



Autoría: **Bazán, Natalia y Arolfo, Penélope**

Artículo de revista

Cuerpo Impuro: el gesto brutal

Año: 2019

Bazán, N. y Arolfo, P. (2019). Cuerpo Impuro: el gesto brutal. *Ágora UNLaR*, 4(7), 59-76. Repositorio Digital Institucional Universidad Provincial de Córdoba. <https://repositorio.upc.edu.ar/handle/123456789/480>

CUERPO IMPURO: EL GESTO BRUTAL

IMPURE BODY: THE BRUTAL GESTURE

Bazán, Natalia*
Penélope, Arolfo*

RESUMEN

En el presente trabajo analizaremos *Cuerpo Impuro* de la compañía *Danza Viva*, dirigida por Cristina Gómez Comini. La obra, estrenada en 2003, presenta un planteamiento poético y temático rotundamente diferente a las obras anteriores de la mencionada compañía cordobesa, que forman parte de la denominada *Trilogía del silencio*.

Cuerpo Impuro, basada en *Los cuerpos angélicos de la posmodernidad*, de Gérard Pommier, propone como ejes fundantes una crítica al lugar que ocupa el cuerpo femenino en la contemporaneidad, así como la búsqueda de sentido y trascendencia de la vida. Estudiaremos el planteamiento poético, las temáticas y los elementos trágicos presentes aquí.

Palabras clave: Cuerpo Impuro- Danza Viva- cuerpo femenino- elementos trágicos- Imáginería trágica

ABSTRACT

In the present work we will analyze "*Cuerpo Impuro*," produced by the company *Danza Viva*, directed by Cristina Gómez Comini. The work, premiered in 2003, presents a poetic and thematic approach that is completely different from the previous works which are part of the so-called Trilogy of Silence, also produced by the aforementioned company from Córdoba.

Cuerpo Impuro, based on "*Los cuerpos angélicos de la posmodernidad*" of Gérard Pommier, proposes as its main focus both a critique of the place occupied by the female body in contemporary times, and the search for meaning and transcendence of life. We will study the poetic approach, the themes and the tragic elements present here.

Key words: Impure Body - Danza Viva - Female body - Tragic elements - Tragic imagery

* Las autoras pertenecen a la Universidad Nacional de La Rioja, Universidad Provincial de Córdoba y Universidad Nacional de Córdoba (natybazan2013@gmail.com) ,(penelopearolfo@gmail.com)

Artículo recibido: 10 de marzo de 2018. Artículo aceptado: 7 de agosto de 2018.

Introducción

El hombre está enfermo porque está mal construido. /Hay que decidirse a desnudarlo para escarbarle ese animáculo que le pica mortalmente, /dios /y con dios /sus órganos. /Pues áteme si así lo quiere /pero no existe nada más inútil que un órgano. /Cuando le haya dado un cuerpo sin órganos, /entonces lo habrá liberado de todos sus automatismos y devuelto a su verdadera libertad.

Antonin Artaud

*Cuerpo Impuro*¹ establece una crítica contundente sobre el lugar que ocupa el cuerpo femenino en la sociedad contemporánea. El conflicto entre el cuerpo deseado y el real se presenta aquí a modo de lucha trágica. Una lucha que se observa, en primer plano, desgarradora, contundente, trabajada desde un lenguaje artístico que le otorga más densidad aún.

En esta lucha, los personajes son prisioneros de un presente absurdo, esclavos de una permanente inconformidad en relación a su existencia. Aquí, la búsqueda de sentido de la vida y la trascendencia, son ejes fundantes. En esta línea de pensamiento leemos

El posmodernismo es la época en la que el hombre ya no se entusiasma por un futuro (...) La esperanza de una realización del ser humano se difumina (...) ¡Qué diferencia con el pensamiento y la acción “moderna”! Entre el siglo XVIII y el siglo XX la gente se entusiasmaba con la cercana emancipación de la humanidad. La idea de un progreso continuo (...) (Pommier, 2002, p. 9)

Lo mencionado nos induce a pensar sobre el desvanecimiento de la idea de progreso y del valor a la vida, surgido durante la posmodernidad. La búsqueda de la objetividad, del saber científico, el compromiso de un dominio completo de la naturaleza, la construcción de una sociedad racional, el anuncio de remedios definitivos para todo tipo de enfermedades (búsqueda de abolir la muerte) y la liberación de la dualidad mente/cuerpo fueron las principales promesas de la

¹ Ficha Técnica: Bailarinas: Laura Dalmasso, Laura Fonseca, Mariana Gorrieri. Música y composición electroacústica: Gabriela Yaya/ Juan Sebastián Barrado/ Gustavo Alcaraz/ Dario Pagliaricci. Otros: Kathleen Battle/ Rav Tavarra / música ritual hindú. Coreografía: resultado de improvisación y composición conjunta de las integrantes del grupo y la directora. Puesta en escena y dirección: Cristina Gómez Comini. Asesoramiento de escenografía y vestuario: Rafael Remeros. Diseño de iluminación: Carlos Francisco Gracia. Duración 60'. Estreno: 14 de agosto de 2003. Sala Azucena Carmona, Teatro Real/ Córdoba.

Cabe aclarar que una de las autoras del presente texto, Natalia Bazán, vio este espectáculo en vivo y luego (a los fines de la investigación) la volvió a ver en versión grabada. Mientras que Penélope Arolfo sólo la vio en video.

modernidad. Por ende, a pesar de la búsqueda de la emancipación del cuerpo, no sucedió durante este período. Como contrapartida a dicha situación, desde la posmodernidad se propone una libertad sin límites sobre el cuerpo.

