

agenda cultural

UNIVERSIDAD

ALMA
DE ANTIOQUIA
MATER



nº 121 mayo 2006 ISSN 0124-0854



el cuerpo
en escena

Anunciación

Por Amalia Lu Posso

Anunciación, mi nana Nuncia, tenía el ritmo en los pies. Se levantaba la falda, y sus pies descalzos sobre la arenita de las tablas del piso sonaban como una maraca, tenuemente. Nuncia me enseñó que para mover el cuerpo al bailar, sólo hay que dejar llevar el pie por el ritmo de la música, sin prisa, arrastrándolo suave, como esperando que la magia de su ritmo contagie hacía arriba a todo el resto del cuerpo.

Nuncia bailaba, sábado a sábado en Tambodó. Se iba con su negro, que debía ponerle una mano en la cintura, para restregarla contra su

cuerpo, con mucho calor y al compás del son que brotaba del *anacobero*, (un vestido de madera pintado con muchas palmeras, que le ponían a los bafles para fijarlos al piso y para llenar el espacio con la música de “El jefe”, a todo volumen).

Volvía de madrugada, con olor a amor y sin asomo de cansancio. Me decía que Tambodó era un bailadero elegante, distinguido, tanto, que era frecuentado por los blancos de la carrera primera, entre ellos niña, Augusto Posso, su papá. Contaba que allá se iba a bailar, pero a bailar buena música, que es la

que permite marcar el paso, en un abrazo fuerte, pero lento; se ve que no conocía el atafago de los bailes interioranos, que carecen de ritmo y de *mendó*.



Yo bailo en Tambodó, porque a mí no me gusta ese *corrinche* de las casas de las mujeres de la vida, eso allá sí es una arrechera muy dura,

decía.

Las casas de las mujeres de la vida quedaban en la Yesca Grande y la Yesquita. Una era sólo de blancas, todas paisas según ella; se llamaba Bataclán y la habían sellado el fin de semana anterior, por lo que me refirió: Gumersindo Rengifo, asiduo visitante de la casa, preso distinguido de la única cárcel de Quibdó, salía todos los fines de semana a gozar del aire y del movimiento de la libertad, para regresar a la cárcel, muy temprano el lunes; era un hombre muy temido, debido a una coral que siempre llevaba consigo y que según él, nunca le haría nada, porque la tenía rezada.

La noche del sábado, una de las bataclanas se arriesgó a tres cuartos de hora de amor con Gumersindo Rengifo y la culebra. Nadie pudo explicar después, en qué momento, la coral se deshizo del hechizo y seguramente celosa de no ser tenida en cuenta para el convite, mordió a Gumersindo Rengifo, produciéndole un seguro orgasmo mortal, para desaparecer, al igual que la bataclana paisa, que cuentan se montó en la primera línea que salió de Quibdó a la madrugada.

Nuncia me decía, que el run run aseguraba, que la culebra había vengado a un hombre que Gumersindo había matado a cuchillo, tres

meses antes, por pelear el turno de amor de una bataclana.

Quedaba entonces funcionando la otra casa: King Kong, en la que solo había mujeres negras, que tuvieron mucha bonanza y cobraban tarifas más baratas que en el Bataclán que, durante varios días, mientras la autoridad investigó el asesinato coralino, exhibió la desnudez rígida, muy rígida de Gumersindo Rengifo, muerto de orgasmo por veneno de culebra.

Nuncia desapareció también, se alzó un día con su negro, el mismo que le hacía cimbrear la cintura como un junco, y que le debe haber dado toda la feliz pasión del mundo; siempre arrancando del ritmo de los pies, pero arrechando todo de ahí para arriba.

**Amalia Lu Posso. Chocó. Publicó el libro de cuentos Vean ve, mis nanas negras. Autorizó la publicación de este cuento hasta ahora inédito, en la Agenda Cultural.*

Arte, verdad y política

(Fragmento)

Por Harold Pinter



En 1958, escribí lo siguiente: “No hay grandes diferencias entre realidad y ficción, ni entre lo verdadero y lo falso. Una cosa no es necesariamente cierta o falsa; puede ser al mismo tiempo verdad y mentira”. Creo que estas afirmaciones aún tienen sentido, y todavía se aplican a la exploración de la realidad a través del arte. Así que, como escritor, las mantengo, pero como ciudadano

no puedo; como ciudadano he de preguntar: ¿Qué es verdad? ¿Qué es mentira?

La verdad en el arte dramático es siempre esquiva. Nunca la encuentras del todo, pero la búsqueda llega a ser compulsiva; de hecho, es la que motiva el empeño. Tu tarea es la búsqueda. De vez en cuando, te tropiezas con la verdad en la oscuridad, chocando con ella o capturando una imagen fugaz o una forma que parece tener relación con la verdad, muy frecuentemente sin que te hayas dado cuenta de ello. Pero la auténtica verdad es que en el

arte dramático no hay tal cosa como una verdad única. Hay muchas. Y cada una de ellas se enfrenta a la otra; se alejan, se reflejan entre sí, se ignoran, se burlan la una de la otra, son ciegas a su mera existencia. A veces, sientes que tienes durante un instante la verdad en la mano para que, a continuación, se te escabulla entre los dedos y se pierda.

Me han preguntado con frecuencia cómo nacen mis obras teatrales. No sé cómo explicarlo. Como tampoco puedo resumir mis obras, a menos que explique qué ocurre en ellas. Esto es lo que dicen. Esto es lo que hacen. Casi todas las obras nacen de una frase, una palabra o una imagen. A la palabra le sigue rápidamente una imagen. Les daré dos ejemplos de dos frases que aparecieron en mi cabeza de la nada, seguidas por una imagen, rastreadas por mí.

Las obras son *The Homecoming* (*El retorno al hogar*) y *Old times* (*Viejos tiempos*). La primera frase de *The Homecoming* es “¿Qué has hecho con las tijeras?” La primera palabra de *Old times* es “Oscuro”. En ninguno de los casos disponía de más información. En el primer caso, alguien estaba, obviamente, buscando unas tijeras, y preguntaba por su paradero a otro de quien sospechaba que probablemente las había robado. Pero, de alguna manera, yo sabía que a la persona interrogada le importaban un bledo tanto las tijeras como el interrogador. Para el caso de “Oscuro”, tomé la descripción del pelo de alguien, el pelo de una mujer, y era la respuesta a una pregunta. En ambos casos me encontré obligado a continuar. Ocurrió visualmente, en una muy lenta graduación, de la sombra hacia la luz.



La fiesta de cumpleaños

Siempre comienzo una obra llamando a los personajes A, B y C. En la obra que acabaría convirtiéndose en *The Homecoming*, vi a un hombre entrar en una habitación austera y hacerle la pregunta a un hombre más joven que estaba sentado en un feo sofá con un periódico de carreras de caballos en las manos. De alguna forma sospechaba que A era un padre y que B era su hijo, pero no tenía la certeza. Esta posibilidad se confirmaría sin embargo poco después cuando B (que más adelante se convertiría en Lenny) le dice a A (más adelante convertido en Max): “Papá, ¿te importa si cambiamos de tema de conversación? Te quiero preguntar algo. Lo que cenamos ahora, ¿cómo se llama? ¿Cómo lo llamas tú? ¿Por qué no te compras un perro? Eres un chef de perros. De verdad. Crees que estás cocinando para perros”. De manera que como B le llama a A “Papá”, me pareció razonable asumir que eran padre e hijo. A era claramente el cocinero y parecía que su comida no era muy valorada.

¿Significaba esto que no había una madre? Eso aún no lo sabía. Pero, como me dije a mí mismo entonces, nuestros principios nunca saben de nuestros finales.

“Oscuro”. Una gran ventana. Un cielo al atardecer. Un hombre, A (que se convertiría en Deeley) y una mujer, B (que luego sería Kate) sentados con unas bebidas. ¿Gorda o flaca?, pregunta el hombre. ¿De quién hablan? Pero entonces veo, de pie junto a la ventana, a una mujer, C (que sería Anna), iluminada por una luz diferente, de espaldas a ellos, con el pelo oscuro.

Es un momento extraño, el momento de crear unos personajes que hasta el momento no han existido. Todo lo que sigue es irregular, vacilante, incluso alucinatorio, aunque a veces puede ser una avalancha imparable. La posición del autor es rara. De alguna manera

no es bienvenido por los personajes. Los personajes se le resisten, no es fácil convivir con ellos, son imposibles de definir. Desde luego no puedes mandarlos. Hasta un cierto punto, puedes jugar una partida interminable con ellos al gato y al ratón, a la gallina ciega, al escondite. Pero finalmente encuentras que tienes a personas de carne y hueso en tus manos, personas con voluntad y con sensibilidades propias, hechas de partes que eres incapaz de cambiar, manipular o distorsionar.

