



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE TEATRO

---

# LA CORPOREIZACIÓN DE LO HÓRRIDO

## Hacia una estética de la deformidad en la escena teatral contemporánea

Tesis para optar al grado académico de Magíster en Artes  
Mención: Dirección Teatral

LUCIANO ANDRÉS CERDA SILVA

Profesor guía: Dr. José Luis Olivari Reyes

---

Santiago de Chile, 2015

## TABLA DE CONTENIDO

	Página
RESUMEN .....	4
INTRODUCCIÓN .....	5
<b>CAPÍTULO I</b>	
LO FEO COMO FUNDAMENTO DE LO BELLO .....	17
1.1. La negación de la virtud: El oxímoron estético .....	17
1.2. Lo hórrido: Principios trágicos como fundamentos de una estética de la transgresión .....	43
<b>CAPÍTULO II</b>	
CUERPO Y DECONSTRUCCIÓN .....	57
2.1. El cuerpo como síntesis de la evolución sociocultural del hombre .....	57
2.2. El «otro cuerpo»: Desde la abyección social hacia su deconstrucción artística .....	76
2.3. Percepción, transformación, placer: La «nueva carne» y las posibilidades del «otro cuerpo» .....	91
<b>CAPÍTULO III</b>	
MATERIALIZACIÓN DE LO HÓRRIDO: EL TEATRO FRENTE A LAS POSIBILIDADES DEL «OTRO CUERPO» .....	107

3.1. La tragedia contemporánea del «otro cuerpo» .....	107
3.2. El «cuerpo hórrido» en el teatro .....	122
3.2.1. El bufón y el cuerpo no oficial: Una lectura de Jacques Lecoq .....	122
3.2.2. La transgresión: Las poéticas de Antonin Artaud y Tadeusz Kantor en torno al «cuerpo hórrido» .....	129
<b>CAPÍTULO IV</b>	
<b>ADENTRO//INSIDE: DISEÑO DE MONTAJE Y ANÁLISIS DE LA PUESTA EN ESCENA .....</b>	<b>147</b>
4.1. Inicios .....	148
4.2. <i>ADENTRO//INSIDE</i> .....	154
4.2.1. Descripción argumental .....	154
4.2.2. Objetivos .....	158
4.2.3. Metodología .....	159
4.2.4. Equipo .....	166
4.2.5. Estreno .....	166
4.2.6. Afiche .....	167
4.2.7. Diseño escenográfico .....	168
4.3. Análisis de la puesta en escena de <i>ADENTRO//INSIDE</i> .....	169
4.3.1. Dramaturgia corporal: el cuerpo del intérprete y su transfiguración .....	171
4.3.2. Dramaturgia lingüística: la lírica y su simbolismo .....	188
4.3.3. Diseño sonoro y recursos visuales .....	209
CONCLUSIONES .....	225
BIBLIOGRAFÍA .....	232

## RESUMEN

La investigación titulada “La corporeización de lo hórrido: hacia una estética de la deformidad en la escena teatral contemporánea”, pretende demostrar la presencia de rasgos característicos de una estética que se interesa por profundizar en el impacto que los hechos sociohistóricos de carácter aniquilador producen en el ser humano, específicamente en su cuerpo material, el cual, para efectos del presente escrito, es denominado como «cuerpo hórrido» u «otro cuerpo».

Este motivo permite –a artistas de diversas épocas y estilos, con especial énfasis en directores teatrales –adentrarse en la estética de lo feo y lo deforme y, desde esa perspectiva, construir una apreciación que valida la fealdad como fenómeno susceptible de producir goce estético.

Los antecedentes recabados a través de la investigación cualitativa basada en bibliografía pertinente y registros de trabajos escénicos y artísticos, en general, han permitido comprobar la existencia de determinadas directrices que fundamentan una estética de la deformidad apoyada en el trabajo del cuerpo humano, lo cual se podrá corroborar en la extensión del presente documento.

## INTRODUCCIÓN

Desde que el hombre comienza su actividad cultural en la Tierra, se ha vislumbrado en él su inagotable esfuerzo por controlar la naturaleza que le rodea y le brinda, tanto los recursos imprescindibles para la vida, como innumerables catástrofes ambientales que le mantienen alerta. El hombre enfrentado a esa sensación de inseguridad latente<sup>1</sup>, graficada en lo impredecible de aquellos acontecimientos que le ponen en riesgo en su propio hábitat, se ve en la necesidad de organizar el conjunto de lo conocido en distintos estadios, como los de categorías, clases, órdenes y familias (Von Linné, 1921), conceptos de la nomenclatura naturalista que le proporcionan un importante acervo de datos contextuales y, quizás más importante aún, le permiten establecer un ordenamiento de lo observado, mediante la comparación de rasgos presentes o ausentes, comunes o distintivos entre especies, con el objetivo de construir esa sensación ficcional y de aparente seguridad e intentar establecer dominio en lo que ocurre en su entorno.

Entonces, la distinción entre lo conocido y lo desconocido, lo normal y lo

---

<sup>1</sup> En relación a la sensación de inseguridad mencionada, Freud la relaciona a lo siniestro, que describe lo desconocido para el individuo. Parafrasea a Jentsch diciendo que él "(...) ubica en la incertidumbre intelectual la condición básica para que se dé el sentimiento de lo siniestro. Según él, lo siniestro sería siempre algo en que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado, perdido. Cuanto más orientado esté un hombre en el mundo, tanto menos fácilmente las cosas y sucesos de éste le producirán la impresión de lo siniestro".

anormal y lo bueno y lo malo, se encuentra, desde los inicios del conocimiento humano, cimentando la acción de clasificar como la fundamental para obtener información del exterior. Las especies clasificadas se suman al conjunto de lo conocido, lo oficial y lo luminoso y lo desconocido, prontamente, comienza a relacionarse con lo alterado, lo deforme, lo siniestro y lo demoníaco, poniendo énfasis en el miedo, como emoción primigenia<sup>2</sup>.

Bajo los dictámenes de las creencias que, a raíz de este fenómeno, comienzan a proliferar, se margina todo sujeto o hecho vinculado a la oscuridad de lo inexplorado, por lo tanto, la deformidad corporal que pudiese padecer un ser humano, inmediatamente sería asociada a connotaciones infernales y a dichos de esta naturaleza, como bestia, hijo del demonio o, simplemente, extraño<sup>3</sup>, por cuanto supone su alejamiento de los cánones aceptados dentro de la concepción cultural de normalidad.

En esta dirección, diversas son las áreas y los trabajos que dejan entrever la profundización en el contraste de lo bello y lo horrendo en el cuerpo humano, contraponiéndose a la tradición aristotélica de omitir la desgracia humana en imágenes explícitas. Así, las expresiones pictóricas de El Bosco,

---

<sup>2</sup> H.P. Lovecraft, desde la perspectiva literaria, dice que “El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido. Muy pocos psicólogos lo niegan y el hecho de admitir esa realidad confirma para siempre a los cuentos sobrenaturales como una de las formas genuinas y dignas de la literatura”.

<sup>3</sup> Véase a Lovecraft, H. P.: *El extraño*.

Goya, Brueghel, las fotografías de Cindy Sherman, Andrés Serrano y Robert Mapplethorpe, las cintas de David Cronenberg, Alejandro Jodorowsky y Álex de la Iglesia, los escritos de Baudelaire y Lovecraft, algunos pasajes de montajes de la Compañía de teatro-danza DV8 y las *performances* rituales del *Orgien Mysterien Theatre* creadas por Hermann Nitsch, pasando por las cirugías-performances de Orlan o la reinención del cuerpo en las performances de Stelarc, han optado por exhibir un constante desapego de los cánones tradicionales de belleza y, por tanto, una búsqueda de nuevas corporalidades y materializaciones de ella.

En este sentido, la manipulación del cuerpo resulta recurrente y, sin ir más lejos, se expresa en el gran estallido de alteraciones y cambios corporales que, en la actualidad, los individuos se provocan en búsqueda de la tan ansiada identidad y pertenencia a un grupo social determinado. De esta forma, las perforaciones, expansiones, cambios de color, tatuajes y variadas inserciones de tejidos artificiales en eventos quirúrgicos, además de una profusión de otras maquinaciones que lo adecuan a estándares de referencia estética, lo vuelven un material que ofrece exquisitas posibilidades de creación, modificación y expresión del sujeto. En el prólogo de *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Antonio Navarro (2005), su compilador, afirma que estos nuevos envoltorios corporales son expresiones de los miedos y horrores que desde siempre han estado atormentando el alma humana:

Vivimos en una situación en la que la integridad física y psíquica del ser humano está continuamente en entredicho. A los monstruos que nacen se unen, entonces, los que la sociedad fabrica (guerra, accidentes, crueldad, psicosis...). (...) Lo monstruoso es entonces lo intolerable, aquello que hace nacer en nosotros el horror, la angustia. (p. 11)

El teatro, disciplina que nos reúne en el presente escrito, presenta poéticas directoriales cercanas a estas inquietudes, como la obra de Antonin Artaud, que muestra vastas reflexiones de lo impactante a través de lo cruento, en un teatro que exhibe los efectos de una realidad alienante, amenazante. Por otra parte, Tadeusz Kantor, desde la dirección y la inclusión de la plástica en su quehacer, manifiesta esta preocupación, principalmente en su obra *La Clase Muerta* (1975), donde trata la temática de la memoria y la evocación de la infancia en la mente de ancianos muertos, construyendo tales imágenes gracias a la presencia de actores y maniqués, creando símiles contrapuestos entre la vida y la muerte.

Pero, aún teniendo estas referencias, tenemos conciencia de temas inexplorados dentro de la llamada fealdad, que dicen relación con la deformidad de un cuerpo mutilado que, innegablemente, se plantea como imagen sintetizadora de las consecuencias del contexto socio-histórico en la existencia del hombre, de manera que su evolución, transformación y devenir dependen de las condiciones que el momento socio-político-histórico-cultural dicta



(Foucault, 2002).

De esta manera, la presente propuesta pretende investigar y plantear las posibilidades de nuevas corporalidades en la escena teatral, para aportar a la constitución de una estética de la deformidad en el teatro, mediante un documento que esboce un marco teórico que la sustente y, luego, una creación escénica que traslade algunas de sus principales reflexiones y muestre su aplicación.

Esta investigación constituye una actividad de carácter cualitativa, por cuanto comprende el trabajo en torno a una temática particular, en este caso, la manera en que el cuerpo es capaz de retratar, expresar y volverse reflejo de los padecimientos y daños que el contexto le provoca en determinados procesos y/o sucesos sociohistóricos. Esto, se llevará a cabo a través de una búsqueda bibliográfica específica, tendiente a descubrir literatura centrada en las artes escénicas, que manifieste una preocupación por una estética de la deformidad, para así, elaborar un marco teórico que pueda soportar las ideas propuestas.

Ahora bien, la manera que se concibe como la fundamental para lograr la constitución de una creación escénica que tome como base algunos principios de la investigación, se vincula con la idea de explorar los cuerpos de intérpretes de diversas características a la posibilidad de deformación, relacionándolos, a

su vez, con cuerpos que manifiesten ausencia de un miembro o extrema presencia de alguno. Interesa, por lo tanto, crear un espectáculo escénico que aborde las opciones de transmutación del cuerpo humano estándar, enfrentado a la supresión de partes de su estructura.

Con esto, se quiere construir una interpretación simbólica de la deformidad por parte de los actores, quienes a través de la contestación de preguntas de investigación sugeridas por el proceso de montaje, emprenderán la búsqueda de esas respuestas en el propio cuerpo y su lenguaje kinésico, gestual y proxémico, en conjunción con intérpretes que enfrenten, en su conformación corporal, la diversidad. Esto, con el objetivo de presentar un nivel de realidad que permita al espectador vivenciar la multiplicidad de movimientos, presencias, desplazamientos, formas y maneras que diversos cuerpos expresan en el cotidiano.

