

6

bARBEITO
dEBONA
gÓMEZ cOMINI
kREIG
mARTINS
rOSENZVAIG
sEFF

(didascalía escénica)

Revista de teoría y práctica teatral - número seis - 21/06/2004

(didascalia escénica)

número seis 21 de junio de 2004



(editorial)



Ser espectáculo

por [Silvia Debona](#) de [Andamio Contiguo](#)



Cuerpo codificado y santo

por [Geraldine Seff](#) del [Centro de Integración Teatral](#)



1. La rave de Kaspar Hauser

por [Ignacio Barbeito](#)

2. Desde el cuerpo afuera

por [Juan Martins](#)

3. Fiesta V - La rebelión de los cuerpos en escena

por [Marina Rosenzvaig](#)



Feos

por [Raúl Kreig](#)



El cuerpo de los otros

por [Cristina Gómez Comini](#)

(staff)



Es lo que tiene existencia material, aquello que -quizás principalmente- en los hombres y los animales, constituye sus diferentes partes de materia orgánica. Pero también lo diferenciado de las extremidades. Cuando es humano, coincide con su aspecto y figura. Hablando de los libros se trata de su volumen, y también de su texto principal, sacando el índice y los preliminares. Hablando de leyes, se refiere a una colección auténtica de las mismas.

Idéntica palabra usamos para hablar de un cadáver, o de cualquier objeto en el que puedan apreciarse las tres dimensiones principales. O más aún -caramba-, hasta la pobre sirve para denominar a un número de soldados con sus respectivos oficiales.

Cuerpo.



El vapuleado, ominoso, exhibido, maltratado, sensual, modelado, ignorado y voluptuoso cuerpo, desde nuestra perspectiva de hombres y mujeres del siglo XXI. O más bien, algo de la noción que sobre él nos hacemos. Un esfuerzo para ponerlo en palabras. Este ha sido el objeto de los desvelos del **número seis** de (**didascalía escénica**). El cuerpo espectáculo, el codificado y santo, el tribal, el de la rebelión en escena, el cuerpo afuera, el feo, el de los otros.

Coincidente con el tema, hace su aparición en este número un flamante cuerpo-consejo de redacción, un organismo incipiente, que empieza a conformarse por miembros de distantes puntos de este extenso país del sur en el que elaboramos la revista. A manera de nodos de una red conforman un joven cuerpo virtual, cuyas partes (dicho sea de paso, de materia orgánica) han tenido la generosidad de aceptar nuestro ofrecimiento y comprometerse en el proyecto.

Desde aquí nuestro más cálido agradecimiento y bienvenida.





"Un solo secreto: gimnasia cotidiana. Si estoy en la forma en que ustedes me ven, es porque nunca dejé de hacer gimnasia. Diez minutos todas las mañanas. No es necesario más, pero diez minutos cuentan. (Se levanta y con el resto del cigarro en la boca, empieza a hacer ridículos movimientos de gimnasia sueca). Uno, dos, tres, cuatro; uno, dos, tres, cuatro; respire hondo. Uno, dos, tres, cuatro, cinco. Uno, dos, tres, cuatro, cinco. Uno, dos. Uno, dos. Uno, dos. Uno, dos. Con esto, nada de vientre, nada de várices. La salud por la alegría, la alegría por la salud y viceversa. Uno, dos, tres, cuatro. Respire hondo. Uno, dos, tres, cuatro. Ese es todo mi secreto."

Jean Anouilh, *Eurídice*



Ser espectáculo.

por *Silvia Debona*, de [Andamio Contiguo](#)

"A veces percibo vislumbres del horror que conlleva la normalidad. Todos estos inocentes que nos encontramos por la calle están agobiados por el terror de su propia vulgaridad. Harían lo que fuera con tal de ser únicos."

Amor profano, Katherine Dunn

En un artículo de *Tanya Augsburg* sobre cirugías estéticas aparece un comentario de *Cindy Jackson* (1) sobre su incompreensión acerca de la comparación que se hace entre ella y la artista francesa *Orlan*. Según su punto de vista sus intervenciones quirúrgicas son mucho más radicales (incluyendo aserramiento de mandíbula y deslizamiento de espalda), a la vez que su apariencia se va conformando de acuerdo a los ideales de belleza de la sociedad a diferencia de la "desnaturalizada *Orlan*". Ella quiere ser una **Barbie**.



Mientras tanto *Orlan* ajusta su aspecto a diversos ideales de belleza tomados de la historia del arte occidental, hasta realizarse implantes que exceden esos mismos cánones (*Orlan* tiene actualmente sienes semejantes a "chichones"). ¿Qué cuerpo es el tomado como paradigma, ya sea de belleza o de obsolescencia? ¿Hasta dónde se tocan y dónde se separan ambas concepciones? Analizar a *Orlan* desde un punto de vista antropológico parece ser uno de los posibles acercamientos a una "obra" sumamente compleja y difícil de encasillar, en donde la separación entre el espacio real y ficcional, entre el masoquismo y el narcisismo, entre la lucidez y la locura parece tan escasa que lleva a replantearnos por qué consideramos determinadas prácticas como normales en determinados contextos y por qué otras son consideradas francamente patológicas por sumarse al espacio de lo simbólico.



¿Qué cuerpo?

Es conocido que cada sociedad genera un saber particular sobre el cuerpo. De esta manera, muchas sociedades no distinguen entre el hombre y el cuerpo, las materias de las cuales está compuesto el cosmos son las mismas de las que participa el hombre. *“El cuerpo no es una frontera, sino el elemento indiscernible de un conjunto simbólico.”* (2) La sociedad moderna hizo del cuerpo una distinción más que un factor de identidad.

Podemos encontrar básicamente dos planteos ideológicos con respecto al cuerpo: el **cuerpo abierto** (el cuerpo grotesco del que hablara *Bajtín*) y el **cuerpo cerrado** (el cuerpo-máquina que abreva del cuerpo cartesiano).

“El cuerpo grotesco no tiene una demarcación respecto del mundo, no está encerrado, terminado, ni listo, sino que se excede a sí mismo, atraviesa sus propios límites. El acento está puesto en las partes del cuerpo en que este está, o bien abierto al mundo exterior, o bien en el mundo, es decir, en los orificios, en las protuberancias, en todas las ramificaciones y excrecencias: bocas abiertas, órganos genitales, senos, falos, vientres, narices.” (3) Es el cuerpo carnavalesco medieval, el centro y promotor de todos los excesos. En el siglo XVI se perfila ya el cuerpo racional que preanuncia las representaciones actuales. *“Es un cuerpo liso, moral, sin asperezas, limitado, reticente a toda transformación eventual. Un cuerpo aislado, separado de los demás, en posición de exterioridad respecto del mundo, encerrado en sí mismo.”* (4)

La filosofía cartesiana distingue en el hombre alma y cuerpo y le otorga a la primera el privilegio del valor. *“El hombre de Descartes es un collage en el que conviven un alma que adquiere sentido al pensar y un cuerpo, o más bien una máquina corporal, reductible sólo a su extensión.”* (5) Descartes en su **Discurso del método** dirá: *“...todo cuerpo es una máquina y las máquinas fabricadas por el artesano divino son las que están mejor hechas, sin que, por eso, dejen de ser máquinas. Si sólo se considera el cuerpo no hay ninguna diferencia de principio entre las máquinas fabricadas por hombres y los cuerpos vivos engendrados por Dios. La única diferencia es de perfeccionamiento y de complejidad”*. Desde el siglo XVII el cuerpo en la sociedad occidental pasa a formar parte, sin dignidades especiales, del mundo de los objetos, transformándose en algo que puede ser disciplinado, corregido, ampliado (mediante prótesis) y, fundamento básico del pensamiento moderno, superado. Suprimir el cuerpo con todo lo que esto significa: aniquilar su fragilidad, su condenación a la muerte, a la corrupción, al deterioro, eliminar del campo de lo cotidiano sus fluidos, sus desperdicios. Heces, orín, semen, vómito, menstruación son palabras que denominan aquello que forma parte de las bajezas del cuerpo, lo que lo hace detestable a ojos (no es casual) occidentales. El cuerpo se transforma en algo que puede ser intervenido, estudiado, manipulado, y la ciencia, mediante el uso de la técnica es la encargada de llevar a cabo este proceso de transformación. A su vez, esta visión mecanicista llevará a dos visiones con respecto al cuerpo: por un lado, la que supone al cuerpo como aquello que debe ser superado, despojándonos de él para que sobreviva únicamente lo que de prestigioso posee el hombre: su razón. (Piénsese en las proyecciones que realizan algunos científicos con respecto a la inteligencia artificial y el placer que sienten al hablar de aquellos que nos suplantarán y que no estarán sujetos a las contingencias de la materia y que, por lo tanto, participarán de lo divino en su inmortalidad); por otro lado la teoría del máximo rendimiento, el aprovechamiento máximo de las capacidades motoras y de resistencia del cuerpo, transformando a éste en un mecanismo perfectamente aceitado y puesto a punto. (Ejemplo de esto son las tendencias de ultra fisicidad de determinados grupos contemporáneos de danza, que trabajan en un límite entre la presencialidad matérica y un uso instrumental del cuerpo: **La la la Human Steps** o **Última vez**).

¿Quién es Orlan?

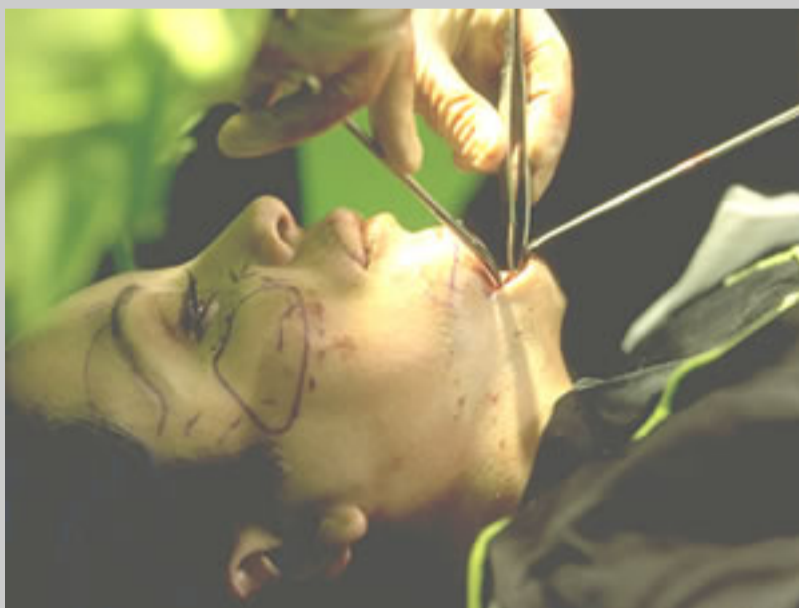
Marchas en cámara lenta es el nombre de la primera performance de *Orlan* realizada en *Saint Etienne* en 1964, cuando tenía 17 años. La artista emprende lo más lentamente posible un trayecto efectuado todos los días por los habitantes de esa localidad, quienes alrededor del mediodía, se apresuran entre dos lugares donde se encuentran las terminales de ómnibus y de trenes. En esta acción “*ella propone una experiencia corporal de ruptura, apta para transformar la percepción de un lugar y de un comportamiento psíquico.*” (6)

En 1976 construye una escultura con fotografías y accesorios que utiliza para la performance **El beso de la artista** que se realizara en *Portugal*. En octubre de 1977 impone esta acción de manera “salvaje” en la *Feria Internacional de Arte Contemporáneo de París*.