Así que el lenguaje en el arte es una ambiciosa transacción, es arena movediza, un trampolín, un estanque helado que se puede abrir bajo tus pies, los del autor, en cualquier momento.

Pero, como he dicho, la búsqueda de la verdad no se puede detener nunca. No puede aplazarse, no puede retrasarse. Hay que hacerle frente, ahí mismo, en el acto. El teatro político presenta una variedad totalmente distinta de problemas. Hay que evitar los sermones a toda costa. Lo esencial es la objetividad. Hay que dejar a los personajes que respiren por su cuenta. El autor no ha de confinarlos ni restringirlos para que satisfagan sus propios gustos, disposiciones o prejuicios. Ha de estar preparado para acercarse a ellos desde una variedad de ángulos, desde el surtido amplio y desinhibido de perspectivas que resulten. Quizá, de vez en cuando, podrá cogerlos por sorpresa, pero a pesar de todo,

deberá darles la libertad para ir allí donde deseen. Esto no siempre funciona. Y, por supuesto, la sátira política no se adhiere a ninguno de estos preceptos. De hecho, hace precisamente lo contrario, que es su auténtica función.

En mi obra *The Birthday Party* (*La fiesta de cumpleaños*) creo que permito el funcionamiento de un amplio abanico de opciones, en un denso bosque de posibilidades, antes de concentrarme finalmente en un acto de dominación. *Mountain Language* (*El lenguaje de la montaña*) no aspira a esa amplitud de funcionamiento. Es brutal, breve y desagradable. Pero los soldados en la obra sí que se divierten con ello. Uno a veces olvida que los torturadores se aburren fácilmente. Necesitan reírse de vez en cuando para mantener el ánimo. Este hecho ha sido confirmado naturalmente por lo que ocurrió en Abu Ghraib en Bagdad. *Mountain Language* sólo dura 20 minutos, pero podría continuar hora tras hora, una y otra y otra vez, repetirse de nuevo lo mismo de forma continua, una y otra vez, hora tras hora. *Ashes to ashes* (*Polvo eres*), por otra parte, me da la impresión de que transcurre bajo el agua. Una mujer que se ahoga, su mano que emerge sobre las olas intentando alcanzar algo, que se hunde y desaparece, buscando a otros, pero sin encontrar a nadie, ya sea por encima o por debajo del agua, encontrando únicamente

sombras, reflejos, flotando; la mujer es una figura perdida en un paisaje que las aguas están cubriendo, una mujer incapaz de escapar de la catástrofe que parecía que sólo afectaba a otros. Pero, de la misma forma en que ellos murieron, ella también habrá de morir.

El lenguaje, tal como lo usan los políticos, no se adentra en ninguno de estos territorios, dado que la mayoría de los políticos, según las evidencias de que disponemos, no están interesados en la verdad sino en el poder y en conservarlo. Para conservar ese poder es necesario mantener al pueblo en la ignorancia, que las gentes vivan sin conocer la verdad, incluso la verdad sobre sus propias vidas. Lo que nos rodea es un enorme entramado de mentiras, de las cuales nos alimentamos. Como todo el mundo sabe, la justificación de la invasión de Irak era que Sadam Hussein tenía en su posesión un peligrosísimo arsenal de armas de destrucción masiva, algunas de las cuales podían ser lanzadas en 45 minutos y provocar una espeluznante destrucción. Nos aseguraron que eso era cierto. No era cierto. Nos contaron que Irak mantenía una relación con Al Qaeda y que era en parte responsable de la atrocidad que ocurrió en Nueva York el 11 de Septiembre de 2001. Nos aseguraron que esto era cierto. No era cierto. Nos contaron que Irak era una amenaza para la seguridad del mundo. Nos aseguraron que era cierto. No era cierto. La verdad es algo completamente diferente. La verdad tiene que

ver con la forma en la que Estados Unidos entiende su papel en el mundo y cómo decide encarnarlo.

Pero antes de volver al presente me gustaría mirar al pasado reciente; me refiero a la política exterior de Estados Unidos desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Creo que es nuestra obligación someter esta época a cierta clase de escrutinio, aunque sea de una manera incompleta, que es todo lo que nos permite el tiempo que tenemos. Todo el mundo sabe lo que ocurrió en la Unión Soviética y por toda la Europa del Este durante el periodo de posguerra: la brutalidad sistemática, las múltiples atrocidades, la persecución sin piedad del pensamiento independiente. Todo ello ha sido ampliamente documentado y verificado.

Pero lo que yo pretendo mostrar es que los crímenes de los Estados Unidos en la misma época sólo han sido registrados de forma superficial, no digamos ya documentados, o admitidos, o reconocidos siquiera cómo crímenes. Creo que esto hay que solucionarlo y que la verdad sobre este asunto tiene mucho que ver con la situación en la que se encuentra el mundo actualmente. Aunque limitadas, hasta cierto punto, por la existencia de la Unión Soviética, las acciones de los Estados Unidos a lo ancho y largo del mundo dejaron

claro que habían decidido que tenían carta blanca para hacer lo que quisieran.

La invasión directa de un estado soberano nunca ha sido el método favorito de Estados Unidos. En la mayoría de los casos, han preferido lo que ellos han descrito como “conflicto de baja intensidad”. Conflicto de baja intensidad significa que miles de personas mueren, pero más lentamente que si lanzas sobre ellos una bomba de una sola vez. Significa que infectas el corazón del país, que estableces un tumor maligno y observas el desarrollo de la gangrena. Cuando el pueblo ha sido sometido —o molido a palos, que viene a ser lo mismo— y tus propios amigos, los militares y las grandes corporaciones, se sientan confortablemente en el poder, te pones frente a la cámara y dices que la democracia ha prevalecido. Eso fue normal en la política exterior de los Estados Unidos durante los años de los que estoy hablando.

La tragedia de Nicaragua fue un ejemplo muy significativo. La escogí para exponerla aquí como un ejemplo claro de cómo ve Estados Unidos su papel en el mundo, tanto entonces como ahora. Yo estuve presente en una reunión en la embajada de los Estados Unidos en Londres a finales de los 80. El Congreso norteamericano estaba a punto de decidir si dar más dinero a los Contras para su campaña contra el estado de Nicaragua. Yo era un miembro de una delegación que venía a hablar en nombre de Nicaragua, pero la persona más

importante en esta delegación era el Padre John Metcalf. El líder del grupo de Estados Unidos Raymond Seitz (por aquel entonces el asistente del Embajador, más tarde sería embajador). El Padre Metcalf dijo: “Señor, dirijo una parroquia en el norte de Nicaragua. Mis feligreses construyeron una escuela, un centro de salud, un centro cultural. Vivíamos en paz. Hace unos pocos meses un grupo de los Contras atacó la parroquia. Lo destruyeron todo: la escuela, el centro de salud, el centro cultural. Violaron a las enfermeras y a las maestras y asesinaron a los médicos, de la forma más brutal. Se comportaron como salvajes. Por favor, exija que el gobierno de Estados Unidos retire su apoyo a esta repugnante actividad terrorista”. Raymond Seitz tenía muy buena reputación como hombre racional, responsable y altamente sofisticado. Era muy respetado en los círculos diplomáticos. Escuchó, hizo una pausa, y entonces habló con gravedad. “Padre”, dijo, “déjame decirte algo. En la guerra, la gente inocente siempre sufre”. Hubo un frío silencio. Lo miramos. Él no parpadeó.

La gente inocente, en realidad, siempre sufre. Finalmente alguien dijo: “Pero en este caso, ‘la gente inocente’ fue víctima de una espantosa atrocidad subvencionada por su gobierno, una entre muchas. Si el Congreso concede a los Contras más dinero, tendrán lugar más atrocidades de esta clase. ¿No es así? ¿No es por tanto su gobierno culpable de

apoyar actos de asesinato y destrucción contra los ciudadanos de un estado soberano?” Seitz se mantuvo imperturbable. “No estoy de acuerdo con que los hechos tal como han sido presentados apoyen sus afirmaciones”, dijo. Mientras abandonábamos la embajada un asistente estadounidense me dijo que había disfrutado con mis obras. No le respondí.