La metodología escogida para lograr concretar la creación de este material es conocida como Mímesis Corporal, la cual posibilita la búsqueda de material corporal por parte de los actores, a través de la interpretación personal de los elementos utilizados como inspiración. Así, tomando como fuente a personas con experiencias de diversidad corporal y, por ende, poseedores de cuerpos que presentan deformidad, la mimesis permite desplegar una búsqueda que establece un vínculo entre el referente real y las construcciones

de significado que el *performer* elabore de ellas, entrecruzando las visiones culturales (estandarizadas) y las personales (subjetivas). Además, la presentación de la deformidad de un intérprete (entiéndase como «otro cuerpo» o cuerpo que materializa un rasgo hórrido), se escenificará mediante la inclusión de dispositivos audiovisuales (testimonios audibles, video, fotografías, entre otros).

En estos términos, se concibe un mecanismo de asignación semántica cercana a la interpretación simbólica, por cuanto esta supone la comprensión del fenómeno exhibido estableciendo un vínculo lingüístico (lenguaje verbal, paraverbal y no verbal) entre lo constituido escénicamente y lo percibido por el espectador. Esencialmente, el propósito de este trabajo radica en enfrentar al espectador-testigo a lo que suprime por temor, incomodidad o rechazo, ya sea de manera literal, ya sea simbólicamente. A su vez, nos adentraremos, como daremos cuenta a lo largo de esta investigación, en la lógica de la abyección para conocer y analizar los comportamientos en torno a lo extraño y lo hórrido.

En consideración a lo anterior, el presente escrito se estructura en cuatro capítulos, donde el primero de ellos acuña y formaliza el término hórrido para referirse a la distancia existente entre la forma normal y la anormal, favoreciendo la existencia de una porción de realidad que omite, segrega, repele y condena la diferencia, pero que, a su vez, legitima lo deforme y lo

valida como expresión de la naturaleza y del contexto sociohistórico que el hombre desarrolla y que también lo determina, en la relación dialéctica que esto supone. Zátonyi (1998) comenta al respecto, que:

(...) “La naturaleza no hace cosas incorrectas. Todas las formas sean bellas o sean feas, tienen su razón de ser”, dice Diderot. Aquí aparece nuevamente el intento de salvar los privilegios de lo bello. O sea, si algo es feo aparentemente, no es tal, porque tiene motivo para ser así; por lo tanto ya no es feo sino razonable. En lugar de la Santa Trinidad Cristiana, Diderot propone la santa trinidad de lo verdadero, bueno y bello. (p. 214)

En el segundo capítulo se desarrollará el tema del cuerpo, desde su concepción clásica hasta llegar a la idea de la nueva carne, la cual exhibe al cuerpo como vehículo de simbolización y herramienta de construcción y aproximación estética de lo maniatado, intervenido y en transformación. Jesús Palacios (2005) aclara que:

Parece bien claro que la esencia de la Nueva Carne es la mutación del ser humano, fundamentalmente en tanto en cuanto criatura material, netamente física, olvidando, al menos en general, al «fantasma en la máquina». (...) Como expone claramente Pedro Duque en su ensayo «Larga vida a la carne nueva» (...): «... estamos asistiendo a toda una fiesta de cambios corporales en los que el tatuaje, el *piercing* o el *body-building* son las más inocentes y vulgares de las prácticas, y donde la

cirugía radical, la automutilación, los trasplantes y las drogas nos cambian por fuera cambiándonos por dentro». (p. 16)

Se buscará mostrar al cuerpo como reflejo del daño, tanto aquellos organismos que presentan alteraciones anatómicas que los vuelven distintos a los corrientes, como los que poseen más o menos miembros de los que el modelo considera como normales, constituyendo en sí mismos corporalidades distintas. Ambos, gracias a su constitución, manifiestan su íntima relación con el contexto en el que están situados, ya que son sus presencias en situaciones históricas determinadas –como las bélicas, de masacre, de hambruna y de aniquilación –las que desencadenen las potenciales existencias de formas y cuerpos humanos mutilados, cercenados y deformes.

Tal y como lo mencionamos anteriormente, estamos frente a una actualidad que se proyecta en el cuerpo del individuo, haciendo de éste un prisma en el que se refleja el estado interior del mismo y, además, el estado del contexto sociohistórico donde está inserto. En escena, tal y como en la vida cotidiana, el cuerpo bien puede ser concebido como el elemento que plasme en sí las huellas de los daños causados por el ambiente y por las condiciones de vida que adopta el sujeto, o que la misma realidad le obliga y condiciona para adquirir. Asumiendo esto, los procesos de deformación, de mutilación, modificación o extrañamiento del cuerpo, son consecuencias casi naturales del

ritmo de vida postmoderno. Al respecto, David Le Breton (2002) dice que “(...) *sin el cuerpo, que le proporciona un rostro, el hombre no existiría. Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna*” (p. 7).

La dimensión teatral, desde los fundamentos trágicos, pasando por los autores que tratan el cuerpo como símbolo de la catástrofe y/o la crueldad contemporánea, constituirán el tercer capítulo de este escrito, donde se encontrarán sus antecedentes, fundamentos y principales creaciones, profundizando en las obras teóricas, tanto de Albin Lesky, como las teórico-prácticas de Antonin Artaud, Tadeusz Kantor y Jacques Lecoq.

Con esta estructuración, desprendemos el propósito fundamental de esta investigación, que es establecer y desarrollar una línea de dirección escénica y estética orientada a develar el impacto subyacente a cualquier manifestación de lo culturalmente considerado como hórrido, según nuestra propuesta, en un espacio teatral. De esta orientación se desprende una más específica, que es la exploración de la metodología mimética para la generación de material corporal, además de la exploración de algunos elementos de la performance y del teatro postdramático, tendencias que posibilitan la experimentación de los fenómenos presentados en busca de la relación, impacto y vivencia directa del espectador.

Para ello, el concepto de lo convivial postulado por Jorge Dubatti (2003) es de vital importancia, ya que –dice –*“el teatro preserva en la actualidad la cultura convivial en una sociedad letrada y regida por el auge de lo sociocomunicacional sobre lo socioespacial, que desdeña cada vez más el encuentro cuerpo a cuerpo, favorece la comunicación a través de máquinas y exalta el acontecimiento literario de la escritura y la lectura en soledad”* (p. 6). Visto así, no hay otra manera para lograr el impacto que acercar al espectador-testigo a lo escénico, desde una focalización participativa y modificadora.

La propuesta escénica, entonces, se configura como una instancia artística que pone al intérprete en el rol de sí mismo, quien vivencia, de manera muy concreta, situaciones de su diario vivir. Su deformidad constituye el punto de partida para que se desencadene la acción dramática basada en la convivencia con el espectador, quien desde este momento será designado como testigo de la transmutación corporal, apreciando la relación de un cuerpo deforme y probablemente inacabado, con las extensiones que la ciencia le ha brindado para acomodarse a su hábitat, como prótesis y diversas sustituciones y correcciones a la forma.

Es preponderante dejar en claro que la presente propuesta de dirección escénica, no indaga en lo terapéutico ni en lo clínico. Tampoco se abordará un formato de entrevista, que podría llegar a pensarse al mencionar el rol activo del

testigo. Además, cabe destacar que lo hórrido no se relaciona con lo terrorífico, por cuanto el cultivo de este género busca ocasionar miedo al receptor y no el impacto que genera lo que culturalmente se niega, se evita o se evade.



# CAPÍTULO I

## LO FEO COMO FUNDAMENTO DE LO BELLO

### 1.1. La negación de la virtud: El oxímoron estético

Tediosa condición de humanidad  
bajo una ley nacida, a otra obligada,  
vanamente engendrada vanidad  
y empero prohibida, pues enferma  
te han creado y te obligan a ser sana.  
¿Qué designios ha puesto la natura en  
leyes tan distintas como éstas,  
la pasión, la razón, que son la causa  
de la autodivisión?

(Greville, 1870)

-«Eres un ser doble, compuesto de dos seres,  
uno perecedero y otro inmortal», desde  
ese día se ha creado el drama ¿Es otra cosa, en  
efecto, el contraste de todos los días, la  
lucha de todos los instantes entre dos principios  
opuestos, que están siempre juntos en la  
vida, y que se disputan al hombre desde la cuna  
hasta el sepulcro?

(Hugo, 1947)

El primer acercamiento que al mundo tenemos, desde nuestro nacimiento y posterior devenir en la vida sobre nuestro hábitat natural, está

sometido a las leyes convencionales guiadas por los sentidos. La vista opera como un dispositivo innegable de detección de lo aceptable y lo no aceptable, mediante mecanismos alojados en nuestro inconsciente cultural. Decir que una u otra cosa es bonita, bella, nos invita a apropiarnos de ella, tocarla, olerla, y dependiendo de lo que sea, degustarla. Si la música, el trino de las aves o el fluir del agua en un arroyo se encuentran en el camino, los párpados tienden a cerrarse para lograr concentrar la atención en este acto. Dentro de la problemática de la precepción visual, Rudolf Arnheim (2008) afirma:

(...) las lentes del ojo proyectan imágenes de esos objetos sobre las retinas, que transmiten el mensaje al cerebro. Pero, ¿cómo es la correspondiente experiencia psicológica? (...). La imagen óptica formada sobre la retina estimula unos ciento treinta millones de receptores microscópicos (...). Muchos de esos receptores no realizan su tarea de manera independiente: entre ellos se establecen equipos mediante conexiones neurales. Al menos en lo que respecta a los ojos de ciertos animales, se sabe que esos equipos de receptores retinianos cooperan para reaccionar a ciertos movimientos, bordes, clases de objetos. (pp. 58-59)

Tal como dice Umberto Eco en su *Historia de la belleza* (2004), todas las culturas, gracias a los diversos aparatos perceptuales de los que ha dotado la naturaleza al hombre, han construido su propia filosofía de lo que es bello y también de lo que es feo. Y esa distinción suele ser concluida como por

extensión, es decir, si existe algo “agradable” debe, como si de un axioma se tratase, sí o sí, existir su opuesto, lo “desagradable”, lo que nadie quiere ver ni menos asumir; una relación antinómica, exclusiva, pero de innegable interdependencia que invitó, desde las más primigenias discusiones teóricas, al cuestionamiento, aunque dado el contexto de aceptación general y devoción hacia lo luminoso de la corriente ideológica imperante —llámese a ésta cristianismo —se vio emplazado sólo al estudio de lo virtuoso, como lo demuestra la ya remota *Poética* de Aristóteles, que sólo contempla la tragedia como centro de su estudio y deja fuera la comedia, representante de lo mundano y defectuoso.

El mismo Eco es capaz de corroborar sus sentencias en el prólogo de la publicación posterior a la recientemente mencionada, denominada *Historia de la fealdad* (2007), en la que expresa que, “*al pasar los siglos, filósofos y artistas han ido proporcionando definiciones de lo bello, y gracias a sus testimonios se ha podido reconstruir una historia de las ideas estéticas*” (p. 3).

Por contrariedad, casi por motivación obligada aparece lo feo, que:  
(...) casi siempre se ha definido por oposición a lo bello y a lo que casi nunca se han dedicado estudios extensos, sino más bien alusiones parentéticas y marginales. Por consiguiente, si la historia de la belleza puede valerse de una extensa serie de testimonios teóricos (de los que

puede deducirse el gusto de una época determinada), la historia de la fealdad, por lo general, deberá ir a buscar los documentos en las representaciones visuales o verbales de cosas o personas consideradas en cierto modo "feas". (Eco, 2007, p. 3)

Aunque la presente investigación versa sobre una propuesta teatral-direccional en torno a la presentación escénica de actores que posean «otra corporalidad», entendida ésta como la manifestación de un cuerpo inacabado, lesionado o mutilado en la realidad no ficcional y también en la verosímil, y las investigaciones citadas se enmarcan dentro del campo artístico más cercano a las obras pictóricas y escultóricas, se ha considerado oportuno comenzar con alusiones directas al trabajo del semiólogo italiano, puesto que las reflexiones realizadas en torno al tema del contraste y convivencia de lo bello y lo feo, han sido detectadas en todas las ramas de expresión estética y, en algunos casos, se ha establecido vínculo entre una y otra disciplina artística.