Con el nombre de *Arte*, sentada detrás de una fotografía de tamaño natural de su tronco desnudo tratado como un distribuidor automático, ella vende sus besos, mientras que a su derecha en otra silueta fotográfica pegada sobre madera se la enseña como una Madona, a quien se puede, por el mismo precio, prenderle una vela. Antes del beso, *Orlan* arenga a la muchedumbre como un vendedor ambulante, y durante la transacción dispara algunos acordes de la **Tocata en si menor** de *Bach* y una sirena electrónica marca violentamente el fin del trato. El conjunto ilustra dos textos escritos en colaboración con *Hubert Besacier*: “*Cara a una sociedad de madres y de marchands*” y “*Arte y prostitución*”. Puta y santa, el dispositivo une las dos figuras extremas de la mujer occidental. *Orlan* reivindica su derecho a disponer de su cuerpo como quiera, a la vez que cuestiona la naturaleza de la obra y la estructura del mercado artístico. Revelando las contradicciones sociales de la época, la performance –repetida muchas horas al día durante la feria– desencadena un terrible escándalo que atrae la atención de los medios. Días más tarde, después del pasaje de *Orlan* por un programa de televisión que difunde imágenes de la acción, la artista es expulsada sin previo aviso de la escuela de formación de animadores culturales donde daba clases. Esta decisión generará una serie de protestas públicas, pero *Orlan* no será reintegrada.

¿Qué es Omnipresencia?

Omnipresencia es el nombre de la séptima operación quirúrgica– performance a la que se sometió *Orlan*. Esta serie de cirugías dieron comienzo en 1990. En las cinco primeras adquirió la barbilla de *Venus*, según el ideal femenino de *Boticelli*; los labios de *Europa*, al estilo rococó de *Boucher*; la frente de *Mona Lisa* de *Leonardo*; los ojos de *Psique* a la manera de *Gérome*. Esta séptima es una operación clave para aquello que la artista denomina la *Re–encarnación de Santa Orlan*.



La intervención fue transmitida a diversas partes del mundo (a Galerías o Centros de Arte). *Orlan*, desde la sala de cirugía, podía hablar o contestar preguntas de teleespectadores en tiempo real. La artista pide para sus operaciones que se utilice anestesia local, y comenta que la idea de las operaciones televisadas se le ocurrió después de haber sido sometida a una intervención quirúrgica de carácter médico. El nombre de **Omnipresencia** de la performance se debe principalmente a este carácter mediático que hace que pueda estar, virtualmente, en diversos lugares al mismo tiempo.

Otro punto que es destacado en el sitio oficial de *Orlan* (7) es que en esta operación el cirujano es una mujer, feminista, *Marjorie Cramer*, y que esta colaboración libera a la artista de la simbología que puede estar asociada a la presencia de un

médico como figura de autoridad masculina. En esta operación *Orlan* consigue el implante de dos protuberancias, generalmente usadas para realzar los pómulos, que serán colocadas arriba de sus sienes, a cada lado de la frente. Esta suerte de “cuernos” le permiten a la artista mediática afirmar sobre su proyecto que la cirugía estética es utilizada de una manera indirecta, empleando la técnica para producir efectos que no están reputados como bellos y

que nunca fueron demandados. Esta operación fue ampliamente comentada y hasta algunos estilistas utilizaron las mismas protuberancias en los maquillajes de sus modelos.

¿Santa Orlan?

“La reliquia separada del santo no es el signo de un despedazamiento de la unidad del sujeto, no singulariza el cuerpo. Es una metonimia, encarna, a su manera, el “cuerpo místico de la Iglesia” en el que todos se confunden, a pesar de sus diferencias. En este sentido, despedazar los restos mortales del Santo no significa reducirlo a un cuerpo. El órgano sustraído a los restos representa la persona del Santo y sirve como testimonio de sus acciones anteriores. Estamos en las antípodas de las disecciones operadas por los primeros anatomistas para conocer el interior invisible del cuerpo humano (esta vez, separado del sujeto al que encarnaba), sin interesarse por la identidad del sujeto.” (8)

Después de las operaciones Orlan conserva las gasas embebidas en sangre. Una vez secadas y expuestas a la putrefacción, algunas toman un tinte particular. Estas gasas servirán como soporte para transferir fotográficamente, un retrato de la artista, realizado después de la operación.

¿Cuál cuerpo?

El cuerpo sobre el que trabaja Orlan es el del racionalismo cartesiano, el cuerpo-máquina. Prefigurándose sobre un cuerpo abierto lleva a la máxima expresión el cuerpo cerrado. Sus performances son paradójales. Mientras por un lado lee textos de *Artaud*, se multiplican los orificios y ofrece en relicarios sus fluidos corporales (sangre, grasa) por otro expone su performance a la mirada de todos, genera un espectáculo, reedita el teatro anatómico. (9)

Porque no hay que confundir: el cuerpo abierto no lo es a las miradas de los otros, es a una pertenencia común con el mundo, nada más alejado del cuerpo abierto que el cuerpo espectáculo. Orlan manifiesta querer cuestionar los postulados de belleza de occidente pero no los modos de su consecución y para ello se somete a los mismos medios tecnológicos-científicos que ha desarrollado el pensamiento occidental. Ese cuerpo martirizado, tan caro a la tradición judeo-cristiana no parece ser el cuerpo puesto en sacrificio para glorificación de la encarnación, es el cuerpo puesto al escarnio público por sus fluidos, por ser de materia putrescible. Es el cuerpo que debe ser superado. Orlan misma dice: *“Soy otra: soy el punto extremo de la confrontación. Como el artista australiano Sterlac, creo que el cuerpo es obsoleto. Ya no puede manejar la situación. Mutamos...” (10)* A la vez plantea: *“Nuestra época odia la carne... El psicoanálisis y la religión se ponen de acuerdo sobre el hecho de que “el cuerpo no tiene que ser atacado”, uno tiene que aceptarse a sí mismo. Estas son ideas primitivas, ancestrales y anacrónicas; creemos que el cielo caerá sobre nuestras cabezas si nos metemos con el cuerpo. Mi trabajo es una lucha contra la naturaleza innata, inexorable, programada, el ADN y Dios... Se podría decir, en consecuencia, que mi trabajo es una blasfemia.” (11)* Ella, que ironiza sobre la religiosidad poniendo nombres de reminiscencias religiosas a sus obras

Este es mi cuerpo, He dado mi cuerpo al arte, Esta es mi computadora, Rito de pasaje, que pretende profanar al cuerpo (llevarlo al terreno de lo profano pero no como algo opuesto a la religiosidad sino como unión con el cosmos), realiza una conjuración tecnocientífica de los antiguos mártires cristianos, tan beatíficos, tan extáticamente entregados al suplicio de los hombres por amor al redentor. En Orlan su entrega es al arte. Pero no al Arte que declinó con la modernidad, sino al arte que se erige como tal por la decisión del artista. No una entrega al canon sino al gesto. El goce de los santos estaba en su martirio, la purificación del cuerpo y la entrega del mismo para llegar al Salvador. El catolicismo sabe de la unión de goce y dolor. Lo mismo reedita Orlan:

“Unas palabras sobre estas imágenes, que ustedes probablemente verán con incomodidad: lamento tener que hacerlos sufrir, pero sepan que yo no sufro –a diferencia de ustedes – cuando miro esas imágenes.” (12)

Suponemos que la apelación al dolor del espectador es una ironía más. Desde las ejecuciones públicas inquisitoriales a los noticieros actuales, si hay algo que perdura, es el placer de la visión del horror que no nos ha sucedido.

Orlan hace carne los deseos modernistas de forjarnos nuestra propia identidad: soy quien quiero ser. Cual última

modernista propone la conjunción de arte–vida tan cara a las primeras vanguardias. Imposible saber dónde empieza la ficción *Orlan* del real de la artista. Si la radicalización de la artista queda marcada en el cuerpo ¿dónde está lo real y lo imaginario? Lo llamativo a su vez, es que el cuerpo–obra supera su propia materialidad para proponerse como virtualidad de un cuerpo futuro. Qué cuerpo nos deparará el futuro es la pregunta del cuerpo de *Orlan*. Tal vez lo más importante no sea qué cuerpo pone en crisis sino cuál es el cuerpo que proyecta. Un cuerpo en donde quedarán grabadas cada una de las huellas de los instrumentos aplicados sobre él para poder superarlo, para poder construirse. Este cuerpo posesión, con un plus de manipulación tecnológica, genera un nuevo cuerpo contradictorio.