**Harold Pinter (Londres, 1930). Dramaturgo inglés, recibió el Premio Nobel de Literatura en 2005. Autor de obras como La fiesta de cumpleaños, El portero, El amante, El retorno al hogar, Viejos tiempos, Tierra de nadie y Traición. También ha escrito numerosos guiones cinematográficos y ha publicado varios volúmenes de prosa y poesía. Se le reconoce como uno de los más importantes activistas contra la guerra en Irak. El fragmento aquí publicado hace parte del discurso de recepción del premio Nobel y se reproduce con autorización de la Fundación Premios Nobel. La traducción al español es propiedad de escuela.net.*



Por Luis Viana

El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad.

Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*

Quien narra historias alberga una esperanza. En la cercanía del cuerpo doliente lo expresable son las excrecencias, la contorsión, las respiraciones cortadas...

Hanni Ossott, *Memoria en ausencia de imagen / Memoria del cuerpo*

Rigores de oficio de esta soledad

Entre las múltiples contradicciones u oposiciones, del arte, particularmente en su capítulo contemporáneo, se encuentra su corrosiva visión analítica. La posición filosófica de la que es, en sí misma, una presa servida en su motivación por el hacer.

El arte, considerado como maquinaria sensible de producción para el deleite de sus iniciados y cómplices testigos, descubre en el desmembramiento simplificador del análisis,

el oficio de codificación y descodificación y a la naturaleza-realidad que le hace entorno.

Esta visión analítica (visión de la filosofía clásica o de una filosofía del análisis) significa desmontar, deconstruir o reducir a partes y apartes lo que admiramos como unidad. En ese reconocimiento (asalto del que es objeto y sujeto cada destino sensible sobre el cual el arte posa su instrumental técnico-cultural para conquistar lo ajeno) la “disponibilidad estética” de aquello que resiste ser devorado sucumbe y se edifica como obra de arte para el escarnio público mediante las pesquisas del artista alucinado. Con su banco de imágenes, el artista esgrime su necesidad de enlace de tales apariciones en discurso, y pese a su osadía, pretende la trascendencia estética más allá de su ensoñación y tegumento. Estas consideraciones, que tantos argumentos aportan al desorden necesario para instaurar una manera o creación, vinculan al cuerpo con su utilidad expresiva, lo tornan vehículo, pero también pasajero para viajar en el tiempo, en la transmisión cultural (en otras palabras lo diría Régis Debray).

Al considerar el cuerpo del arte danzario, aquel cuerpo de la autoría artística, y principal vitrina para la exhibición que promueve su cometido más allá de la muestra pública, estamos considerando también aquel que

sigue siendo obra potencial; cuerpo permanentemente sin conciencia expositiva: un cuerpo cesante como lenguaje artístico, otrora cristalizado en discurso para el consumo público; un cuerpo que quiere ser percibido como otro cuando es estimulado por el deseo y la voluntad, pero cuya presencia artística latente sigue siendo premisa de todo proceso de interrelación; de deguste creativo; de enseñanza-aprendizaje o de confrontación, simplemente. Con la memoria que es, este cuerpo múltiple y único, y que tiene sobre sí mismo (memoria corporal a manera de reo que porta su celda de límites y sueños de disipación) y sobre otros cuerpos con los que se relaciona, el cuerpo para la expresión (¡como si hubiera otro para un fin distinto!), el poético, el que se abre en posibilidades simbólicas, hace posible la transmisión de las técnicas corporales de entrenamiento y creación coreográfica tales como el ballet, la danza moderna o la contemporánea, las técnicas aplicadas: *Yoga, Pilates, Body Mind Centering*, etc., y su compromiso con la trasgresión de la norma.

De otra manera, los rigores binarios de la multimedia en boga, que hace del registro y su manipulación su interés y pretensión artística, miran al cuerpo grabado en ceros y unos, para el disfrute postergado. Rigores tecnológicos ajenos a la naturaleza corporal que no alcanzan la misma tensión escénica ni discursiva del gesto vivo, pero que aspiran a

ser asentados en el soporte orgánico de la memoria, engañando así los sentidos pasmados de un espectador intermitente. Un video sobre una clase o espectáculo de danza reorganizado en píxeles seduce a la forma y a la simpleza de la carne que fundamentan físicamente la danza con la que solemos conmovernos, pero no son ella ni debemos confundirlos en su semejanza. La materia prima y su silueta impresionan con la suspensión temporal de un instante espectacular y conmueven en la continuidad sin inscripciones distintas al signo vivo que propone como la unidad caótica de la catarsis. Afanosamente, las técnicas de entrenamiento y composición coreográfica, hoy más que nunca, pretenden el desalojo de toda identidad para ceder lugar al sin lugar, a la caravana de transformaciones que demanda el pensamiento desenfadado que ya no quiere narrar sino proponer nuevos lenguajes. El cuerpo de la danza y del intérprete es, en suma, el suyo propio como identidad dual y compleja que induce la metamorfosis para creerse otro y sugerir la misma condición antropofágica en quien se apropia de él por imágenes.

La reinterpretación psicofísica del cuerpo en expresión; reinterpretación escénica manifiesta e intencionada como esencia y propuesta viva en el cuerpo totalizado hasta sus límites, que es atestiguada al menos por uno distinto al ejecutante, se denomina danza.

Y su revelación es animada por el intérprete-creador que la hace discurso en su degustación y posterior regurgitación. La coreografía queda definida por la memoria inscrita en el sustrato blando e intangible del cuerpo y el pensamiento hechos uno. Es una manifestación de carácter físico, afectivo-emocional, sensorial e intelectual (Moshe Feldenkrais, creador de un método para estimular la conciencia corporal, cita estas aristas constitutivas como parte de la acción).

Queriendo la danza escénica contemporánea interpretar al mundo ya descifrado, principalmente al hombre y su devenir como nuevo discurso (en gran medida por la modernidad y sus extravagancias mediáticas durante gran parte del siglo XX) aspira todavía a transformar la realidad en signo. No valiéndose de su más obvia aplicación, el lenguaje de la danza escénica, que no se reduce a los despliegues de estilos coreográficos, condiciona la creación coreográfica a ser recreación del mundo. Sobre un formato que ofrece pocas semejanzas directas y comunes como en la expresión oral y escrita o la representación plástica figurativa, la danza adapta la necesidad de habitar en el otro a partir de su propio formato corporal en voluntad expresiva de ser indistintamente piedra y bestia, sentimiento o color, sueño, fragmento o superposición, ritmo, libro, raíz o bóveda celeste. Aspira, además, a ser permanente

desde la intemporalidad del evento fugaz e inaprehensible que es.

La danza escénica contemporánea, razón de estas consideraciones, debe ser entendida como la juntura de distintos derroteros estéticos sobre el cuerpo del intérprete; como grosor en la amalgama cultural e instrumento de proyección; como generador y médium, como encarnación de la obra de arte. Esta juntura es capaz de develar, a través de técnicas extracotidianas¹ de entrenamiento de la hoja en blanco y el lapicero corporal, y de la composición coreográfica de materiales gestuales, las múltiples relaciones entre la acción escénica y el mundo vaciado en ella.

Obsesionado por la interpretación del mundo, el creador y el ejecutante de la danza escénica, a diferencia del Quijote que analiza Michel Foucault en el libro *Las palabras y las cosas* (personaje que justifica la ficción de la obra con argumentos de la propia ficción y que acciona sobre la convicción de una otra realidad), produce, o expele, una obra siempre estenográfica que atiende las necesidades de una imaginería inmediata y persistente y propone un diálogo sobre la premisa de una quietud arrebatada por el principio de su eterna reinvención y mudanza.

La creación dancística como diálogo constituyente entre su creador y el entorno podría generar enfrentamiento entre la realidad “textual” (plena de signos que son interpretaciones siempre abstractas del mundo en la dimensión de la representación) y la realidad cotidiana que se ordena y mide con signos compartidos, expuestos y repetidos.

La danza escénica contemporánea ha disuelto el compromiso que otras formas escénicas del arte mantienen con la representación de la realidad (nos gusta pensar que nuestra más preciada característica histórica es la rebeldía; herencia afinada de nuestra imitada vanguardia en los inicios de siglo XX). Ciertamente ha adoptado como destino la más vasta dispersión de relaciones con la realidad y el mundo que la soporta. Nunca la danza siguió el camino de las similitudes, pues nació escénica en la corte del más agrio refinamiento racional en la historia de Occidente: la corte de Luis XIV, el Rey Sol, en Francia. Renació, luego, rebelde con las vanguardias del siglo XX y desde allí se perfiló a la búsqueda y no al encuentro, a la experimentación y al desapego por la narración que supo ceder a la ópera, al teatro y a la pantomima. Con ella se quedaron la potencialidad creativa que exige nuevo instrumental de trabajo para cada proceso de creación, y el desenfado de la mirada introspectiva.