Es el caso de la obra del polaco Tadeusz Kantor, quien exploró, en su faceta de director de escena, con la variedad de elementos que las artes plásticas le brindaban para inaugurar un teatro renovado y creador de sus propias leyes, designado por él mismo como Teatro Autónomo con la Compañía "Cricot 2" donde, además, incursionó en la experimentación de «otras

corporalidades» en escena, muchas veces cercanas a las que originaron esta propuesta de corporeización hórrida en el teatro.

Continuando con el desarrollo de lo anterior, Eco explica que “*las sombras contribuyen a que luz resplandezca mejor*” (2007, p. 3), sirviéndose de un vasto número de obras para explicar que la fealdad y la belleza deben ser entendidas según el momento histórico y los cánones estéticos dominantes en cada época de la existencia humana. En esta búsqueda, es que nos deja de manifiesto que la conducta primordial para definir lo feo es definir los parámetros bajo los cuales se circunscribe lo bello: ambas existencias son válidas, pero una vive bajo una estricta dependencia de la otra, es decir ¿cómo puede saberse si algo es feo, si no hay determinación inicial de qué es lo bello?

Si a algo se le adhiere el calificativo bello, es porque se apega a los cánones predominantes en un lugar y época determinados. Si, en cambio, algo es considerado feo, lo razonaremos de la siguiente forma: “aquello carece de belleza”, “es disarmónico”, “es deforme”, “es vulgar”, “es espantoso” o “no se corresponde con la idea de lo bello, por tanto, es feo”. Esta inevitable acción de calificar lo que conocemos queda graficada en el texto *El Centinela* de Fredric Brown (1958), citado por Eco, en el que un narrador nos plantea la idea de que un soldado se enfrentaba a la existencia de un nuevo planeta y de sus nuevos habitantes. Explica con detalle qué es lo que siente al ver acercarse a unas

criaturas asquerosas de piel blanca, cuatro extremidades y dos ojos, es decir, los visitantes que al inicio parecieran ser individuos de nuestra especie, no son más que seres extraterrestres llegando a colonizar la Tierra. Esta vez, los extraños e indeseables en ese mundo, somos la especie humana en su totalidad, con nuestro cuerpo deforme, blanquecino y extraño a la visión del centinela.

Franz Kafka, desde su narrativa angustiosa, ya adelantaba las reacciones de la normalidad hacia la diferencia, en su famosa *Metamorfosis*, donde apreciamos no sólo la frivolidad que opera al expresar la presencia o ausencia de lo bello, sino también, lo tan vulnerable que es esa misma categorización, la cual, de pronto, se vuelve imprecisa y confusa, gracias a su inmediata vinculación con el campo de lo ético.

Relacionado el concepto de belleza al de bondad, como hicieran los griegos, la concepción y determinación de lo bello sería una tarea mucho más compleja que sólo apelar a los sentidos para clasificar lo percibido en uno u otro sitio de la realidad estética. No olvidemos que Gregor Samsa es condenado por sus seres queridos, y no son más que ellos los que lo deshumanizan, arrebatándole su identidad al no considerarlo como hijo o hermano, aún sabiendo que en ese insecto, habita la esencia de su consanguíneo.

Quienes se atreven a entrar en el tratamiento de temáticas de gran arrastre ético, como lo ha hecho Hermann Nitsch y su puesta en escena, se adentran en un pedregoso desfile de imágenes que sucumben ante el reinado de la perfección predominante en nuestra cultura. Mas, este desfile, no descansa en el anonimato, sino que encuentra su luz desde una perspectiva antagónica pero reconciliadora: no basta con negar la existencia de lo que existe, pues la justificación para ella la encontramos en toda la historia de la humanidad. Deformes y defectuosos pasaron en diferentes etapas de la humanidad a ser protagonistas de las más grotescas presentaciones y shows de variedades en los que exponían el fenómeno de la anormalidad para la repugnancia de los espectadores. Basta recordar la exposición de Tod Browning en *La parada de los monstruos (Freaks)* de 1932 o en *Muñecos infernales (The Devil-Doll)* de 1936 y la indagación que hace David Lynch en *El hombre elefante (The elephant man)* de 1980.

Lejos de las salas de cine de inicios y mediados del siglo XX, pero tomando como reflexión basal los preceptos que sostuvo Plotino (1992) en la antigua Grecia –“*Debemos recordar que lo feo y lo malo nos impresionan con mucha más fuerza que lo agradable (...), la enfermedad deja una huella más profunda*” (V.8.11) –los Autos de Fe surgieron como un vehículo aleccionador en la sociedad medieval con una alta carga de dramatismo y dramatización, ambos recursos necesarios para lograr el cometido pedagógico para la

ciudadanía. No es desconocido que en aquellos castigos públicos colgaran, flagelaran y/o degollaran a los condenados en el lugar mismo donde habían cometido la falta, ni tampoco que esto fuese concebido una fuente de entretenimiento para los espectadores, quienes a su vez, sufrían una modificación en su acervo moral, ya fuera como simples receptores o como potenciales transgresores de la ley:

Las ejecuciones y suplicios de malhechores o enemigos del poder establecido se realizaban a la vista de la gente, convocada en la plaza pública, para que sirvieran de ejemplo y escarmiento. El público medieval asistía en masa a tales ajusticiamientos (no tanto con ánimo edificante como con avidez de espectáculo visual); por ello no puede sorprendernos la atracción que ejercían entre el pueblo los relatos religiosos, especialmente vidas de santos, que solían abundar en martirios, condenas y torturas espectaculares, cosa que aconsejaba, dada su gran eficacia pedagógica, su puesta en escena y obligaba, obviamente, a representar los suplicios narrados del modo más verosímil posible. (Massip, 1992, pp. 108-109)

Como vemos, la teatralidad ha sido un elemento determinante en los procesos normativos de las sociedades, ejerciendo su poderosa capacidad conativa sobre el espectador. Por consiguiente, la problemática ético-estética no tardó en instalarse en ella, utilizándola como un canal de suma efectividad en el proceso de comunicación de penas y amedrentamiento del espectador;



tanto así, que las 'representaciones' alcanzaron calidad de 'presentaciones' en piezas teatrales medievales que buscaron el truco ideal para no fingir la muerte. Francesc Massip nos ofrece una imagen evocadora de lo que fue una de éstas:

La muerte escénica, cuya representación la tragedia clásica siempre rechazó, en el drama medieval se hace imprescindible, dado que el espectador y la mentalidad de la época exigían esta veracidad visual, aunque, naturalmente, no se podía hacer más que con la sustitución del actor por un muñeco de madera (...). Alguna vez, sin embargo, se incurrió en la autenticidad: en 1549, el futuro Felipe II entraba en Tournai festejado con fastos y espectáculos, entre los que se destacó la representación de *Judit y Olofernes*. Los organizadores propusieron a un condenado a morir atenazado, si prefería ser decapitado en escena encarnando el papel de Olofernes. El infeliz aceptó creyendo que la actriz Judit no se atrevería a cortarle la cabeza; pero el papel fue asumido por un fornido joven sobre el que pesaba el castigo del exilio, del que se eximiría si conseguía una pulida ejecución, cosa que sucedió de un solo golpe de cimitarra y provocó el frenético aplauso del público. (Massip, 1992, p. 109)

Pero: ¿qué significan hoy los términos ética y estética, dentro del marco cultural de lo que denominamos Occidente? El mismísimo Aristóteles solía

entender de preferencia el concepto de verdad no en relación a qué es, sino a cómo debería ser para alcanzar sus fines más elevados, ética y estéticamente:

(...) el concepto de bello –el *kalón* de los griegos, que para Platón también significaba “bueno” y “correcto”, y puede ser traducido como lo que gusta y suscita admiración incluyendo los atributos del alma, y el *pulchrum* de los romanos, palabra ésta que en el Renacimiento dio paso a *bellum*– admite hoy casi tantas miradas como individuos. Pero todavía gran parte de la humanidad se enfervoriza, por fortuna, con actividades de la naturaleza y frutos del genio que se nos imponen como casi indiscutidamente “bellos”, y hasta dotados de una relativa independencia del devenir histórico. Vale decir: bellos para el placer y la inteligencia más hondos y duraderos, además de serlo para el canon y para lo que, según hemos aprendido, debe ser juzgado bello. (Madrazo, 2006, pp. 1-2)

La cuestión es clara cuando hacemos un recorrido por la historia de la humanidad, auscultando antecedentes de la ingrata existencia de la diferencia. Y más clara aún, en el momento que nos preguntamos qué era lo que mostraba lo defectuoso y diferente a las gentes que, sin culpa, se negaron y fueron catapultados como frutos endemoniados de los más terribles conjuros y pecados, los que debían ser eliminados de la faz de la tierra y su presencia borrada sin dejar rastro alguno. Las ventajas de la belleza son muchas, comenzando por aquella, más simple: poder existir. La belleza, como

clasificación estética –y ética, cuando se le asemeja a la verdad –se ha visto amenazada por su antagonista denominada fealdad y lo que resulta más destacable aún, es el por qué.

¿Por qué lo detestable, lo que causa rechazo, lo feo y repugnante siempre ha tenido y mantenido la atención de las más grandes culturas, las cuales la han combatido hasta que, gracias a esa misma negación, ha adquirido un protagonismo sin precedentes? ¿Será que aquello que se esconde y sepulta bajo los velos de lo oficial siempre ha sido atractivo para el ser humano? O más bien, ¿será la fealdad el germen de la concepción de belleza y no al revés como se nos ha planteado hasta nuestros tiempos actuales? Jorge Madrazo (2006), aporta con que:

La revolución romántica ya había proclamado que lo bello no sólo podría *no* depender de la exacta proporción y equidad entre las partes, como pretendía el dogma clásico, sino que podía consistir en la total subversión de esa armonía. Brotaría antes bien de una prioritaria expresión emocional, de una honda convulsión del yo; ambas, con frecuencia, violentamente antiarmoniosas. (p.2)

Así entendido, comprendemos que el “nuevo orden” que empezamos a establecer no es un capricho, por cuanto hay un gran número de artistas y creadores de mundos que han conocido el halo estético gracias a la transgresión de lo, clásicamente, considerado bello. Claridad de esto ya tenían los

prerrománticos, quienes con una maestría sin igual desbarataron los cánones imperantes, aislándose de lo formal, adoptando una muy propia manera de conocer y asir la realidad oficial, la cual contrasta, parcela o polariza de manera tan extrema las concepciones. Bajo sus postulados críticos, la creación de dicotomías y desde ahí, la formalización de modelos taxonómicos de todas las áreas del saber, hacen reflejo en la percepción del ser humano, moldeándola.

Validando esta perspectiva, abandonan la zona iluminada y se permiten explorar el polo vetado de la cultura occidental, hasta ahora acosado por un sinfín de supersticiones. Dice Arnold Hauser (1998):

Ya en la teoría del conocimiento de Kant la experiencia era una creación del sujeto cognoscente, en analogía con la obra de arte, considerada desde siempre como producto del artista ligado a la realidad, pero señor de ella. Kant mismo creía no poder decir mucho sobre la espontaneidad del sujeto, y transformaba el conocimiento, que había sido concebido durante toda la antigüedad y la Edad Media como imagen de una realidad, en una función de la razón. (p. 128)

Obedeciendo a esta lógica de conocer la realidad desde una perspectiva relativista, las distintas áreas del conocimiento han conformado e instituido su particular perspectiva en la indagación de los fenómenos. Una de ellas, quizás la que ha alcanzado mayor legitimidad social es la investigación científica, dado el auge de renovadas corrientes de pensamiento de mediados de siglo XVIII,

que la pondrán al servicio de nuevas concepciones de desarrollo, como el racionalismo y el positivismo comtiano:

El siglo XVIII fue en todo Occidente, tanto en Francia e Inglaterra como en Alemania, el período de nacimiento del pensamiento científico moderno y de los criterios de educación válidos hoy todavía en general. Surgieron al mismo tiempo que la moderna burguesía, y a ella deben su tenacidad. (Hauser, 1998, p. 128)

Como adelantábamos, en este terreno es que los prerrománticos, anteriores a las vanguardias artísticas del siglo XX, dejan entrever un intento por desarticular las divisiones tan establecidas a la hora de apreciar el entorno y comienzan, poco a poco, a derribar las barreras que enemistaban y volvían antagónicos conceptos como belleza y fealdad, maldad y bondad, sacro y profano, bajo los postulados neoclásicos, preocupados de fundamentar racionalmente su ideal de belleza a través de la rigurosidad técnica y de la simetría ilustradas, profundamente puras y objetivas.

