargo, al replantear los cuestionamientos habituales, nos encontramos con que el escenario del cuerpo, ése con el que transitamos nuestro devenir en el mundo, es el todo para Ser. En los trabajos referidos en el último apartado de esta reflexión encontramos diferentes modos de utilizar el cuerpo en la creación artística. Desde los primeros acercamientos desde la tecnología de la imagen con Fluxus, y más tarde con el convivio entre la ciencia médica y el arte en la propuesta de Mona Hatoum, hasta los sofisticados *software* de Marco Donnarumma, que logran volver al propio cuerpo del ejecutante la pieza central y única de la propuesta.

El cuerpo no sólo es estar en el mundo, es también su recepción, y su apropiación a través de la técnica. En este recorrido hemos visto, entre otros

aspectos, cómo la técnica y la tecnología logran, a través de varias configuraciones, emplear al cuerpo de manera esencial para el arte escénico. Desde esta perspectiva, el ejercicio de la singularidad es en todo caso el ejercicio de la noción de cuerpo como componente indispensable, y eje de acción singular para la creación escénica.

Fuentes consultadas

- Aliaga, Juan Vicente. “La elocuencia política del cuerpo”. *Performancelogía. Todo sobre arte de performance y performancistas*. 2007. Documento en línea: <http://performancelogia.blogspot.mx/2007/05/la-elocuencia-politica-del-cuerpo-juan.html>. Consultado en abril 2014. Digital.
- Alonso, Rodrigo. *In and out, El video como herramienta de investigación en la obra de Dan Graham*. 1999. Documento en línea: <http://www.roalonso.net/es/videoarte/graham.php>. Consultado en mayo 2014. Digital.
- Aslan, Odette (coord.). *Le corps en jeu. Arts du spectacle*. París: CNRS Éditions, 2003. Impreso.
- Barba, Eugenio. “Conocimiento tácito: gasto y herencia”. *Las nuevas formas del intérprete: teatro, danza, circo, marionetas*. Coord. Anne-Marie Gorudon. París: CNRS Éditions, 2004. Impreso.
- Diccionario de la Real Academia Española*. En línea: www.rae.es/rae. Digital.
- Galicia, Rocío y Gabriel Yépez, coords. *Casi muerte, casi vida. Reflexiones sobre la frontera norte de México*. México: Editorial Libros de Godot, 2011. Impreso.
- Graham Dan, *Presión corporal*, imagen tomada de Alonso Rodrigo. En línea: www.roalonso.net/fotos/videoarte/graham/Present. Digital.
- Rodríguez Prieto, Zara. “El otro cuerpo: ausencia y bipresencia en el arte de acción”. *Telón de Fondo*. 14. 2011. Documento en línea: www.telondefono.org/numeros-antteriores/numero14/articulo/365/el-otro-cuerpo-ausencia-y-bipresencia-en-el-arte-de-accion.html. Consultado en febrero 2012. Digital.
- Sacca-Abadi, Corinne. “Orlan, la caída de la metáfora: cuando lo real se adueña de la escena”. *Colaboratorio*, 2011. Documento en línea: 9 de feb. <http://colaboratorioartandspace.wordpress.com/2011/02/09/orlan-la-caida-de-la-metafora-cuando-lo-real-se-aduena-de-la-escena>. Consultado en febrero de 2011. Digital.
- Weisz, Gabriel. *Palacio chamánico. Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*. México: UNAM, 1994. Impreso.

~ Imagen 1. Carlos Iván Cruz, *El silencio se mueve*, 2012. Fotografía cortesía del artista



~ Imagen 2. Kónic Thtr, *Cherry Bone* (2009). Fotografía cortesía archivo EIEC, Transversales.





~ Imagen 3. Marco Donnarumma. *Moving Forest. Act I*. Fotografía: Kim (2012). Cortesía de G. Yépez.



Memorias inquietas: testimonio y confesión en el teatro performativo de México y Brasil

Antonio Prieto Stambaugh

¿De qué maneras habla la memoria de un cuerpo en escena? Las narrativas expresadas por la corporalidad escénica generalmente se han movido dentro del campo de lo ficcional. No obstante, y en particular desde mediados del siglo xx hasta el presente, surgen formas de escenificar los testimonios autobiográficos del creador. En el presente capítulo abordo cómo operan los discursos del testimonio y la confesión en algunas obras recientes de teatro y performance del ámbito latinoamericano, particularmente en México y Brasil. En dichos trabajos, la memoria de los realizadores y, en algunos casos, también de los espectadores, es *corporizada* de diferentes maneras, lo que implica una puesta en escena de la subjetividad íntima o ‘secreta’, normalmente oculta de la esfera pública.¹¹⁹ No obstante, la aparente ‘desnudez’ de la confesión o del testimonio por parte de actores o performers en ocasiones con la epidermis expuesta, son parte de un dispositivo mayor en el marco de la creación escénica. Es decir, la presencia de una corporalidad explícita o de una narrativa íntimamente personal no es garantía de estar ante ‘la verdad’. Más bien, lo que demuestran es que el cuerpo está atravesado por discursos e ideologías, que lo personal es siempre colectivo, que la realidad de nuestros cuerpos, de nuestras historias personales y de la historia oficial depende de la interpretación, así como de la re-presentación que se les dé.

Algunas de las obras discutidas en las páginas que siguen se vinculan con el llamado “teatro documental”; son obras que, según el investigador brasileño Davi Giordano, articulan una “teatralidad de lo común” y que “legitiman la dimensión de lo cotidiano como espectáculo teatral (...) la vida de las personas como producción artística, social e histórica” (19).¹²⁰

¹¹⁹ En este trabajo me centro más en la figura del espectador que la del público, ya que, siguiendo a Marco de Marinis, el público se entiende como “una entidad sociológica homogénea y bastante abstracta”, mientras que el espectador es una “entidad antropológica mucho más compleja y concreta, determinada no solamente por factores sociales, sino también, y sobre todo, por factores sociológicos, culturales y biológicos” (106). Sin duda, el espectador ‘privilegiado’ en este caso es el propio autor, quien reconoce sus propias limitaciones subjetivas, así como su particular posicionamiento sociocultural. En la medida de lo posible, he tomado nota de la recepción que tuvieron las obras aquí abordadas por parte de otras/os espectadoras/es.

¹²⁰ Todas las citas que originalmente están en idioma inglés o portugués fueron traducidas por el autor.

El performance de la memoria

Las obras que abordo en este trabajo se escenifican en formas híbridas que van de lo más ‘teatral’ a lo más ‘performático’. El desdibujamiento de la frontera entre teatro y arte acción ha dado lugar a las nociones de “teatro posdramático” (Lehmann) “escenarios liminales” (Diéguez) y “teatro performativo”, términos que sirven como paraguas para identificar una enorme variedad de experiencias contemporáneas que subvierten los binarismos teatro/performance, representación/presentación, texto/cuerpo, actor/espectador, arte/vida, público/privado, ficción/realidad. El término “teatro performativo” fue propuesto recientemente por Josette Féral para hablar de formas escénicas que combinan la (anti)estética conceptual del arte acción con atención a las formas de juego, la ritualidad y la política emanadas de los planteamientos de Richard Schechner y los *Performance Studies*. Sobre todo, el teatro performativo es un teatro del *hacer*, que destaca la corporalidad expresiva y afectiva de los realizadores, de allí que se le llame “performer” al intérprete de este tipo de obras para distinguirlo del actor de teatro dramático o representacional. Féral sostiene que en el teatro performativo “*se juega con los sistemas de representación, un juego de ilusión en el que la ficción y la realidad se interpenetran*” (205). Para efectos del presente trabajo me interesa el énfasis que pone la autora en cómo el teatro performativo “*toca la subjetividad del performer. Más allá de los personajes evocados, él impone el diálogo de los cuerpos, de los gestos, y toca en la densidad de la materia, sea del performer en escena o de las máquinas performativas: videos, instalaciones, cine, arte virtual, simulaciones*” (énfasis de la autora, 207-208).

En los ejemplos de obras que discuto en las páginas siguientes me interesa cómo *se toca* la subjetividad tanto del performer como del espectador. En ocasiones esto se hace con un alto grado de construcción plástica y poética, abierta a múltiples lecturas; en otras, lo subjetivo se presenta de forma más narrativa, a manera de relato autobiográfico alejado de la construcción teatral. Si bien en lo general es el performer el que se encarga de enunciar o corporizar el relato testimonial, abordo el ejemplo de una obra de arte acción en la que se generó un dispositivo para hacer que espectadores individuales ‘confesaran’ sus experiencias con el acoso sexual en un espacio privado ante la performer. En estas obras, se plantean diferentes corporizaciones performáticas, ya sea del testimonio, la confesión, la memoria o la autobiografía, mediante recursos escénicos diversos, pero todas ellas generan una articulación de lo personal con lo colectivo, así como de lo real con lo ficcional.