Roto el cabo que mantenía sujeta la representación escénica a cánones descritos en las técnicas de preparación corporal (técnicas aculturadas, como gusta definir las Eugenio Barba para diferenciar las aproximaciones gestuales según su intención), y considerando al cuerpo no sólo en su compleja dimensión cultural sino en su particularísima función como instrumento de expresión escénica, el cuerpo retoma su libertad desafiando su condición utilitaria y codificada para adentrarse en la vivencia de su legítima (o no) manifestación desprejuiciada. Una manera única y original que hermana la individualidad con su deseo trágico de ser uno con el otro. Un deseo de adentrarse en la experimentación como medio y fin último de su cumplimiento, como encrucijada.

Aproximándonos, como lo hemos intentado, a la difícil labor de definir los incontenibles bordes de una manifestación burguesa y revolucionaria de la cultura “cultural” que ha devenido en acontecimiento, debemos apuntar que en esa movilidad que la incrimina como oportunista, el esplendor de la individualidad y de sus usos también genera la vigilia que espera nuevos horizontes creativos. Se desdibuja curiosamente la danza al paso del tiempo y de los cuerpos que le aportan también sus espacios. La danza contemporánea, heredera de las vanguardias y de la eterna adolescencia que se hace requisito para su supervivencia a través de la

transmisión, marca sin dejar huellas sobre otro sustrato que no sea el propio, fundamentalmente y, en los casos más afortunados, deja impresiones en otros cuerpos que contempla como sus réplicas en la oscuridad de la sala. Documentos volátiles de agua y sal, como el sudor, las lágrimas y el mar.

Ha devenido esta modalidad de danza escénica de expresión, en liberación, en oráculo para cualquier discurso que sobre el cuerpo quiera nacer interdisciplinario, multidisciplinario o transdisciplinario. En sus múltiples superficies se proyectan posibilidades avistadas desde la plástica de su evolución, desde la repetición acompasada de sus ofertas motrices y hasta desde ordenamientos meramente narrativos en una “dramaturgia de la fragmentación” que arroja restos para registrar su impronta o mácula.

¹ Técnicas descritas por el creador y pensador Eugenio Barba, pilar de las investigaciones sobre antropología teatral, con las cuales el intérprete-creador formula su proceso de inscripción como instrumento de expresión factible de ser reformulado a través del estudio y manejo de las técnicas expresivas de entrenamiento y creación.

*Luis Viana. Bailarín, coreógrafo y docente venezolano. Coordinador de la Licenciatura en Educación Básica en Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.



Imagen-cuerpo consumo

Por Aníbal Parra

Contextualizar el concepto de imagen-cuerpo-consumo en un ámbito local implica, a partir de un recorrido por la ciudad, descifrar desde una estética publicitaria —visual y escrita— que se aproxima al *soft-porno*, esas imágenes que descubren unos cuerpos estilizados y cautivadores, al parecer inaccesibles. Cuerpos permanentemente jóvenes.

En un recorrido por el Centro y por toda el área Metropolitana de Medellín — estacionamientos de buses, almacenes, vitrinas—, veo cómo se despliega en las grandes vallas una serie de fotografías que desde la misma temática hacen alusión a diferentes expresiones publicitarias.

En uno de los casos con los cuales quiero ejemplificar, la publicidad presenta a un hombre semidesnudo, erguido como una figura de acero perfectamente esculpida, hermosamente detallada, con unas formas enaltecidas, que mira en un aire de sublimación, en un éxtasis de fragor, de armonía; todo a su alrededor desde la experiencia estética es impactantemente bello. El cuerpo y su físico resaltan con cualquier prenda de vestir o cualquier adorno que exhiba. En tal escenario de dominio visual, retórico y físico, a fin de cuentas sobre el cuerpo impuesto como modelo estético y como expresión cultural, el impacto está a la vista.



Estas imágenes proyectan un hombre más local, desde sus rasgos hasta el espacio que se trasluce, pero surge un interrogante, ¿qué imaginarios pueden configurar el entorno sociocultural en las corporalidades a partir de esas imágenes? ¿Será acaso un imaginario fragmentado el que subyace en la puesta en escena de un cuerpo con las características mencionadas —atlético, bronceado, delineado—, de una búsqueda de la continua re-territorialización del cuerpo?

En la videosfera, como dice Régis Debray (1994: 306), la imagen es sólo imagen, incluso sin un soporte tangible en la realidad (se vuelve digital). Lo que no es visible no existe, no provoca competencia económica; la obsesión es la reproducción y la batalla se da por la comercialización. La imagen se ha metalizado, es menos sublime, ahora la relación con ella es económica. En su análisis sobre “El cuerpo- imagen: el cuerpo como espacio de confrontación cultural” (1999:191-238), Carlos Pinzón Castaño plantea que los circuitos masivos de comunicación se han encargado de crear efectos de simultaneidad, instantaneidad y de saturación del “yo moderno”, donde el acontecimiento es ahora la forma de aprehensión y expresión del movimiento del planeta. Un acontecer-mundo que encuentra su umbral empírico en la imagen.

El autor retoma a Alain Mons quien manifiesta que ya no se trata de las ciudades que negocian la viabilidad de sus proyectos

frente a un Estado, sino las ciudades-empresa enfrentadas a posicionarse en un mercado mediante los imaginarios que formulan. La ciudad, plantea Mons, crea imágenes hacia afuera, pero a la vez, en su interior se crean “territorios comunicacionales” que conforman los espacios públicos. En este sentido se enlazan las distintas imágenes que forman el tejido del espacio público y privado. Un bricolage, en palabras del autor, es tan fragmentado como los sujetos mismos que lo atraviesan; se hace referencia entonces a la categoría de “culturas análogas” desde donde es posible leer cómo se enlazan esas distintas imágenes. Pinzón, retomando la categoría de Mons, sustenta que las imágenes de lo transnacional se han ido tomando el espacio de la construcción de las subjetividades, promocionando la identidad de un ciudadano sin frontera, en la que se resalta un estilo de vida idealizado. Es decir, estas imágenes están entramadas en una cultura analógica donde se pone en juego la dinámica de las fuerzas constructoras de identidad y su relación con el cuerpo. Por su parte, Deleuze y Guattari en su obra *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1974), argumentan que el cuerpo se construye con base en dos tipos de fuerzas o ‘agenciamientos’: los territoriales y los desterritorializados, fuerzas que conviven en nuestro contexto.

En esta línea y siguiendo también a Pinzón, los agenciamientos territoriales son propios de

las comunidades indígenas, de algunas afroamericanas y de las culturas populares rurales y urbanas. En ese contexto el territorio no es una geografía política como lo es el Estado-Nación; es un espacio simbólico codificado por un imaginario mítico que conecta vivencialmente a los humanos con su ecología, su historia, su reproducción y su sentido de la vida. Por su parte, los agenciamientos desterritorializados, en términos de Deleuze y Guattari, realizan operaciones de descodificación en los anteriores. Para estos filósofos, el capital, según la reflexión de Pinzón, fetichiza el campo social transformándolo en una axiomática de series infinitas que, al volcarse el deseo sobre este campo, deviene en una carencia infinita.

Más adelante en su análisis, Pinzón retoma el concepto de cultura analógica y la define como el encuentro entre los dispositivos metafóricos y los dispositivos fetichistas del capital, que en palabras de Mons, se convierten, a través del consumo visual, en el fetiche de la experiencia vital. Lo que Mons denomina la metáfora social, no es otra cosa que un régimen analógico mediante el cual los distintos medios de comunicación impregnan la asociación cuerpo–mercancía en palabras e imágenes que se revelan unas a otras, incorporando todo el campo del ocio y del gusto en el mercado. Entonces, manifiesta Pinzón, el deseo corre detrás de las imágenes

metafóricas sin poder capturarlas, aumentando, con la sensación de incapacidad, el ansia y la disposición de consumir.

Es así como el cuerpo atlético, con una musculatura desarrollada y tecnológicamente investido, parafraseando a Pinzón, se convierte en el nuevo significante de un poder del falo, el ímpetu de un físico-culturismo que invade los medios de comunicación y crea toda una tecnología del cuerpo encaminada a fortalecerlo y embellecerlo. Un imaginario de un cuerpo construido en el gimnasio mediante el trote y el consumo de anabolizantes y estimulantes.