Esta búsqueda que se comienza a generar entre los pensadores y creadores, desde la incalculable herencia de Rousseau y Voltaire hasta el *Sturm und Drang* alemán, representado por Goethe, Kant y Schiller, tiene su cimiento en la condenación de la imagen del artista como individuo puramente racional, para dar paso a un creador embrollado y sumido en la complejidad de su interioridad. La reivindicación de la subjetividad del creador trae consigo, por

tanto, la exploración de lo recóndito, de lo subversivo, de lo oscuro y de lo transgresor. Denis Diderot (1760), al respecto, escribe lo que podría considerarse como un principio prerromántico basal:

¿Qué necesita el poeta? ¿Una naturaleza bárbara o cultivada, tranquila o tormentosa? ¿Preferiría la belleza de un día puro y sereno al horror de una noche oscura, donde el mugido de los vientos se mezcla por intervalos al murmullo sordo y continuo del trueno lejano, y donde se ve el relámpago inflamar los cielos sobre nuestra cabeza? ¿Preferirá un estanque a una catarata que se quebranta y rompe entre los peñascos, estremeciendo al pastor que la oye lejos, apacentando su rebaño en la montaña? ¿Cuándo veremos nacer poetas? Después de grandes desastres y grandes desdichas, cuando los pueblos comiencen a respirar, y las imaginaciones excitadas por espectáculos terribles, se atreven a pintar cosas que ni siquiera podemos concebir los que no hemos sido testigos de ellas. (p. 16)

Ya con este nuevo escenario, los artistas e intelectuales románticos vuelcan sus miradas hacia su propia interioridad, valorando los temores como elementos constitutivos imprescindibles de descubrimiento de una realidad, hasta ese entonces, silenciada. Los ya difusos límites entre lo oficial y lo clandestino, provocan reflexiones de la talla siguiente, en las que Víctor Hugo (1947) abre las puertas al conocimiento de estos espacios antes comentados:

El cristianismo dirigió la poesía hacia la verdad. Como él, la musa moderna lo verá todo desde un punto de vista más elevado y más vasto; comprenderá que todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz. (...) Entonces fue cuando, (...) la poesía dio un gran paso, un paso decisivo, un paso que, semejante a la sacudida que produce un terremoto, cambiará la faz del mundo intelectual. Obrará como la naturaleza, mezclará en sus creaciones, pero sin confundirlas, la sombra y la luz, lo grotesco y lo sublime, el cuerpo y el alma, la bestia y el espíritu; porque el punto de partida de la religión debe ser el punto de partida de la poesía. (pp. 18-19)

Así, la interioridad del ser humano enfrentado a la existencia, sin los tapujos ni los tabúes hasta ahora reinantes en la tradición artística, inician un proceso de indagación en el impacto que la realidad ejerce sobre él, enfrentándolo al contexto que tantas veces había sido negado o tergiversado por agentes culturales y éticos de alta influencia, hasta ahora vigentes:

En nuestra época, y en una dimensión diferente a la convencional, el arte daría prioridad a recrear lo que –Lacan mediante– se entiende como “goce”; esto es: lo indecible del deseo, lo que la palabra no puede traducir; el resquebrajamiento de los velos de la belleza. Por ejemplo, lo que tensa el orgasmo, o el angustiado despertar de una pesadilla: los instantes del exceso y del descentramiento más radical. Es más: hace

tiempo que la belleza es negada por muchos como meta a alcanzar. Lo feo, incluso lo monstruoso-goyesco, el horror, traen el prestigio de la distorsión en su máxima intensidad. En andas de tal relativismo, los enfrentamientos estéticos no suelen ser hoy tan cruentos como cuando, en 1912, Stravinsky desató un escándalo mayúsculo con su *Consagración de la Primavera*, o Víctor Hugo con su *Hernani* en 1830. (Madrazo, 2006, p. 13)

Una de las ramas que podríamos interpretar como ciencia aplicada es el área médica, la que, utilizando el método científico, se ve enfrentada a superar las remotas tradiciones curanderas, para dar paso a la tecnología farmacéutica y fundar la ahora denominada medicina tradicional. Siguiendo esta tónica, las ciencias humanas dejan sólo de teorizar los frutos de la especulación y rigidizan sus quehaceres sirviéndose de disciplinas exactas que autoricen la demostración de lo planteado, como la estadística y la matemática.

Por su parte, las artes modifican sus también vetustas influencias y contestan, en un principio, a las fórmulas clásicas y, posteriormente, a las consideradas como vanguardias, al plantearse desde la ruptura del modelo canónico. Todas las evoluciones anteriores, se fundan, como se aprecia, en el principio de confrontación; en este caso, lo antiguo y lo moderno, lo especulativo y lo científico, lo clásico y lo renovado. Al respecto, Jorge Madrazo (2006) comenta que:



En la actualidad, pasado y presente, clasicismo, neoclasicismo y ruptura, gusto renacentista y gusto barroco, o aun y sobre todo el no-gusto como gesto de repulsa, pueden coexistir y hasta fumar la pipa de la paz. Con esto nos reintroducimos en suelo resbaladizo: el vínculo de lo que se llame belleza con lo que se llame arte. En la antigüedad iban unidos; hoy se los ve protagonizar un formidable divorcio. (p. 14)

Ahora bien, si pensamos en lo que fundamenta el escape que realizamos casi instintivamente de lo que es rechazado, sólo una explicación se viene de inmediato: el miedo, emoción fundamental, la originaria, la que funciona automáticamente ante lo desconocido, opera ante un síntoma del entorno, como escape de una realidad que no es conocida. Y lo desconocido, evidentemente, es lo primero que se puso frente a los ojos del ser humano en el momento en que observa su entorno al tener su origen en los suelos del planeta.

Los esfuerzos de la cultura occidental han estado puestos en esconder y suprimir la fealdad y poniendo delante de ella, grandes monumentos, construcciones y edificaciones que llaman la belleza, la gloria, la religión, la santidad y la virtud. En esta función de edificación de lo bello, existe, por extensión, una gran preocupación por tachar la fealdad, hasta hacerla casi invisible a los ojos.

Pero, su doble opuesto no es fácil de enmudecer, pues son muchas las maneras que tiene de presentarse frente al adverso contexto embellecido. Lo feo no es sólo lo monstruoso, lo desconocido, lo disarmónico y lo oscuro; lo grotesco unido a lo sublime es un terreno en el cual ha encontrado nicho. La oposición hacia lo establecido que esto revela, hace peligrosamente cercana la estética de la fealdad a las maneras clásicas, inaugurando un panorama sincrético que valida el gesto vanguardista.

Bajo esta perspectiva, lo sugerido, el discurso indirecto y la no obviedad, por nombrar sólo algunas herramientas conceptuales existentes, posicionan su participación en el imaginario creativo del artista, acrecentando el acervo de ideas, imágenes y materias metafísicas que, pronto, engrosarán el caudal de recursos físicos con los que, inevitablemente, renovarán sus procedimientos y enfrentarán, hasta ese momento, desconocidos resultados. Éstos, responden al rompimiento de los cánones clásicos del buen gusto y a todas las limitaciones que, probablemente, la laxa línea de separación entre lo ético y lo estético, hacía evidentes. Defectos y virtudes, en este plano del razonamiento, se vuelven elementos centrales de la discusión ético-estética:

¡Entonces, para usted, lo feo es un tipo digno de admiración, y lo grotesco un elemento del arte! ¿Y las gracias?... ¿Y el buen gusto?...  
¿No sabe que el arte debe rectificar a la Naturaleza, que hay que ennoblecerá, que hay que elegir? Los antiguos, ¿han empleado alguna

vez lo feo o lo grotesco?, ¿han mezclado alguna vez la comedia con la tragedia? ¡El ejemplo de los antiguos, señores! Además, Aristóteles... Además, Boileau... Además, La Harpe... ¡En verdad! Esos argumentos son, sin duda, sólidos, y sobre todo de una rara novedad. Pero nuestro papel no es contestarlos. No edificamos aquí un sistema, porque Dios nos guarda de ellos. Comprobamos un hecho. Somos historiadores, no críticos. ¡Poco importa que este hecho guste o disguste! Es así. Volvamos, pues, sobre nuestros pasos, y tratemos de hacer ver que es de la unión fecunda del tipo grotesco y del sublime que nació el genio moderno, tan complejo, de formas tan variadas, tan inagotable en sus creaciones, y muy opuesto en esto a la uniforme simplicidad del genio antiguo; mostremos que es de allí de donde hay que partir para establecer la diferencia radical y real entre las dos literaturas. (Hugo, 1947, pp. 18-19)

Es necesario, llegados a este punto, distinguir entre tipos de fealdades. Primero, una fealdad que radica en todo lo que es feo en sí, por antecedente cultural y sensorial y aquella fealdad que es considerada como tal por no cumplir con la imagen determinada según el modelo imperante. Eco nos invita a esclarecer estas diferencias del siguiente modo:

Deberemos distinguir realmente entre la fealdad en sí misma (un excremento, una carroña en descomposición, un ser cubierto de llagas que despide un olor nauseabundo) y la fealdad formal, como

desequilibrio en la relación orgánica entre las partes de un todo. Imaginemos (...) a una persona con la boca desdentada: lo que nos molesta no es la forma de los labios o de los pocos dientes que quedan, sino el hecho de que los dientes supervivientes no estén acompañados de los otros que deberían estar allí, en aquella boca. (Eco, 2007, p. 19)

Esta distinción es relevante por cuanto separa lo que es, en su esencia, feo y lo que, según nuestro modelo mental, puede parecernos feo. Además, debemos tener en claro que el arte, disciplina que nos reúne en este escrito, puede hacernos parecer lo que es feo, una obra de incalculable belleza, por cuanto la maestría del artista reproduce aquello de manera formidable. A esta “fealdad” la denominaremos como la representación artística de la fealdad, no importando cuál de las dos fealdades anteriormente citadas, se tome como objeto de inspiración (Eco, 2007). Por su parte, el neoplatónico Plotino citado en Casas (2011), distingue varios estadios de belleza que, por oposición, también lo hace con los de la fealdad:

Cuenta Plotino que (...) no es la simetría o la proporción de los cuerpos lo que les aporta belleza; hay muchas cosas que son simétricas pero no por ello son bellas. Según Plotino, las cosas de este mundo son bellas en cuanto participan de la idea, del arquetipo, del modelo de Belleza. Las cosas serán más o menos bellas en cuanto se acerquen más o menos perfectamente a ese modelo de Belleza. Lo feo sería todo aquello que no participa de una idea, de una razón, o lo que está muy

alejado de esa idea, que no siguió el modelo arquetípico. (...). El alma, cuando ve algo bello, se siente atraída por ello, lo acoge, lo integra a sí misma; en cambio, si tropieza con lo feo, se aleja, reniega de ello porque no sintoniza con ello. (p. 9)

Éste, contrario a las reflexiones de Eco, supone la unión entre las dimensiones de belleza y bondad, creencia lógica si pensamos que en su obra plantea un sincretismo entre las ideas de varios sistemas cognitivos de la época (por una parte Platón, por otra la ideología egipcia desde donde provenía y tantas otras que conoció en Alejandría). Se trata de un sistema ecléctico que intenta aunar criterios entre tanta diversidad.