Cada persona puede firmar su cuerpo de una manera que solo le pertenece a ella. Al mismo tiempo, esta firma única produce una multiplicidad de sentimientos en los que la ven o la imaginan (...) El rechazo a responder a las expectativas sociales y la conciencia de los efectos que produce la diferencia corporal se inscriben en el combate contra la ideología normativa (Liotard, 2001, p. 24)

La búsqueda de lo particular, lo diferente, se pone en contraste y convive en la posmodernidad con lo normativizado por la modernidad (modelo más corriente). Las nuevas búsquedas proponen realizar modificaciones que le otorguen a los cuerpos singularidades únicas. Sin embargo, no concluyen en una verdadera distinción ya que se constituyen en una nueva norma.

A pesar de la convivencia entre ambas normas (la proveniente de la modernidad y la de la posmodernidad) encontramos que existe un afán por fundirse en la propuesta por la modernidad “curiosamente, en los países del Sur (...) se da el afán de ajustarse al modelo occidental más corriente” (Liotard, 2001, p. 24). La mirada del cuerpo cotidiano continúa en la actualidad teñido por valores del siglo pasado. Entonces, consideramos válido preguntarnos: ¿Qué somos capaces de hacer para construir un cuerpo idealizado, un cuerpo que se inscribe en la norma? ¿Qué y quién (o quienes) delimitan esta imagen sobre el cuerpo?

Antes de intentar dar respuesta a estas preguntas es preciso esclarecer el contexto en donde se realizó *Cuerpo Impuro*. Esta obra marca —según su directora— Cristina Gómez Comini², un paso hacia la dirección contraria del trabajo estético que venía realizando la compañía *Danza Viva*³, luego de su *Trilogía del Silencio* (compuesta por *Sueños de la razón* en 1998, *La voz del ángel* en 2000 y *Punto de fuga* en 2002).

El giro en su línea creativa tuvo dos aspectos fundantes. Por un lado, el deseo de trabajar con lenguajes híbridos entre las diferentes artes. De esta forma, se dejó atrás lo que menciona la directora como aquello que era tan bailado. Con esto se refiere a una estructura anclada en la composición coreográfica con poco o nulo espacio para las improvisaciones o el silencio corporal, el no

² Bailarina, coreógrafa, directora de “Danza Viva”, actriz y dramaturga. Se formó en el Seminario de Danzas de la Provincia de Córdoba, en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y en el Taller de Danza Contemporánea del Teatro San Martín de Buenos Aires. Dirigió el Seminario de Danzas “Nora Irinova”.

³ “Danza Viva” inicia su actividad como agrupación independiente de danza contemporánea, en marzo de 1994. De sus investigaciones y gran labor reconocida resulta un lenguaje que se pretende más libre respecto de los códigos ortodoxos de la danza, a fin de encontrar otras vías de dramaturgia corporal.

movimiento. Por otra parte, el segundo aspecto troncal implica el paso de los discursos bellos y esperanzadores a discursos desgarradores (ambos aspectos serán desarrollados a lo largo del escrito).

Gómez Comini comenzó una investigación personal y en solitario, antes de embarcarse en el proceso creativo. Allí, trabajó junto a las bailarinas Laura Dalmaso, Laura Fonseca y Mariana Gorrieri. Finalmente, estrenó su obra en 2003, la cual participó de festivales nacionales e internacionales y obtuvo diferentes premios relevantes en el campo de las artes escénicas.

Atendiendo a las especificidades planteadas por el espectáculo, proponemos un análisis basado en un marco teórico de especialistas en artes del movimiento y estudios de la imagen femenina. Entre los de mayor relevancia encontramos a Beatriz Lábatte, Susana Tambutti, Paulina Antacli, Patrice Pavis, José Emilio Burucúa, María Cecilia Perea, Phillipe Liotard y Gérard Pommier. Al poner en contacto a estos autores con el análisis de *Cuerpo Impuro* nos cuestionamos ¿Hay un sentido trágico en la construcción de los cuerpos? ¿Cómo es posible detectar esto en el espectáculo? ¿Sobre qué aspectos trágicos nos permite reflexionar?

Estas inquietudes guían nuestro escrito. Decidimos establecer a continuación la metodología que utilizamos para llevar a cabo la presente investigación. Posteriormente, en el apartado *Planteamiento poético: torsionar para transformar al ángel* ahondaremos sobre los referentes pictóricos, filosóficos y sociológicos en los que se apoyó Gómez Comini como fundamentos para su obra. Asimismo, desarrollaremos el cambio poético que implicó esta obra en sus creaciones.

En una instancia posterior desglosamos detalladamente las temáticas que convoca *Cuerpo Impuro*, en el apartado *Temáticas de la obra*. Ellas son: auto laceraciones en búsqueda de una identidad, la imagen que poseemos del universo femenino, el impacto del concepto de lo apolíneo en la mujer, las cirugías y artificialidades a las que se accede en la contemporaneidad, y el diálogo con la locura a la que se puede llegar.

Lo anterior deviene en un análisis sobre los elementos trágicos que detectamos en este espectáculo, en el apartado *Elementos trágicos en Cuerpo Impuro*. Por último, señalamos nuestras lecturas sobre la temática abordada e interrogantes a los cuales llegamos al finalizar el presente trabajo en *Conclusiones: vivir en permanente muerte*.

Metodología

Durante los encuentros en 2016-2017 con el equipo de investigación de *La imagería femenina de lo trágico. Un estudio sobre las representaciones del*

cuerpo en la danza y el teatro (2000-2015), se nos delegó el análisis de *Cuerpo Impuro*. Para un abordaje pertinente a la línea de investigación planteada en el equipo, realizamos un estudio previo sobre los conceptos fundamentales que enmarcan la investigación. Asimismo, detectamos qué aspectos se pueden vincular con la obra.