Más allá de las consideraciones que puedan realizarse sobre las performances de *Orlan* hay un punto en el cual todo comentario, toda crítica se congela: el arte de *Orlan* es su propio cuerpo sometido a operaciones quirúrgicas. Y desde este punto es que se transforma y supera toda elaboración. La forma más fácil de obviar su carácter revulsivo es separándolo del terreno de lo normativizado y pasándolo al terreno de lo patológico, enfermedad que se pone en tela de juicio en cuanto leemos sus declaraciones: no son dichos de un alienado, son declaraciones de alguien que sabe lo que está haciendo y que refuta cada comentario aún a riesgo de contradecirse en su afán de no quedar en el terreno de la locura. Si su arte es puramente narcisista y por el mero deseo de trascendencia (“soy la primera artista que utiliza la cirugía como medio y que coloca a la cirugía plástica fuera de sus metas de mejoramiento y rejuvenecimiento”) (13) podemos afirmar que ha trabajado para que eso suceda, si bien no deja de tener un apoyo incondicional del tipo Cenicienta: si obtienes lo que deseas luego de haber sufrido por ello y de haberte mantenido en comunión con tus fines, te mereces la felicidad. Lo realmente cautivante de las performances quirúrgicas de *Orlan* es que se han transformado en un territorio de controversias y disputas. El cuerpo de *Orlan* es el lugar de discusión acerca de las conformaciones de las identidades en este período histórico que ya nadie sabe como llamar. Ella que cuestiona, lo quiera o no, los discursos que se ofrecen sobre el cuerpo, usa ese mismo cuerpo para ofrecer otro discurso usando los medios dominantes. En la introducción a este trabajo comentábamos que otra mujer, *Cindy Jackson*, también se expone a cirugías estéticas para transformarse en algo o alguien que se encuentra ampliamente aceptado en la sociedad: el ideal de belleza del hombre occidental, una muñeca **Barbie**. Como en la obra de *Ibsen*, **Casa de muñecas**, en donde el marido desea que *Norah* se transforme en el ideal burgués de la mujer: una muñeca, que maneje la casa, que cuide su belleza, para mostrar a los otros, gran postulado de la moral decimonónica: uno debe ser a los ojos del otro. Ser espectáculo.

Ambas, *Orlan* y *Cindy Jackson*, reivindican el derecho de uso, de propiedad sobre su cuerpo. Tomemos como definición de propiedad la propuesta por *Maurice Godelier*: “Llamamos propiedad a un conjunto de reglas abstractas que determinan el acceso, el control, el uso, la transferencia y la transmisión de cualquier realidad social que pueda ser objeto de discusión... el concepto de propiedad es aplicable a cualquier realidad tangible...” (14)

El concepto de propiedad está indisolublemente unido a las sociedades de corte capitalista de las cuales estas mujeres son partes emergentes, pero mientras una dice cuestionarla, la otra pretende insertarse dándole exactamente lo que pide. Pero, al fin y al cabo, ambas hacen lo mismo: llevar al extremo el derecho de propiedad. Continúa *Godelier*: “...sólo hay formas de propiedad cuando sirven de regla para apropiarse de la realidad de un modo concreto. La propiedad no existe realmente más que cuando se hace efectiva en un proceso de apropiación concreto y mediante ese proceso”. (15) Esto es lo que hacen estas mujeres: se apropian de sus cuerpos de manera concreta mediante la cirugía estética. Ejercen el derecho a construir la imagen propia, aquello que deseo que me sea devuelto por el espejo. Pero si ambas mujeres comparten los medios no acuerdan con respecto al fin. De la belleza convencional a la belleza revulsiva. ¿Qué es lo que hace que lo que en una es bien visto en la otra es rechazado o aceptado con recelo? El sentido. El constructo social al cual adhieren o atacan. La representación de la realidad que cada una encarna. “Las representaciones de la realidad son las interpretaciones que legitiman o ilegitiman las relaciones de los hombres entre sí y con la naturaleza.” (16) La representación de la realidad que orquesta *Orlan* sólo es legítima en el contexto del arte, la de *Jackson* es legítima en el orden de lo social. El fin justifica los medios. Pero ambos fines causales son distintos aunque comparten los medios. Ambas son representantes de la sociedad capitalista en su ciclo actual, pero en anverso y reverso de la misma moneda; algo las une esencialmente: el deseo de ofrecerse a la mirada del otro, de mostrar el cuerpo y principalmente el rostro como marca identitaria del derecho de propiedad.

(1) *Cindy Jackson* pasó a la notoriedad al expresar públicamente que quería transformarse en *Barbie* por considerar a la muñeca de *Martel* como paradigma de la belleza femenina occidental. Para ello ya lleva 32 intervenciones plásticas. (Volver)

(2) LE BRETÓN, Daniel “*Antropología del cuerpo y modernidad*” Nueva Visión – 1995 (Volver)

(3) BAJTÍN, Mijail “*La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*” Alianza – 1987 (Volver)

(4) LE BRETÓN, op.cit. (Volver)

(5) LE BRETÓN, op.cit. (Volver)

(6) MARCHAL, Hugues. www.orlan.net/php/pageparcours.php?id=15 **(Volver)**

(7) Sitio oficial www.orlan.net **(Volver)**

(8) LE BRETÓN, op.cit. **(Volver)**

(9) Disecciones del cuerpo humano realizadas en ámbitos donde muchas personas podían asistir a dicho acto. Es lo que representa Rembrandt en *La lección de anatomía del Dr. Tulp*, por ejemplo. **(Volver)**

(10) Orlan citada en *Orlan y la desacralización del arte* de Josette Féral, artículo publicado en la Revista nº 12 de "Teatro al Sur" – septiembre de 1999. **(Volver)**

(11) Idem. **(Volver)**

(12) Orlan citada en *De carne somos ¿o no?* de María Moreno artículo aparecido en el suplemento nº 155 de "Radar" del diario Página 12 – 01/08/1999 **(Volver)**

(13) Orlan, cit. Teatro al Sur. **(Volver)**

(14) GODELIER, Maurice "Lo ideal y lo material" Taurus Humanidades. **(Volver)**

(15) GODELIER, Maurice, op.cit. **(Volver)**

(16) GODELIER, Maurice, op.cit. **(Volver)**

BIBLIOGRAFÍA

AUGSBURG, Tanya "Surgical Enhancements" Consulta 15/10/2003 www.pugzine.com/pug4/enhancedo1.html

DE LA NUEZ, Iván "Del cuerpo de la revolución a la revolución del cuerpo" – Revista Internacional de Arte Lápiz nº 132 – mayo 1997

DERY, Mark "La política cyborg del cuerpo: cuerpos obsoletos y seres poshumanos" capítulo de Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo. Siruela – 1998

FÉRAL, Josette "Orlan y la desacralización del cuerpo" – Revista Teatro al Sur nº 12 – septiembre de 1999

GODELIER, Maurice "Lo ideal y lo material" – Taurus Humanidades –

LE BRETÓN, David "Antropología del cuerpo y modernidad" – Nueva Visión –1995

MORENO, María "De carne somos ¿o no?" – Suplemento Radar de Página 12 – 01/08/1999

MOOS, David "Memories of being: Orlan's theater of the self" Consulta 15/10/2003 www.stanford.edu/class/history34q/readlings/orlan/orlan.html

ROSE, Bárbara "Orlan: is it art? Orlan and the transgressive act" Consulta 15/10/2003 www.stanford.edu/class/history34q/readlings/orlan/orlan.html

TORRES, David "La vigencia oculta de la performance" – Revista Internacional de Arte Lápiz nº 132 – mayo 1997

SITIO OFICIAL DE ORLAN www.orlan.net





"El uso social de nuestro cuerpo es el resultado de una cultura. Este ha sido aculturado y colonizado. Conoce sólo los usos y las perspectivas para los que ha sido educado. Para encontrar otros debe despegarse de sus modelos. Debe fatalmente dirigirse hacia una nueva forma de "cultura" por la cual ser "colonizado". Pero este paso hace descubrir al actor la propia vida, la propia independencia y la propia elocuencia física."
Eugenio Barba. Más allá de las islas flotantes.



Cuerpo codificado y santo.

por *Geraldine Seff*, del [Centro de Integración Teatral](#)

En *India* no hay una división formal entre teatro y danza, el actor también es bailarín, una actividad está integrada a la otra. Tampoco están diferenciados los terrenos de lo *teatral*, lo *ritual* y lo *religioso devocional*.

La característica central de los *Dance Dramas* es la extensa codificación gestual que regla todos los movimientos que el actor-bailarín ejecuta en escena. El *Natya Sastra* es un tratado de *Danza Drama Hindú* en donde se señalan al detalle los movimientos de cada parte del cuerpo, así como también, todos los pasos a seguir durante la representación.

Las emociones también están clasificadas dentro del *Natya Sastra*; se diferencian nueve estados emocionales básicos ya que se considera que todo estado emocional por el que un Ser puede atravesar se encuentra dentro de estos nueve estados primarios o principales. Se estudian las posturas y gestulidades que cada estado emocional produce en el cuerpo que habita. De esta manera el actor interpreta reproduciendo el patrón físico de cada estado expresando su emoción al espectador.

Podríamos decir que los *Dance Dramas* de la India son una síntesis integrada de las muchas formas artísticas de la tradición hindú: partiendo de la danza, el teatro, la música, la escultura, la mímica, la pintura y la literatura. De todas estas manifestaciones se han tomado elementos que integrados forman un universo de refinamiento cuyo fin último es el surgimiento del placer estético.

El **Kathakali** es el *Dance Drama* del estado de *Kerala*, surgió hace unos trescientos años en el sur de la India. La temática de las representaciones se basan en las grandes epopeyas hindúes como el *Ramayana* o el *Mahabharata*. Se cuentan historias de guerras, amores, maleficios y dioses. La representación dura toda la noche y solamente los varones actúan.

Las representaciones tienen un auténtico y complejo vocabulario gestual compuesto por expresiones faciales (incluyendo los ojos) posturas del tronco, piernas, pies, brazos y gestos de las manos (*mudras*).

El actor es quien relata las historias, se encarga de narrar y de expresar utilizando diferentes tensiones orgánicas que producen y manejan la energía del cuerpo.

En la formación tradicional de *Kathakali* el actor era adiestrado en un severo régimen de clausura y sólo después de un largo proceso de aprendizaje ponía en práctica los conocimientos adquiridos.

Es importante que detallemos que el entrenamiento y la práctica de los *Dance Dramas* hindúes, están bastante lejos de lo que entendemos como teatro de este lado del mundo.

La práctica de *Kathakali* u alguna otra forma de *Dance Drama* es una representación de lo divino y una ofrenda ritual. El actor ofrenda su cuerpo (literal y metafóricamente) a la divinidad y al espectador, quien participa de la celebración dejándose llevar sensorialmente a otro estadio mas allá de la realidad en una mimesis del proceso cósmico.

Parece lógico entonces que el *Kathakali*, nacido en los templos como medio de aproximación a lo divino, sea el medio que el hombre tiene para alcanzar su Ser. Se trabaja sobre el esfuerzo para desarrollar la autodisciplina, gracias a la cual se puede obtener la concentración de espíritu.

En el actor de *Kathakali* se produce una consagración vocacional semi religiosa, mediante la cual el aspirante ingresa en una escuela de filosofía y espiritualidad, en la cual la técnica es un medio para alcanzar lo metafísico. En cierta forma es un sacerdocio para sus ejecutantes, es una celebración dirigida fundamentalmente a Dios y al público.