Un aspecto que me interesa destacar es el de la actuación de la memoria en escena, particularmente en experiencias contemporáneas de teatro testimonial y documental. No es aquí el lugar para incursionar en una exposición exhaustiva de las dimensiones filosóficas, psicológicas y culturales

de la memoria, aunque caben algunas precisiones. La memoria se entiende inicialmente como un constructo mental que posiciona en el pasado al sujeto ubicado en el “aquí y ahora” para posibilitar la evocación de recuerdos, estados afectivos, retazos de información y sentimientos (ver Durozoi y Roussel 319-320). En ese sentido, la memoria es algo más complejo que el recuerdo de una fecha o de un rostro. Esto lo sabía Stanislavski, cuando dentro de una etapa de su sistema de entrenamiento actoral planteó la necesidad de trabajar la memoria emocional en el proceso de la construcción de un personaje, ya que “[m]ientras más amplia sea su memoria emocional, más ricos serán sus materiales para la facultad creadora interna” (98). Para el director ruso, la memoria no era la base para que un actor narrara su historia de vida, sino material para que *entrara* en el personaje. Como se verá en las páginas siguientes, las experiencias de teatro documental aparecidas en las primeras décadas del siglo pasado, y las de performance testimonial, trabajan con la memoria como vehículo no sólo para “traer al presente”, sino sobre todo para problematizar las narrativas dominantes en torno a hechos históricos (como el Holocausto y la Guerra Sucia en Argentina). En este tipo de obras, la memoria personal se articula con la memoria colectiva para cuestionar la historia oficial e inquietar nuestra percepción domesticada de las cosas. Las que he denominado “memorias inquietas” (*unsettled memories*), son relatos del universo personal del creador que descolocan o sacan al espectador de su quietud, y a la vez *inquietan* o sacuden la amnesia institucional que se encarga de ocultar ciertos hechos que no caben en el guión de la historia oficial, o de invisibilizar sujetos sociales inconvenientes al poder dominante, ya sea patriarcal o nacionalista (Prieto, “Wrestling the Phallus” 259). Otras puestas en escena de la memoria se encaminan a subvertir prejuicios y estereotipos frente a sujetos marginados por el poder, como las mujeres, los indígenas, o las personas de color. Sostengo que la memoria tiene una cualidad *performativa*, en el sentido austiniano de un acto del habla que transforma nuestra percepción de las personas y de la historia, y a la vez una dimensión *performática*, en tanto que se materializa a través de la corporalidad del actor o del performer, y del manejo de materiales de archivo en escena.¹²¹ La memoria performática se relaciona con el planteamiento de Diana Taylor en cuanto a sus vínculos con los campos de lo cultural y lo colectivo:

La memoria cultural es, entre otras cosas, una práctica, un acto de imaginación y de interconexión [...] La memoria es corporizada y sensual, esto es, convocada a través de los sentidos; vincula lo profundamente privado con prácticas sociales e incluso oficiales. A veces la memoria es difícil de evocar, pero es muy eficiente; opera en conjunción con otras memorias (82).

¹²¹ Diana Taylor propone el término “performático” para designar acciones que están más allá de los efectos de un discurso dado (“Introducción” 24).

Testimonios escenificados

El performance o arte acción ha sido durante al menos cinco décadas un medio que privilegia la manifestación pública de la intimidad física, emocional o subjetiva del artista. Richard Schechner señala que desde mediados de los años cincuenta del siglo pasado los artistas dedicados al *happening* y después al arte acción “han explorado diversas maneras de representarse a sí mismos” (*Performance Studies* 73). Por su parte, la investigadora mexicana Josefina Alcázar afirma que el performance es “un arte del yo”. En este sentido, se puede decir que históricamente una vertiente del performance se asocia con el testimonio, la confesión y la autobiografía. En el performance, la corporalidad autobiográfica tiene el objetivo de articular un universo subjetivo normalmente reprimido o silenciado, lo que constituye una puesta en escena de la memoria personal en el campo de la esfera pública. La corriente feminista del arte acción desde principios los años setenta —particularmente en los Estados Unidos, con artistas como Faith Wilding y Carolee Schneemann— buscó hacer de las situaciones personales enunciados públicos y, por lo tanto, políticos.¹²²

También artistas varones practicaron el performance del universo personal con relatos autobiográficos que abordan la fragmentación del individuo en la sociedad postindustrial, como hizo Spalding Gray en los años ochenta, o tornan visible subjetividades estigmatizadas, como hizo el *performer gay* Tim Miller en los años noventa. En lo que se refiere a la corporalidad, cada artista tiene su propia estrategia, pues mientras Gray aparecía completamente vestido, sentado frente a una mesa con su micrófono y un vaso de agua, Miller acompañaba su relato con acciones performáticas a menudo cargadas de sensualidad, su cuerpo desnudo casi siempre presente en algún momento de la obra. El performance como recurso para escenificar identidades marginadas por el poder también ha sido importante para artistas latinos en los Estados Unidos, tales como Marga Gómez, Alina Troyano (Carmelita Tropicana), Mónica Palacios, David Zamora-Casas y Luis Alfaro. Todos/as ellos/as trabajan con narrativas que mezclan lo testimonial con lo ficcional, a menudo cargadas de humor para obtener la complicidad de su público. De allí que estos performances no son tanto un “arte del yo” como un arte del *nosotros*. El testimonio de estos artistas opera como un enunciado performativo que dice “estoy aquí, existo, aunque te incomode”. Afirman y celebran su diferencia frente al imaginario dominante, a la vez que retan a los espectadores a examinar sus propios prejuicios, especialmente cuando se trata de artistas como Marga Gómez y Luis Alfaro, que abordan sus identidades simultáneamente *queer* (lésbico-gay) y latinas, es decir, doblemente estigmatizadas.

¹²² Fue la activista Carol Hanish quien en 1969 propuso la frase “lo personal es político”. Hanish “sostenía que incluso las situaciones más personales (...) demuestran cómo la sociedad está organizada de maneras que le roban el poder a las mujeres” (Schechner, *Performance Studies* 158).

En términos generales, por testimonio se entiende una narrativa que da fe de hechos ocurridos muchas veces al margen de la versión oficial. Una de las acepciones de la palabra “testimonio” en el Diccionario de la RAE es “prueba, justificación y comprobación de la certeza o verdad de algo” (2015). Existe por tanto un “efecto de verdad” en todo acto testimonial que desde luego puede ser puesto en duda por el escucha. Sin embargo, tanto el teatro como el performance tienen una licencia poética que permite al creador jugar con los hechos, recombinarlos aleatoriamente e incluso yuxtaponerlos con situaciones ficcionales. José A. Sánchez realiza una detallada reflexión sobre el papel que juegan el testimonio y la noción de “la verdad” en el teatro contemporáneo, desde las propuestas de Erwin Piscator y Bertolt Brecht, hasta los recientes “docuperformances” del creador singapurense Ong Keng Sen pasando por el teatro documental de Peter Weiss. En todas estas obras, al margen de las diferentes posturas éticas y políticas que cada creador pueda tener, se genera una problematización de las ideas de la verdad, lo verdadero, lo real y la realidad. Brecht, por ejemplo, sostenía que “[n]o se trata de mostrar las cosas verdaderas, sino de mostrar cómo son verdaderamente las cosas” (cit. en Sánchez 212). En este tipo de teatro, por otra parte, se puede ver al testimonio como “la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia” (Ricoeur, citado por Sánchez 218).

En Buenos Aires, Argentina, la directora Vivi Tellas impulsó el ciclo *Biodrama* (2003-2008), un importante proyecto de teatro documental que involucró a un grupo de directores, dramaturgos, actores y no actores para escenificar relatos sobre personas vivas (en ocasiones miembros de la propia familia), como *Mi mamá y mi tía* (Tellas, 2003), obra en que la directora aparecía en escena actuando junto con su madre y tía reales (Brownell). Esta obra fue parte del proyecto *Archivos*, en el que Tellas invitó a personas no formadas profesionalmente como actores a presentarse en el *escenario* del estudio personal de la directora “para construir junto a ellos una dramaturgia minuciosa basada en sus biografías y sus mundos” (Brownell 2). Paralelamente, otra tendencia de teatro en Argentina trabajaba con archivos y testimonios, escenificando narrativas relacionadas con el trauma de la dictadura y la guerra sucia, como hicieron *Mi vida después* (2009) de Lola Arias, y *Guardapolvos* (2011), de Tamara Kiper (ver Haber).

En México, la escenificación de lo personal y lo documental tiene su propia trayectoria, y un ejemplo temprano se encuentra en la propuesta de Teatro Personal de Gabriel Weisz y el grupo La Rendija a principios de la década de los noventa. Más recientemente, y con un planteamiento estético muy distinto, está el trabajo del colectivo Lagartijas Tiradas al Sol, del cual me ocuparé hacia el final de este capítulo.

En el performance y el teatro testimonial, la relación con el espectador normalmente se mantiene dentro de la dinámica del pacto escénico:

alguien actúa y narra frente a alguien que mira y calladamente escucha. ¿De qué maneras se puede subvertir esta economía espectral? A continuación abordo ejemplos de teatro performativo y arte acción que escenifican la violencia de género mediante obras que procuran espacios de tensión entre quien dice y quien escucha el testimonio.

Confesiones performativas en torno a la violencia de género

Arriba mencioné la tradición feminista de performances que hacen de la actuación personal un enunciado político. En el campo teatral, quizás el ejemplo más difundido internacionalmente de testimonios femeninos fue *Los monólogos de la vagina*, de la dramaturga estadounidense Eve Ensler (1998), en la que se visibilizaron problemáticas de género mediante un diálogo testimonial de cinco actrices, aunque ellas (que cambiaban según la versión presentada en diferentes países e idiomas) no hablaban de sus propias experiencias, sino representaban las que se encuentran en el libreto.