En esta línea y en su análisis sobre “El deseo, la figura y los media: Topología del imaginario social – deseo y sociedad mediática” (1997: 251), Luis Castro Noguera se acerca un poco a la reflexión que surge a partir de la lectura del fenómeno de la imagen y el consumo. En principio, y haciendo alusión a Jean Baudrillard, el autor introduce el concepto de deseo para sustentar, en contraposición al materialismo histórico, la idea de un valor de uso que ciertamente da cuenta de la mercancía y de su fetichismo; es decir, no existe valor de uso en sí, independiente del valor de cambio; un valor de uso donde el fetichismo remite a las verdaderas e inmediatas necesidades de los hombres y sus deseos. La autonomía del

significante sobre el significado. Esto es, en dirección a Lacan, Foucault, Derrida, Lyotard y Deleuze, Baudrillard hace mención del inconsciente, el poder, la escritura y el deseo, interpretados como flujos-significantes que jamás alcanzan un reposo o un territorio significado.

Para Castro Noguera, los media obligan a pensar la relación entre deseo, sujeto e imagen, y con Castoriadis se podría decir que el sujeto está apresado, atrapado en la secuencia de imágenes, y se representa sometido, alienado. En el imaginario social contemporáneo, en el mundo de la moda rápida se muestra cómo la aceleración de capital implica la rotación de los circuitos y trayectorias, siempre en movimiento ellas mismas, del imaginario social que caracteriza el *pret-à-porter* contemporáneo. Este holomovimiento del imaginario social es continuo. Esta moda rápida basa su eficacia en estrategias comerciales que cuidan y consienten ciertos nichos ecológicos imaginarios —mujeres y hombres jóvenes, universitarios, deportistas, aventureros, entre otros—.

El cuerpo se transforma es una mercancía visible y sobre todo exhibible, un objeto con valor de cambio, un bien de consumo de características icónicas y simbólicas que ha de cotizarse en el mercado visual. El cuerpo

moldeable, armable, cambiable, mejorable. La publicidad nos recuerda el cuerpo, pero siempre sus carencias o anomalías, las cuales pueden ser reparadas o complementadas por el consumo. Nuestra conciencia corporal está ligada a la publicidad, y emerge por defecto cuando su biología deja de ser eficiente y ya no responde a las exigencias del aparato de producción. El consumo de tecnologías que modelan nuestros cuerpos bajo normas estéticas, que a su vez configuran el imaginario social, no es otra cosa que la expresión de un abismo entre la persona y su cuerpo. Un cuerpo re-significado que reproduce el discurso del mercado de los consumos corporales.

En esa lógica de la juvenilización del cuerpo por el temor al deterioro y a la vejez, una nueva estética de culto a la imagen corporal inmersa en la apariencia, implica, en esa sinrazón del mercado, toda una inusitada oferta de productos y servicios con el fin de sortear la finitud, la decadencia y esas pequeñas señales de desmejora a través de ejercicios, dietas, implantes y aplicaciones químicas. De allí las múltiples ofertas de nuevos fármacos y alimentos dietéticos, de servicios de estética y reducción de peso, de cirugía e implantes; además, surgen movimientos esotéricos para alcanzar la plenitud corporal mediante terapias varias que apuntan a masajear la relación con nuestra somatografía.

El horror al deterioro es el horror a la exclusión social, a la confinación en los márgenes del mercado. Es el temor al paso de los años, al desgaste físico, a la extinción de una vida que no tiene trascendencia, siguiendo a Maillard. Las nuevas figuras corporales han generado, en un proceso de veloz mutación, nuevas corporalidades, nuevas retóricas inmersas en las tecnologías-simbólicas, en las mimesis publicitarias: el cuerpo de la diversidad más extrema, de las alteridades. Es el narcisismo expresado en el cuerpo el que, sin embargo, cumple también una función de normalización de la corporalidad. La obsesión por el organismo no es una acción natural o espontánea, sino que obedece a imperativos sociales y económicos. Las fuerzas corporativas son quienes hoy esculpen nuestros cuerpos.

Bibliografía

CASTRO NOGUERA, Luis. *La risa del Espacio. El imaginario espacio-temporal en la cultura contemporánea: una reflexión sociológica*. Madrid, Editorial Tecnos S.A., 1997.

DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós Ibérica S.A., 1994

DELEUZE, Gilles y Felix GUATTARI. *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós, 1974.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1987.

PINZÓN CASTAÑO, Carlos Ernesto. “El cuerpo-imagen: el cuerpo como espacio de confrontación cultural”. En: *Revista Maguaré*, 14, Departamento de Antropología, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2001.

*Aníbal Parra. *Antropólogo de la Universidad de Antioquia, Especialista en Estética y Hermenéutica de la Universidad Nacional de Colombia —Sede Medellín—*.

La belleza de los media

Por Umberto Eco

¿Belleza de la provocación o belleza del consumo?

Imaginemos un historiador del arte del futuro o un explorador llegado del espacio que se planteen ambos la siguiente pregunta: ¿cuál es la idea dominante de belleza en el siglo XX? En el fondo, en este paseo por la historia de la belleza, no hemos hecho otra cosa que plantearnos preguntas análogas acerca de la Grecia antigua, del Renacimiento y de la primera o segunda mitad del siglo XIX. Es cierto que hemos hecho lo posible para señalar los contrastes que agitaban un mismo período en el que podían coincidir, por ejemplo, el gusto neoclásico y la estética de lo sublime, pero en el fondo siempre teníamos la sensación, mirando “desde lejos”, de que cada siglo presentaba características unitarias o, a lo sumo, una única contradicción fundamental.



Les demoiselles d'Avignon, Pablo Picasso



Marlon Brando



Bodyart

Puede suceder que los intérpretes del futuro, mirando también “desde lejos”, consideren que hay algo realmente característico del siglo XX, y que den la razón a Marinetti, por ejemplo diciendo que la *Niké* de Samotracia del siglo recién concluido era un hermoso coche de carreras, olvidando tal vez a Picasso o a Mondrian. Nosotros no podemos mirar desde tan lejos; podemos contentarnos con destacar que la primera mitad del siglo XX, y a lo sumo los años sesenta de ese siglo (luego será más difícil) son el escenario de una lucha dramática entre la belleza de la provocación y la belleza del consumo.

La vanguardia o la belleza de la provocación

La belleza de la provocación es la que proponen los distintos movimientos de vanguardia y del experimentalismo artístico: del Futurismo al Cubismo, del Expresionismo al Surrealismo, de Picasso a los grandes maestros del arte informal y otros. El arte de las vanguardias no plantea el problema de la belleza. Se sobreentiende, sin duda, que las nuevas imágenes son artísticamente “bellas” y han de proporcionar el mismo placer procurado a sus contemporáneos por un cuadro de Giotto o de Rafael, precisamente porque la provocación vanguardista viola todos los cánones estéticos respetados hasta ese momento. El arte ya no se propone proporcionar una imagen de la belleza natural,

ni pretende procurar el placer sosegado de la contemplación de formas armónicas. Al contrario, lo que pretende es enseñar a interpretar el mundo con una mirada distinta, a disfrutar del retorno a modelos arcaicos o exóticos; el mundo del sueño o de las fantasías de los enfermos mentales, las visiones inducidas por las drogas, el redescubrimiento de la materia, la nueva propuesta alterada de objetos de uso en contextos improbables (véase nuevo objeto, dada, etcétera), las pulsiones del inconsciente...