En el proceso de aprendizaje de *Kathakali* se pueden diferenciar las etapas: la primera es alcanzar el control absoluto de cada músculo del cuerpo, desde el más imperceptible movimiento de ojos a la agilidad de las piernas y el resto del cuerpo. En la segunda etapa se realizan ejercicios físicos muy intensos de carácter acrobático en donde se desarrollan al máximo las capacidades físicas permitiéndole al actor realizar con precisión las partituras además de brindarle la resistencia que el espectáculo requiere.

El control exhaustivo del cuerpo permite al actor utilizar solamente los músculos necesarios para acción, sólo la tensión necesaria, evitando los desbordes de energía y todo movimiento secundario. A través de un riguroso entrenamiento logra el actor la habilidad necesaria para expresar emociones e ideas con la concentración mental indispensable. Podemos en este aspecto considerar al *Kathakali* como actividad próxima al *Hatha Yoga* o al *Raja Yoga*.

Otra importante cualidad que el actor debe poseer es *Manodharma*, es decir, la capacidad de combinar libremente la codificación gestual técnica que ha aprendido y crear metáfora a partir de ella.

Poesía creativa en acción que pretende la ruptura de los lazos que unen el espíritu con el mundo, que busca el reencuentro y el dominio de uno mismo, concediendo al espectador la posibilidad de traspasar el umbral de *Maya*, la ilusión cósmica, llevándolo a por los caminos de la conciencia, de la presencia.





La rave de Kaspar Hauser

por [Ignacio Barbeito](#)

“Pensar ni consuela ni hace feliz. Pensar se arrastra lánguidamente como una perversión; pensar se repite con aplicación sobre un teatro; pensar se echa de golpe fuera del cubilete de los dados. Y cuando el azar, el teatro y la perversión entran en resonancia, cuando el azar quiere que entre los tres haya esta resonancia, entonces el pensamiento es un trance; y entonces vale la pena pensar”

Michel Foucault, “Theatrum Philosophicum”

En un notable artículo titulado “*Los espacios inmersivos (o en busca del paraíso perdido)*” publicado íntegramente en el segundo número de la revista electrónica (**didascalia escénica**) y parcialmente reproducido en el número 7 de **el Apuntador** bajo el título “*El lugar de lo ficcional*”, *Silvia Debona* advierte sobre los efectos inmediatamente tangibles que la propuesta artaudiana, en especial su exigencia de un “retorno al ritual”, ejerció sobre las prácticas escénicas a partir de los años sesenta. En la estructuración escénica, tales efectos tuvieron como correlato la constitución de “espacios inmersivos ascéticos” (como en el caso de las propuestas del *Odin Teatret*) y “espacios inmersivos tecnológicos” (como en el caso de las presentaciones de *La fura del Baus*), espacios que contribuyeron a desdibujar las tradicionales oposiciones entre lo real y lo ficcional, los actores y los espectadores, la escena y la sala, la interpretación y lo interpretado. Tales manifestaciones se mostraron más afectas al paradigma del ritual orgiástico que al de la representación clásica. Aquél, podemos decir, supone la promesa del retorno a lo Uno y procura cumplirla activando mecanismos de “desubjetivación” (se trata de ser parte, de ser con otros).

La conformación de tales espacios requirió prácticas escénicas que llevaron a poner en cuestión la preponderancia de la reflexión y del trabajo crítico. *Debona* lo dice con estas palabras: “*Durante la década del sesenta en teatro, la espontaneidad lo era todo. Se elimina el texto y reaparece la improvisación, exaltando la espontaneidad sobre la reflexión*”. (1) Este movimiento, que se anunciaba revolucionario, intentaba proscribir la mediación del intermediario (llámese éste texto, razón o representación) entendida siempre como una sujeción. Ante todo se trataba de recuperar lo que el intermediario había diferido en el origen mismo del teatro: la comunión, el éxtasis, la unicidad de la experiencia, en fin, lo innominable. No resulta superfluo señalar que numerosas propuestas dramáticas actuales se sostienen en la creencia de la posibilidad del cumplimiento de esas promesas. *Mauricio Doménici*, aludiendo al presente del teatro colombiano pero también esbozando un diagnóstico de mayor alcance, escribe: “*(...) estamos frente a un teatro que no solo niega el texto literario sino que rechaza la lógica y la razón que le son implícitos, proponiendo en su lugar como valores positivos la irracionalidad, el delirio, la magia, el sueño, la crueldad, la violencia simbólica, la alucinación, una liberación anarquista que nos devuelva a la naturaleza, a una existencia primitiva, a la conciencia pre-lógica*”. (2) Doménici defiende la pertenencia del texto dramático al hecho teatral, y esto sin menospreciar la riqueza de la propuesta artaudiana pero poniendo en entredicho el espíritu de una vanguardia que se reclama su legítima heredera.

En este punto se advierte con mayor claridad que las tendencias a la tribalización de la experiencia escénica, tal como las describen *Debona* y *Doménici*, hacen del texto una amenaza y apuestan a eludirlo, alentando de un modo

bastante explícito la creencia en la posibilidad de recuperar un sentido pre-textual, es decir, incontaminado por la escritura. A ella oponen de un modo, digámoslo ya, ingenuo, el candor de la presencia evidenciada por la materialidad inmediata de los cuerpos, los movimientos y los sonidos, impregnados todos ellos de lo que sería la sustancia misma de la vida.

Sin duda, la escritura tiene un estrecho parentesco con la ausencia y la muerte. *Artaud* ha muerto, pero sus escritos sobreviven –absolutamente indiferentes al hecho de quién sea el que haya escrito–. La escritura existe al margen de su autor: desde el momento en que éste escribe, muere, es decir, desaparece dejando un epitafio. En la historia del teatro, fue la tecnología de la escritura la que permitió la conservación y disponibilidad de las obras a través de generaciones sucesivas. Pero además, la escritura parece tener un papel más determinante en el hecho teatral: “*Las tragedias de Eurípides –observa Walter Ong– eran textos escritos y luego aprendidos palabra por palabra para su presentación oral*”. (3) La oralidad contribuye a crear una sensación de inmediatez, de vitalidad, de propiedad intransferible. No hace falta recordar que en la historia del logos la voz “(...) *tiene una relación de proximidad esencial e inmediata con el alma (...)*” (4), relación respecto de la cual la escritura sólo puede ser pura exterioridad o perversión. Pero la oralidad teatral es una oralidad de tipo secundario, una oralidad que depende de la escritura.

La escritura dominando la escena: tal parece ser la ley del teatro occidental. Al derrocamiento de esta tiranía corresponde el “*Triunfo de la puesta en escena pura*” exigido por *Artaud*: “*Platón critica la escritura como cuerpo. Artaud como el desvanecimiento del cuerpo, del gesto vivo que sólo ocurre una vez*”. (5) No es casual entonces que los intentos de renovación teatral se hayan manifestado, y lo sigan haciendo hoy, como tribalización: las culturas tribales fueron predominantemente culturas orales. No obstante su oralidad era primaria, por cuanto desconocían completamente la escritura.

Como decíamos más arriba, en la abolición del intermediario se trataba y se sigue tratando en muchos casos de restituir la inmediatez de la vida, la presencia plena que ponga fin a la soberanía de la representación. Este fenómeno, lejos de ser local o específico es para algunos la esencia de la sociabilidad contemporánea; así *Michel Maffesoli* ilustrando y celebrando lo que denomina “orientalización del mundo” o “revancha de lo dionisiaco” escribe: “*El Progreso, la Historia, la Política, la Razón (la diosa Razón) fueron los ingredientes del “pegamento” elaborado desde el fin del Renacimiento. Hay otro en gestación, que tiende a privilegiar la “participación” mágica o mítica con la naturaleza y con los otros*” (6) y a hacer del presente un instante eterno. Aunque *Maffesoli* no lo enfatice, un horizonte de tales características presupone la desaparición de la escritura porque ¿para qué escribir si no hay nada que recordar ni de lo que avergonzarse, ni siquiera de ser un hombre? La propuesta de *Maffesoli* es esta: “*La vida se vive sin reflexionar demasiado (...)* *Mirar la vida sin prejuicios, sin preconociones, en resumen, sin nada que contenga a priori*”. (7) Es decir, sin texto.

El veneno del texto: la postulación de un real extra-lingüístico. El colmo de la racionalización: apostar a eludirse ella misma. Y regreso ahora al artículo de *Debona*: “*Nuestro primitivismo es copia del horror de nuestra razón, no de nuestros instintos*”. (8) El artículo evidencia hacia el final un cierto tono apocalíptico al que le es intrínseco el desprecio de la cultura de masas: “*Al teatro, una vez superada la convención escénica, sólo le quedará fusionarse, ya sea con la Red o con la televisión o bien convertirse en un espectáculo marginal*”. (9) Este destino anticipado parece anunciarse sobre el fondo de lo que sería una gradual desaparición de la escritura. *Debona* suscribe indirectamente la aserción de *Mc Luhan* según la cual nuestra cultura electrónica se emparenta “(...) *con una vuelta a la oralidad*”. Pero esto es falso. No hay “vuelta” alguna a la oralidad (primaria) en la cultura electrónica, puesto que toda ella depende de la escritura, de una escritura inmediatamente performativa (¿Qué son sino los “programas” o “protocolos”, los “virus informáticos”, la “red”, los “archivos”, etc.?). Como el teatro, la llamada cultura electrónica es también un fenómeno de “oralidad secundaria”.

Ya hace bastante que la tribu desapareció para siempre trazando un último círculo, el único, aquél en cuyo interior se piensa y se actúa. La presencia se difiere al infinito. Pero en este diferirse la escritura se desarregla y el teatro deviene.