En una primera fase de estudio indagamos y profundizamos la idea de *formas intermedias*⁴ como eje central a analizar. Posteriormente, en una segunda etapa exploratoria, observamos la obra en formato vídeo y determinamos una serie de preguntas para entrevistar a la coreógrafa cordobesa.

Seguidamente, en una tercera fase de ejecución, realizamos (en equipo) la entrevista a Gómez Comini. En sus respuestas no sólo obtuvimos la información que buscábamos, sino que también se abrieron nuevas aristas que tuvimos que amalgamar con lo reflexionado previamente. Al desgrabarla, contamos con material inédito por escrito, información fidedigna a la cual poder consultar.

En un cuarto período de estudio nos reunimos (las presentes autoras de este escrito) para dialogar sobre el material recogido en la fase de ejecución. En esta oportunidad, establecimos un cronograma de trabajo, una posible estructura del escrito y un eje central que encauce la labor. Llegado este punto fue necesario retomar la desgrabación de la entrevista y rever la obra (en versión vídeo).

Por último, en una quinta fase de escritura, nos centramos en redactar el presente escrito. En ese momento tuvimos que unificar información que gira en torno a un mismo eje, jerarquizar dichos ejes, aportar cohesión y coherencia al documento, y sumar al análisis de la entrevista consideraciones desde nuestra perspectiva. A continuación, comenzamos a desarrollar los apartados arriba descritos.

Planteamiento poético: torsionar para transformar al ángel

Antes de iniciar con el proceso creativo que devino en la obra aquí analizada, Gómez Comini comienza a desarrollar una mirada reflexiva sobre el cuerpo. Esto surge a raíz de diferentes experiencias y vivencias personales que atraviesa en su propio cuerpo, a principios del 2000. La directora destaca que

C.G.C.⁵: (...) el disparador inicial de todas mis obras son siempre inquietudes personales, situaciones que me atraviesan.

Al tomar como disparador un cúmulo de vivencias personales, entendemos que *Cuerpo Impuro* pasa a ser una *forma intermedia* del arte. Dicho concepto

⁴ Concepto que desarrollaremos en el apartado “Planteamiento poético: Torsionar para transformar al ángel”.

⁵ Datos extraídos de entrevista realizada a Cristina Gómez Comini por Dra. Antacli, Paulina L., Prof. Bazán, Natalia y Lic. Aroldo, Penélope en el marco de la presente investigación. En adelante cada vez que se lean las iniciales “C.G.C.” se referirá a esta entrevista.

(vinculado a Aby Warburg⁶), lo encontramos desarrollado por Cecilia Perea en *La imagen del teatro como Pathosformel*, en donde relaciona los estudios de la antropología teatral (de Eugenio Barba⁷) con los estudios warburguanos. Ella plantea que sería posible intentar dar respuesta al interrogante que se desprende del planteo realizado por Barba en relación con la dramaturgia de los cambios de estado⁸, más precisamente sobre cómo penetra el mundo de las asociaciones y de los hechos históricos en la dramaturgia de un espectáculo.

El problema de la 'transición de la vida al arte' fue uno de los intereses que Warburg sostuvo a lo largo de su vida (...) observó que las representaciones teatrales, junto con las artes performativas, fiestas, procesiones, ceremoniales y rituales constituían 'formas intermedias' (entre el arte y la vida), a las que definió como aquello en donde lo corporal se manifiesta y despliega como acción emocional. (Perea, 2013, p.27)

En el mismo texto, Perea cita a Saxl (1989) quien relata que Warburg llegó a la siguiente conclusión:

Las formas simbólicas se inventan en las profundidades de la experiencia humana (...) Estos símbolos tienen el poder de limitar y condensar miedo y respeto; porque se elevan desde la profundidad y a la vez la articulan, sobreviven en ese medio extraño que Warburg y otros han llamado la memoria social. (p. 28)

La mirada de Gómez Comini se centró en lo apolíneo como ideal de belleza y los posibles conflictos en y sobre el cuerpo de la mujer. Su pregunta troncal se basó en detectar si este ideal era acogido por el género femenino, promoviendo diferentes "tentaciones" a nivel social por alcanzar ciertos formatos de belleza.

C.G.C.: (...) que el estiramiento, que la boca, que la nariz, que el pecho, que la cola, que en ese momento estaba muy presente y muy fuerte.

En la época en que se estrenó la obra todavía se mantenía el auge de las llamadas *super modelos* filiformes como por ejemplo Kate Moss⁹. Ellas, impuestas por determinados sistemas de consumo dominantes, llegan con su imagen a la vida

⁶ Aby Warburg (1866-1929) fue un historiador del arte, célebre por sus estudios acerca de la supervivencia del paganismo en el Renacimiento italiano.

⁷ Eugenio Barba (1936-...) autor, director de teatro e investigador teatral. Es el creador, junto con Nicola Savarese y Ferdinando Taviani, del concepto de Antropología Teatral.