Sólo una corriente del arte contemporáneo ha recuperado una idea de armonía geométrica que puede recordarnos la época de las estéticas de la proporción, y es el arte abstracto. Rebelándose contra la dependencia tanto de la naturaleza como de la vida cotidiana, el arte abstracto nos ha propuesto formas puras, desde las geometrías de Mondrian a las grandes telas monocromas de Klein, Rothko o Manzoni. Pero quien haya visitado una exposición o un museo en los últimos tiempos con toda seguridad habrá escuchado a personas que, ante un cuadro abstracto, se preguntan “qué representa” y protestan con la inevitable pregunta “Pero ¿esto es arte?”. Por consiguiente, este retorno “neopitagórico” a la estética de las proporciones y del número se produce en contra de la sensibilidad común, en contra de la idea que el hombre corriente tiene de la

belleza. Existen, por último, muchas manifestaciones del arte contemporáneo (*happenings*, actos en que el artista corta o mutila su propio cuerpo, implicaciones del público en fenómenos luminosos o sonoros) en las que parece que bajo el signo del arte se desarrollan más bien ceremonias de sabor ritual no muy diferentes de los antiguos ritos místicos, cuya finalidad no es la contemplación de algo bello, sino una experiencia casi religiosa (aunque de una religiosidad primitiva y carnal) de la que los dioses están ausentes. Por otra parte, de carácter místico son las experiencias musicales de enormes multitudes en las discotecas o en los conciertos de rock, donde entre luces estroboscópicas y sonidos ensordecedores se practica una forma de “estar juntos” (a menudo acompañada del consumo de sustancias estimulantes) que puede parecer incluso “bella” (en el sentido tradicional de un espectáculo circense) a quien la contempla desde fuera, aunque no es así como la viven los que están inmersos en ella. Los que participan en ella podrán hablar incluso de una “hermosa experiencia”, pero en el sentido en que se habla de un buen baño, de una buena carrera en moto o de un coito satisfactorio.

La belleza de consumo

Nuestro visitante del futuro no podrá evitar hacer otro curioso descubrimiento. Los que acuden a visitar una exposición de arte de



vanguardia, compran una escultura “incomprensible” o participan en un *happening*, van vestidos y peinados según los cánones de la moda. Llevan vaqueros o ropa de marca, se maquillan según el modelo de belleza propuesto por las revistas de moda, por el cine, por la televisión, es decir, por los medios de comunicación de masas. Siguen los ideales de belleza del mundo del consumo comercial contra el que el arte de las vanguardias ha luchado durante más de cincuenta años. ¿Cómo hay que interpretar esta contradicción? Sin pretender explicarla: es la contradicción típica del siglo XX. El visitante del futuro deberá preguntarse, por tanto, cuál ha sido el modelo de belleza propuesto por los medios de comunicación de masas, y descubrirá que se ha producido una doble censura a lo largo del siglo.

La primera se produce entre un modelo y otro en el transcurso del mismo decenio. Veamos tan solo un ejemplo: el cine propone en los mismos años el modelo de mujer fatal encarnado por Greta Garbo o por Rita Hayworth, y el modelo de “la vecina de al lado” personificado por Claudette Colbert o por Doris Day. Presenta como héroe del Oeste al fornido y sumamente viril John Wayne y al blando y vagamente femenino Dustin Hoffman. Son contemporáneos Gary Cooper y Fred Astaire, y el flaco Fred baila con el

rotundo Gene Kelly. La moda ofrece trajes femeninos suntuosos como los que vemos desfilar en *Roberta*, y al mismo tiempo los modelos andróginos de Coco Chanel. Los medios de comunicación de masas son totalmente democráticos, ofrecen un modelo de belleza tanto para aquella a quien la naturaleza ha dotado ya de gracia aristocrática como para la proletaria de formas opulentas; la esbelta Delia Scala constituye un modelo para la que no se corresponde con el tipo de la exuberante Anita Ekberg; para el que no posee la belleza masculina y refinada de Richard Gere existe la fascinación delicada de Al Pacino y la simpatía proletaria de Robert De Niro, y por último, el que no puede llegar a poseer la belleza de un Maserati puede optar por la belleza proporcionada del Mini Morris.

La segunda censura divide el siglo en dos partes. A fin de cuentas, los ideales de belleza a los que se remiten los medios de comunicación de los primeros sesenta años del siglo XX evocan las propuestas de las artes “mayores”. Damas de la pantalla como Francesca Bertini o Rina de Liguoro son parientes próximas de las lánguidas mujeres de D’Annunzio; las mujeres que aparecen en los carteles publicitarios de los años veinte o treinta evocan la belleza filiforme del estilo floral, del Liberty o del Art Déco.

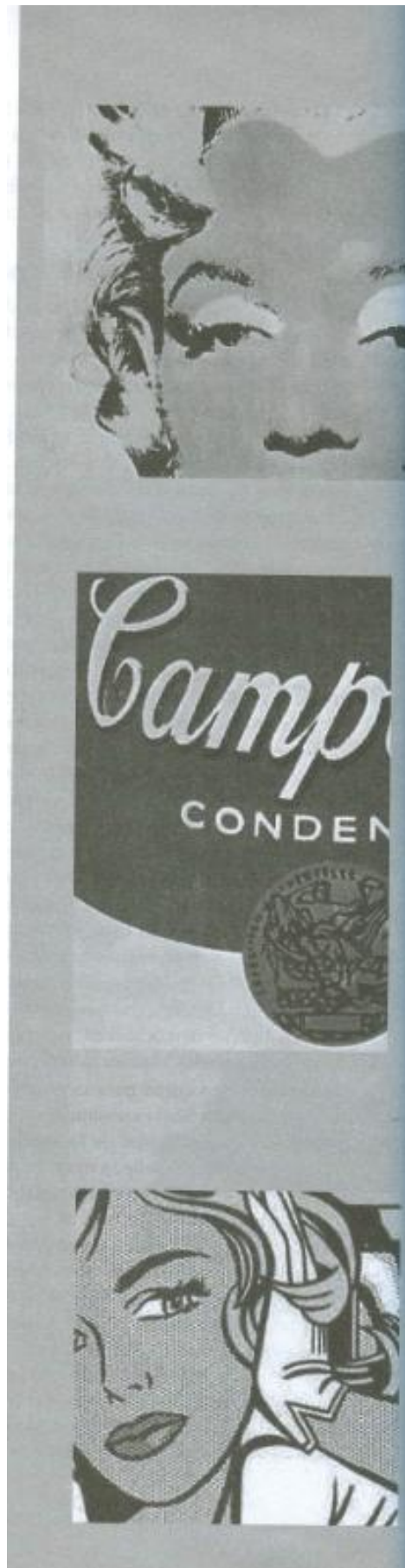
En la publicidad de diversos productos se nota la inspiración futurista, cubista y también surrealista. Los tebeos de *Little Nemo* están inspirados en el Art Nouveau, mientras que el urbanismo de otros mundos que aparece en *Flash Gordon* recuerda las utopías de arquitectos modernistas como Sant'Elia, e incluso anticipa las formas de los futuros misiles. Los tebeos de *Dick Tracy* manifiestan una lenta adaptación a la propia pintura de vanguardia. Y en el fondo basta seguir a Mickey Mouse y a Minnie, desde los años treinta hasta los años cincuenta, para ver cómo el dibujo se adapta al desarrollo de la sensibilidad estética dominante. Pero cuando por un lado el Pop Art se apodera, como arte experimental y de provocación, de las imágenes del mundo del consumo de la industria y de los medios de comunicación de masas, y por el otro Los Beatles revisan con gran sabiduría incluso formas musicales que proceden de la tradición, el espacio entre arte de provocación y arte de consumo se reduce. No solo eso, sino que sí parece que existen aún dos niveles entre arte "culto" y arte "popular", el arte culto, en ese ambiente que se ha llamado posmoderno, ofrece al mismo tiempo nuevas experimentaciones más allá de lo figurativo y retornos a lo figurativo, como revisiones de la tradición.

Por su parte, los medios de comunicación de masas ya no presentan un modelo unificado, un ideal único de belleza. Pueden recuperar,



aun en una publicidad destinada a durar tan solo una semana, todas las experiencias de la vanguardia y ofrecer a la vez modelos de los años veinte, treinta, cuarenta o cincuenta, llegando incluso al redescubrimiento de formas ya en desuso de los automóviles de mediados de siglo. Los medios proponen de nuevo una iconografía decimonónica, el realismo fabuloso, la exuberancia de Mae West y la gracia anoréxica de las últimas modelos, la belleza negra de Naomi Campbell y la nórdica de Claudia Schiffer, la gracia del claqué tradicional de a *Chorus Line* y las arquitecturas futuristas y gélidas de *Blade Runner*, la mujer fatal de tantas transmisiones televisivas o de tantos mensajes publicitarios y la muchacha con la cara recién lavada al estilo de Julia Roberts o Cameron Díaz; ofrecen Rambo y Platinette, o un George Clooney de cabellos cortos y los neocyber con el rostro metalizado y el cabello transformado en una selva de cúspides coloreadas o pelados al rape. Nuestro explorador del futuro ya no podrá distinguir el ideal estético difundido por los medios de comunicación del siglo XX en adelante. Deberá rendirse a la orgía de la tolerancia, al sincretismo total, al absoluto e imparable politeísmo de la belleza.