(1) DEBONA, Silvia, “Los espacios inmersivos (o en busca del paraíso perdido)”, Revista electrónica Didascalía, nº 2, p. 10. (Volver)

(2) DOMÉNICI, Mauricio, “Las estéticas del teatro”, Entreates (Revista de la Facultad de Artes Integradas), Santiago de Cali, Agosto de 2003. (Volver)

(3) ONG, Walter, Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra, Fondo de cultura económica, México, 1996, p. 131. (Volver)

- (4) DERRIDA, Jacques, De la gramatología, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 1971, p. 17. [\(Volver\)](#)
- (5) DERRIDA, Jacques, "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación" en Dos ensayos, Editorial Anagrama, Barcelona, 1972, p. 68. [\(Volver\)](#)
- (6) MAFFESOLI, Michel, El instante eterno, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 175. Y no se refiere especialmente a Europa sino a "(...) *los países del Sur, donde el teatro cotidiano es moneda corriente y se vive, naturalmente, en todos los rituales de la existencia*" (ibídem, p. 174) ¡Aunque Ud. no lo crea! [\(Volver\)](#)
- (7) Ibídem, p. 182. No caben dudas de que tenemos aquí unas gafas ideales para gozar de eventos tales como el mundial de fútbol 1978. [\(Volver\)](#)
- (8) DEBONA, Silvia, op. cit., p. 18. [\(Volver\)](#)
- (9) Ibídem, p. 19. [\(Volver\)](#)





Desde el cuerpo afuera (para el estudio de una poética del cuerpo del actor)

por [Juan Martins](#)

Tuvimos con nosotros la agrupación argentina **Cercano Oriente**. La pieza con que participaron es *La caja*, dirigida por *Omar Fantini*, en el marco del *XV Festival Internacional de Teatro de Caracas*, con una propuesta del cuerpo muy interesante. El cuerpo como hecho de construcción poética y complemento en sí y de la estructura dramática. Es decir, aquello que se denomina para los semióticos como "sintaxis del relato teatral" (la anécdota) lo construyen como mejor les parece (nada improvisado en su intención por cierto). Ellos, con esta experiencia exquisita -que tanto necesitábamos ver- construyen este proceso por una vía completamente diferente: el cuerpo como nivel escritural. O sea, poco les importa a los actores si siguen de forma convencional o no a un texto determinado, el texto, por el contrario, lo edifican desde el orden sintáctico de los signos del cuerpo. Esto es, cómo sólo la pauta de un acontecimiento produce historias y un contenido significativo y significante: ellos como actores nos presentan el cuerpo por medio de un doble lenguaje, lo que él, el cuerpo, en sí mismo ya nos dice como contenido narrativo y, en segundo lugar, el texto que pueda surgir de ello. Entonces es curioso cómo una obra que haya considerado el texto como complemento y no como estructura contenga pues finalmente una narrativa sólida y coherente. Al mismo tiempo que dramática. Esto demuestra una cosa, como bien lo señala *Leonardo Azparren Giménez*: "*la palabra en el teatro no se lee sino que se ve*". Es la imagen y la imaginería del actor quien conduce el proceso creador. Los actores, *Alejandro Catalán*, como hombre "Con Saco" y *Luís Machín* como el hombre "Con Piloto" unifican su parlamento por lo que tiene palabra el cuerpo. El parlamento de la historia, aparentemente sencillo, se arma a base de una estructura simple pero compleja a su vez: un actor dice el otro responde, uno entra el otro sale, en momentos que están pautados mediante una simple caja en el escenario que les va indicando cuando entrar o salir del parlamento en diferentes segmentos de escenas que se diagraman por la iluminación: una escena termina según lo pauta la iluminación para los actores-autores y tener así el espectador una idea clara cuando termina una situación y empieza la otra. Bajo este esquema tan sencillo podemos confundirnos y pensar que sólo se trata de una felicidad de sus autores. Pero no. Reconozco que tenía mis dudas, sobre todo cuando el que aquí escribe se conserva apegado a principios de la dramaturgia. Indescifrable se me hizo al principio. Sólo desprendido, al cabo de dos días de reflexión, entendí que el lugar del texto les viene a los actores en la medida que utilizan la emoción como discurso estético y, mejor aún, como poética del actor. Y aquí está lo mejor: el cuerpo como edificación de la escritura, incluso, de lo que puede ser o no el parlamento de la historia o de aquella sintaxis del relato teatral. La emoción adquiere un sentido estético porque esta en el actor se intelectualiza y se convierte en una experiencia estética y actoral, haciendo que el cuerpo diga no sólo como medio expresivo sino como posibilidad escritural. De esta manera la palabra la vemos definitivamente sobre el escenario. La pregunta que tendríamos sería cómo hacer para que tengamos siempre la misma obra escrita cuando es el cuerpo quien dictamina el texto que vendrá en el momento de la función.

Confieso que tendré la respuesta una vez vista más funciones (y aquí entramos en un problema de infraestructura y producción propia ya del Festival). Pero, para lo aquí expuesto, me ayudó el hecho de que unas horas antes de la función los actores y el director organizaron un encuentro como para ir definiendo procesos de su creación y la receptividad posible de futuros espectadores. Y estaban en lo cierto: aquí lo más importante no era si la obra es mala o buena, lo importante para ellos es el hecho de que la imaginería del actor interviene como construcción de su discurso. Lo actores se complementaban y mantenían el nivel actoral en el control de las escenas, puesto que ellos cubrían la puesta en escena más que la representación textual de un personaje: el personaje se (de)construye sobre el momento de la escena. Siendo el hecho del espacio escénico tan importante para estos actores cada quien le otorgaba al control de las emociones su lugar respectivo. Ninguna actuación sobrepuso a la otra. Le dieron sí

diferentes formas de expresión a cada una de las emociones, matizando a su modo el personaje pautado. Me era difícil determinar las diferencias actorales en el marco de sus personajes. Lo que hace, a mi modo de entenderlo, coherente a la mencionada propuesta. No pretendían otra cosa que decir, con el cuerpo del actor, lo que entendían por el arte y el teatro contemporáneo: el teatro como expresión orgánica y conceptual de las emociones.





Fiesta V - La rebelión de los cuerpos en escena

por [Marina Rosenzvaig](#)

“Fiesta V es violenta. Por todas partes hay violaciones, cosas que entran sin pedir permiso en campos vedados, hay magullones entre los planos y las facetas, todos los pilares de la estructura teatral están torcidos, ya sin tuercas, quebrados, a punto del punto final. El actor no siempre sale airoso de estos torbellinos, su cuerpo queda apaleado y después de la escena tiene moretones, heridas, contusiones desprovistas de causas aparentes, un inoportuno raspón grita su presencia al otro día, un tirón, una torcedura y la máquina rechina por su conciencia. Nada es sin su violencia contrapuesta. No hay cuerpos desnudos, sino desnudos que se corporizan junto al cuerpo del otro que me ve, que me dejó y que yo miro. La bofetada, la patada, el insulto burdo, la obscenidad porque sí, agresiva. Fiesta V, privada de privacidad, hace pública nuestra ebriedad chispeante, nuestra luz y nuestra sombra, y también nuestra soledad.” (1)

Tucumán, Argentina, transcurre el año 2003. El grupo *Manejo de Calles* presenta *Fiesta V*. La quinta obra del Ciclo “Fiestas”. *Verónica Pérez Luna* (directora y actriz), *Jorge Pedraza*, *Sandra Pérez Luna*, *Tita Montolfo*, *César Romero* (actores) y *Fabián Herrera* (técnico) pertenecen al grupo.

Tres cuadros escénicos conforman la obra (*El Anfitrión*, *El Casamiento de Martita* y *La Cena*). Tres propuestas diferentes. Es el contraste de las partes que generan equilibrio en la totalidad.

El Casamiento de Martita es explosión de risa y chabacanería. Situaciones desopilantes en donde circulan copas de plástico que invitan vino. Personajes que lucen sus grandes culos y tetas artificiales y no tanto al compás de una cumbia. Entre insultos, peleas y gritos *Martita* elige al novio del público presente para concretar la boda. Es necesaria esta explosión de color para que las penumbras de *El Anfitrión* calen hondo en el espectador. Como luego es inevitable una vuelta a la intimidad en *La Cena*, tras el desborde del segundo cuadro. En un ir y venir de situaciones, el actor y el espectador recorren una amplia gama de estados.

El anfitrión (*Jorge Pedraza*) recibiendo a sus invitados (el público), un cuasi *Menguele* abyecto, que nos habla en la oscuridad. Tres mujeres (*Julia-Verónica*, *Antonia-Tita*, *María-Sandra*) salvajes, cual fieras en busca de la carne perdida. Intentando recuperar “sus carnes” que es la sangre, que es la célula vital. *María* (la mujer que se comió a sus hijos), cual autómatas golpeando la carne, que es golpeándose o golpeándolos, cortando carne que no comerá jamás. La sangre salpicando en el espectador. A centímetros la opción es percibir la putrefacción. *Antonia* colgando los ganchos que la ahorcará. La exhibición en la carnicería de la vida. Entre distorsiones y macabras fantasías ocurre un gran despliegue sígnico expresionista. (*El Anfitrión*).

La escenografía es el receptáculo de la distorsión. Una gran tarima / mesa-suelo. Allí prepararán la cena para los invitados de la fiesta, la carne será macerada y expuesta. La mesa se convertirá en el suelo que cortará cabezas (la de *Antonia*, *María* y *Julia*). De la tierra surgen pero no pueden germinar. Solo grandes bocas abiertas, cabezas que giran imposibilitadas de ser otra cosa. Sólo la cosa que busca la carne que le falta para ser cuerpo. Para saciar el hambre de los días (*El Anfitrión*). La gran tarima-mesa tendrá otra mesa donde se desarrollará el baile erótico-siniestro de los cuerpos. “... la última escena, donde se trabaja más bien con el actante, porque en realidad no son

personajes... la presencia del actor, no la representación...” (La Cena). (2)

El grupo *Manojo de Calles* pone en evidencia a través de *Fiesta V* una clara actitud frente al arte y la vida. Rebelión de los cuerpos. Vibraciones. Células revueltas. Motín de manos y piernas frente a todo amordazamiento.

“... Estos atormentados personajes hablan desde la carnalidad de la violencia que vivenciamos sobre el cuerpo social de nuestro país, la globalización como tortura, como despersonalización, como esquizofrenia, como destrucción de toda alteridad ... La destrucción en el cuerpo hipocondríaco, el ataque externo en el cuerpo paranoico, la lucha interna en el cuerpo esquizofrénico, la plurivocidad en el cuerpo drogado, la clausura hermética en el cuerpo masoquista, la figura excesiva de lo monstruoso... una visión de lo monstruoso que nos remite directamente a nuestra carne, espacio donde se conjuga el miedo a la muerte, el erotismo y la metamorfosis supurante de lo abyecto...” (3)

El actor poniendo la carne-su carne “sobre el asador”. Despojándose de todo cliché o incorporándolo para llevarlo hacia sus límites. Esta actitud artística se manifiesta en la intensidad de la actuación, en el cambio de personajes que realizan los actores de cuadro a cuadro, en el contacto con el público (en un juego dialéctico el espectador es invitado a participar de la fiesta y deseoso de ser parte de ella), en el juego de interrelaciones que surgen entre los personajes, en el viraje de una situación a otra diferente (violencia-diversión / risa-erotismo) sosteniendo hasta el final una intensa carga expresiva.