En México, un ejemplo reciente de autobiografía escénica que presenta una perspectiva tanto de género como de identidad étnica fue el unipersonal *Dulces y amargos sueños*, de la actriz, dramaturga y directora maya tzotzil Petrona de la Cruz Cruz, estrenada en mayo de 2013 en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Este trabajo es excepcional, ya que en general el teatro indígena en México se ha dedicado a representar historias de carácter comunitario o colectivo. En *Dulces y amargos sueños*, De la Cruz se representó a sí misma, relatando directamente al público diversos episodios de su vida, con momentos confesionales que exponían situaciones dolorosas, como el abandono familiar y la violación. Su trabajo escénico incluyó la representación de otros personajes de su vida, y la creación de diversos espacios y temporalidades con la ayuda de recursos mínimos (ver Prieto, “Con el teatro mi camino”).

La violencia de género, por supuesto, no se limita a la mujer, y afecta también a personas con identificaciones sexo-genéricas diversas. En Brasil, Nelson Baskerville escribió y dirigió el “documental escénico” *Luis Antonio-Gabriela* (estrenado en 2011), que abordaba los tabús del incesto y la transexualidad en un relato basado en la dolorosa y ambivalente relación con su hermano, Luis Antonio.¹²³ Víctima de violencia intrafamiliar a causa de su homosexualidad, Luis Antonio emigra a España donde, sin conocimiento de su familia, con la que había cortado relaciones, se transforma en Gabriela y se dedica a actuar en cabarés nocturnos hasta su muerte a causa del sida en 2006. Los papeles de Baskerville como niño y adolescente, así como los papeles de Luis Antonio, su hermana, su padre y su madrastra, fueron

¹²³ Vi *Luis Antonio-Gabriela* en enero del 2013 en el teatro SESC Vila Mariana de São Paulo, Brasil, en el marco del Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política. Desde su estreno, la obra tuvo una muy buena recepción crítica y ganó diversos galardones, entre ellos el Premio APCA al Mejor Espectáculo del año 2011.

interpretados por actores de la Compañía Mungunzá de Teatro. La obra, montada en un escenario de prosenio, era sumamente visual y también musical; la escenografía estaba habitada por una suerte de caos objetual en el que los mismos actores movían los muebles y demás elementos de utilería para evocar diversos ambientes: una clínica, un cabaret, un salón de belleza, o bien el violento espacio doméstico de la casa familiar. Los actores a menudo aparecían en ropa interior, valiéndose de una estética de lo grotesco (gestualidad hiperbólica, maquillaje corrido, máscaras de fiesta infantil) y procedimientos brechtianos para ‘entrar y salir’ del personaje, hablar directamente al público, cargar cartulinas con textos descriptivos, realizar diversas coreografías, cantar y tocar instrumentos musicales. La estética antirrealista contrastaba con el uso a lo largo del espectáculo de elementos archivísticos del mundo ‘real’: fotografías familiares, cartas, diarios y otros objetos. La obra logró un efecto particularmente conmovedor gracias a la manera como Baskerville valientemente abordó el despertar de una sexualidad precoz entre dos hermanos varones, uno niño y el otro adolescente. Ésta, que podría considerarse una narrativa ‘confesional’, proyectaba una potente carga afectiva por el choque de sentimientos encontrados: entre el cariño y rechazo que el personaje de Nelson niño (representado por la actriz Verónica Gentilín) siente por su hermano mayor. Aunque algunos espectadores quizás pudieron sentirse incómodos por las escenas de abuso sexual, el montaje generó una fuerte empatía por Luis Antonio, personaje complejo (representado magistralmente por Marcos Felipe) que nació con un “cuerpo errado” (según dice un letrero que cargaba) y que sufrió la violencia física de su padre, así como la homofobia de vecinos y demás familiares.

Baskerville ha declarado que para él realizar esta obra sobre el redescubrimiento de su hermano, fue una manera de exorcizar el dolor que tuvo guardado durante 30 años de ausencia y enfrentar el papel que jugó en el drama: “Liberarme de eso [del dolor], a través del espectáculo, fue como aprender a volar”, dijo en una entrevista (Fala Cultura). La reconciliación póstuma del autor con su hermano/hermana se logró mediante una “costura de testimonios” (Giordano 152) que combinó narrativas documentales, autobiográficas, testimoniales y confesionales para, rebasando el ámbito de lo meramente personal, apelar a la problemática colectiva del rechazo por las personas *trans*.¹²⁴ La función que vi, presentada a un público de aproximadamente 350 personas, (principalmente académicos, artistas y estudiantes de todo el continente americano que participaban en el Encuentro del Instituto Hemisférico), logró conmover, al grado que, al encenderse las luces, mu-

¹²⁴ Un estudio reciente de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos y la Organización de Estados Americanos (OEA) reveló que el 80% de las personas transexuales en América Latina mueren antes de cumplir los 35 años de edad, en muchos casos a causa de asesinatos que suceden en el ámbito doméstico (Hernando).

chos teníamos los ojos llorosos, algo que nunca había visto en el marco de estos Encuentros. Tocar así afectivamente a los espectadores fue posible no mediante la manipulación melodramática, sino gracias a una estética de la crueldad en la que el *cuerpo errado* del protagonista se movía entre el desafío y la vulnerabilidad, finalmente vencido por la homofobia. Baskerville nos hizo ver que el error no estaba en ese cuerpo, sino en la violencia que lo rodeaba, misma que le robó el derecho de vivir con dignidad.

Más recientemente, asistí en Brasil a la presentación de un joven colectivo de mujeres que también abordan la violencia de género mediante narrativas testimoniales, en el marco de una obra que facilitó un amplio espectro de lecturas. Integrado por mujeres universitarias formadas en danza, teatro e investigación, el colectivo Mapas e Hipertextos presentó en septiembre de 2015 la obra *Sem Cabimento* (que se traduce como “sin cupo, sin sentido”) durante la Semana Performática de la Universidad del Estado de Santa Catarina (Florianópolis, Brasil).¹²⁵ Podría decirse que se trata de una obra de danza-teatro performativa que se mueve entre los lenguajes de la danza contemporánea, el teatro y el arte acción. En algunos momentos, las performers se representaban a sí mismas, y en otros realizaban coreografías abstractas. El manejo gestual, coreográfico y el agudo sentido del humor irónico que atravesó gran parte de la pieza, me hizo recordar al *Tanztheater* de Pina Bausch, o al trabajo de la performer española Cuqui Jerez (ver imágenes 1 y 2 al final de este texto).

Justo antes de iniciar la función, mientras esperábamos ingresar al pequeño foro del centro cultural SESC, cuatro de las performers preguntaron de forma individual a los espectadores que esperábamos afuera acerca de las maneras como experimentamos físicamente el sentimiento de indignación.¹²⁶ Entre las respuestas obtenidas figuraban hormigueo en la piel, respiración acelerada, sudor, ganas de gritar en pugna con la represión del grito; manifestaciones somáticas todas ellas que algunas de las acciones usaron como material. En entrevista, Cecilia Lauritzen y Paloma Bianchi me explicaron que el colectivo lleva un par de años trabajando el tema de la indignación, sentimiento que a lo largo de su trabajo descubrieron que todas comparten de una manera u otra, desde la que sienten por el acoso sexual hasta la que produce el estado de la política nacional. A ellas les interesó entonces explorar situaciones personales y corporizar la indignación de los espectadores y la de ellas mismas (2015).

¹²⁵ Mapas e Hipertextos se fundó en 2012 en la ciudad de Florianópolis, Brasil, y está integrado por Michele Louise Schiocchet, Milene Duenha, Paloma Bianchi, Raquel Purper, Cecilia Lauritzen, Diana Gilardenghi, Diana Piazza, Jussara Belchior y Mayana Marengo. En la obra analizada participaron siete de ellas.

¹²⁶ El público, de unas 50 personas, se componía principalmente de estudiantes, jóvenes creadores y profesores, además de un par de reporteros de medios culturales. El foro era una “caja negra” con capacidad para aproximadamente 80 espectadores, con dos secciones paralelas de asientos bordeando el piso de duela, sobre el cual se realizó la obra.

En un momento de la obra, vimos a dos de las performers, Milene Duenha y Paloma Bianchi, buscar equilibrio paradas sobre unos discos de madera de aproximadamente 40 cm de diámetro, con una base convexa que hacía imposible mantenerse estables.¹²⁷ Mientras que saltaban de un disco a otro y luchaban con el equilibrio de sus cuerpos, narraban breves relatos, con voz temblorosa y agitada. Eran anécdotas cotidianas, contadas en primera y tercera personas, una sobre una fiesta con amigos y otra sobre un día de trabajo después del cual un colega le ofrece a una de ellas aventón a su casa. En ambos casos, los relatos desembocan en violación. Una tercera performer iba retirando los discos, limitando el campo de acción de ambas mujeres, hasta que quedaron precariamente de pie en los únicos dos discos restantes. Al final de la escena, Duenha se dirigió directamente a Bianchi y dijo: “yo nunca había contado esto a nadie”, tras lo cual se abrazaron.¹²⁸ Los relatos de abuso sexual resultaban inquietantes por la facilidad con la que situaciones cotidianas y aparentemente desprovistas de peligro se pueden convertir de un momento a otro en escenarios de violencia sexual. La indignación de las performers era muy íntima, pero estaba vinculada a un estado de emergencia generalizado, toda vez que, según ellas indagaron, “el número de violaciones e intentos de violación en Brasil ha alcanzado proporciones alarmantes: cerca de 527 mil casos por año, que significan 44 mil casos por mes, 1,466 por día y 61 por hora. O sea, cada minuto una mujer sufre violación o intento de violación” (Bianchi). Al colectivo le preocupó darse cuenta de lo extendido de este tipo de violencia de género y lo poco que se discutía (incluso entre ellas como amigas). De ahí la idea de abordar escénicamente el problema, aunque evitaron presentar cifras o realizar cualquier tipo de discurso concientizador. La articulación de los testimonios confesionales mediante una corporalidad que lucha por su equilibrio tuvo una especial elocuencia. Los espectadores, sentados cercanamente en dos filas de butacas a los costados del espacio escénico, atestiguamos el acto en silencio, acaso más sensibles a la indignación y al dolor de las performers gracias a las preguntas que nos hicieron en un principio. Otras acciones desarrolladas a lo largo de la obra estuvieron cargadas de humor irónico que hacía reír al público, lo que, además de liberar tensiones, procuraba una sensación de complicidad con las performers.