⁸ *La dramaturgia de los cambios de estado a aquella que "trabaja sobre diferentes niveles de conciencia, penetra en el mundo de las asociaciones y de los hechos históricos comunes a actores y espectadores destilándose hasta convertirse para cada espectador en la experiencia de una experiencia" Según aclara el mismo Barba, este tipo de dramaturgia: "es la más difícil, no hay reglas técnicas y es incluso difícil explicar de qué se trata, más allá de los efectos que produce: el salto de un estado de conciencia al otro, con todas las consecuencias sensoriales y mentales imprevisibles".*

⁹ Katherine Ann Moss (16/01/1974-...), más conocida como Kate Moss. Supermodelo inglesa. Se dio a conocer en 1992 cuando Calvin Klein la seleccionó como modelo para su línea de perfumes.

cotidiana (ganando gran popularidad) e impulsan una mirada artificial sobre el cuerpo. Este aspecto en el mundo femenino cobra relevancia y trascendencia. Posteriormente, la directora comenzó a indagar en imágenes que representan dolor, padecimiento y retorcimiento en el cuerpo, a modo de metaforizar la experiencia que deseaba investigar en escena. Es en este momento en el que se incorpora como referente la obra del pintor Francis Bacon¹⁰. El artista propone un trabajo en donde se destaca el lado oscuro y retorcido de las personas, a través de imágenes de rostros, figuras, cuerpos mutilados y desmembrados. A modo de ejemplo exponemos las siguientes imágenes:



Figura 1. *Tres estudios para figura en la base de la crucifixión* (1944) Francis Bacon.

Al tomar al inglés como referente para su proceso, la directora declara que necesitó encontrar fundamentos sociológicos y filosóficos a su búsqueda y posicionamiento. Es en este punto que se encuentra con el libro *Lógica de Sensación* de Deleuze, en donde el filósofo propone, precisamente, un análisis de las pinturas de Bacon.

De aquí, la directora extrae que el pintor trabajó la representación de la figura humana de forma distorsionada y aterradora. Asimismo, toma de Bacon la imagen del grito que es un gesto recurrente en su obra, y se apropia del modo de creación más habitual del artista, que es la fragmentación mediante la exposición de figuras desde diferentes ángulos o puntos de vista. El retorcimiento de los cuerpos por angustia pasa a ser el leitmotiv de la obra; mientras que el grito asfixiado, sin sonido y mudo del dolor se observa al comenzar la obra. A modo de ejemplo presentamos las siguientes imágenes, que permiten observar el trabajo de estos aspectos en la obra:

¹⁰ Francis Bacon: pintor inglés que nació en Irlanda en 1909 y murió en Madrid en 1992. Su estilo es figurativo, idiosincrásico, caracterizado por el empleo de la deformación pictórica y una gran ambigüedad.



Figura 2. *Cuerpo Impuro* (2003) Sebastián Camara.

En cuanto a la fragmentación, la coreógrafa la traslada a la estructura general de la obra. En esta acción deja a un lado la composición tradicional basada en una lógica narrativa, para pasar a construir escénicamente en formato de episodios atravesados por un eje transversal que los vincula. Este es el primer gran cambio que se advierte en *Danza Viva* en su propio modo de composición. La segunda modificación rotunda en la poética que mantenía la compañía se vincula con un desdibujamiento de las fronteras entre los lenguajes escénicos de danza, teatro y performance. *Cuerpo Impuro* se aleja de aquellas obras basadas exclusivamente en innovaciones coreográficas. En cambio, se aboca a trabajar con otro tipo de investigación, en donde el lenguaje y los modos de creación pasan a ser híbridos.

CGC. (...) en aquel momento en donde todo era tan coreografiado (al menos en la mayoría de las obras) de repente trabajar sobre las torsiones, conceptos artaudianos de huecos o agujeros y demás era un poco la "no" danza, algo que hoy ya no existe como tal (...)

Se incorporan elementos reservados casi exclusivamente al espectro del teatro como lo son el texto, trabajo sobre la gestualidad facial, sonidos guturales, entre otros. La obra propone un encuentro de lenguajes. Leemos en *Danza-teatro ¿Teatro- danza?*

Un teatro que aparece como una realidad múltiple de especificidad difusa, se va a encontrar con una danza que juega con sus materiales (...) Un teatro y una danza que no se resuelven en mecanismos escénicos miméticos y diegéticos, y que recuperan (...) el peso y la centralidad insoslayable del puro acontecimiento (...). (Lábatte, 2006, p. 19)

Resulta necesario detenerse brevemente en el concepto de lenguaje híbrido. En este punto, acordamos con Beatriz Lábatte (2006) cuando propone:

Teatro y danza compartieron la materialidad de la escena, lo real del suceso, el acontecimiento, lo convivial y lo espectral. Son artes vivientes, pero cada una (...) con su especificidad (...). (p. 18)

De esta forma, el cuerpo en escena condensa aspectos de la danza y del teatro, originando un nuevo lenguaje. A dicha sintaxis corporal se fueron sumando otros elementos metafóricos. Se utilizan broches, cajas pequeñas, frascos de pastillas, grandes cicatrices artificiales de caucho, texto¹¹ y musicalidad de la escena¹².

Todo el recorrido mencionado en este apartado (desde la génesis del trabajo hasta el modo de composición escénica) confluye en una búsqueda poética¹³ por parte de *Danza Viva*. En tanto a las problemáticas abordadas en la obra, las analizaremos en el próximo apartado. Desandaremos el modo en el que este espectáculo permite una irrupción de múltiples temáticas superpuestas en escena.

Temáticas de la obra

La principal línea temática que plantea *Cuerpo Impuro* se refiere al cuerpo femenino desde una perspectiva contemporánea. En torno a ella ahondaron en diferentes ejes, que luego pasarían a ser temas de la obra. A continuación, los desarrollaremos en profundidad.

- **Angeles dañados: autolaceraciones.**

Una de las primeras inquietudes de la directora deriva en las prácticas urbanas de auto laceraciones.

CGC. Llegué a las prácticas urbanas como el cutting, piercing (...) y aparece el placer por el dolor, que (...) no podía ser la única razón (...) buscando en un libro (...) de Los cuerpos angélicos de la posmodernidad del autor Gerard Pommei, dice que en un mundo de creciente virtualidad el cuerpo se nos está escapando y que necesitamos sentir la carne para sentirnos vivos (...) Pommei me da esa clave.