Otro filósofo que aborda la problemática estética desde el vínculo de lo feo con el mal moral es Karl Rosenkranz (1853). Coincide con el neoplatónico mencionado, pero se inmiscuye dentro del razonamiento de lo feo para develar sus postulados. De esta forma, plantea que

Del mismo modo que el mal y el pecado se oponen al bien, y son su infierno, así también lo feo es "el infierno de lo bello". [Eco, interpretando al autor, dice que] Rosenkranz retoma la idea tradicional de que lo feo es lo contrario de lo bello, una especie de posible error que lo bello contiene en sí, de modo que cualquier estética, como ciencia de la belleza, está obligada a abordar también el concepto de fealdad. Pero justamente cuando pasa de las definiciones abstractas a una

fenomenología de las distintas encarnaciones de lo feo es cuando nos deja entrever una especie de "autonomía de lo feo", que lo convierte en algo mucho más rico y complejo que una simple serie de negaciones de las distintas formas de belleza. (Eco, 2007, p. 8)

Vemos, en la mención anterior, cómo se comienza a construir una imagen de lo feo como terreno independiente de lo bello, hasta ahora su contendora y antagónica en una reyerta que la tenía hace siglos como vencedora. La fealdad se erige, entonces, como una nueva posibilidad de existencia, autónoma y fundamentada por sus propias leyes estéticas. Así como existen los principios de la belleza como proporción y armonía, la fealdad tendría lo inarmónico y desproporcionado. Sin embargo, el arte tiene la capacidad de volver bello lo que en realidad causa repelencia, estableciendo una conversación y una convivencia de estos dos polos, en inicio, opuestos.

Aristóteles en su poética, nos deja en claro que la polarización de concepciones de lo aceptado y lo no aceptado social, cultural y estéticamente es evidente, dado su profundo estudio de lo honorable a través de la tragedia y la negada y tan acosada por mitos, comedia. Pero, más allá de esta diferenciación inicial, dice Kant (1876), sabemos que:

Para decidir si una cosa es bella o no lo es, no referimos la representación a un objeto por medio del entendimiento, sino al sujeto y al sentimiento de placer o de pena por medio de la imaginación (quizá

medio de unión para el entendimiento). El juicio del gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; no es por tanto lógico, sino estético, es decir, que el principio que lo determina es puramente subjetivo. (p. 70)

En este sentido, lo anterior resulta esclarecedor para comprender que la fealdad descrita por Eco se vincula inevitablemente con el concepto hórrido acuñado en esta investigación, pues el padecimiento del ser humano se expresa en su psiquis e inmediatamente repercute en su corporalidad; no ha habido catástrofe alguna en la historia de la humanidad que no haya modificado al hombre conductualmente de la mano de sus valores, y que ello, a su vez, no haya alterado su materialidad.

Bien dice Arnold Hauser (1998) que el siglo XX no comienza sino hasta después de la Guerra, pues es en este tiempo que los artistas se hacen conscientes de la realidad perturbada en que viven y logran derribar los espejismos impresionistas del siglo anterior. El desastre encarnado en cada ser humano, cada uno como reflejo de la catástrofe mayor, no es más que consecuencia de la más grande crisis de deshumanización experimentada por el mundo; El Holocausto sella con sangre en cada sujeto, el dolor. El sinsentido de la vida, los agudos contrastes de su realidad, la sobrevivencia en medio de tantos millones de muertes no son más que el imaginario colectivo que inauguran el nuevo siglo. Y entre la contrariedad, belleza y fealdad en el arte, definitivamente, se tornan conceptos unidos:

(...) el objeto real de la representación es el absurdo de la vida, que parece tanto más sorprendente y chocante cuanto más realistas son los elementos del fantástico conjunto. (...)... todas las formas de yuxtaposición y simultaneidad en que son comprimidas las cosas no simultáneas e incompatibles, son sólo la expresión de un deseo de poner unidad y coherencia, por cierto que de muy paradójico modo, en el mundo atomizado en el que vivimos. El arte está poseído por una verdadera manía de totalidad. (...). El desprecio por el hombre, la llamada “deshumanización del arte”, está relacionada, sobre todo, con este sentimiento. (Hauser, 1998, p. 497)

El surgimiento consciente de un pensamiento que compatibiliza contrarios, lleva a reconsiderar antiguos antagonismos ideológicos. El nuevo paradigma, invita a

(...) analiza[r] minuciosamente la fealdad natural, la fealdad espiritual, la fealdad en el arte (y las distintas formas de imperfección artística), la ausencia de forma, la asimetría, la falta de armonía, la desfiguración y la deformación (lo mezquino, lo débil, lo vil, lo banal, lo casual y lo arbitrario, lo tosco), y las distintas formas de lo repugnante (lo grosero, lo muerto y lo vacío, lo horrendo, lo insulso, lo nauseabundo, lo criminal, lo espectral, lo demoníaco, lo hechicero y lo satánico). Demasiadas cosas para seguir diciendo que lo feo es simplemente lo opuesto de lo bello entendido como armonía, proporción o integridad. (Eco, 2007, p. 8)



Quizás lo planteado por Rosenkranz resulta una premonición de lo que sucedería más tarde, en los albores del siglo XX: Se instala una orientación paradójica, en palabras de Hauser, en la que reconocer la mixtura creadora de opuestos, puede describir la nueva era del ser humano en el mundo, luego de haber confrontado hasta el límite sus diferencias. En una sociedad occidental crítica, que ha tocado fondo y ha presenciado cómo las ideologías totalitarias se fueron instalando y sembrando la muerte a su paso, el reconstruir se yergue de la mano del cuestionamiento, de la angustia y, también, de las conciliaciones.

Hay demasiadas cosas que demuestran que lo feo no es simplemente lo opuesto de lo bello, decía. Y esas cosas a la luz, a la vista de todos, probablemente, sinceren los conceptos velados por una cultura que, luego de la aniquilación y la oscuridad (ésta sí la oscuridad real), busca descubrir la iluminación en la ampliación de concepciones y de creencias. Para ello, analizar lo que se es, descubrir otras nuevas formas de ser y aceptar lo que antes se negó, se vislumbra como la consigna.

Lo hórrido, macromotivo que recluye el dolor y el padecimiento, para extender su significado hacia el extrañamiento y la diferencia, encuentra asidero en la historia de la humanidad, en cada uno de los momentos en que el hombre construyó, construye y construirá espacios para atentar contra sí mismo. Desde

su (ya muchas veces ingenua) psiquis hasta sus repercusiones en el cuerpo, individual, colectivo y universal.

## 1.2. Lo horrible: Principios trágicos como fundamentos de una estética de la transgresión

En esta investigación, la presencia del término horrible busca funcionar como concepto unificador en el que convergen una serie determinada de hechos, acciones y situaciones en las que el mundo contemporáneo se encuentra: la guerra, la masacre, la hambruna, la soledad, el vacío, todos ellos vistos desde una focalización feroz, aniquilante, pero también con una carga de semanticidad que la sitúa como momento de transmutación del ser, evolución, un nuevo orden y prioridad de los asuntos que le son inherentes.

Los fundamentos de la tragedia griega, haciendo un símil, funciona también bajo estos parámetros, es decir, se hace manifiesta en ella la participación del destino como elemento omnipotente que obliga al cumplimiento de los designios oraculares en desmedro de un hombre honorable (Edipo, por ejemplo), pero que luego, después del sufrimiento que debe asumir, asciende de estado al comprender lo que sucede y dar paso a su purificación mediante este padecer; implica, por tanto, una transmutación, una evolución de estado.

Lo anterior encuentra su apoyo en la obra *Estética* de Zátanyi (1998), quien cita a diversos autores para explicar la convivencia de la dimensión de la belleza con la de la fealdad:

Y la determinación, en el vocabulario aristotélico, significa orden, constitución, imposición, generalización del orden. No existe nada bello, que no disponga del orden. Más precisamente no puede ser bello nada que no haya sido conformado por el orden. (...) en su teoría sobre la tragedia, se menciona el horror, el dolo, pero sólo como medios del castigo divino, como temor para el linaje del hombre y no como posibles fenómenos para la creación artística.

(...) Lo que está afuera es el desorden. Es la no-ley. Es la inseguridad, por lo tanto lo demoníaco. (...). Eso va a ser lo feo. Lo feo no es feo porque es repulsivo, sino porque es temible. Es el mal, es lo feo. Lo bello es el bien, es la ley. (p. 213)

Por otra parte, en la investigación de Nadine Ly (1983) titulada *El Lenguaje del horror en el teatro de Juan de La Cueva*<sup>4</sup>, se considera necesario

---

<sup>4</sup> Juan de la Cueva de Garoza (Sevilla, 1543 – Granada, 1612) es un dramaturgo y poeta español, reconocido por haber sido el precursor de Lope de Vega al rescatar las condiciones que tenían las hermosas leyendas nacionales para ser llevadas al teatro. Sobresalió en la escritura de tragedias y comedias de asuntos clásicos y de crónicas y romances de temáticas históricas de España. Sus obras carecen de carácter moral, pues solidariza con personajes de comportamiento transgresor (como en su obra *El príncipe tirano*). Nadine Ly, en su estudio *El Lenguaje del horror en el teatro de La Cueva* (1983), cita a Alfredo Hermenegildo, quien en su publicación *Los trágicos españoles del siglo XVI* comenta respecto de su escritura: *El brillo de su forma de expresión, con animadas y vigorosas descripciones, con rasgos enérgicos y a veces violentos, logró acostumbrar al público y prepararlo para la llegada de Lope al teatro, una vez superada la crisis que se produjo en el drama nacional en la segunda mitad del siglo XVI. Cueva tiende a utilizar un lenguaje pomposo y altisonante impropio del drama "clásico", y lo*

explicitar la etimología de los términos que poseen la raíz latina horr-. De la misma manera, se vuelve pertinente en la presente, pues ayuda a esclarecer cualquier tipo de aproximación que pareciese injustificada o caprichosa respecto al término utilizado y que designa tan importante cúmulo de significación. Veremos a continuación, qué designa según su acepción más primitiva, el término **hórrido** y el conjunto de signos lingüísticos que se encuentran asociados gracias al radical antes mencionado. Así:

## **I - EL NÚCLEO SEMÁNTICO**

Por núcleo semántico, entiendo la breve serie de palabras (cinco palabras en total) que denotan directamente el horror, y cuyo radical se forja sobre la raíz latina horr-. Son el sustantivo **horror** y los adjetivos **horrendo, horrible, hórrido y horrísono**.

### **1) Aproximación histórica**

En latín, el campo léxico del horror abarca unas veinte palabras (verbos, sustantivos, adjetivos y adverbios) que se reparten en tres grupos semánticos:

- el horror físico: el erizamiento, aspereza o carácter no pulido;
- el horror moral: espanto o terror que se experimentan o que son provocados;

---

*pone en boca lo mismo de reyes que de villanos, de verdugos que de idílicos pastores. Llama la atención de la investigadora que "Tanto en las Comedias cuanto en las Tragedias, aquello de que se trata pertenece al campo del horror: crímenes, torturas, injusticias, muertes y traiciones, incendios, transgresión de leyes humanas y divinas, etc. En relación con este referente trágico, Cueva supo crear un lenguaje de una coherencia férrea".*

- lo prodigioso, asombroso: lo que provoca un estremecimiento de sorpresa, admiración o intensa alegría. (Ly, 1983, p.23)

Se aprecia con claridad en lo citado, una clasificación que encierra tres sentidos absolutamente diferenciados, aún teniendo esa raíz común. La última, incluso, se ve complementada hasta con una idea contraria a la que se conserva en el imaginario común de utilización de la palabra, en una relación antinómica. Como consecuencia:

Esta última acepción, la rechazaron los idiomas románicos, excluyéndola del campo semántico del horror. Sin embargo, el teatro de Cueva ofrece algún que otro ejemplo ambiguo que quizás recuerde el gozo latino del horror. Un hiato temporal inmenso separa el **horror** latino del **horror** español. Corominas hace remontar la primera documentación de horror a 1574. Teniendo en cuenta el hecho de que las obras dramáticas de Cueva se representaron por primera vez entre 1579 y 1581, el empleo de la palabra sonaría a cultismo y sorprendería al público, a la vez que confirmaría el carácter altisonante del lenguaje trágico. A partir del siglo XVII y muy rápidamente, el empleo de la palabra se extiende popularizándose. En cuanto a los adjetivos, y siguiendo siempre a Corominas, horrible se documenta en 1438, hórrido en 1499, horrendo en 1525 y horroroso en 1702. (Ly, 1983, p. 23)

Continuando con la aportación de la autora citada, termina el apartado semántico, entregando una clara especificación de los alcances de cada uno de los términos antes problematizados:

HORROR. Vale miedo, espanto con temblor.