Existen creadores que en un intento por subvertir la economía espectacular han buscado generar dispositivos para que el público salga del confort de su silencio y hable, aunque en ocasiones con resultados problemáticos. A

¹²⁷ En entrevista, Bianchi me explicó que a estos discos les llaman “tablas de propiocepción”, y que ella los emplea en talleres de terapia como herramientas para inducir estados de inestabilidad o desequilibrio (2015).

¹²⁸ Las realizadoras me dijeron que la obra había tenido una sola presentación inaugural antes de ésta, en abril de 2015, y que los relatos entretejen experiencias vividas por Duenha y por Bianchi.

continuación abordó el performance *Have you raped?*, de la artista Ema Villanueva (nacida en 1975), presentado en diciembre de 2000 en la hoy desaparecida galería independiente Caja Dos, de la Ciudad de México. La artista creó una situación que incitó al espectador a ‘confesar’ sus experiencias en relación al acoso sexual, en un escenario cuyas implicaciones éticas quedaron en el aire.

Entre 1998 y 2004, Villanueva, quien actualmente se ha alejado del arte acción para dedicarse a otros proyectos, exploró las conexiones entre sexualidad y política en performances cuyo principal soporte era su cuerpo desnudo, sin recurrir a la palabra hablada. *Have you raped?* trató sobre la violación, pero Villanueva me explicó en una entrevista que su intención fue la de “hacer sentir a los espectadores la proximidad del abuso sexual, no como algo que sucede en la televisión, sino como para decirles ‘tú pudiste haberlo hecho sin darte cuenta’” (Entrevista, abril de 2001). Si bien en otros proyectos Villanueva logró producir acontecimientos de consecuencia conceptual y política (ver Prieto, “Wrestling the Phallus”), en el caso aquí abordado encuentro aspectos problemáticos que hablan de los riesgos de pretender ‘concientizar’ al público mediante el enfrentamiento.

El performance inició en una pequeña habitación en la que se encontraban hacinadas aproximadamente cien personas de entre 20 y 35 años de edad, en promedio. Se podía ver un televisor en el que aparecían textos como: “¿Alguna vez has hecho el amor con alguien bajo los efectos del alcohol?”, “¿Alguna vez has hecho el amor con alguien que te dijo ‘no’, pero que tú entendiste ‘sí?’”, Mientras tanto, se distribuyeron papelitos en los que se indicaba:

En el espacio cerrado tienes tres opciones: a) Describir alguna experiencia de abuso sexual en la que has sido víctima o agresor, o escribir lo que el abuso sexual significa para ti, o tu punto de vista sobre el tema. b) No hacer nada. c) Abusar sexualmente de ella. Tienes un máximo de cinco minutos.

Cuando terminó la proyección, la gente fue invitada a entrar por turnos en un espacio delimitado por cortinas negras. Después de pensarlo dos veces, una mujer entró y casi de inmediato salió con una expresión sombría, después de lo cual seguí yo, para encontrarme con una imagen inquietante. En el espacio de aproximadamente 3 x 2 metros, Villanueva yacía desnuda, atada a una mesa baja, con los brazos por encima de su cabeza rapada, con las piernas abiertas y un enorme consolador a su lado, a unos 20 centímetros de su vagina. Tenía vendados los ojos y la boca, lo que le impedía ver quién entraba, o pedir ayuda. En la parte superior de la mesa había un pequeño calefactor eléctrico que irradiaba calor sobre su cuerpo, y en el otro extremo un taburete con un lápiz y papel, presumiblemente para que la gente pudiera escribir sus opiniones.

La imagen del cuerpo provocador y vulnerable de Villanueva parecía

más una película de pornografía sadomasoquista que una escena de (potencial) violación. Lo reducido del espacio, la iluminación suave y el misterioso silencio contribuían a crear una atmósfera de intimidad, más que de violencia. Me quedé allí por un momento reflexionando sobre las implicaciones de lo que hacía Villanueva y preguntándome si ella no estaba yendo demasiado lejos; debatiéndome también sobre cuál debería ser mi respuesta. Me sentí incómodo, así que salí a encarar a la multitud de ojos ansiosos e inquisitivos.

Afuera había un ambiente de emoción expectante, y pude ver que las mujeres dudaban más para entrar, y cuando lo hacían salían rápidamente. Le pregunté a una su opinión, y ella se limitó a decir con gravedad: “Muy fuerte”. Algunos de los hombres jóvenes persuadían a sus amigos a entrar, para luego hacer bromas sobre lo excitados que salían.

El proceso duró más de tres horas. Meses más tarde, entrevisté a Villanueva y a su entonces compañero de trabajo Eduardo Flores sobre esta experiencia. Les pregunté si el performance no contribuía a reforzar la idea convencional de los hombres como agresores y las mujeres como víctimas: ¿qué había de las otras posibles configuraciones de poder? Villanueva explicó que había intentado abrir la pieza a los malos tratos que sufrían los hombres, pero que, como mujer, le resultaba más difícil abordar ese aspecto. Sin embargo, Flores señaló que la mayor parte de quienes escribieron algo en las hojas de papel, y de quienes llegaron a hablar con Villanueva, eran hombres que narraban sus experiencias como víctimas de abuso sexual, en ocasiones a manos de otros hombres.

Villanueva también habló de su sentimiento de vulnerabilidad total durante el ejercicio, que se convirtió en pánico cuando un hombre colocó un zapato sobre su abdomen y se echó a reír. Hubo alguien que escupió en su pezón, y otro que le colocó rodajas de naranja en las rodillas. Pero también hubo varios que se arrodillaron para hablar suavemente con ella, a veces acariciándola, mientras confesaban sus experiencias de abuso sexual.

Según Villanueva, su performance se inspiró en una pieza de Karen Finley, aunque me pareció más similar a *Rhythm 0* de Marina Abramovic (1974), en el que la artista serbia invitó al público a hacer con ella lo que quisiera, valiéndose de una serie de objetos (desde perfume y miel, hasta tijeras, navajas y una pistola). Al igual que la acción de Abramovic, *Have you raped?* intentó subvertir el voyerismo de los espectadores al colocarlos en una situación agresivamente provocadora. Pero la escena no dejó de ser problemática, ya que creaba un perverso escenario de sexualidad sadomasoquista, más que de crítica autorreflexiva.¹²⁹ El hecho de que varios espectadores prefirieran

¹²⁹ Utilizo aquí el término “perverso” en su acepción psicoanalítica, es decir, un desorden (no enfermedad) relacionado con el fetichismo, la fijación obsesiva del goce sexual en alguna práctica fuera de la norma imperante, o en algún objeto (ver Evans 138-139). Buscar crear una reflexión crítica sobre el abuso sexual en un escenario de sexo sadomasoquista con un *dildo*

arrodillarse para narrar verbalmente sus experiencias a la artista amortajada en lugar de escribirlas en los papelitos, hace preguntarnos hasta qué grado el performance generó un escenario de confesión.¹³⁰

En el marco del teatro y performance testimonial, un aspecto poco analizado es el papel que juega la confesión, un tipo de discurso originalmente asociado con el pecado y la solicitud de perdón o reconciliación en el marco de los sacramentos cristianos. El *Diccionario de la RAE* define a la confesión como un “relato que alguien hace de su propia vida para explicarla a los demás”. En este sentido, la confesión y el testimonio son parientes cercanos, aunque la confesión generalmente se relaciona con narrativas de orden más íntimo o secreto. Michael Foucault identificó al escenario de la confesión con un discurso de poder y dominación. Ya sea en el confesionario de la iglesia católica, o la clínica psiquiátrica, Foucault afirma que la confesión es el vehículo privilegiado para producir discursos sobre la sexualidad “desviada” (61). Lo notable en esta dinámica es que la “agencia de dominio” no reside en quien habla, sino en quien escucha silenciosamente para impartir un juicio.

Si, como argumenta Foucault, en la economía discursiva de la confesión quien escucha es el que tiene la posición de poder/saber, en *Have you raped?* Villanueva no era tan vulnerable como quería aparentar. Según la creadora, en el performance algunos espectadores afirmaron haber encontrado una oportunidad poco común de ventilar sus memorias traumáticas. Y sin embargo Foucault cuestiona la supuesta liberación que emana de la “obligación a confesar, tan asimilada dentro de nosotros que no la percibimos como el efecto de un poder que nos constriñe” (60). El performance provocaba un tipo de confesión más cercana a la que se da en la iglesia católica, en un espacio cerrado e íntimo que enfrentó a los espectadores de manera agresiva con la corporalidad de Villanueva. La performer desnuda era parte del dispositivo para que el espectador se ‘desnudara’, mediante el acto del habla, a la vez que incitaba el morbo y voyerismo en algunos de los jóvenes presentes. En medio de todo esto, ¿qué tan sincera puede ser la autocrítica, cuando es forzada de esta manera?

A continuación abordo experiencias escénicas en México que borran la distinción entre el testimonio, la autobiografía, la confesión y el acto poético; en las cuales las narrativas ficcionales y autobiográficas se entrecruzan y confunden, de tal forma que no importa

resulta ser, en ese sentido, una incitación perversa.