La búsqueda de la manifestación de la existencia a través del dolor y las intervenciones sobre el propio cuerpo (que genéricamente se denominan *ornamentación corporal*) le permiten al hombre sentirse vivo. Esto se contrasta

¹¹ Destacamos que no se retomó un texto creado para la escena, sino prospectos de ansiolíticos y escritos que explican intervenciones quirúrgicas.

¹² Ya no basada en melodías y estructura rítmica, sino en atmósferas sonoras tendientes a reforzar el imaginario que propone la obra, compuestos por sonidos disonantes y estridentes.

¹³ Cabe destacar aquí tiene por antecedente a la danza posmoderna norteamericana de la década del 60, y a su vez la no-danza francesa de los 90. Si bien la directora cordobesa no plantea a estas corrientes como influyentes y determinantes en su obra, es preciso tener presente que estas búsquedas tendientes a un collage de lenguajes escénicos ya fueron abordadas por otros artistas anteriormente.

con la falta de valor de la vida posmoderna frente al destino ineludible de la muerte. Desde nuestra perspectiva, este eje no hace más que reforzar el espíritu trágico de la obra. Phillipe Liotard (2008) nos aporta otra clave “La experiencia de las modificaciones corporales puede incluso entenderse como un combate contra la banalidad, que permite dar sentido a una vida, mirada por los demás como insignificante” (p. 22).

Es en esta búsqueda identitaria en donde cala profundamente la obra; así, se gesta su espíritu trágico. En este sentido, Antacli esclarece este aspecto cuando aborda el pensamiento trágico

Friedrich Nietzsche (...) expresa que la ley del placer y el dolor, del crear y el destruir están en el centro del espíritu trágico. En estos términos se puede entender a la tragedia como un camino que va de la medida a la desmesura. (Antacli, 2017, p. 81)

A mayor intervención desmesurada sobre el cuerpo, mayor es la construcción de tragedia en escena, y es este aspecto trágico el que se vincula con la imagen de la mujer y la construcción de su mundo. Podemos citar, a modo de ejemplo, en *Cuerpo Impuro*, los constantes juegos de manipulación de dos de las bailarinas sobre la tercera, que van desde la exploración al manejo violento del cuerpo. Esto es soportado sin reacción alguna por parte de la tercera.

La desmesura también se observa en escena cuando se enuncia, en forma fragmentada, diversos procedimientos de cortes, perforaciones e incisiones; mientras, en paralelo, se escucha la preparación y esterilización (con fuego) de elementos quirúrgicos. Esto sucede cuando una de las intérpretes utiliza diferentes objetos de metal. La escena, en su totalidad, se constituye en metáfora de un accionar concreto dentro del universo femenino. A continuación, una imagen de la obra que permite observar lo anteriormente señalado:



Figura 3. *Cuerpo Impuro* (2003) Sebastián Camara.

- **La mirada del ángel: imagen del universo femenino.**

En este punto reflexionamos en torno a las representaciones femeninas en la

cultura contemporánea occidental. Dentro del marco de nuestra investigación la figura femenina se muestra como resultado de la pervivencia de un ideal que sobrevive o que agoniza. Creemos que toda imagen deviene de los valores de una cultura y que podemos analizar una a través de la otra. “El *Nachleben der Antike*¹⁴ de Warburg, lejos de ser una simple supervivencia de las formas, se vincula con el mecanismo de apropiación que cada época utiliza (...) reinventando las formas canónicas” (Antacli, 2015, p. 381)

Desde esta convicción sostenemos que nuestra sociedad ha construido una imaginería en torno a lo femenino que persiste hasta nuestros días. Se trata de la mujer como objeto contemplado por el varón a partir de su mirada, deseos, fantasías y necesidades. Identificamos una estética, modos de comportamiento esperados y roles reservados por la sociedad exclusivamente a las mujeres.

Si analizamos la mirada sobre el cuerpo femenino desde la antigua Grecia y Roma pasando por el pensamiento cristiano hasta la contemporaneidad, encontramos que en líneas generales ha sido observado desde cierta negatividad. En *Cuerpo Impuro* podemos ver una crítica a esto en la disposición de los espejos que hacen las veces de paredes (puertas) de fondo, con los cuales las bailarinas interactúan en diversos momentos, remitiendo a la idea de la conciencia permanente de la mirada externa. En determinadas escenas, se las puede observar con un vestuario que permite una doble lectura. Ellas visten camisones de tela suave, prenda íntima que se utiliza por las noches, en soledad; sin embargo, en este contexto invita a ser vista por el hombre, cuál espectador. Le permite a él deleitarse con un cuerpo que busca ser ideal, tendiente a lo apolíneo, perfecto ante sus ojos.

- **Cuerpo angelical: concepto de apolíneo.**

Al continuar con el análisis de la construcción del universo femenino podemos vislumbrar, tal como sospecha Gómez Comini, que lo apolíneo es un concepto muy afinado y funciona como un engranaje bien aceitado en nuestra sociedad. Este paradigma propone al cuerpo como contenedor de orden, luz, belleza, medida, proporción y armonía, que separa al cuerpo de la realidad empírica otorgándole una realidad propia, idealizada:

un cuerpo bien proporcionado, que busca imitar (...) la noble simplicidad y la sosegada grandeza de las estatuas griegas. Esta idea tuvo su expresión en la danza de diversas maneras, siendo la más importante la búsqueda de un ideal corporal apolíneo (...) (Tambutti, s/d, p.2)

¹⁴ Supervivencia de la Antigüedad.