HORRENDO. La cosa que pone horror en verla como espectáculo horrendo, crueldad horrenda. Horrible, espantoso.

HÓRRIDO. El que viene espeluzado el cabello, con rostro triste, vestido desharrapado, medio desnudo.

Como se puede observar, al cabo de esa rápida ojeada histórica, el horror se entiende esencialmente como alteración moral, semejante al espanto, y que se manifiesta por medio de una alteración física, el temblor y erizamiento del pelo. (Ly, 1983, p.24)

Lo hórrido aparece determinado en esta definición, por un rasgo que los otros dos términos abandonan, la idea de individuo, la cual es complementada con calificativos propios del campo semántico de la fealdad (el sujeto “*viene espeluzado<sup>5</sup> el cabello, con rostro triste, vestido desharrapado, medio desnudo*”). Además, como dato relevante, encontramos una mixtura de las dimensiones ética y corpórea, pues se acompaña lo desarreglado y desprovisto se suma al estado anímico decaído, triste, desanimado y descuidado, inclusive extendiéndose a las ideas del olvidado, del oculto, del que no se quiere ver.

---

<sup>5</sup> El término aludido corresponde al contemporáneo ‘espeluzar’ o, más comúnmente utilizado, ‘despeluzar’. Su significado, según la RAE (2013), es “descomponer, desordenar el pelo de la cabeza, de la felpa” y, también, “erizar el cabello, generalmente por horror o miedo”.

Luego, para mostrar las funciones del término **hórrido** dentro del lenguaje de esta autora, cita tres textos en los que adquiere valor de compañía del sustantivo **infierno**:

El adjetivo **hórrido** es empleado tres veces para caracterizar el Infierno. En CA [La constancia de Arcelina] (pp. 31-32) la caracterización se hace por metonimia ("¡Salid furias, del hórrido tormento!"), mientras que en la TPT [Tragedia del príncipe tirano] (p.255) y en VE [El viejo enamorado] (p. 290) **hórrido** define la misteriosa y profunda cavidad:

Arrebatado seas deste mundo  
y sumergido al hórrido profundo...  
... ¿Esto consiento y esto veo  
Sin que conmueva el hórrido profundo  
y tremer haga de terror el mundo?

Ya vemos cómo el sintagma **hórrido profundo** está en vías de semiotizarse, es decir, fijarse funcionando casi como elemento necesario del lenguaje del horror, y eso tanto más cuanto que viene junto con los vocablos **conmover**, **tremer**, **terror**, que forman la escala mayor de tal lenguaje. (Ly, 1983, p.25)

La orientación del término en cuestión, dice relación directa con la concepción del manifiesto romántico escrito en el Prefacio de Cromwell de Víctor Hugo (1947), en cuanto se refiere a la convivencia no excluyente, sino que integradora, de las dimensiones de belleza y fealdad. Eco, en el apartado



anterior, lo hacía patente en el arte, pero Víctor Hugo lo aplica, específicamente, en el campo de la tragedia y de la comedia, combinación que él designa como drama. Lo que importa de esta aclaración es que, si bien la tradición clásica encontró cimiento en el concepto purista de lo bello, esta vez no puede separarse de lo natural, pues la creación comprende todo, incluso aquello que se obvió por no cumplir con el canon dominante:

El cristianismo dirigió la poesía hacia la verdad. Como él, la musa moderna lo verá todo desde un punto de vista más elevado y más vasto; comprenderá que todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz. (...) Entonces fue cuando, (...) la poesía dio un gran paso, un paso decisivo, un paso que, semejante a la sacudida que produce un terremoto, cambiará la faz del mundo intelectual. Obrará como la naturaleza, mezclará en sus creaciones, pero sin confundirlas, la sombra y la luz, lo grotesco y lo sublime, el cuerpo y el alma, la bestia y el espíritu; porque el punto de partida de la religión debe ser el punto de partida de la poesía. (Hugo, 1947, p. 4)

Vemos cómo Víctor Hugo naturaliza la relación de convivencia entre estos dos polos conceptuales, basándose en principios religiosos arraigados a la tradición, como la creencia en Cristo redentor. No existe belleza sin su contrario, pues es éste el que ayuda a valorar a la primera por polarización

semántica. Tampoco existe una fealdad que, por sí sola, constituya expresión en el campo de lo estético. *“En efecto, en la poesía nueva, mientras que lo sublime representa el alma tal como ella es, purificada por la moral cristiana, lo grotesco representa el papel de la humana estupidez”* (1947, p. 6).

Y así, Hugo alude a un motivo teórico de sumo interés en esta propuesta, que es la presencia de los fundamentos de una tragedia contemporánea justificada en el accionar del hombre en sus contextos actuales, construyendo él mismo los designios que antes eran dictados por el destino, supliendo su participación.

En este sentido, la conceptualización de lo horrible funcionará como elemento que permita la convivencia del padecimiento, fruto de los actos de la ya citada tragedia contemporánea,<sup>6</sup> con una dimensión escénica que lo concrete en el cuerpo del ser humano, el cual oscila entre las posibilidades de ser víctima y victimario al unísono, responsable e irresponsable, en el mismo

---

<sup>6</sup> Véase el trabajo de Lucía de la Maza (2008) titulado *Tragedia contemporánea y su posibilidad: Himmelweg de Juan Mayorga*. La autora, en el primer capítulo de su investigación, se basa en los escritos de Goethe para elaborar una conceptualización de lo trágico en el mundo contemporáneo, distinguiendo los elementos conformadores de la tragedia clásica y, desde ese lugar, emprender su búsqueda en textualidades teatrales contemporáneas. Alude a los principios de: 1) Contraste, el cual *“se debe tomar como la oposición de dos situaciones que vive el héroe griego tras su caída”*. (*“Todo lo trágico se basa en el contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece, lo trágico se esfuma”*, dice Goethe); 2) Ausencia de salida, que plantea que *“la irresolubilidad del conflicto encuentra la muerte como su aliado más perfecto para el desenlace. Tal y como él [Goethe] afirma, [Lesky (1973, p.28) considera que] “se trata simplemente del conflicto que no permite ninguna solución, y puede originarse de la contradicción de las circunstancias, cuando tiene tras de sí un motivo natural auténtico y es un conflicto auténticamente trágico”*; 3) Voluntad trágica, de la cual *“pensaba que en el teatro del futuro deberían unirse la concepción griega del destino trágico y la visión shakesperiana de la voluntad trágica, es decir, la aceptación del destino impuesto”*.

momento; es un paradojismo, una oximoronización –de oxímoron, “*vocablo de origen griego que deriva del oxys, que significa ‘agudo’, y moron, que significa romo*” (RAE, 2013) –que establece la unión o la coexistencia entre estos dos ámbitos antes señalados –.

La semiota italiana Bice Mortara Garavelli en *Manual de Retórica* (1997), define este procedimiento retórico como:

El oxímoron (gr. oxímoron, “locura extrema” de oxys, “agudo” y morós, “loco”; lat. oxymorum, oxymora verba) es la unión paradójica de dos términos antitéticos, una especie de cortocircuito semántico que se produce cuando uno de los dos componentes expresa una predicación opuesta o contradictoria con el sentido del otro con el que, a su vez, constituye una función sintáctica (...). En la tradición retórica francesa (...), se denomina paradojismo a la combinación de “ideas y palabras que ordinariamente son contrarias e incompatibles” de modo que, al excluirse mutuamente, producen un sentido “más verdadero, porque es más profundo e incisivo (...) es evidentemente, lo mismo que el oxímoron”. (Mortara, 2000, pp. 279-280)

De este modo, formalizamos el fenómeno de oximoronización escénica, a través de la presencia de elementos trágicos en el curso de la vida del ser humano contemporáneo, sujeto a una tragedia que lo sitúa como responsable de su destino funesto y lo proyecta hacia una modificación moral y material,

que son consecuencias de este inevitable devenir, más la presentación escénica de ello, bajo parámetros estéticos rigurosos que aseguren el equilibrio y desequilibrio de las composiciones, la forma y deformidad de los cuerpos, el ritmo y arritmia de los movimientos, la claridad y la confusión de las figuras presentadas, entre otras categorías que veremos convivir con sus opuestos.

Víctor Hugo explica certeramente la concordia antes comentada, identificando creaciones clásicas de la cultura dramática occidental. Varios son los arquetipos que han nacido de esta dicotomía, unos rindiendo culto a la impureza e inmoralidad y otros sujetando el código moral y la corrección. De esta manera él determina que:

El primer tipo, desprendido de toda liga impura, estará dotado de todos los encantos, de todas las gracias y de todas las bellezas, y llegará un día en que cree a Julieta, a Desdémona y a Ofelia. El segundo tipo representará todo lo ridículo, todo lo defectuoso y todo lo feo. En esta división de la humanidad y de la creación, a él le corresponderán las pasiones, los vicios y los crímenes; será injurioso, rastro, glotón, avaro, pérfido, chismoso e hipócrita; será más tarde Yago, Tartufo, Basilio, Poionio, Harpagón, Bartolo, Falstaff, Scapín y Fígaro. (Hugo, 1947, p. 6)

La restricción aparece en este punto, ligada al concepto de belleza. Los principios de equilibrio, armonía y simetría exigen el absoluto apego a sus

cánones para que algo sea calificado como bello. La fealdad, por su parte, ofrece un espectro colmado de versatilidad:

Lo bello no tiene más que un tipo, lo feo tiene mil. Es porque lo bello, humanamente hablando, sólo es la forma considerada en su expresión más simple, en su simetría más absoluta, en su armonía más íntima con nuestra organización; por eso nos ofrece siempre conjunto completo, pero restringido. Lo que llamamos lo feo, por el contrario, es un detalle de un gran conjunto que no podemos abarcar y que se armoniza, no con el hombre, sino con la creación entera; por eso nos presenta sin cesar aspectos nuevos, pero incompletos. (Hugo, 1947, p. 6)

Explicitamos, a continuación, la coexistencia terminológica que subyace a esta investigación, mediante el siguiente campo semántico elaborado por Karl Rosenkranz (1853, citado en Eco, 2007), organizado en un cuadro de convivencias para la presente investigación:

Lo Bello	Lo Feo
Bonito, gracioso, placentero, atractivo, agradable, agraciado, delicioso, fascinante, armónico, maravilloso, delicado, gentil, encantador, magnífico, estupendo, excelso, excepcional, fabuloso, prodigioso, fantástico, mágico, admirable, valioso, espectacular, espléndido, sublime, soberbio	Repelente, horrendo, asqueroso, desagradable, grotesco, abominable, odioso, indecente, inmundo, sucio, obsceno, repugnante, espantoso, abyecto, monstruoso, horrible, hórrido, horripilante, sucio, terrible, terrorífico, tremendo, angustioso, repulsivo, execrable, penoso, nauseabundo, fétido, innoble, aterrador, desgraciado, lamentable, enojoso, indecente, deforme, disforme, desfigurado (por no hablar de cómo el horror puede aparecer también en terrenos como el de lo fabuloso, lo fantástico, lo mágico y lo sublime, asignados tradicionalmente a lo bello).