¹³⁰ Un performance anterior deliberadamente encaminado a evocar las ‘confesiones’ de los espectadores fue *The Temple of Confessions*, de Guillermo Gómez-Peña y Roberto Sifuentes (1995-97), en el que los artistas, usando atuendos híbridos de identidades transfronterizas, realizaban inquietantes acciones dentro de dos cajas de vidrio parecidas a vitrinas museográficas. Frente a ambas cajas había unos reclinatorios en los que algunos miembros del público se hincaban a ‘confesar’ sus fantasías o miedos frente al sujeto migrante o latino (ver Prieto, “Performance transfronterizo” 47-50).

tanto si lo que se escenifica es ‘verdad’ o no, sino, más bien, cómo el creador planteaba su memoria personal como una construcción colectiva.

Teatro personal en México: antecedentes

Como se sabe, la palabra “persona” tiene su origen etimológico en el término griego utilizado para referirse a la máscara teatral: *prosopon* (*pros* = ‘delante’, *opos* = ‘cara’, ‘rostro’), término que en latín se convirtió en *persona* (‘sonar a través de’). La máscara no oculta completamente al yo interno, sino que lo canaliza, lo *hace sonar* de una manera estilizada para personificar al sujeto dramático. Sin embargo, aunque el concepto mismo de la persona proviene del ámbito teatral, la vida personal del dramaturgo o del actor no fueron tema de las puestas en escena sino hasta hace relativamente poco. La autobiografía es un género que puede encontrarse con frecuencia en la literatura, pero no en la producción teatral, en la que lo que predomina es la representación de narrativas ficcionales, aunque puedan estar inspiradas en episodios de la historia de vida del dramaturgo, como es el caso en México de la obra *El extensionista*, de Felipe Santander (1978), en la que el dramaturgo se basó en experiencias que tuvo de joven cuando estudió la carrera de agrónomo. Como vimos arriba, fue en gran medida gracias al *performance art* de los años setenta y ochenta en Estados Unidos que el ‘yo’ del artista finalmente encontró lugar para corporizarse frente al público.

En México existe un importante ejemplo de “Teatro personal”, que durante cerca de 30 años ha desarrollado la compañía La Rendija, fundada en 1988 por un colectivo de los que entonces eran estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, bajo la dirección artística de Raquel Araujo, y que continúa trabajando en Mérida, Yucatán. Araujo y sus colegas contaron con la asesoría inicial del investigador Gabriel Weisz, quien postuló el Teatro personal como una alternativa a lo que él consideraba formas caducas de construir personajes. Según expone Araujo, el Teatro personal de Weisz consiste en una suerte de “*autoperformance*” en el que los creadores abordan situaciones de su propia vida, en particular aquellas que implican un proceso conflictivo que el performer debe enfrentar de manera creativa (28-30). Sin embargo, esto no es una forma de psicodrama, sino un tipo de teatro orientado en torno a “dramaturgias de la imagen” (Sánchez), es decir, a construcciones escénicas sumamente plásticas. La directora de La Rendija cita un texto suyo de 1991 en el que afirma, a manera de manifiesto:

...me convierto en origen y sentido de creación. El tiempo de la simulación ha quedado atrás. Dejo a un lado las nominaciones director, actor o escenógrafo para convertirme en presentante, ubicándome en los límites de la realidad y la ficción. Teatro Personal: presento hacia fuera mi ser como expresión artística (33).

Araujo parece en un principio abogar por el fin de la “simulación” teatral a favor de una estética de presentación sin mediaciones. Sin embargo, su reconocimiento de la negociación de los “límites de la realidad y la ficción”, apunta a que La Rendija no procura la desnudez transparente de la intimidad, sino una vida interior materializada a través de un dispositivo performático de corporalidad artística. Obras como *Óvalo*, que vi en el Centro Nacional de las Artes (Ciudad de México) en 2001, o *Los errores del subjuntivo*, a cuyo estreno del 2005 asistí en Mérida, Yucatán, son trabajos poéticos, incluso oníricos, en los que el público no necesariamente sabe que las imágenes presentadas están relacionadas con la vida de cada performer. Por ejemplo, en *Óvalo*, Araujo interactuaba con un vidrio de aproximadamente dos metros de altura y 1.5 de ancho, que tenía herramientas quirúrgicas sujetas mediante cinta adhesiva. Su rostro y cuerpo se restregaban contra el vidrio, sufriendo diversas manipulaciones. En otro momento, la veíamos realizando una acción que involucraba una serie de pelotas (de aproximadamente 10 cm de diámetro) que deslizaba por debajo de una malla entallada al cuerpo. En la obra Araujo nunca mencionó que estaba luchando contra un cáncer de seno, pero sin duda esa circunstancia generó algunas de las imágenes de *Óvalo*. Es así como en el Teatro Personal de La Rendija, la memoria del performer se corporiza poéticamente en escena.

Otro ejemplo de este tipo de poética fue *Autoconfesión*, trabajo unipersonal de Gerardo Trejoluna estrenado en el foro La Gruta, del Centro Cultural Helénico en la Ciudad de México en febrero de 2003. Aunque la pieza contaba con un director (Rubén Ortiz) y se inspiró en un texto previo (la obra *Autoacusación* del dramaturgo Peter Handke), se acercó más al lenguaje del performance por el manejo sobre todo físico y conceptual de sus elementos. La ‘autoconfesión’ realizada en la obra no era la de una persona que contaba sus intimidades, sino la de un performer que corporizaba simbólicamente procesos personales, basándose en un prolongado entrenamiento corporal de inspiración grotowskiana (ver García Arteaga y Ortiz). Trejoluna actuaba con el apoyo de mínimos recursos, vistiendo únicamente un pantalón color marrón, descalzo y con el torso desnudo. Este desnudo parcial reforzaba la idea de que veíamos al actor presentarse “tal cual es”, aunque el manejo simbólico de elementos rituales como unas plumas que se usaban para proyectar sombras que evocaban a dos aves, o una red de pescador manipulada de diferentes maneras, dejaban clara la construcción poética de la obra.

Un colectivo mexicano que también trabaja con memorias personales, aunque en un registro distinto, es Lagartijas Tiradas al Sol.

El performance de la memoria en Lagartijas Tiradas al Sol

El colectivo Lagartijas Tiradas al Sol fue conformado en 2003 por Luisa Par-

do, Gabino Rodríguez y Francisco Barreiro. Esta “cuadrilla de artistas” (como ellos se autodenominan) reúne a jóvenes con formación teatral nacidos a principios de los años ochenta (Pardo y Rodríguez estudiaron en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM). En 2010, realizaron un proyecto titulado “La rebeldía”, en el que abordaron narrativas relacionadas con la guerrilla de los años setenta del siglo pasado, particularmente la historia de la guerrillera Margarita, madre de Luisa Pardo, quien a través de ella se convierte en la protagonista de *El rumor del incendio* (ver Ward). A diferencia de *La Rendija*, *Lagartijas Tiradas al Sol* hacen explícito su proceso de investigación, usando en escena diversos materiales de archivo, algunos auténticos y otros elaborados para el montaje, y alternando entre un estilo actoral teatral y presentacional, este último cuando los creadores se dirigen al público para exponer a manera de charla o conferencia aspectos de su investigación. De allí que se refieran a su trabajo como “documental escénico” (Ward 25).

En una entrevista (2015), Rodríguez me explicó que él y sus colegas fundaron *Lagartijas Tiradas al Sol* con la intención de realizar un tipo de teatro distinto al que predominaba en México durante los años de su formación (finales de los noventa, principios de los dos mil). Sus intereses por el diálogo interdisciplinario los llevó a conocer el trabajo de artistas conceptuales en México, tales como Maris Bustamante, Gabriel Orozco, Abraham Cruzvillegas, Francys Alÿs y Teresa Margolles. También mencionó su interés inicial por la obra de Robert Wilson y *The Wooster Group*. Por otro lado, Rodríguez se acercó al arte cinematográfico como actor, y le interesa el lenguaje de ese medio.¹³¹ En lo que se refiere a las decisiones estéticas del colectivo, Rodríguez explicó que para ellos “es muy importante que nuestro trabajo sea leído como teatro”, de allí que siempre se presenten en foros teatrales. Sobre las premisas fundamentales del Grupo, Rodríguez manifestó:

Nosotros trabajamos con tres ejes: la memoria personal, la Historia con mayúscula (la compartida), y la ficción. Esos tres ejes articulan todo lo que hacemos y en el único lugar donde cobran sentido es en el teatro, en la medida en que el teatro es un edificio cargado de una historia. Esa es la negociación que nos interesa establecer en un espacio tradicionalmente consagrado a la ficción (2015).

A pesar del interés que tiene el colectivo en trabajar el género documental y las narrativas autobiográficas, es importante para ellos establecer el elemento ficcional de sus montajes, realizados en el marco de la teatralidad. Sin embargo, existen aspectos performáticos como el de la autorreferencialidad,

¹³¹ Gabino Rodríguez ha actuado en películas mexicanas como *La niña de piedra* (2006), *Perpetuum mobile* (2009) y *Asalto al cine* (2011). Por esta última película ganó el premio al mejor actor en el Festival de Cartagena.

el desdibujamiento de lo real y lo teatral y la (re)presentación del 'yo', lo que acerca las propuestas del colectivo a la noción del teatro performativo de Féral.