Al reforzar este concepto en relación al campo de la danza encontramos que:

En los espacios donde se practica la danza se encuentra instituida una forma ideal de cuerpo y corporalidad que opera para todo tipo de estilo, con pequeñas diferencias formales (...) Incluso podría decir que hay muchas disciplinas artísticas corporales donde esto sucede, con variaciones estéticas sutiles que en su conjunto acuñan un gran requisito: la delgadez. En gran parte de los espacios en los cuales participé mientras practiqué danza prima el machismo, el patriarcado y el odio hacia la gordura (...) Específico que esto que relato hace referencia a la realidad de las mujeres en la danza, no a la de los hombres, puesto que ellos viven otras realidades, problemáticas o no. (Rzovic, 2015, p. 57)

Esta noción es retomada en lo cotidiano y anclada en la modernidad por las mujeres filiformes, inspiradas en imágenes de muñecas Barbies (para ampliar véase en *Cirugías y artificialidades del cuerpo*). El cuerpo de la mujer se observa y enjuicia desde este prototipo de belleza. John Berger (1972) en *Modos de Ver*¹⁵ expone: “Las mujeres constantemente encuentran miradas que funcionan como espejos que les recuerda cómo se ven o cómo deberían verse. Detrás de cada mirada hay un juicio”. (s/d)

Cuerpo Impuro vuelve en reiterados pasajes a hacer una crítica a este concepto. A modo de ejemplo encontramos que, desde el inicio, se juega con el maquillaje y los peinados asimétricos y desordenados. A esto se le agrega la escena en donde dos de las bailarinas (con broches de madera) delimitan diferentes zonas del cuerpo de la tercera, haciendo referencia a todo aquello que “excede” a esta visión apolínea del cuerpo. Para soportar esto, la sometida termina introduciéndose los broches en la boca para luego expulsarlos (haciendo referencia a trastornos alimenticios).

También detectamos otro ejemplo en la escena en que colocan un vidrio sobre el cuerpo de una de las intérpretes. Se observa un cuerpo cada vez más oprimido y asfixiado por la presión que ejercen las otras dos intérpretes con el objeto; luego demarcan con un marcador sobre el vidrio las formas de los senos y facciones del rostro para proceder a tachar y transformar esos trazos. El resultado es, por un lado, un dibujo sobre el vidrio que busca crear la ilusión de un cuerpo apolíneo; y por el otro, el cuerpo real de la bailarina desecho y agotado. Asimismo, esta acción nos permite pensar en los modos contemporáneos de construir cuerpos apolíneos tendientes a un cuerpo adulterado, un cuerpo fabricado.

¹⁵ “Modos de ver” es una serie grabada por la BBC TV de Londres en 1972, a cargo de John Berger.

- **Ángel en transformación: cirugías y artificialidades.**

En consonancia con lo dicho anteriormente, las bailarinas representan la tensión y presión de una infundada disconformidad con sus cuerpos. Este aspecto surge como respuesta a la búsqueda por saciar el vacío existencial de pertenencia y al reconocimiento de la sociedad en general y de sus pares (en el microcampo de la danza). Para subsanar esta vacante en la actualidad no solo se accede a la auto laceración, sino también a las cirugías estéticas.

Al ahondar en el concepto de cirugía nos circunscribimos a la propuesta de Sander Gilman (2001), quien señala que “pasamos por” para recuperar el control de nosotros mismos y para borrar lo que es considerado diferente (...) Nos transformaremos a nosotros mismos. Está por verse en qué. Esa es la promesa y la maldición del mundo moderno” (p.44)

También observamos en la recurrencia a elementos quirúrgicos una crítica al componente de sometimiento económico, político y sociocultural enmascarado en estos procedimientos. En América Latina suele imponerse la moda exportada desde EEUU. Las mujeres se realizan cirugías para parecerse al modelo que la globalización y el consumo imponen.

En resumidas cuentas la obra propone que, en el afán de lograr una identidad que nos diferencie del resto, accedemos a distintas prácticas sobre el cuerpo que no hacen más que volver a unificarnos. El cuerpo real pasa a ser uno artificial y simbólico, intentando emular al ideal:

(...) en la postmodernidad el cuerpo se ha convertido en un territorio de conflicto, de controversia y de consumo. Por otra parte, es bastante evidente que cada día resultan más fáciles y más frecuentes las intervenciones tecnológicas sobre el cuerpo, lo que significa que el sujeto moderno (...) puede participar activamente en el diseño y la construcción de su “cuerpo ideal”, el cual, por otro lado, se convertirá en la manifestación externa más importante de la identidad corporal.
(Lluis y Joan-Carles, 2005, p. 259)

A modo de ejemplo, citamos la escena en la que se describe una cirugía en lenguaje técnico. Se explican detalladamente los procesos y procedimientos, las técnicas, los resultados. Lo podemos leer a modo de manual para diseñar y esquematizar el cuerpo. Un cuerpo que, de tantas intervenciones, pasa a ser ajeno, un espacio de otro, que linda con lo insano¹⁶.

¹⁶ Esta perspectiva fue utilizada también por otros artistas para crear sus espectáculos. Sólo a modo de ejemplo citaremos a “Relato en fiel simetría” de Luisa Ginevro (2015). Obra que aborda temática y metodológicamente similar a “Cuerpo Impuro”.

- **Ángeles y demonios: diálogo con la locura.**

El diálogo constante con la locura a causa de la falta de límites resulta una temática evidente. La directora cordobesa declara que el cuerpo es el único lugar donde tenemos absoluta autoridad y libertad. Esto, desde su perspectiva, genera miedo y también angustia.