*Umberto Eco (Italia, 1932). *Fragmento extractado, con fines de divulgación, de la Historia de la belleza. Barcelona, Lumen, 2005, pp. 413-428.*



Literatura y dramaturgia

Por Gilberto Martínez Arango

A partir de una época particular, y a pesar de estudios arqueológicos en busca de vestigios primigenios, primordialmente rituales, la historia del teatro de Occidente se ha entendido como la historia del teatro que se dio en la Atenas de Pericles. Esto que aparentemente puede ser una verdad de a puño en determinados círculos intelectuales, en el mundo práctico del teatro ha sufrido variaciones, en la medida en que se ha penetrado en ese mundo primigenio y ritual de los orígenes del arte escénico.

La forma dramática representativa fue el producto del proceso evolutivo de la narración y de la forma de trasladarla a una audiencia en un momento evidentemente anterior al de la letra impresa. La literatura era concebida para

la voz y el cuerpo que la fisicalizaban; de ahí que el dramaturgo representara, en una gradación que se iniciaba con el poeta báquico, pasaba por el lírico, para llegar al rapsoda épico, cúspide de la escala literaria. El cuerpo y la palabra eran uno.

El poeta antiguo se comunicaba directamente con la audiencia, la cual participaba del conocimiento y del impacto social de lo narrado. (El escritor actual aspira a la sospecha remota de una lectura del texto escrito —o del texto emitido— que tiene características de alienación, ya que su valor intrínseco, para la mayoría, se mide por las ventas).



literaria que tiende a sugerir y promover otra forma de expresión artística, y el teatro, es decir la creación de un hecho escénico en un tiempo y un espacio comunes al del espectador que lo contempla.

Para algunos, la literatura como arte, cuyo material es el lenguaje, está adscrita a su origen etimológico, *littera* (carácter de un alfabeto), y ambos, literatura y arte, están unidos a una concepción limitada a lo escrito, dejando por fuera la considerable cantidad de literatura oral, propia de culturas reales, desarrolladas en pueblos sin escritura y, por consiguiente, carentes de la fidelidad y duración que puede tener la obra escrita y editada.

Entonces, nos parece más oportuno conceptualizar que la literatura, desde el punto de vista de la estética, se define *por el empleo del lenguaje articulado como material de la obra de arte.* (Diccionario Akal de Estética)

A comienzos del siglo XX, a partir de los estudios de Max Herman y su definición del concepto de *ciencia natural*, se introdujo claramente la diferenciación entre *literatura dramática* como un elemento de la creación

Esta aseveración que coloca los términos en justo equilibrio y densidad, en vez de ser ahondada en toda su significación, es apasionadamente desbordada por los creadores teatrales de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, involucrándose en una furibunda contienda al escindir los términos, creando antinomias que por su propia condición y características fueron y son imposibles de conciliar, sino se conjugan armoniosamente y en proporcionada equivalencia, para lograr una nueva manera de enfrentar el hecho teatral.

Para todos es un hecho que el naturalismo da lugar a la creación de una de las figuras claves del teatro en la contemporaneidad: la del *director de escena.*

La aparición del director de escena hizo crecer la posibilidad de reflexión, actualmente configurada, de considerar además de la obra literaria, única depositaria hasta entonces de la posibilidad de catalogarse como obra de arte,

a la puesta en escena realizada por el director, como una creación artística duradera y digna de ser analizada.

En el remolino de los acontecimientos, en esa espiral que gira y gira y que va desde el vértice (Literatura teatral) a la superficie (Puesta en escena) y de la superficie hacia el vértice, ese tornado tiene como protagonistas a los hombres más importantes de la escena del siglo XX. Desde la iconoclasta posición de un Alfred Jarry con su *Ubu Rey* y de Antonin Artaud, quien en su momento formuló: “Todo lo que se escribe es porquería y los literatos son puercos”, hasta Bertold Brecht que decía que no se buscara su obra sólo en los textos escritos sino en los modelos de sus espectáculos, es decir, en la completa codificación del proceso de producción.

Como corolario diría que en la actualidad la relación Dramaturgia-Literatura debe

discutirse desde una posición en donde la legibilidad y dimensión artístico-literaria de un texto se enmarque en su propia relativización, en la que da la práctica, y en el hecho teatral considerado como un proceso de producción. No es mi posición la de una corriente de la escena contemporánea que tiende a negar todo vínculo entre los textos y las prácticas escénicas, creo más bien en la posibilidad de nuevas y fructíferas relaciones y solo así puedo entender a Heiner Müller cuando afirma: Sólo cuando un texto no se puede realizar con el teatro existente se vuelve productivo o interesante para el teatro. Con ese criterio plasmé mis *Dramaturgias Inconclusas*.

Hagamos un examen de conciencia y coloquémonos en el dominio de las palabras con una carga semántica definida y con una realizable acción práctica. La primera afirmación es la de que todo espectáculo teatral tiene un texto como antecedente, con

características propias del género literario dramático, tal y como ha sido considerado desde Aristóteles, o como texto enmarcado, la mayoría de las veces encasillado, en géneros específicos tales como la novela,



la poesía, el relato, la nota periodística, o en su defecto, el género epistolar. Tal vez sería del caso considerar aquí como texto ese núcleo temático, sintetizado en una frase o sentencia o argumento temático, que condensa un conflicto generador de imágenes en acción, que representaría la base de la llamada Creación Colectiva. Hasta ahora a nadie se le ha ocurrido que ese núcleo generador de imágenes en acción, de todas maneras texto primitivo, pueda ser sometido a una seria codificación literaria. ¡Voilà!

Desde hace tiempo lo sabemos pero no hemos sabido reconocerlo o acentuarlo en su dimensión activa: que el texto, por su particular idiosincrasia, pertenece al mundo de lo literario y su difusión es la palabra impresa. El espectáculo teatral es una creación artística inscrita en el mundo de lo espacio-temporal que tiene en su interior dos oficiantes, el actor y el espectador como creadores, y cuya difusión es el instante de la representación, de imposible fijación, pues el conjunto de interrelaciones se desvanecen una vez realizadas. Planteamos que llegará un día en que las técnicas de estudio de los comportamientos humanos permitan unos registros polisémicos suficientes para realizar análisis susceptibles de ser procesados y analizados.

**Gilberto Martínez A. Director Casa del Teatro. Más de 50 años de experiencia escénica. Profesor Universitario. Médico Internista-Cardiólogo. Director, Autor, Actor e Investigador teatral. Honoris Causa en Artes Escénicas Universidad de Antioquia. Premio de Dramaturgia Alcaldía de Medellín (2005) Entre sus obras: El Grito de los Ahorcados, La Ceremonia, Aquí se ensaya antifona, Teatro Alquímico (Editorial Universidad de Antioquia).*

Movimiento y automovimiento, el límite entre desplazarse y bailar

Por Ana Elisa Echeverri

La danza hace sensibles a los cuerpos, les da memoria. Personalmente siento como si las capacidades mentales estuvieran multiplicadas o diluidas por el cuerpo, puedo reconocer una rodilla inteligente tomando decisiones o un codo sesgando el espacio emocionado. Esta actitud física libera el trabajo de mi intelecto: me hace sentir lo que pienso, pensar lo que siento. (Marguerite Angels 2000: 112)

Del movimiento podríamos decir con Pascal que es la condición esencial de la vida. La vida es en el movimiento, el reposo total es la muerte. Partimos de Aristóteles y de su concepto de automovimiento: lo que está vivo lleva en sí mismo el impulso del movimiento, es automovimiento, pero ¿qué diferencia el movimiento de los animales del humano? En principio, nada.