A principios de 2013, el colectivo estrenó la obra *Montserrat*, unipersonal de Gabino Rodríguez. Cuando pregunté al creador sobre su motivación para realizar este proyecto, mencionó en primer lugar su interés por deslindarse del *biodrama* que, según dijo, se había puesto de moda y con el que algunos espectadores comenzaban a comparar su trabajo:

Montserrat para nosotros era, más allá de la historia personal, una tentativa de darle la vuelta en términos estructurales al marco documental. Queríamos trasladar a la historia una estructura de novela de aventura del siglo XIX como *Los tres mosqueteros* (risas). Para nosotros siempre ha sido muy importante la enunciación del yo, como el que dice, como sujeto responsable de lo que está diciendo, pero queríamos jugar con ese discurso de otra manera (2015).

La otra motivación de Rodríguez fue la de investigar la identidad de su madre, quien desapareció de su vida cuando él tenía seis años de edad. En este sentido, la obra está emparentada con el arriba mencionado trabajo de Nelson Baskerville, que surgió de la motivación por reencontrarse escénicamente con un pariente perdido. Vi *Montserrat* en el marco de la muestra de documentales *Ambulante*,¹³² en el Teatro del Estado de la Ciudad de Xalapa, Veracruz. Allí Rodríguez narró la investigación personal que realizó para encontrar a su madre (cuyo nombre da título a la obra) quien, según le dijeron de niño, había fallecido después de una enfermedad. El creador expuso al público los detalles de la pesquisa que realizó a partir de haber descubierto mediante una carta que encontró en casa de una tía, que su madre de hecho no había muerto. ¿Por qué le ocultaron la verdad? ¿dónde se encuentra ahora Montserrat? ¿Por qué abandonó a la familia? Estas interrogantes fueron encontrando respuestas, a veces incompletas o ambiguas, a lo largo de los aproximadamente 60 minutos que duró la obra. Rodríguez presentó su historia como una conferencia ilustrada, en una estructura que oscilaba entre el testimonio y el *thriller* detectivesco. Hacía esto vestido de forma cotidiana, digamos que "normal" para un joven de cualquier gran ciudad global (mezclilla gris, camisa color perla abotonada al frente, sudadera azul), mientras hablaba al público, sin asomo de inflexión dramática, sobre un escenario en el que había una silla, una mesa cubierta de papeles y fotografías, una pantalla y varias macetas con palmeras.

En *Montserrat* predominaba el discurso verbal sobre el gestual o corporal, como sucede, según Diana Taylor, con los artistas de performance en Estados Unidos, cuyas obras tienen un carácter autobiográfico y "trabajan sobre

¹³² *Ambulante* es una muestra dedicada principalmente al cine y video, en el que son cada vez más presentes las películas de 'docu-ficción'. *Montserrat* es de los primeros trabajos escénicos en ser programados dentro de esa muestra.

todo en primera persona, y tienden a privilegiar el lenguaje por sobre la corporalidad, y dependen de la identificación con un público que reconocen como propio” (*The Archive* 229-230). La actuación de Rodríguez era, en términos de Kirby, “no matizada”, es decir, aparentemente desprovista de construcción actoral (cit. en Schechner, *Performance Studies* 174). Hubo, sin embargo, dos momentos en los que el performer se valió del más antiguo de los recursos teatrales: la máscara. Se puso dos máscaras de cartulina que cubrían sólo los ojos, una de ellas tenía impresos otro rostro y un penacho de plumas, y la otra mostraba el rostro de un hombre fumando un cigarrillo.¹³³ Estas máscaras se usaron para representar a los personajes del detective que Rodríguez contrató para encontrar el paradero de Montserrat, y a su propio padre (ver imagen 3). Otra gestualidad “extracotidiana” era una breve danza en la que Rodríguez contorsionaba su cuerpo, sus pies plantados en el suelo mientras ondulaba su torso y hombros con movimientos laterales (ver imagen 4).

Cuando le pregunté al creador sobre el manejo que le da a la representación actoral, respondió:

El tipo de actuación es algo que... no sé muy bien cómo decirlo, porque si bien nuestra formación es como actores, el estilo va muy ligado a aquello que podemos hacer. No tenemos una metodología de entrenamiento actoral, más bien lo vamos desarrollando sobre la marcha. Las decisiones sí son mucho más conscientes, la idea de poner momentos teatrales en algo que parece confesional es para generar una especie de extrañamiento. Si el público ve a alguien actuando con una máscara quizás se pregunte sobre qué tan cierto es lo que está viendo. (2015)

Los momentos de danza no contribuyeron a la narrativa, salvo como transiciones entre una situación y otra. Pero en esos instantes ‘improductivos’ nos volvíamos particularmente sensibles a la corporalidad de Rodríguez. Su ejecución sugería el esfuerzo físico que implicó la investigación, servía para que tanto el performer como el público descansaran del relato verbal, a la vez que nos hacía recordar que estábamos ante una construcción escénica susceptible de licencia poética. *Montserrat* no es una obra de teatro en la que “irrumpe lo real”, sino más bien un ejercicio documental en el que *irrumpe lo teatral*.¹³⁴ Rodríguez me explicó en la entrevista que buscó “partir de un nivel de teatralidad que tuviera un coeficiente de ficción muy bajo, e irlo aumentando” (2015).

¹³³ Se trata de máscaras que se venden en tiendas de artículos de fiestas. Cuando pregunté a Rodríguez al respecto dijo que eran de las que se usaban en celebraciones de su familia durante navidad o año nuevo.

¹³⁴ Sobre las prácticas escénicas contemporáneas que procuran trabajar con la “irrupción de lo real”, como es el uso de no actores en escena, de materiales de archivo personal, etc., ver el libro de José A. Sánchez citado en la bibliografía.

Durante la obra Rodríguez se apoyó en diversos documentos, algunos de los cuales, como las fotografías y las cartas, provenían del archivo familiar, mientras que otros, como un diario y un video en el que se ven al creador con su padre buscando en un bosque el lugar donde se depositaron las cenizas de Montserrat, pertenecían a otros contextos. El diario, por ejemplo, se presentó en la obra como autoría de Montserrat, pero Rodríguez me dijo que de hecho proviene de un texto de la escritora Silvia Molina, quien fuese pareja del poeta José Carlos Becerra. La bitácora alude a la relación entre Molina y Becerra, así como a la muerte de este último en un accidente automovilístico durante un viaje a Europa a fines de los años setenta. Por su parte, el video es una secuencia no utilizada de una película *Los grandes temas* (2012). En dicha producción, dirigida por Nicolás Pereda, Rodríguez actúa junto a su padre (José Rodríguez López) en una historia que narra los desencuentros entre los integrantes de una familia de clase media-baja en la Ciudad de México. La película está en diálogo con la pieza teatral: ambas fueron producidas de manera simultánea y abordan los entrecruzamientos entre realidad y ficción en narrativas que tratan sobre la dialéctica ausencia/presencia de las figuras paternas.

Según expone Rodríguez en una entrevista publicada en YouTube:

Montserrat es una recuperación de la memoria familiar y la memoria personal. Parte de la idea de cómo los seres humanos nos construimos a partir de los relatos que hacemos de nosotros mismos. Tenemos ideas sobre nosotros y son esas ideas las que van moldeando nuestro comportamiento. Transformar esas ideas que tenemos es, de alguna manera, cambiar el pasado e inventar nuestro futuro (2014).

El creador plantea su deseo de no sólo recuperar la memoria, sino intervenirla, de “cambiar el pasado e inventar nuestro futuro”, lo que hace de la obra no un testimonio objetivo de hechos que sucedieron tal cual se narran, sino un ejercicio de construcción identitaria realizado en base a una extrañeza frente a lo familiar y a una exploración de las lagunas, los huecos, las amnesias, de aquello que se recuerda parcialmente y de lo que se imagina hoy día.

El planteamiento que hace Rodríguez de que transformar las ideas que hemos construido sobre nosotros mismos es una manera de reinventar nuestro comportamiento, se puede vincular con lo que Richard Schechner denomina “conductas restauradas” (ver “Restauración de la conducta”). Para Schechner, toda actuación escénica (o *performance*, en su sentido amplio) es una conducta restaurada en tanto que trabaja con retazos de acontecimientos pasados y recuerdos que dialogan con otras narrativas reales o imaginarias, de tal forma que la historia “como es” se entrelaza con la historia “como si”. Por ello, dicha “restauración” no implica un traer al presente el pasado tal cual fue. En el caso de *Montserrat*, la narrativa escénica se materializa a través de me-

memorias inquietas, o relatos personales intervenidos de tal forma que desestabilizan nuestra noción de cómo se construye una historia de vida. De allí que me parece más apropiado, en el caso de las obras de carácter personal, testimonial y confesional, hablar de conductas *rememoradas*, más que restauradas. La rememoración es un acto de resistir la amnesia institucional mediante una problematización de las formas de construir la verdad, tanto personal como histórica. Rodríguez trabaja con la pérdida, aquello que ha desaparecido de su vida; su obra no busca “restaurar” el pasado a su estado original, sino plantear una re/memoración problemática, parcial, incompleta, acaso imposible, en la que se entrecruzan narrativas personales con construcciones ficcionales.