CGC. El tema de los límites es un tema muy angustiante en el fondo (...) Parece mentira pero estamos en un mundo permanentemente discriminante (...) el límite lo puedes tomar en sentido positivo o negativo (...) en un caso es "mi derecho termina donde empieza el derecho del otro" hay un límite de respeto en ese caso, o también puede haber un límite de "vos no entras en mi territorio" (...) no dejan de ser una metáfora del juego de poder.

Es decir que, en este contexto, la libertad plena sobre nuestros cuerpos no solo funciona como clave de la postmodernidad, sino que es la cualidad que permite determinar al cuerpo como espacio político. En este espacio emancipado y soberano puede residir la locura, a partir de explorar las zonas oscuras de uno mismo y de lo social.

En el germen de este polo temático, Gómez Comini decidió tomar como lenguaje referente al body art¹⁷. Seleccionó a tres artistas femeninas (Marina Abramovich, Regina Galindo y Orlan) quienes manifiestan una crítica en sus propios cuerpos hacia las condiciones de existencia. El body art como movimiento artístico se materializa en escena a modo de performance. Con respecto a este concepto nos alineamos con Pavis (2008):

La palabra proviene (...) del francés antiguo parformer, que significaba "parfaire" (hacer mejor) (...) En el campo del arte, el término performance (en francés "la performance" o en inglés "performance art") designa también un género que se desarrolló considerablemente en los años 70 en los EEUU. (...) la performance, en sentido no técnico del término, se vuelve una herramienta cómoda para entender la apertura del teatro al mundo (...) la flexibilidad de sus mecanismos (...) Hoy se tiende a una convergencia epistemológica de la puesta en escena y de la performance. (págs. 2 y 7)

El cuerpo, en su materialidad, es el que entra en escena en un acto inscripto en lo efímero, tendiente a lo ritual. La performance que se retoma, en este caso, oscila entre la radicalidad del atentado directo hacia la vida de la performer y el procedimiento simbólico de perturbar al auditorio.

La directora hace referencia a *Rhythm 0* (1974). Este trabajo incluía a Abramovic

¹⁷ Movimiento nacido de la presencia americana en Vietnam, de la Guerra Fría, del descubrimiento de la droga, de la conmoción de las relaciones hombre-mujer, del cuestionamiento de la moralidad antigua, a través de la liberación sexual en mayor medida.

esperando mientras la audiencia estaba invitada a hacer con ella lo que desearan, usando uno de los 72 objetos que la artista había dispuesto en una mesa. Entre ellos había herramientas, perfume, miel, pan, grapas, vino, tijeras, escalpelo, una barra de metal y un arma cargada con una bala.

C.G.C. (...) ella se expone y deja una pistola cargada a merced del público (...) ahí mi interés pasó a una exposición del cuerpo de una forma peligrosa y la auto laceración.

En una de las primeras escenas de *Cuerpo Impuro*, a través del trabajo con cubos y con el vestuario, percibimos un cambio en el gesto de las bailarinas. Comenzamos a escuchar una música y ver una danza casi hipnótica. Percibimos sonidos guturales y podemos observar a las intérpretes realizando movimientos espasmódicos. Todos estos elementos en escena nos invitan a pensar en un estado extracotidiano (en términos artaudianos), que van por fuera de la sensatez y la cordura. La locura desgarradora funciona en escena como un elemento trágico.

Elementos trágicos en *cuerpo impuro*

Como ya mencionamos anteriormente *Cuerpo Impuro* implicó una ruptura en el modo de crear de *Danza Viva*. Las obras que integraron la *Trilogía del Silencio*, fueron compuestas a partir de una poética que hace referencia a mundos despegados del mundo real. En cambio, *la obra aquí estudiada* propone al desgarramiento que produce el padecimiento como eje central de composición. Se establece un paso dialéctico entre discursos bellos y esperanzadores a discursos trágicos.

Llegado este punto es de importancia definir el concepto de *trágico* en el contexto de la presente investigación. Se entiende aquí por cuerpo trágico al cuerpo que muestra el desgarramiento que produce el padecimiento y el dolor. En *Cuerpo Impuro* esto se observa mediante posturas retorcidas, sonidos guturales, rostros deformados, entre otros aspectos que se reiteran a lo largo de la obra.

Establecemos vínculo entre lo anterior y el concepto de mujer trágica abordado por Antacli. Ella propone, en relación a la fórmula de *pathos* de la Ninfa estudiada por Aby Warburg, una nueva perspectiva en el estudio de *Guernica* y la representación que Picasso hace de la mujer, en un puente que une a la ninfa mítica con la mujer trágica. “La mujer trágica es un nuevo aporte del artista malagueño que amplía los registros de la fórmula de *pathos* y suma a la desmesura de la mujer histérica (...) la irracionalidad del dolor ante la pérdida, el caos y la destrucción”. (Antacli, 2015, p. 353)

La mujer desmesurada a causa del dolor también se evidencia en la totalidad

de la obra. En su inicio la luz ilumina la escena, observamos tres cuerpos espasmódicos que convulsionan con sus torsos desnudos. Sus gestos deforman los jóvenes rostros de las bailarinas. Tensiones y torsiones parecen mutilarlas, transformarlas y trastocarlas. Luego, dos de ellas realizan un grito mudo mirando hacia arriba, acompañado de un descenso de ambos brazos, a modo de gesto de resignación. No es un gesto teñido de odio sino un grito emanado durante una exhalación, en el último aliento de vida.

Identificamos una categoría que encierra dicha calidad, nos referimos a la fórmula de *Pathos*, propuesta por Warburg y definida por José Emilio Burucúa (2001) como una “organización de formas sensibles y significantes (palabras, imágenes, gestos, sonidos, acciones) que producen en quien los receipta un significado que será comprendido por una sociedad en un mismo horizonte de cultura” (p.11). Bajo este concepto inferimos que *Cuerpo Impuro* se presenta como una propuesta escénica desgarradora. Todas las temáticas que se desprenden de ella tienen, por aspecto en común, el padecimiento y dolor, específicamente en torno al vínculo con sus cuerpos.