Tabla 1: Términos asociados a los campos de la belleza y la fealdad  
 (Rosenkranz, 1853, citado en Eco, 2007, p. 14)

Del cuadro anterior, podemos extraer varias conclusiones que sintetizan y sistematizan el capítulo primero de esta investigación: 1. El mutuo condicionamiento que existe entre fealdad y belleza. 2. La amplitud y alcance semántico de la fealdad. 3. El oxímoron estético que conlleva la estética hórrida, como convivencia de temáticas dolorosas llevadas a escena con la intención de conseguir un efecto bello. 4. La posible recepción del oxímoron audiovisual y/o escénico por parte del espectador, ya comprobada en otras artes, tales como la pintura y la literatura. 5. La existencia de una visión trágica contemporánea, la cual mantiene la estructura comentada por Goethe y Lesky (véase pie de página 7), pero se atreve a modificar la influencia del destino trágico, por la influencia del pensamiento y quehacer del hombre sobre sí mismo, convirtiéndolos en los nuevos factores responsables del padecimiento, el dolor y la aniquilación del ser humano, con consecuencias desastrosas o, en el mejor de los casos, alienantes, transformadores o regeneradores.

Los cinco puntos integradores del apartado, esbozan un marco teórico que nos permite avanzar hacia el otro punto central de esta investigación. El cuerpo como elemento materializador de la tragedia contemporánea, receptáculo del daño. Los efectos que ha sufrido son muchos, de la mano de los ensayos atómicos y nucleares de la era contemporánea, de las carreras armamentistas de los países, de la atrozmente desigual repartición de los recursos en el mundo y, por consiguiente, la hambruna. En resumen, una

deshumanización que lleva a creer en nuestro pronto fin como especie. Hablamos de un cuerpo fruto de la dolencia y la ambición de su género, una imagen abatida. Es otro cuerpo el que se ha generado, evolucionado hasta involucionar, diríamos en un oxímoron. Éste, es el cuerpo deforme. Umberto Eco (2007), ya cerrando este segmento, se refiere a él, diciendo:

En este sentido, no solo se consideraba fea una cosa desproporcionada, como un ser humano con una cabeza enorme y unas piernas muy cortas, sino que también se consideraban feos los seres que Tomás definía como *turpi* en el sentido de "disminuidos" o -como dirá Guillermo de Auvernia (*Tratado del bien y del mal*)- aquellos a los que les falta un miembro, que tienen un solo ojo (o tres, porque se puede adolecer de falta de integridad también por exceso). Por consiguiente, se consideraban feos sin piedad alguna los adefesios, que los artistas han representado a menudo de forma despiadada, y en el mundo animal los híbridos, que fundían de forma violenta los aspectos formales de dos especies distintas. (p. 13)

El cuerpo se expresará por sí solo en las siguientes páginas. Y será para inaugurar nuevas imágenes de él, otras formas de concebirlo, individual y socialmente. Veremos cómo este sistema orgánico nos ofrece distintas percepciones en pos de la diversidad. Las ciencias han volcado su atención hacia él, como reflejo de nuestro aparato social. Es hora de darle la cabida suficiente, para que nos enseñe, con propiedad, lo que somos en realidad.



## CAPÍTULO II

### CUERPO Y DECONSTRUCCIÓN

Había entre éstos, sátiros y faunos, a los que se llamaba entonces demonios de los campos o ídolos de los bosques (...); a Satanás se le había concedido poder sobre todos ellos y además se tenía por cosa cierta que, debido por una parte a su origen pagano y por otro a sus formas a media animalescas, Dios los rechazaba y no les haría participar de la bienaventuranza. Sin embargo esas criaturas, a medias humanas a medias animales, y esos ídolos caídos, no eran todos de naturaleza maligna; muchos de ellos se sujetaban al dominio de Lucifer de muy mala gana (...)

(Hesse, 2011)

#### 1.1. El cuerpo como síntesis de la evolución sociocultural del hombre

Hoy por hoy, en plena era de las comunicaciones, la representación del cuerpo en imágenes, ya sea en soportes comunicativos mediáticos mediales o en la propia obra de arte ya invitada a convivir con la reproductibilidad técnica de Walter Benjamin (1989), constituye un juego retórico de sustitución semántica cercano a una sinécdoque del ser humano, considerando que la traslación del gran campo semántico que lo constituye se sintetiza en una

imagen que no es más que el espejismo resultante de las múltiples condicionantes culturales que la conforman (López & Gauli, 2000). Entre estereotipos, surge una lejana figura que, aunque pareciese ser el único objetivo del individuo contemporáneo, es el simple contendedor de todas aquellas características que, sumadas a esa materialidad, hacen humano al ser en cuestión.

Lo genérico, por tanto, es la pretensión de una cultura que busca estandarizar imágenes muy concretas de lo que se considera como cuerpo. Así, el cuerpo “correcto”, el aceptado, el modelado, es aquel que se ciñe a los patrones por ella dictados, dejando de manifiesto, por ende, qué no abraza esta concepción.

Aún sabiendo lo anterior, hay una serie de principios innegables del cuerpo, como materialidad: sabemos que el cuerpo es el elemento que, básicamente, nos une en consideraciones con el resto de los seres vivientes, sabemos que está concebido como una mixtura de funcionalidades bioquímicas, electromagnéticas, motoras e infinidad de otras que lo vuelven un aparato complejísimo en el que, ni más ni menos, se alberga la vida. Charles Darwin ya lo había adelantado cuando determinó, en su investigación de la evolución de la vida y las especies, que el ser humano no era más que el resultado del perfeccionamiento genético de otra especie, enfrentada ésta a un

conjunto de necesidades nuevas que la habían hecho cambiar, avanzar en pro de su supervivencia. La lucha por mantenerse con vida había hecho que la naturaleza, por medio del principio de selección natural, eliminara las variaciones desfavorables de la especie e hiciese que sobrevivieran las más aptas, según el entorno al que se vieran enfrentadas éstas en su hábitat.

De esta forma, los cambios corporales fueron indicio indiscutible de esta evolución, afirmando lo que, más tarde, sería un postulado contemporáneo incuestionable: el cuerpo es, por excelencia, reflejo de la interioridad del ser vivo, pues el medio físico y el material metafísico se encuentran en la más simple consideración de la conformación orgánica del ser, íntimamente ligadas, complementadas y mutuamente condicionadas.

Como consecuencia de este estudio, un método de trabajo se validó bajo el lente riguroso del científicismo: la observación de las características físicas y conductuales de una o varias especies, permitieron determinar su progreso en el tiempo, hecho que, por extensión, favoreció la separación inmediata de los seres pertenecientes a la minoría menos reconocida por los sistemas empíricos que comenzaban a autenticarse. A partir de esta acción taxonómica de los seres existentes, también se impuso el principio segregador de lo diferente, reconociendo especies o seres vivos aptos y otros no aptos para la vivencia en la naturaleza.

Bajo el concepto de la selección natural, acuñado por Darwin (2009) en su publicación de 1859, se dio énfasis a otras ideologías segregadoras, tales como el capitalismo, el empirismo y el positivismo, las cuales entretejieron argumentos que desfavorecieron a las minorías y a los individuos más débiles, inaugurando, también, nuevas formas de mirar al otro. Ángel Román (2012) en su artículo *El horror a lo otro* complementa esta idea, afirmando que:

En el siglo decimonónico es cuando el hombre se ve capacitado para alterar la naturaleza debido a los avances técnicos y médicos, contribuyendo a mejorar la calidad de vida. Es en este contexto cuando la importancia de la mirada cobra un mayor sentido al observar y analizar la realidad desde un punto de vista más subjetivo. No es casual que el cine y la fotografía nacieran a la par. Artes que se ven implicadas en los procesos de la forma de mirar y que acrecientan el sentimiento *voyeur* innato en el hombre. (p. 1)

De esta manera, se legitimó el prejuicio como modelo de conocimiento, exaltando la apariencia como sinécdoque de lo que se consideraba ser humano, en su totalidad. Ideológicamente hablando, fue un cambio radical en cuanto se refiere a la valoración del ser como sujeto dominante de la naturaleza y controlador de su entorno pues, siendo conscientes de sus limitaciones como 'aparato' y elemento de producción, buscaron su reemplazo en la máquina, artefacto que lo superaba con creces en el desempeño y

prolijidad en la cantidad y calidad de la producción industrial, relegándolo a un sitio meramente referencial. A esto:

La invención de la fotografía por Daguerre (1838), del teléfono por Bell (1878), de los rayos X por Röntgen (1885) y del cinematógrafo por los hermanos Lumière (1895) propiciaron una confusión entre lo real y lo fingido, alterando así las relaciones de lo humano sobre lo natural, la máquina como elemento culpable de una deformación de los cambios sociales del momento. El positivismo típico del siglo XIX debería haber permitido un mejor entendimiento entre la naturaleza, el hombre y la tecnología, pero no lo hizo. Ocasionó un distanciamiento progresivo del hombre con respecto a todo lo que le rodeaba, enfatizó el horror a la diferencia, a la otredad. (Román, 2012, p. 3)

Así es como el auge de las corrientes racionalistas y empiristas hicieron que se estableciera una imagen bien definida de lo que debía ser el cuerpo en esta nueva era del conocimiento, en pos de la producción económica. Teresa Porzecanski (2008) comenta al respecto que:

La idea de un cuerpo eficiente, que rindiera en el trabajo cotidiano y asegurara la producción de bienes de consumo, ya había surgido antes, como consecuencia de la Revolución Industrial en el mundo europeo, que solicitaba mano de obra resistente y sana, capaz de domesticar “los impulsos”, necesidades y deseos de los cuerpos. (p. 15)

A ello, se sumó una reconsideración de la salud del cuerpo, antes concebida como una condición del cuerpo en su totalidad. Al dividir y fragmentar el cuerpo, siguiendo el modelo industrial de la máquina conformada por múltiples partes, éste se tornó un reducto de piezas aisladas que, unas con otras, lo hacían funcionar adecuadamente según las instrucciones y requerimientos específicos. Porzecanski (2008) agrega que:

Los procesos de secularización comenzados en Occidente en el siglo XVIII, se acentuarían definitivamente con el empuje de la filosofía positiva, el empirismo y el nacimiento de la anatomía como una disciplina ordenadora, rotuladora y fragmentadora del cuerpo, bajo el modelo mecanicista/organicista de interpretación que primó en la segunda mitad del siglo XIX. (p. 15)

Michael Foucault (1996) en su publicación *El nacimiento de la clínica*, refuerza la idea de la modificación del cuerpo en torno a intereses productivos de los modelos sociales imperantes. Desde este foco, *“la historia de la corporalidad convoca una revisión de las maneras en que el cuerpo fue prescripto por las normativas y regulaciones culturales de estrato, género, ocupación, edad u otras, que lo modelaron en cada circunstancia y lo inscribieron de modos específicos en el contexto societario”* (Porzecanski, 2008, pp. 15-16). A partir de estos trabajos, revolucionarios para la época, se centraliza la atención en cómo han sido construidas estas diferencias, pues, indudablemente, el cuerpo del que sufre, el cuerpo del afortunado y el de cada

individuo responde a contextos particulares, cosa que los modifica y determina.

Así, los conceptos de salud, enfermedad, imagen, estética, identidad, socialización e impacto en la alteridad enfrentaron el cambio paradigmático que propone la cultura del culto a la imagen, pues *“una cultura dominada por palabras tiende a ser intangible y abstracta y reduce el cuerpo humano básicamente a un organismo biológico, mientras que el nuevo énfasis en la imagen pone la atención en la apariencia del cuerpo, la ropa, la manera y el gesto”* (Featherstone, 1995, citado en Porzecanski, 2008, p. 22).

Bajo esta conceptualización, el cuerpo alcanza un máximo de importancia en todos los planos de la vida, pues es expresión y síntesis del “ser humano”. No es más que un dispositivo de corroboración social, en el que se ve expresado el estado del alma del individuo; así, un cuerpo descuidado será imagen inequívoca del alma carente y, por el contrario, un cuerpo cuidado, será síntoma del cultivo de una apariencia preocupada, apegada a las normas morales establecidas por la hegemonía (Le Breton, 2002). Por consiguiente,

La vida estética, en Kierkegaard, es un cuidado de sí con el propósito de parecerse a ese cuerpo que obtiene legitimidad en la vida de las relaciones sociales. Se trata de una lucha que obtiene beneficios en los logros visualizados a través de la comparación que, a su vez, anula al sujeto que a ella se somete, alienando la expresión de autenticidad.