Montserrat es parte de un proyecto mayor titulado “La invención de nuestros padres”, que abarca las dos obras anteriores: *El rumor del incendio* (2010) y *Se rompen las olas* (2011). Según expone el colectivo en un comunicado, el proyecto es “un intento por reconstruir algo sobre las ruinas de los recuerdos, con escombros, con ausencias, con deseos.” Y continúa:

[L]o que queremos es centrar la atención en el proceso mediante el cual reorganizamos nuestra historia y en el mecanismo de construcción de subjetividad, de interpretación e interpelación con la realidad. No es *realidad* lo que acabaremos contando, pero tampoco es *ficción*. No es ni la una ni la otra. Es ambas a la vez. Sabemos que estas obras son injustas y parciales (es una tarea imposible narrar una vida sin amputarla) porque sus narradores estamos implicados en el caso: somos juez y parte. No vinimos aquí a decir *la verdad*, vinimos a mostrar la manera en la que hemos construido nuestra historia; mostrar este espacio en el que hemos conseguido, bien o mal, construir el pasado para proyectar el futuro y situar el presente (Lagartijas Tiradas al Sol 1).

Al escenificar este peculiar relato personal, Rodríguez realiza un acto performático en el que su memoria adquiere corporalidad no sólo mediante su cuerpo físico, sino mediante los materiales de archivo que maneja. La obra borra la distinción entre archivo y repertorio planteada por Diana Taylor (*The Archive* 18-27), ya que los materiales de archivo actúan en la construcción del relato, a la vez que el repertorio de gestos y acciones corporizan una memoria personal que queda, por así decirlo, archivada en la memoria de los espectadores.

Tenemos entonces una experiencia escénica en la que la memoria inquietada de Rodríguez consigue inquietar también a espectadores que no saben hasta qué punto lo relatado es ‘verdad’ o ‘mentira’. Quizás la única certeza planteada sea la de una relación compleja e incómoda con la familia, atravesada por silencios, interrogantes y secretos. Al final de la obra, tras seguir una serie de pistas, Rodríguez encuentra a Montserrat en una casa en San José, Costa Rica. El encuentro se nos contó sin dramatismo; fue un encuentro silencioso, preñado de nuevas interrogantes.

Le siguió un momento final en el que el creador, nuevamente adoptando el formato de presentación, se dirigió al público para decir que sólo conserva un recuerdo de su mamá de cuando era niño. Ese recuerdo se ilustró con un breve video en el que se apreciaba parcialmente, como si nos asomáramos tímidamente por la puerta, una pareja fornicando en una postura no ortodoxa. Terminado el video, se apagaron las luces y sólo se veía en la pantalla una lista de referencias bibliográficas usadas para el montaje, de las cuales el primer libro citado es *Ficciones*, de Jorge Luis Borges

Fueron diversas las corporalidades escenificadas a lo largo de *Montse-rrat*, comenzando por aquella que compete al mismo intérprete quien, como señalé arriba, oscilaba entre la auto presentación “no matrizada” y la representación teatralizada de otros personajes. Acaso la más presente de todas las corporalidades en la obra haya sido, paradójicamente, la de la madre ausente, cuya fantasmal materialidad se construyó a base de relatos de archivo ‘reales’ y apócrifos. Así, la memoria inquieta de Rodríguez se tornó performática, dando cuerpo a la presencia espectral de su madre perdida. Sin embargo, la evocación no fue nostálgica, más bien planteó una vida deseosa de libertad intelectual y sexual.

Conclusión

Los últimos años han visto un *boom* de teatro documental y testimonial que, como se vio al inicio del presente trabajo, tiene antecedentes en las primeras décadas del siglo pasado. En una época en la que se desconfía de lo real porque toda imagen puede ser alterada por *Photoshop*, y los simulacros —tanto políticos como empresariales— rigen la existencia de las personas, el público se acerca a obras escénicas que prometen mayor ‘verdad’ que la expuesta en los medios masivos de comunicación. Este interés lo comparten también los creadores, lo que condujo en las últimas cuatro décadas a un replanteamiento de la estética teatral, de tal forma que la cuarta pared y la creación de una ilusión realista se consideran rebasadas (aunque el realismo se mantiene fuerte en el cine y la televisión). Cada vez hay menos interés por ver espectáculos con actores técnicamente virtuosos, de allí la proliferación de la actuación “no matrizada”, así como la creciente participación de personas sin formación teatral en los montajes o, como en las obras del catalán Roger Bernat, la transformación de los espectadores en únicos actores de la pieza.

Este deseo por lo real es problemático, como bien señaló desde el psicoanálisis Jacques Lacan, ya que la realidad siempre será mediada por el orden de lo simbólico, es decir, del lenguaje, las leyes, la ideología, la sociedad (ver Evans 162-164). El teatro desde sus inicios ha sido escenario del oxímoron de una ficción verdadera (ver Adame), de cuerpos materiales que representan narrativas imaginadas. En ese sentido el teatro es un arte que nos invita a recono-

cer el carácter construido de la realidad, y el hecho de que no existen los cuerpos neutrales, pues todo cuerpo está siempre atravesado por la mirada del otro.

Algunas de las obras que abordé en este trabajo movilizan el deseo de incursionar en la intimidad del otro, aunque pueden terminar enfrentando al espectador con su propia intimidad. Por ejemplo, al atestiguar historias de acoso sexual, se nos invita a examinar nuestra postura frente a la violencia de género, mientras que en las obras que abordan la búsqueda del pariente perdido, quizás reflexionemos sobre el papel que jugamos en nuestros propios dramas familiares. Las maneras de escenificar lo personal varían de un ejemplo a otro: desde trabajos como los de *La Rendija*, que enfatizan la construcción visual y poética sin referencia abierta al 'yo' de los creadores, hasta la obra de Petrona de la Cruz, quien desde un principio establece que representará su propia historia de vida.

Las obras *Luis Antonio-Gabriela* y *Montserrat* se asocian al género del teatro documental y abordan temáticas semejantes de autobiografía familiar. Sin embargo, son muy distintas en sus procedimientos escénicos: la primera tiene un alto grado de performatividad corporal y musical a manos de actores que no vivieron "en carne propia" las experiencias representadas, mientras que la segunda enfatiza el discurso verbal del performer que también es autor y protagonista de la historia. Ambas obras abordan lo familiar desde lo extraño. *Luis Antonio-Gabriela* es literalmente la historia de un hermano *queer*, "de cuerpo errado", y finalmente expulsado por la familia, mientras que *Montserrat* nos habla de una madre extraña y ausente que debe ser reconstruida mediante el acto teatral. Dicha extrañeza se enfatiza en ambos casos mediante procedimientos actorales vinculados con el *Verfremdungseffekt* brechtiano, es decir, formas de interrumpir la identificación sentimental con el personaje mediante efectos de 'extrañamiento' que enfatizan su construcción teatral.

Por su parte, el performance *Have you raped?* de Emma Villanueva buscó romper con el marco teatral y generar un dispositivo para que los espectadores 'confesaran' sus historias personales en torno al acoso sexual. Aunque la artista se esforzó por subvertir la economía espectacular de la representación, la forma de hacerlo no parece del todo prudente, debido a que el escenario sado-masoquista estableció una relación más perversa que reflexiva entre los participantes. El tema del acoso sexual fue manejado de forma acaso más inteligente en la obra *Sem Cabimento*, en la que performers y espectadores compartieron maneras de corporizar somáticamente el sentimiento de la indignación.

En las obras de teatro y arte acción abordadas aquí, el testimonio, la confesión y la autobiografía son narrativas corporizadas. Esto significa que la memoria no es un pensamiento meramente personal, íntimo, ajeno a la esfera pública, sino que tiene una cualidad performática: se mantiene viva, se reinventa según el contexto, gesticula con nuevos bríos en el escenario colectivo

para sacarnos de nuestra solipsismo y la “zona de confort” que ofrece la amnesia. Las memorias inquietas que se materializan a través de la corporalidad nos invitan a *rememorar* que el universo personal existe sólo en relación con el cuerpo colectivo.

Fuentes consultadas

- Adame, Domingo. *Elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005. Impreso.
- Alcázar, Josefina. *Performance. Un arte del yo*. México: Siglo XXI, 2014. Impreso.
- Araujo Madera, Raquel. “Del teatro y sus rendijas. 20 años de Teatro de la Rendija, génesis y contaminación”. *AV Investigación*. Revista del CINAV-ESAY. 1 (2012): 27-40. Impreso.
- Bianchi, Paloma. “A violência contra a mulher nas ações do coletivo *Mapas e Hipertextos*”. Texto inédito redactado para el curso “Teorías y prácticas del performance en México”. Universidad del Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Impreso.
- Brownell, Pamela. “*Proyecto Archivos: El teatro documental según Vivi Tellas*”. *E-misférica*. 9.1. En línea: <http://hemisphericinstitute.org/hemis/es/e-misferica-91/brownell>, 2012. Digital.
- De Marinis, Marco. *En busca del actor y del espectador*. Buenos Aires: Galerna, 2005. Impreso.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Versión en línea. Consultado marzo de 2015. Digital.
- Diéguez Caballero, Ileana. *Escenarios Liminales. Teatralidad, Performances y Política*. Buenos Aires: Editorial ATUEL, 2007. Impreso.
- Durozoi, Gérard, André Roussel. *Dicionário de filosofia*. San Paulo, Brasil: Papirus Editora, 2005. Impreso.
- Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996. Impreso.
- Fala Cultura, “Documentário-cênico ‘Luis Antônio – Gabriela’ traz história real”. *Fala Cultura*. 2012. En línea: <http://falacultura.com/luis-antonio-gabriela/>. Digital.
- Féral, Josette. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”. *Sala Preta*. Vol. 8, 2008. 197-209. Descargable en: www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370. Impreso y digital.
- Fernández Morales, Martha. “Voces contra la desigualdad. El teatro testimonial de Emily Mann e Eve Ensler”. *Asparkia*. 23 (2012): 145-166. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores. 2011. Impreso.