Los actores se despojan (con o sin máscaras teatrales). Y ese despojamiento genera encuentros intensos entre los actores-personajes y entre los actores y los espectadores.

La objetividad es dejada de lado para dar lugar a la intensidad de los cuerpos, a la vibración perceptiva del espectáculo, a la explosión de lo poético. Se abren las puertas del espíritu dionisiaco, pulsión e intuición.

Ellos eligen el camino del miedo. Seguir el camino del miedo es poner sobre la escena los fantasmas que nos aquejan y los aquejan, los sociales, pero sobre todo los individuales. Los actores de *Manojo de Calles* deambulan en el territorio de “lo irracional”. La razón es abandonada para dar nacimiento al caos que se convierte en un nuevo orden, con otras reglas, otras relaciones y otros vínculos.

Todo este entramado no es percibido desde la estructura morfo-semántica sino desde el calor que producen los actores en escena. La obra, en su estructura, es el recipiente donde vibran y explotan estos cuerpos.

El espectador, allí atrapado, no puede dejar de sustraerse del bombardeo expresivo que resulta de toda aquella conjunción.

(1) Material escrito por Jorge Pedraza. Brindado por Verónica Pérez Luna, 2004, San Miguel de Tucumán. ([Volver](#))

(2) Entrevista realizada al grupo *Manojo de Calles*, Verónica Pérez Luna, diciembre de 2003, San Miguel de Tucumán. ([Volver](#))

(3) Texto del programa de mano de la obra *Fiesta V*, del grupo *Manojo de Calles*, 2003, San Miguel de Tucumán. ([Volver](#))





"(Está muy cansado.) Todo se encamina a un fin venturoso, ¿no? Todo está calculado en el universo mundo para que usted cante su canto, ¿no? Lo he comprendido. Lo que no comprendo es qué voy a hacer con todo este dolor que ahora me sobra. Sí... debe ser que cada uno tiene que cumplir su misión alta o baja e irse... pero hay personas que viven demasiado... (A don Alfonso, que se ha puesto de pie.) ¡Lo digo por mí! ¡Lo digo por mí!"
Armando Discépolo. Stéfano



Feos.

por [Raúl Kreig](#)

"Lo feo es el espanto de ver los monstruos de la existencia, lo bello es el anhelo de liberarse de ellos. No existe arte sin uno o el otro" (Zátonyi, M. 2002:189)

"El grotesco aparece como la interiorización del sainete..." (Viñas, D. 1997: 11) "...como el barroco del sainete, como el sainete dialectizado, como el grotesco del proyecto liberal" (Viñas, D. 1997:17)

Se intentará analizar el funcionamiento de lo feo en el grotesco de *Armando Discépolo*. El análisis se efectuará sobre algunos personajes y situaciones planteadas en la obra *Stéfano*.

El autor construye sus personajes como caricaturas distorsionadas, haciéndolos estallar, resquebrajando sus máscaras, transformándolos en monstruos (híbridos, un poco bestias, un poco hombres, a mitad de camino entre la marioneta y lo humano), a fin de exhibir su interioridad (dándolos vuelta como guantes), mostrando sus vísceras, sus tinieblas y, de este modo, intenta nombrar lo temido, lo desconocido, lo oculto, lo subjetivo, lo irracional, lo insoportable: lo feo.

El grotesco discepoleano permite pasar de los estereotipos del sainete, de las caricaturas exteriores, risibles y simpáticas de los inmigrantes (tanos, gallegos, turcos, rusos), de las paicas y los guapitos del arrabal porteño a un universo de seres monstruosos: híbridos a mitad de camino entre el animal y el hombre, entre la máquina y lo humano. Es fea esta mezcla de los órdenes naturales, es "antinatural", desagrada; da risa y también espanta porque funciona como un espejo deformado de lo que somos o, en verdad, como el espejo de nuestra propia deformidad. Sin embargo fascinan, no podemos apartar la vista de ellos. Nos invitan a mirar hacia adentro, hacia el abismo y eso nos atrae y nos espanta. Nos asoman a lo temido; pero sus torpezas nos producen risa y nos permiten alejarnos un poco para no caer en el vacío, para no perdernos en el horror. La risa y el llanto juntos como en una mueca deforme. Teatro de muecas, de muecas sobre la escena y en la platea: eso es el grotesco.

Son cuerpos feos, deformes, especie de marionetas torpes, débiles y patéticos payasos. *Discépolo* describe a sus criaturas con dureza, sin piedad: cabello ralo, gris, sucio, magra, mentón agudo, nariz corva, boca blanda (*La Madre*); delgaducha, pálida, pelos lacios anémicos y boca ajada por el continuo lloriquear (*Ñeca*); despeinada, mal vestida, afanada y deshecha por el trajín casero y doblegada por la muerte de todas sus esperanzas....su carácter se ha roto, y así como se exalta y manotea y grita, se enerva, llora y decae (*Margarita*); pequeño, cabezón, de ojos inexpresivos, muy separados (*Pastore*). No saben qué hacer con sus cuerpos: tropiezan, titubean, caen, se atropellan, se mueren balando como cabras (*Stéfano*). Son torpes: al pretender ser tiernos son violentos (*Stéfano* quiere acariciar a su esposa y le mete un dedo en el ojo). Cuando ríen parece que lloraran y dan risa sus llantos. Cuando anda simula sufrir y al quejarse con un rictus igual, no emociona. Queda inmóvil largo tiempo, mirando hacia la calle que no ve (*María Rosa*). No sabe llorar, cuando el dolor lo hiere se pone estúpido. No sabe reír, cuando se alegra hace pucheros (*Pastore*).

Es feo el ahogo de tanta interiorización, les falta el aire, andan “boqueando” como peces fuera del agua. *Discépolo* abre las puertas hacia el mundo interior de sus criaturas, las hace asomarse al fondo, a las tinieblas: fracaso, locura, muerte, soledad. *Discépolo* enfrenta a sus personajes con lo feo. Los da vuelta como guantes y les muestra y nos muestra sus vísceras, sus excrementos, su miseria: su dolor. Las máscaras graciosas del sainete se van progresivamente resquebrajando, como si un animal furioso desde dentro de ellas pugnara por salir. Progresivamente, con sus garras, va horadando la exterioridad abigarrada y risible aún y finalmente la quiebra. Cuando salta la fiera, destroza la máscara y sobreviene la muerte. Pero no es una muerte digna, no tiene la grandeza de la tragedia, ni siquiera la belleza almibarada del melodrama; es una muerte insignificante, absurda, patética, tan torpe como fue la vida. *Stéfano* muere con un pié enganchado a la pata de la mesa, mirando el cielo y berreando como una cabra: muerte indigna, de pacotilla, muerte fea.

Es feo el lenguaje que utilizan: no saben hablar, no pueden hablar, balbucean una mezcla espúrea del italiano-criollo con el lunfardo. El ideolecto discepoleano sirve para caracterizar al personaje, la palabra se convierte entonces en acción, está marcada por la subjetividad, es incierta. La palabra sirve para incomunicar, se torna en jeroglífico imposible de descifrar:

Alfonzo: Tu sei un frigorífico pe mé.

Stéfano: Jeroglífico, papá.

Alfonzo: Tú m'antiéndese.

Stéfano: E usté no.

Lo gestual semantiza la textualidad caracterizando al personaje y al mismo tiempo interfiriendo en su discurso, tensionándose con él. La palabra se mezcla con el balbuceo, con lo incomprendible, con lo onomatopéyico, con el sonido animal o mecánico, expresando una tensa polifonía. Esta característica aparece, con toda su fuerza en el monólogo final del protagonista.

Del aire libre de los pintorescos patios de conventillo y calles de arrabal del sainete porteño se pasa a interiores oscuros, plagados de recovecos y grutas (*grotta-grotesco*) en los que los personajes son arrinconados, se pierden, se chocan entre sí sin poder encontrarse, se desorientan, giran sobre sí mismos como queriendo “morderse la cola”. De la simpática convivencia plagada de humorísticos enfrentamientos, peleas desopilantes, de bailongos y canciones, a la soledad, al individualismo, al encierro, a la incomunicación. Del pintoresquismo colorido y ágil de personajes y situaciones, de la fiesta, del carnaval, de los sueños, de “*hacer l'América*”, de “*escribir l'ópera fenomenale*”, de la optimista convocatoria “a todos los hombres del mundo que quieran habitar el suelo argentino” a la inseguridad ante una sociedad que ya no brinda ninguna garantía al individuo, que lo arrincona, lo margina. “*Al agotarse la confiabilidad en la estructura y al perder el hombre la fe en el bien y en el mal... son los períodos en los que los monstruos aparecen con espantosa frecuencia...*” ([Zátonyi, M. 2002: 165](#)) Sus fracasos se constituyen en correlato de un modelo económico, social y político que se agota: los seres discepoleanos son los residuos de ese modelo, en la “bolsa de basura” de las piecitas en las que habitan se encierran hacinados, apilados, amontonados. Son los residuos, la basura, que se oculta para que nadie la vea, ni la escuche, ni la huela. Y es claro, huelen mal, huelen feo, huelen a fracaso, a pobreza, a muerte.

“*El grotesco nunca se vio a sí mismo como social; y sin embargo es uno de los máximos representantes de esa corriente porque dice sin decir las cosas de nuestro país.*” ([Pellettieri, 2002: 15](#)) Del conflicto sentimental y el final feliz del sainete a la tragedia del ser, al planteo ontológico de seres marginados, empobrecidos, embrutecidos, desgarrados.

En *Stéfano* más que el tema social del personaje (miseria, disolución familiar, marginación) se aborda el problema ontológico del protagonista (soledad, muerte, pérdida, desasosiego, degradación física, fracaso). Su tragedia ontológica se desborda y se asoma a lo innominado, lo temido, lo oculto. Se abren las ventanas hacia adentro del personaje y se intenta mirar lo que hay más allá: lo feo.