El sentimiento trágico existe cuando nos conmueve la miseria humana. Si nos referimos a la fuente más trascendental y antigua que aborda el concepto de la tragedia, hablamos de la *Poética* de Aristóteles. Esta obra ejerció una considerable influencia sobre la teoría del arte teatral y las artes escénicas en general. En este contexto, la tragedia es la representación (*mimesis*) de una acción, mediante un lenguaje poético. Este sentimiento se halla estrechamente vinculado al *pathos* y forma parte de lo que busca generar *Cuerpo Impuro*.

Conclusión: vivir en permanente muerte

¿Qué somos capaces de hacer para lograr belleza, para construir una identidad que nos diferencie del resto cuando se corre el límite impuesto por la sociedad? ¿Qué somos capaces de hacer con una infinita libertad? ¿Qué somos capaces de hacer para sentirnos vivos? Creemos que *Cuerpo Impuro* plantea uno de los conflictos primigenios de la humanidad: el dolor del tránsito de la vida finita y la búsqueda de trascendencia. El hombre se impone cada vez más ser parte de un mundo globalizado, exigente, en permanente tensión provocando agotamiento continuo. Mientras, la mujer no solo se sofoca en nuestro mundo, sino que debe lidiar con estereotipos de belleza y roles previamente asignados.

La desesperada construcción de una identidad diferenciada del resto, el rechazo de los cánones de belleza (específicamente los femeninos), la infinita libertad, la codificación de los cuerpos, el ajuste de la propia apariencia a formatos preestablecidos. Todos estos aspectos hacen del cuerpo un espacio a modo

de campo de lucha. Una metáfora del poder. Del poder que trágicamente se deposita en nosotros para mostrarnos desgarrados frente a nuestros propios cuerpos que parecen ya no pertenecernos.

Aquí se ponen de manifiesto temáticas de relevancia. Por las críticas que se proponen a un mundo obsesionado en medicalizar para no sentir lo que nos angustia, en homogeneizar pensamientos y roles. Un mundo obsesionado en buscar la perfección en el cuerpo vivo, por el terrible miedo que provoca la muerte. Un mundo que de tanta libertad, dialoga permanentemente con la locura. Un mundo en donde todo pasa por la carne (literalmente) ya sean nuestros sueños, anhelos, decepciones, frustraciones, limitaciones.

En una época en la que a decir de Gerard Pommier el hombre ya no se entusiasma por el futuro. Hoy más que nunca el único testigo de nuestra realización y existencia es nuestro cuerpo y éste llevará nuestras marcas, un manifiesto personalísimo de lo que somos. Mientras tanto, la búsqueda del sentido de la vida sigue siendo la pregunta más actual de todos los tiempos.

Referencias

Antacli, P. L. (2015). *La fórmula de pathos de la Ninfa según Aby Warburg. Un estudio sobre la supervivencia del modelo mítico femenino en un corpus de la obra de Pablo Picasso*. Repositorio digital, Tesis Doctorales, Universidad Nacional de Córdoba:

- <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/4415>

----- (2017). *Pina Bausch y el paradigma de la ninfa posmoderna*. Córdoba. AVANCES. Revista de Artes del Centro de Producción e Investigación n° 26, de la FA/ UNC. ISSN: 1667-927X (71-87).

Aristóteles. (2007). *Poética*. Bs. As.: 1° edición Gradfíco.

Burucúa, J. E. (junio de 2001). Después del Holocausto, ¿qué? *Ramona. Revista de Artes Visuales. Volumen 24*, pp.3-15.

Cortes, J. M. G. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Duch, L. y Melich, J. C. (2005). *Escenarios de la corporeidad. Antropología de la vida cotidiana*. Madrid: Ed. Trotta.

Heller, A. y Fehér, F. (1995). *Biopolítica. La modernidad y la liberación del cuerpo*, Barcelona: Edicions 62 s/a.

Lábatte, B. (2006). *Teatro-danza. Los pensamientos y las prácticas*. Bs. As., INT. *Cuadernos de Picadero N° 10*.

Liotard, P. (2001). *El bricolaje corporal*. Revista Correo de la UNESCO N° 54.

- Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001230/123057s.pdf> (Última fecha de consulta: 29/07/2018).
- Pavis, P. (2008). *Puesta en escena, performance ¿Cuál es la diferencia?* Telondefondo n°7. Revista de teoría y crítica teatral. ISSN: 1669-6301. Disponible en: www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero7/articulo/129/puesta-en-escena-performance-cual-es-la-diferencia.html (Última fecha de consulta: 27/07/2018).
- Perea, M. C. (2013). *La imagen del teatro como Pathosformel en el proceso de creación actoral*. Comodoro Rivadavia: Vela al Viento Ediciones Patagónicas.
- Pommier, G. (2002). *Los cuerpos angélicos de la posmodernidad*. Bs. As.: Nueva Visión.
- Rodríguez Gómez, F. (s/d) *Notas sobre la carnalidad*. Universidad de Sevilla, España.
- Rzovic, V. (2015). *Los efectos del lenguaje. La performatividad como acto ideológico y la danza como espacio normado*. Adeline, Maxwell (ed). *Lecturas Emergentes sobre danza contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile* (pp.57-72). Santiago: Ed. Adeline
- Tambutti, Susana (s/d). *El problema del movimiento*. Teoría general de la danza. UBA. Argentina.