- Foucault, Michael. *La historia de la sexualidad*. Vol. 1. La voluntad de saber. México: Siglo XXI, 1991. Impreso.
- García Arteaga, Ricardo, y Rubén Ortiz. “Influencia de Jerzy Grotowski en el teatro mexicano: Gómer, caracol exploratorio”. *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*, editor: Antonio Prieto Stambaugh, coordinador: Domingo Adame. Xalapa: Universidad Veracruzana, Editorial Códice, 2011. 93-108. Impreso.
- Giordano, Davi. *Teatro documnetário brasileiro e argentino. O biodrama como a busca pela teatralidade do comun*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014. Impreso.
- Guerra, Rodrigo Benza. “Una mirada al Perú: teatro documental contemporáneo”. *Anais do Simpósio da International Brecht Society*, vol.1, 2013. Documento de 14 páginas disponible en línea. http://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/Una-mirada-al-Per%C3%BA_-teatro-documental-contempor%C3%A1neo.pdf. Descargado en junio de 2014. Digital.
- Hernando, A. “El 80% de las transexuales de América Latina mueren antes de los 35 años de edad”. *Lainformacion.com*. 21 de noviembre de 2015. En línea: http://noticias.lainformacion.com/asuntos-sociales/fallecimiento-y-muerte/el-80-de-las-transexuales-de-america-latina-mueren-antes-de-los-35-anos_js6B8Atjsg2OXOQcnQxvu2/. Digital.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato/ CENDEAC, 2013. Impreso.
- Prieto Stambaugh, Antonio. “‘Con el teatro mi camino tiene menos espinas, muchas más flores’: Petrona de la Cruz”, *Artis. Revista Cultural Universitaria*, 0. enero-abril (2015): 25-30. Impreso.
- _____. “Performance transfronterizo como subversión de la identidad: los (des)encuentros chicano-chilangos”, en Issa Benítez Dueñas, coord., *Hacia otra historia del arte mexicano. Disolvencias (1960-2000)*, Tomo IV. México, CONACULTA/CURARE, 2004. 21-59. Impreso.
- _____. “Wrestling the Phallus, Resisting Amnesia: The Body Politics of *Chilanga* Performance Artists”, en Diana Taylor y Roselyn Costantino, eds. *Holy Terrors: Latin American Women Perform*, Duke University Press, 2003. 247-274. Impreso.
- Rodríguez, Gabino. Entrevista por Skype. 4 de noviembre de 2015. Archivo de audio.
- _____. “[BAD 2014] - Lagartijas Tiradas al Sol – Montserrat”. Entrevista a Gabino Rodríguez. You Tube. En línea: www.youtube.com/watch?v=udY6KQnYQ1Q. 2014. Digital.

- _____. *Montserrat*. Libreto inédito. 2012. Archivo digital.
- Sánchez, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Conaculta, Paso de Gato, 2012. Impreso.
- Schechner, Richard. “Restauración de la conducta”. *Estudios avanzados de performance*. Comps. Taylor, Diana y Marcela Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. 31-50. Impreso.
- _____. *Performance Studies: An Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge, 2006. Impreso.
- Stanislavski, Constantin. *Manual del actor*. Recopilado por Elizabeth Reynolds Hapgood. México: Diana, 1994. Impreso.
- Taylor, Diana. “Introducción. Performance, teoría y práctica”. *Estudios avanzados de performance*. Comps. Taylor, Diana y Marcela Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. 7-30. Impreso.
- _____. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003. Impreso.
- Ward, Julie. “Staging Postmemory: Self-representation and Parental Biographizing in Lagartijas Tiradas al Sol’s *El rumor del incendio*”. *Latin American Theatre Review*. 47.2 (2014): 25-43. Impreso.



~ Imágenes 1 y 2, *Sem Cabimento*, colectivo Mapas e Hipertextos de Florianópolis, Brasil, 2015. Fotos de Cristiano Prim.



~ Imagen 3, Gabino Rodríguez en *Montserrat*, colectivo Lagartijas Tiradas al Sol (2014). Foto de Nacho Ponce.



~ Imagen 4, Gabino Rodríguez en *Montserrat*, colectivo Lagartijas Tiradas al Sol (2014). Cortesía de Gabino Rodríguez.

Acerca de los autores





Domingo Adame

Profesor-Investigador de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. Miembro de Sistema Nacional de Investigadores. Doctor en Letras Modernas, especializado en Teatro, por la Universidad Iberoamericana. Es autor de libros, entre otros: *Elogio del oxímoron* (2005), *Teatros y Teatralidades en México* (2004) *Conocimiento y representación. Un re-aprendizaje hacia la trans-teatralidad* (2009).

Marisa Belausteguigoitia

Profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Miembro de Sistema Nacional de Investigadores. Doctora en Estudios Étnicos y de Género por la Universidad de California en Berkeley. Sus libros más recientes son: *Des/posesión: Género, Territorio y Luchas por la Autodeterminación*, en coedición con María Josefina Saldaña-Portillo (2015), *Pintar los Muros: Deshacer la Cárcel* (2014), *Pedagogías en Espiral: Los giros de las teorías de género y la crítica cultural* (2012) en coautoría con Rían Lozano.

Elka Fediuk

Profesora-Investigadora del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA) y profesora de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Doctora en Filosofía y Ciencias de la Educación (UNED, Madrid) y Maestra en Arte con estudios profesionales en Actuación (Ludwik Soliski Academia Nacional de Teatro en Cracovia). Entre sus libros destacan *Formación teatral y complejidad* (2008), traducción y prólogo a *Encuentros con Tadeusz Kantor* (2001). Sus publicaciones versan sobre creadores, grupos y formación teatral.

Óscar Armando García

Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Miembro de Sistema Nacional de Investigadores. Doctor en Historia del Arte por la UNAM y Maestro en Historia por la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica. Es autor de varias publicaciones nacionales e internacionales sobre espacio escénico, teatro novohispano, teatro mexicano y arquitectura conventual.

Gloria Luz Godínez

Investigadora del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana. Doctora en Teoría Literaria por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (España) y Maestra en Filosofía (Estética Contemporánea) por la FFYL de la Universidad Nacional Autónoma de México. Estudió danza contemporánea en México, se desarrolló como bailarina y coreógrafa con presentaciones y residencias creativas en países como Costa Rica, Cuba, Estados Unidos, Chile, Brasil y España.

Carlos Gutiérrez Bracho

Candidato a doctor en el programa de Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias de la Universidad Autónoma de Madrid (España); Máster en Pensamiento Español e Iberoamericano por la misma universidad y Maestro en Artes Escénicas por la Universidad Veracruzana (México). Fue becario del FONCA-Conacyt en el año 2012, en el programa de estudios en el extranjero, y ganador del Primer Premio Arte, Ciencia, Luz, de la Universidad Veracruzana, por su tesis de maestría.

Rían Lozano

Historiadora del arte y Doctora en Filosofía por la Universitat de Valencia (España). Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Ha realizado estancias de investigación predoctoral en el departamento de Visual Cultures del Goldsmiths College (University of London) y en el Programa Universitario de Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México. Autora del libro *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo (alter)mundializador* (2010).

Antonio Prieto Stambaugh

Profesor-Investigador en la Facultad de Teatro e integrante del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, tiene maestría en Estudios del Performance por parte de la Universidad de Nueva York, y doctorado en Estudios Latinoamericanos por parte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Editor de los libros *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica* (Universidad Veracruzana, 2011) e *Investigaciones artísticas. Poéticas, políticas y procesos*, (Universidad Veracruzana, 2013).

María Elena Stefanón López

Investigadora y docente del Posgrado en Historia en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Doctora en Historia del Arte (Universidad Nacional Autónoma de México). Se desempeñó como bailarina, coreógrafa y docente. Sus líneas de investigación abarcan vertientes de historia del arte, la cultura y la vida cotidiana. Ha publicado diversos trabajos en torno a la cultura funeraria y la historia del teatro en Puebla.

Miyuki Takahashi

Doctora en Estudios de Asia y África especialidad en Japón en El Colegio de México. Maestra en Estudios de Área con especialidad en Latinoamérica por la Universidad de Tsukuba, Japón. Entre sus líneas de investigación cabe mencionar la modernidad en el arte escénico japonés, el análisis del arte de la risa y del horror, el arte como política y las políticas del arte interpretativo

popular en el régimen de la guerra de Japón. Actualmente es investigadora a tiempo parcial de El Colegio de México.

Margarita Tortajada Quiroz

Investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón” desde 1988. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y maestra en Educación e Investigación Artísticas por el INBA. Su experiencia dancística se refleja en sus trabajos sobre la danza y sus artistas. Entre sus publicaciones se destacan los libros *Danza y poder* (1995), *La danza escénica de la Revolución mexicana, nacionalista y vigorosa* (2000), *Mujeres de danza combativa* (1999), *Danza y género* (2002) y *Danza de hombre* (2005).

Gabriel Yépez

Investigador y creador mexicano. Maestro en Investigación Teatral por la Universidad Sorbonne Nouvelle, Paris III. De entre sus publicaciones destacan *Teatro y performatividad en tiempos de desmesura* (2012), *La mirada de un prisionero. Una reflexión sobre la video vigilancia y la vigilancia electrónica en el espacio teatral* (2012) y *Casi vida casi muerte. Manifestaciones teatrales en la frontera norte de México*, (con Rocio Galicia, 2011).

Corporalidades escénicas.
Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance

Se imprimió en junio de 2016.

Código / Taller Editorial
Violeta Núm. 7, Col. Salud
Xalapa, Veracruz
México
código@xalapa.com