El movimiento es la condición de la vida, pero lo es en su ser como exceso, así se instituye como juego(y este es un primer paso); hablamos de juego como algo referido

a la infancia o a los animales, o en general a cualquier movimiento repetitivo que comporta un cierto ritmo, por ejemplo el juego de luces: “El juego aparece entonces como el automovimiento que no tiende a un final o a una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica por así decirlo, un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente”. (Gadamer 1996: 67)

¿Pero qué diferencia el juego de los animales, el juego infantil del juego ritual y cuándo se da el paso del rito a su representación y de ésta al teatro? Cuando aparece la *conciencia*:

Movimiento y elemento lúdico suelen confundirse en el mundo de teatro. Como por extensión, en el mundo de la creación artística, todo es juego, todo es movimiento, todo es acción. Ya J. Huizinga en su Homo Ludens nos enseñaba que todas las formas del arte se producen dentro de la esfera lúdica y luego se van distanciando de ella a medida

que crean su propio lenguaje. (Salvat Ricard 1996: 27)

La pregunta es qué significa crear un lenguaje propio y creo que la única respuesta posible es que mediante la familiarización con el movimiento se empieza a generar una estilización y un perfeccionamiento de éste, lo cual sería el primer estadio por el que pasa el tomar conciencia del movimiento. Es pues la danza afectada por el elemento del ritmo y de la repetición lo que posibilita un primer momento en la toma de distancia frente a este fenómeno que en principio se da solamente como hecho expresivo, de dolor o de alegría, pero en fin, simplemente como manifestación de un sentimiento. Esto es claro en las danzas rituales; pero cuando se empieza a constituir como un medio de expresar una determinada visión del mundo, es decir, cuando se comienza a interpretarlo, se está en el primer momento del arte.

Es en la toma de conciencia donde se empieza a crear un lenguaje propio, y el hecho de que éste no tienda a ningún fin práctico es lo que lo consolida como Arte, como manifestación humana generadora de una realidad propia con un lenguaje único. Así lo plantea Ricard:

En su origen, pues, el hombre se expresa totalmente, afirma su estar en el mundo cantando, danzando y hablando al mismo tiempo y danza significa en este momento, como dice Platón, la imitación de todos los

gestos y de todos los movimientos que el hombre puede hacer. (Ibid: 61)

Ahora podemos entender la lucidez del pensamiento de Gordon Craig cuando dice que el hombre es en esencia movimiento, y el ritmo una de sus formas particulares. Y también se hace evidente la conexión esencial que tienen las artes escénicas, es decir las que se representan en un lugar y un tiempo determinados, con el juego humano, un juego que no tiende a un fin, pero en el cual se realiza una especie de autorreconocimiento, de aprendizaje, me atrevería a decir que en el sentido que Aristóteles le da al concepto de mimesis: aprendemos por imitación, pero no por vernos representados en otro, sino por representarnos en un sentido primordial a nosotros mismos, esencia del encuentro consigo mismo que se da en presencia del arte.

Imposible no referirse entonces a Paul Valéry, para quien la danza es otra forma de conocimiento, un conocimiento de sí mismo por medio del movimiento y del gran misterio que es el cuerpo humano: a través de la metamorfosis que sufre la bailarina vemos representados tanto el amor como el mar, y en el caso de *Blanc d' Ombra* vemos el amor, la creación, la escultura y la propia gestación, en definitiva la metamorfosis que es un elemento indispensable en la danza. Pero en último sentido nos vemos a nosotros mismos; logra que el espectador en un tiempo y un espacio únicos sea lo que ve: fuego, ola, onda, dolor,

felicidad todo en su propio cuerpo desde la visión de otro. Por eso el tiempo de la danza es **el momento, el instante**, el tiempo sagrado que se da en él y que nos permite ser otros para volver a nosotros mismos diferentes.

Creo que la descripción más hermosa de lo que puede ser la esencia de la danza puede dejarse a Valèry:

La mujer que había ahí ha sido devorada por figuras innumerables... Con sus estallidos de vigor ese cuerpo me sugiere un pensamiento extremo: así como le pedimos a nuestra alma gran cantidad de cosas para las que no está hecha, y le exigimos que nos aclare, que prediga, que adivine el porvenir, y aun le conjuramos a que descubra a Dios... ¡así también el cuerpo, que está, quiere alcanzar posesión completa de sí, y un punto de gloria sobrenatural! Mas le ocurre como al alma, para quien el Dios y la sabiduría y la hondura que de ella se solicitan no son ni pueden ser más que momentos, destellos, fragmentos de un tiempo extranjero, saltos desesperados fuera de su forma... (Valèry 2000: 110)

La danza pues nos habla de nosotros mismos, no sólo como seres de movimiento, sino también como seres incompletos y mutilados que habitamos un cuerpo muchas veces ajeno. Hay en cualquier manifestación artística una elevación del sentimiento vital y una promesa de ser divinos aunque sea un instante. No vamos al teatro a hacer catarsis en el sentido de salir purificados: “La obra de arte nos obliga a reconocerlo. Ahí no hay ni un lugar

que no te vea. Tienes que cambiar tu vida. Es un impacto, un ser volteados, lo que sucede por medio de la particularidad con la que nos sale al paso cada experiencia artística”. (Gadamer 1996: 90)

En la representación de un paso a dos (*un pas de deux*), no vemos el encuentro del amor y la pareja propios. Claro que vemos una pareja de bailarines moviéndose amorosamente u odiándose entre sí, pero sabemos que nuestros encuentros amorosos nunca tendrán la forma del encuentro de un paso de dos; no queremos ni pretendemos reproducir ese gesto específico del amor en nuestra vida, sería imposible. Es más bien la idea de amor que presenciamos ahí como algo abstracto pero que nos recuerda ese sentimiento humano que nos une directamente con lo divino. Y esto se puede aplicar a los sentimientos de soledad, de dolor, de desesperación.

Lo que quiero decir es que no asistimos al encuentro de dos cuerpos que se complementan, se sostienen, se cargan, se retan, en general se acoplan el uno en el otro para vernos reflejados en ese gesto; vamos a dejarnos hablar por ese gesto que nos es ajeno, como nos hablan los colores en una pintura de arte abstracto, o los violines en una sinfonía. En este sentido encuentro una gran diferencia entre la danza y el teatro, así como la que hay entre la pintura realista y la pintura abstracta: la danza trabaja con elementos mucho más abstractos, sentimientos, ideas, imágenes, no hay un referente evidente con el

lenguaje humano, con el de la palabra, aunque es claro que muchas obras actuales de danza la involucran, pero no como algo esencial, en el sentido de un guión a seguir, sino más bien como una música que marca el ritmo, los matices, el color e incluso la fuerza y la plasticidad del movimiento.

Lo que resalta Valéry en su teoría estética es la capacidad de que las cosas cotidianas palabras, gestos, movimientos, ruidos se conviertan en un lenguaje, en algo que quiere decir, transmitir, comunicar una cosa diferente de lo que son cada día. Esto se lo plantea como una pregunta y la respuesta que da es que las cosas cambian, dejan de ser lo que son: palabras mudas, ruidos inaudibles, movimientos invisibles porque se dejan de hacer con un fin exterior y comienzan a hacerse con un fin en sí mismas, dejan de ser cosas para convertirse en arte: Poesía, Música, Danza. Comienzan, y esta es la diferencia fundamental, a **transmitir, a comunicar**. Comunican estados de ánimo, imágenes, ideas, concepciones del mundo, posiciones políticas, etc. En el arte renacen todos estos elementos que olvidamos en el diario vivir, con una existencia nueva y propia.

Así pues, la danza, en comparación con el movimiento cotidiano se convierte en uno de los pilares de la teoría estética de Valèry pues desde la oposición: marcha/danza, explica las oposiciones prosa/poesía y ruido/música:

Es decir que esas cosas y esos seres conocidos — o mejor las ideas que los

representan— cambian en alguna medida de valor. Se llaman los unos a los otros, se asocian muy diferentemente a como lo hacen en las formas ordinarias; se encuentran (permítanme esta expresión) musicalizados, convertidos en resonantes el uno por el otro, y casi armónicamente correspondientes”. (Valèry 2000: 79)

Así pues, la danza es una acción que se deduce, luego se separa de la acción ordinaria y útil y finalmente se le opone. Entonces puede concluirse, también con Valèry:

Toda acción que no tiende a lo útil y que por otra parte es susceptible de educación, de perfeccionamiento, de desarrollo, tiene conexión con este tipo simplificado de la danza y, por consiguiente, todas las artes pueden ser consideradas como casos particulares de esta idea general, ya que todas las artes, por definición, implican una parte de acción, la acción que produce la obra, o bien que la manifiesta. (Ibid: 176).

Fuentes citadas

ANGELS, Marguerite. “Los cuerpos del cuerpo” en: Laura Castañer Borrás (Ed.). *Escenografías del cuerpo*. Madrid, Fundación Autor, 2000.

GADAMER, Hans George. *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós, 1996.

SALVAT RICARD. *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona, Montesinos, 1996.

VALÈRY, Paul. *Teoría estética y poética*, Madrid, Visor, 2000.

*Ana Elisa Echeverri. Egresada de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Profesora en la Licenciatura en Educación Básica en Danza de la Facultad de Artes de la misma Universidad.