“*Lo feo es aquello donde los velos son pocos y dejan traslucir con desesperante cercanía el abismo, el mundo de las brumas*” ([Zátonyi, M. 2002:189](#))

Algunos ejemplos en el personaje protagónico:

STEFANO: (Ha envejecido. Los sufrimientos son años. El sobretodo...le cuelga en la percha de sus hombros flacos. Le cuesta cerrar la puerta; acaba cerrándola de un golpe

brutal...Sonríe sin luz en los ojos, con los pómulos altos, la lengua afuera. No piensa ya en el porvenir y está absurdamente alegre. Canta sin tono su obsesión) Buen día, su señoría...Mantantirulirulá...M'olvidé la yave...e no sé dónde (Al apoyarse a la mesa abandona la que trae) ¿Qué quería su señoría?...Mantantiru...(Se le engancha un pié a una pata de la mesa. Intenta desenlazarse calmadamente; pero debe recurrir a la violencia. Voltea un manubrio imaginario) lirulá...(Se queda contemplando la lámpara de la mesa. Le sonrío sarcástico. La amenaza; le pregunta con las puntas de los dedos apretados en alto) ¿Qué quiere? ¿Sigue iluminando al muerto?... (La odia, va a arrojarle su sombrero; pero le dedica el cantito) ¿Qué quería su señoría?... (Obsequioso)... Mantantirulirulá...Margherita...¿Está haciendo la víctima? Margheri...(Al comprobar la ausencia) S'esconde. Repuño (Grita) ¡Margherita! ¡Margherita!...¡Buen día su señoría! (Se le ven los dientes) ¡Mantantirulirulá! (Una crisis de alegría dolorosa lo convulsiona) ¡Ay!.. Repuño...Molesto (Quiere tapar a Radamés, pero tambalea y le apoya rudamente una mano en la cara)

La violencia física y verbal se desata y aparece la fiera interior. La máscara caricaturesca empieza a quebrarse y deja entrever lo oculto. Desde adentro las garras del animal van resquebrajando la máscara y aparece lo nunca dicho, lo siniestro, lo reprimido, lo monstruoso. Los órdenes estallan y campea la tragedia del ser:

STEFANO: Qué gana le tengo a ese florero...(Le sonrío, lo mira de soslayo, se aleja) Siempre le tuve gana. Hace doce años que lo veo. Siempre aquí, en el medio, esperando. ¿Qué? (Se quita el gabán. Es fatal.) Es mucho, le é tenido más lástima que a un hijo. ¿Qué quería, su sueño? (El centro se hace añicos. Crece su furor) Y a esta araña también...No, aqueya...Todo es mío...voy a romper todo... Voy a romper todo lo mío

El autor da vuelta al personaje como si se tratara de un guante y exhibe así su interioridad desgarrada. La violencia también se desata con la familia: lo callado, lo reprimido, el resentimiento, la ira, lo escondido y masticado durante años estalla, y al hacerlo no lo libera, sino que lo aniquila:

STEFANO: (Rasca como si ejecutara en una mandolina, con los párpados bajos, la piel de la frente estirada, remeda a Pierrot.) ¡Oh, l'amor!...¡Oh, la luna pálida en el cielo azul! (Rasca. Se burla) Oh, oh, oh. ¡Oh, l'amor dueño del mundo! (dirigiéndose a don Alfonso) ¡Oh, l'amor del padre que guía e sostiene al hijo que avergüenza e arruina! (rasca aceleradamente) Oh, oh (Ante María Rosa) ¡Oh, l'amor de la madre que da el ser. E que yora día e noche...porque el hijo ingrato, desde que nace hasta que muere, sólo le da dolor! (Rasca) Oh, oh (Frente a Neca) Oh, Oh, l'amor de la figlia (Llora) ¡Oh, la figlia cheleste que cocina afanosa...e se arrastra...e s'enflaquece....para que el padre afortunado se le rompa el cuore (La cabeza sobre el pecho, la imaginaria mandolina lejos de sí) Oh, Oh.....(Ante Margarita) ¡Oh, ecco la donna! ¡Oh, l'amor de la mujer...Carne de sacrificio, eternamente engañada; que se da toda sin pedir nada; ser diño de compasión, arrancado del paraíso per brutal mano. Madre, hermana e compañera; almohada e caricia, l'estúpido sensualismo....(rasca hasta hacerse daño) Oh, Oh... ¡Basta! ¡Basta! ¡Váyanse! ¡Váyanse!Por oírlos yorar, no me he oído (Esteban –el hijo- se inclina sobre la mesita. Ha compuesto un bello verso. Lo escribe. Mirándolo con asombro) Canta. Todo este dolor por un verso. ¿Vale tan poco la vida? (Esteban se va. Stéfano no puede erguir la cabeza; su peso lo turba; cae de bruces, con las rodillas en el suelo. Se hace daño, adentro. No puede sacar un pié enganchado a una pata de la mesa. Sonríe) Yo soy una cabra. Me...ee...Meee... Uh...cuánta salsa...Cómo sube....Una cabra...Qué cosa...M'estoy muriendo....(Pone la cara en el suelo) Meeee....(Muere. Libera el pié. Se vuelve de cara al cielo)

La fiera, lo abismal, lo oculto, han aflorado por fin. La muerte ha llegado.

Todo es feo en el grotesco: personajes, situaciones, ámbitos, lenguaje, vestuario; pero sobre todo es fea la sensación ante el abismo de la realidad, su ausencia de soporte, el estremecimiento ante las ordenaciones en procesos de disolución, la desaparición de todo sentido de orientación: la tragedia del ser sobrevuela descarnada y feroz.

BIBLIOGRAFIA:

AA.VV - 1982 - **Historia del teatro argentino**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina
Discépolo, A - 1993 - **Mateo, Stefano, Relojero**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina
Kayser, W - 1964 - **Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura**. Buenos Aires: Nova
Pellettieri, O - 1991 - **Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto**. Buenos Aires: Galerna
Viñas, D - 1997 - **Gotesco, inmigración y fracaso. Armando Discépolo**. Buenos Aires: Corregidor
Zátonyi, M - 2002 - **Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido**. Buenos Aires: Kliczkowski
2002 - **Arquitectura y diseño. Análisis y Teoría**. Buenos Aires: Kliczkowski





"Según los psicólogos, la imagen del cuerpo adquiere forma en el estadio del espejo; comprende la representación mental que se hace el individuo de su cuerpo biológico, libidinal y fantasmal, y de su imagen social. Toda utilización escénica del cuerpo del actor implica una toma de conciencia progresiva de la imagen corporal. Al dominar la representación imaginativa de esos gestos, el actor es capaz de utilizarla para describir la situación y la acción escénica de su personaje y anticiparse de este modo, en el movimiento escénico, a la lectura que hará de aquéllas el público. La imagen corporal repercute, a su vez, en la práctica y en el estilo de la representación."

En "[Diccionario del teatro](#)", de [Patrice Pavis](#)



El cuerpo de los otros.

por [Cristina Gómez Comini](#)

Reflexiones en torno a la participación del público en la escritura escénica.

Así como un buen texto teatral deviene natural y se clarifica al ser representado por el cuerpo del actor, así también la **performance** u obra de teatro o danza, que contempla la participación del público, toma su verdadera dimensión cuando la audiencia ayuda a construir la representación.

A veces se busca la espontaneidad lúdica del espectador, otras su reacción instintiva al forzar situaciones hasta el límite de la tolerancia; lo cierto es que el público está obligado a participar más allá de que le resulte placentero o intimidante. Asistir a un espectáculo donde se sabe de antemano que se estará expuesto, no entusiasma a todos; hay que decidir correr el riesgo físico y psicológico de ser mojado, escupido, colgado, amenazado en ciertos casos o acariciado, masajado, acunado, etc., en otros. Responder a preguntas, votar, expresar su opinión, improvisar una danza acompañado por un profesional a modo de composición espontánea, cantar su canción preferida coronado por la aureola de un seguidor y hasta conducir el final de la obra son algunas de las posibilidades que se abren ante los eventuales "actores". No hay que olvidar los casos en que los roles se cambian y el "espectáculo" lo hace el público con sus enojos, insultos, carcajadas, peleas, etc., como reacción a artistas pasivos que se limitan a mirar desde el emplazamiento escénico (en *Córdoba* recordamos a la compañía de *Túnez* con la obra "*Femtella*" presentada en 1997 durante el *Festival Latinoamericano de Teatro*).

En todo caso, nerviosismo y excitación electrizan a la audiencia antes de empezar, no tanto por la expectativa de lo que se verá cuanto por el temor de lo que le va a tocar a cada uno como *público participante*: ¿qué dosis de "reality" me será asignada?.

¿Por qué este afán de involucrar al público? ¿Por qué ahora, más que en otras épocas, nos hacemos eco de una práctica que parece haberse intensificado desde mediados de los años '80?

Para los artistas de la performance, parece volverse prioritario que el cuerpo del espectador viva experiencias, determine o ayude a determinar algún tipo de resultado escénico, de vivencia física conjunta, eliminando definitivamente la distancia entre profesionales de la escena y espectadores.

Esta relación audiencia-intérprete nos recuerda a *Brecht* y la "*imposición de un estado incómodo y auto conciente a la audiencia con la intención de reducir la brecha entre ambos*".

El espectador interviene en la "partitura" de representación, es decir que participa de la escritura escénica.

La reacción del público puede preverse en mayor o menor medida según el grado de provocación ejercido sobre él o su compenetración individual, implicando un riesgo importante no sólo para los circunstanciales protagonistas sino también para quien, desde la dirección de la puesta, arquitecta los posibles desenlaces.

Se desprenden dos ingredientes básicos de este tipo de escritura escénica: riesgo y corporalidad. El arte de la performance (1) es el que, por definición, responde a estas características contemplando incluso el peligro físico del

propio artista.

Quizás, al solicitar al público que se comprometa físicamente, las artes escénicas están tratando de contrarrestar la creciente virtualidad que nos rodea. El cuerpo, como vehículo tangible de comunicación, es el territorio primero y último desde y hacia donde nos dirigimos en el intento de establecer un contacto humano. Interactuar con los cuerpos y mentes de la audiencia es sacudirla de un autismo ya criticado por la vanguardia norteamericana y europea de los años `60 y `70.

A un público tan exigido corresponde un artista cuya entrega física no se justifica sino a través del riesgo y el dolor: Volar sujetos por arneses, lanzarse desde las alturas, girar hasta la náusea, golpearse una y otra vez contra paredes o un piso de piedras, masticar vísceras vacunas sangrientas, arrancarse el pelo, saltar a repetición hasta desmoronarse exhausto, etc., forman parte de obras de danza, teatro físico y performances que hemos podido ver.

Este tipo de espectáculos que apelan a una naturaleza emotiva y expresionista, son hijos lejanos del trabajo de artistas del llamado *arte vivo*, *arte de acción*, *ritual performance*, *body art* entre otros. Nombres como los de *Otto Mühl*, *Gina Pane*, *Nitsch*, *Stuart Brisley*, *Marina Abramovic*, *Ulay*, etc., son referentes ineludibles de un arte extremo que reacciona ante una “sociedad alienada y anestesiada”.

“Muchas de las Performances de Abramovic en estos treinta años han sido brutales y desconcertantes. Algunas de ellas concluyen sólo cuando alguien del público interviene. Buscando el límite en el cual el público comprueba su resistencia a atestiguar el dolor y el sufrimiento, Abramovic crea un punto de ruptura, marcando radicalmente las sensaciones del presente del espectador. Ella ha dicho: “estoy interesada en un arte que perturbe y rompa ese momento de peligro, por eso el público tiene que estar mirando aquí y ahora. Deja que el peligro te concentre, ésta es la idea, que te concentres en el ahora.” (2)

A modo de ejemplo puede citarse su trabajo **Rhythm O**, realizado en una galería de la ciudad de *Nápoles*, donde ella se deja maltratar durante varias horas por el público, munido de diversos instrumentos de dolor que se ofrecían al ingresar. Al cabo de algunas horas sus vestimentas fueron cortadas y desgarradas y su cuerpo herido. El punto culminante fue la pelea entre los asistentes, causada por un arma cargada que durante todas esas horas apuntó a su cabeza.

Referido a los trabajos de *Abramovic* y *Ulay* juntos: “sus performances exploran los parámetros del poder y la dependencia dentro de la relación triangular entre ambos y los espectadores”. (3)

La realidad se filtra, prepotente, en la ficción. El peligro del artista es real, el temor y las reacciones de los espectadores son reales. En el campo de la performance con predominio de la danza, creadores como *Win Vanderkeybus* o *Jan Fabre* (*Bélgica*) mezclan la violencia y el riesgo físico con actuaciones expresionistas. No menos violentos y provocativos son algunos trabajos de grupos al estilo de *La Fura dels Baus* (*España*). Es, sobre todo, esta performance de impronta físico-teatral la que demanda con insistencia la corporalidad del espectador.

Este tipo de espectáculos abrevan en la sociedad misma. Es interesante observar que, desde el punto de vista sociológico, la pasión actual por los deportes de aventura, actividades peligrosas y de esfuerzo extremo, constituyen un conjunto de prácticas cuyo objetivo es exponerse físicamente. El auge de las cirugías plásticas y adornos como el *piercing*, *branding*, *cutting*, tatuajes, etc., hablan de herir al cuerpo para embellecerlo. La sociedad parece haber tomado al cuerpo como rehén ante la caída de los símbolos representativos de los valores tradicionales. “*Como carece de los límites de sentido proporcionados por la sociedad, el individuo busca físicamente a su alrededor (y en su propia carne) límites de hecho. Encuentra en los obstáculos y en la frontalidad de su relación con el mundo una ocasión para hallar puntos de referencia necesarios para desplegar una identidad personal.*” (4)

Por otra parte, el fundamentalismo mediático ha convertido en espectáculo al peligro, sufrimiento y destrucción real de los cuerpos. Basten como ejemplo las imágenes del 11 de septiembre de 2001 que mostraron al mundo, en el mismo momento en que sucedía, la desesperación de hombres y mujeres, cuerpos vivos, lanzándose al vacío ante el inminente derrumbe de las torres, transformando el todo en una macabra “performance” televisada.

La sociedad globalizada en que vivimos modela cuerpos y mentes, el arte (¿también globalizado?) absorbe, responde, reacciona... Este constante apelar al cuerpo físico del actor y del espectador se percibe, en la representación, como una lucha de poder entre ambas partes. Con un protagonismo sin precedentes, el público ha dejado de ser espectador para convertirse en co-autor de un determinado tipo de escritura escénica.

(1) Performance: Término de origen anglosajón que designa el punto de partida de múltiples formas de arte que tienen como principios básicos la improvisación, lo azaroso y el espectáculo (con presencia de espectadores y la posibilidad de “poner en peligro” al artista). En un sentido más amplio, la palabra designa la actitud espectacular y concreta de un artista de la escena. *Anne Ubersfeld – Diccionario de términos claves del análisis teatral. Editorial Galerna. Buenos Aires, 1998. (Volver)*

(2) www.enfocarte.com/1.12/performance.html (Volver)

(3) www.enfocarte.com/1.12/performance.html (Volver)

(4) *David Le Breton- La sociología del cuerpo- Ediciones Nueva Visión- Buenos Aires, 2002 (Volver)*





Buenos Aires, Argentina.

contacto@integracionteatral.com.ar

<http://www.integracionteatral.com.ar>

Geraldine Seff es actriz, Profesora Nacional de Artes en Teatro y Profesora Superior de Teatro egresada de la ENAD y del IUNA, Argentina. Durante su formación y luego de recibida trabajó dictando clases en Centros Culturales, en el IUNA y en diferentes estudios privados.

En el año 2002 recibió una beca de la UNESCO, del programa Fondo Internacional para la Promoción de la Cultura, Becas para Artistas 2002 - 2003, realizando una residencia artística en *Chennai, India*. En la *India* fue donde *Geraldine* tomó clases de *Danza Drama*, artes marciales, yoga, meditación, codificación gestual dramática y realizó una investigación de campo en *Therekoothu* (teatro ritual de *Tamil Nadu*). En *India* también dictó seminarios de entrenamiento actoral a los actores de *K-P-P*, compañía de teatro tradicional con la cual compartió escenarios y giras por el interior de *India*.

Participó como docente invitada en el "*Foro para el cambio teatral*" realizado en *Tamil Nadu* y dictó clases en la carrera de Actor Nacional de la *Escuela Nacional de Drama* de *New Delhi*. Participó de varios festivales entre los que se destacan: *Kulavai 2003* con la obra **Voz a Tiempo** y *Poorva Asian Women Directors Theatre Festival and Conference*.

En la actualidad *Geraldine Seff* es la directora del **Centro de Integración Teatral - Artes Escénicas de Oriente y Occidente**, que funciona en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. El **C.I.T.** imparte cursos y seminarios en la Argentina y en el exterior.



Ignacio Barbeito



Córdoba, Argentina.

Ignacio Barbeito es docente de filosofía en la ciudad argentina de *Córdoba*.



Juan Martins



Caracas, Venezuela.
estivalteatro@etheron.net

Juan Martins es dramaturgo y crítico teatral.



Marina Rosenzvaig



Tucumán. Argentina.
mrosenzvaig@hotmail.com

Actriz. Se encuentra finalizando sus estudios de Licenciatura en Teatro. Es miembro del *Centro de Estudios de Arte Contemporáneo* y también del *Instituto de Investigaciones Estéticas* de la *Facultad de Artes* de la *Universidad Nacional de Tucumán*. Forma parte del Consejo Editor de la revista de teatro **Otra Boca**, publicación de la facultad mencionada de próxima aparición.



Raúl Kreig



Santa Fe. Argentina.
raulkreig@arnet.com.ar

Actor y director. Docente de actuación en la *Escuela Provincial de Teatro de Santa Fe* y distintas instituciones oficiales y privadas de la provincia. Dictó talleres auspiciado por la *Universidad Nacional del Litoral*; *Universidad Tecnológica Nacional*, las *Secretarías de Cultura de Santa Fe* y *Entre Ríos*, las *Municipalidades de Santa Fe* y *Paraná*. Becario del gobierno francés durante 1988/89 en las especialidades **Teatro** y **Expresión Corporal**. Becario del *Fondo Nacional de las Artes* durante 1994/95. Cursó estudios con docentes del equipo de *Peter Brook* y de *Arianne Mnouchkine (Teatre du soleil)*. Seleccionado como jurado suplente por el Instituto Nacional del Teatro en la zona centro litoral para el período 2003/2004. Especialista en Diseño de Puesta en escena, postítulo otorgado por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la *Universidad Nacional del Litoral*.



Cristina Gómez Comini



Córdoba, Argentina.

Coreógrafa. Docente de Técnica Académica en el *Teatro Libertador Gral. San Martín*, de la ciudad argentina de *Córdoba*. Directora de la agrupación independiente *Danza Viva*.



25 de Mayo 1830, (S3000FTH) Santa Fe, Argentina.

Tel.: +54 (342) 155 093 541

correo@andamio.freesevers.com

<http://andamio.freesevers.com>

Andamio Contiguo nace en el año 1992 con el objetivo de generar un espacio de creación propio frente a las tendencias que separan el teatro de texto del teatro de imagen. En lo que sería una posición intermedia, intenta desde sus inicios producir **teatro de arte** y **teatro de autor**, elaborando en forma semejante los elementos textuales y los relativos a la música y la plástica en la puesta en escena, privilegiando ese lugar único del teatro en el que es posible articular cualquier interés estético: *el cuerpo del actor*.

Obtiene el reconocimiento internacional en dos oportunidades por su dramaturgia: el *Premio Antonio Buero Vallejo*, de España, para "**Luna Negra (Amanecer del último día)**" y la *Mención Especial del Concurso Internacional de Obras Dramáticas Tramoya 2000* para "**Plato Fuerte (O la historia como un proceso de cocción)**", organizado por la Universidad de Veracruz, Méjico.

Tras más de diez años de trayectoria se ha consolidado como un colectivo artístico intensamente interdisciplinario, cuya singularidad quizá esté fundada en que sus integrantes combinan la actividad actoral con la práctica de los lenguajes artísticos participantes del hecho espectacular, revelando esta dinámica un peculiar control estético e ideológico sobre sus productos.

Actualmente **Andamio Contiguo** proyecta una nueva etapa de apertura cuyo propósito es comunicar los procesos de trabajo y enriquecerse con el intercambio y los desafíos implicados en la diversidad, incursionando para ello en tareas tales como la actividad pedagógica, la elaboración teórica o la producción de arte digital.



Este grupo cuenta con el apoyo del [Instituto Nacional del Teatro](#)



Directoras

Norma Cabrera y Silvia Debona

Consejo de Redacción

Verónica Pérez Luna (Tucumán), Sergio Osses (Córdoba), Daniel Fermani (Mendoza)

Diseño

Norma Cabrera

Colaboran en este número

Raúl Kreig, Cristina Gómez Comini, Marina Rosenzvaig, Ignacio Barbeito, Geraldine Seff y Juan Martins.

Las notas expresan el pensamiento de sus autores y su publicación no supone, necesariamente, adhesión por parte de la dirección. Se autoriza la reproducción de los artículos citando su autor y procedencia.



(didascalia escénica)

número seis *21 de junio de 2004*

Una publicación de [Andamio Contiguo](#)

25 de Mayo 1830, (S3000FTH) Santa Fe, Argentina.

ANDAMIO
CONTIGUO

(didascalia escénica)

ISSN 1667-7781 / Propietaria: Norma Cabrera

Registro de Propiedad Intelectual N° 309880

didascalia@andamio.freeservers.com