(González, 2008, p. 23)

En este sentido, lo que nos fue otorgado por la naturaleza, fue acomodado bajo la lupa de las estructuras sociales, modificando, a su vez, los gustos, generalizándolos y aplicando un modelo de observación y valoración del otro, apoyado por la alta influencia de los medios masivos de comunicación. Con ello, se olvida la responsabilidad de la calidad y cantidad de alimentación percibida por los sujetos, su inserción laboral y nivel educativo en las diferencias de complejión corporal de los individuos, entendiéndose por ellas forma, tamaño, volumen, peso y altura (González, 2008).

Tema obligado al referirnos a la complejión corporal, es la dualidad generada a partir de la exacerbación de la imagen y materialidad del ser humano; precisamente, lo otorgado por la naturaleza y lo considerado por la cultura dominante respecto a él constituyen dos posturas conciliadas por la racionalidad de la modernidad que considera “(...) *la aparición del cuerpo en el mundo moderno como factor central de su organización práctica y simbólica y el reconocimiento del orden producido a partir suyo*” (Pedraza, 2008, p. 35).

Según Pedraza, “*las formas de control, domesticación y disciplinamiento que dieron vida a la primera modernidad (familia y orden de géneros, ordenamiento etéreo, étnico y racial)*” (2008, p. 35) producto del denominado



“cuerpo cultural”, son hechos que dan cuenta de la negación de ciertas condiciones naturales e intrínsecas del “cuerpo natural” y que, por tanto, deben ser reconsideradas, reevaluadas. Los principios del trabajo y producción en serie, por mencionar uno de los tantos ejemplos, ponen en jaque la diversidad natural inherente a la condición de individuos, distintos en sus capacidades y procesos.

Bajo esta perspectiva, también hay una dimensión de construcción de identidad del individuo sujeta a la mirada del otro, quien sustenta su percepción en el prejuicio de la imagen, en un primer momento. Este prejuicio es el que determina su inclusión o exclusión de un grupo social y, por consiguiente, la conformidad o disconformidad con la imagen propia.

La problemática de la pertenencia nos ofrece un sinfín de factores que determinan la aceptación en un contexto; pero, si pensamos en cuál de ellos clasifica y condiciona los primeros impulsos de esa aceptación o rechazo, la responsabilidad recae en la imagen de nuestro cuerpo acompañado de la indumentaria, forma y figura de lo perceptible por nuestros sentidos. La imagen ideal, es decir, el cuerpo soñado y aprobado por esa porción social, tendrá un papel crucial en la consideración de un individuo dentro de un ambiente.

Dado lo anterior, el concepto de tasación del otro está previamente

determinado por el modelo estético-corporal hegemónico, traduciéndose éste en normas y antecedentes que son fundamentales para la clasificación de lo observado. La validación de esa taxonomía, en palabras de Bourdieu (1986), está construida en base a las “cualidades innatas” propias de la clase aristocrática y que la burguesía adopta, teniendo una constante de incomodidad, inconformidad y vergüenza:

Las características que diferencian un cuerpo de otro no son sino productos de complejos mecanismos de clasificación que construyen categorías de percepción que permiten distinguir la pertenencia a ciertas clases sociales (...) de acuerdo con una reglamentación que diferencia modos de hacer y de expresarse según criterios ordenadores de clase. (González, 2008, pp. 28-29)

Hemos visto que diversos criterios tienen cabida en la construcción de múltiples clasificaciones del cuerpo en sociedad. La evolución y desarrollo de las distintas visiones del cuerpo a lo largo de la historia del hombre ha sido y seguirá siendo una temática en continuo descubrimiento. Desde los estudios biológicos a los últimos estudios del cuerpo intervenido, pasamos por los cuerpos medicalizado, el cuerpo sexuado, el cuerpo ordinario, el cuerpo entrenado, el cuerpo danzante y el cuerpo desviado entre muchos otros, cada uno con sus historias, sus personajes y contextos. Con esto, asumimos la existencia de un cuerpo distinto en cada caso. Corbin, Courtine y Vigarello (2006) se preguntan al respecto: “¿De qué cuerpo hablamos cuando nos

*referimos a él?”* (Rodríguez, 2012, p. 275).

No hay dudas en la respuesta, si nos damos cuenta que su publicación supone la existencia de una variedad de cuerpos, a todos dedicado un capítulo en particular y que no deja de ser esencial para el estudio de los fenómenos corporales a partir del momento en que el hombre se hace consciente de él y de la multiplicidad de posibilidades que ofrece, al convertirse en el reducto directo de la construcción de identidad del sujeto sometido a las influencias de una sociedad que lo condiciona y modifica, según el paradigma ideológico que predomine en un momento histórico determinado.

De esta manera, en cada momento del curso histórico y de las sociedades nacientes de él, un cuerpo ha ido estableciéndose, como materia resultante y reflejo de lo acontecido. El cuerpo medicalizado, como nos muestra la entrega de Corbin, Courtine y Vigarello (2006), es el resultante de la confrontación hombre-naturaleza, en la que se insistió en la superioridad del humano enfrentando la enfermedad. Así,

La primera mitad del siglo podría ser recordada como aquella época en que se creía haber eliminado las enfermedades del cuerpo. “Ya no sabemos estar enfermos”, afirmaba Jean-Claude Beaune. La reducción de los tiempos del “estado enfermo” del cuerpo se logró mediante los nuevos tratamientos con antibióticos. El objetivo era

claro: retrotraer lo más rápido posible ese cuerpo aquejado a su “estado natural”. (Rodríguez, 2012, p. 276)

A partir de la vana esperanza de erradicar las enfermedades de la vida del ser humano y del panorama desolador que se vislumbra dada su imposibilidad, se ve al cuerpo como lugar de investigación, produciendo un cambio en la mirada, tanto médica como en la del enfermo. Había nacido el cuerpo sometido, probado y modificado en pos de la liberación de la enfermedad.

En la segunda mitad del siglo XX, el cuerpo enfrenta su erotización, pues elementos como el bronceado y el uso del bikini adquieren valor ético y estético, otorgando notoriedad y distinción de clase, en palabras de Rodríguez (2012). Estos y otros fenómenos convierten a los años centrales del siglo en los auspiciadores de las revoluciones y liberaciones sexuales de Occidente, separando las ideas de sexualidad, sexo, reproducción, placer, institucionalidad matrimonial, género y, por supuesto, cuerpo, otorgándoles una independencia sin precedentes que permitió el nacimiento de las filosofías de cada uno de estos conceptos. Específicamente hablando, la juventud de los estudios dedicados al cuerpo se debe a que:

En la disciplina histórica, durante mucho tiempo ha reinado la idea de que el cuerpo pertenecía a la naturaleza, y no a la cultura. Ahora bien, el cuerpo tiene una historia. Forma parte de ella. Incluso la constituye,

tanto como las estructuras económicas y sociales o las representaciones mentales de las que es, de algún modo, su producto y agente. (Le Goff & Truong, 2005, p. 18)

El plano estético, con sus modas decimonónicas, también sufrió consecuencias. Procesos como el capitalismo, la mediatización y, por consiguiente, la instauración del método publicitario como forma de asegurar el consumo, impusieron nuevas prácticas y nuevas concepciones de belleza. Dice, Rodríguez (2012):

El cuerpo ordinario refiere a la aparición de formas corporales cada vez más similares. La modelización, la cosmética, la dietética y la cirugía plástica se transforman en prácticas frecuentes. Muchas pautas estéticas del siglo XIX perdieron su vigencia. Sin embargo, otras nuevas emergieron, sostenidas en el principio de la vida saludable pero también en el de la belleza, y resultaron tan constrictivas como las anteriores. (p. 276)

Así, el mundo del conocimiento se vio conviviendo con un avance acelerado en cuanto se refiere a la concientización de las masas sobre su propio cuerpo. El cuerpo entrenado, originario de la disociación entre entrenamiento y deporte, sumado esto a una nueva consideración de los tiempos personales (*“El momento de gimnasio” se consagra a la “vuelta sobre sí”; se trata de un*

*espacio-tiempo que se dedica “para uno mismo”.*) (Rodríguez, 2012, p. 277), centralizan preocupaciones en un cuerpo presente y relevante socialmente.

En efecto, el cuerpo es hoy la sede de la metamorfosis de los tiempos nuevos. De la demiurgia genética a las armas bacteriológicas, del tratamiento de las epidemias modernas a las nuevas formas de dominación en el trabajo, del sistema de la moda a los nuevos modos de nutrición, de la glorificación de los cánones corporales a las bombas humanas, de la liberación sexual a las nuevas alienaciones, el desvío hacia la historia del cuerpo en la Edad Media puede permitir comprender algo mejor nuestro tiempo, tanto a través de sus asombrosas convergencias como de sus irreductibles divergencias.

(Le Goff & Truong, 2005, p. 32)

Pero otro cuerpo quedaba por redescubrir. Era el cuerpo herido, dañado y/o mutilado de la guerra, un cuerpo completamente alterado en sus comportamientos por la implementación de la técnica en la industria bélica. El sujeto erguido, en actitud arrogante y valiente de los enfrentamientos de los siglos anteriores, cedió su lugar al nuevo guerrero, de aspecto y movimientos de reptil, escondido tras un armamento de aniquilación inmediata. Las consecuencias no tardaron en verse, pues la potencia de fuego de las nuevas tecnologías armamentistas aumentó considerablemente su fuerza y alcance destructor.

Desde esta trinchera, el cuerpo hizo la aparición más cruenta jamás vista: fue el objeto de los campos de concentración nazis, catapultado a ser vestigio de la más horrorosa y despiadada masacre humana, viéndose enfrentado a la deshumanización que significaba el exterminio del otro, de su historia y su porvenir.

En torno a esto, la diferencia vuelve a ser punto de atracción, pero también de discordia. Foucault (2002) menciona que, ya a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, los suplicios del cuerpo se encontraban en franca retirada, específicamente hablando de los espectáculos de castigo público ejemplificador, propiciados por la estructuración penal concebida en el Primer Mundo:

En unas cuantas décadas, ha desaparecido el cuerpo supliciado, descuartizado, amputado, marcado simbólicamente en el rostro o en el hombro, expuesto vivo o muerto, ofrecido en espectáculo. Ha desaparecido el cuerpo como blanco mayor de la represión penal. (Foucault, 2002, p. 16)

En este cambio paradigmático enunciado, *“han intervenido dos procesos. (...). De un lado, la desaparición del espectáculo punitivo. El ceremonial de la pena tiende a entrar en la sombra, para no ser ya más que un nuevo acto de procedimiento o de administración. [Y del otro] (...). No tocar ya el cuerpo (...), y eso para herir en él algo que no es el cuerpo mismo. (...). El sufrimiento físico, el*

*dolor del cuerpo mismo, no son ya los elementos constitutivos de la pena”*  
(Foucault, 2002, p. 18).

Aunque los avances en materia de descorporalizar los castigos eran patentes, igualmente algunas anticuadas formas de entretenimiento (tales como los circos y zoológicos humanos, que exhibían personas con alteraciones morfológicas y/o anatómicas, o, simplemente, individuos pertenecientes a diversas etnias del mundo), seguían vigentes. De hecho:

Durante la segunda mitad del siglo XIX, los pueblos no caucásicos fueron definidos en numerosísimas ocasiones por la biología humana más ortodoxa como variedades zoológicas inferiores en términos evolutivos. Para la poderosa corriente antropológica poligenista —que defendía la división biológica de la humanidad en un número variable de especies— podía afirmarse sin ningún problema que, de acuerdo con un análisis taxonómico riguroso, muchos de los pueblos no caucásicos se encontraban más próximos a otras especies de simios antropomorfos que al «hombre blanco». (Sánchez, 2010, p. 272)

El cuerpo, bajo este punto de vista, ha sido el medio que ha permitido la concretización de las intenciones de las sociedades. La revisión de los castigos, por ejemplo, nos muestra el alcance e impacto que la ética logró sobre él. Foucault comenta que *“el ceremonial de la pena tiende a entrar en la sombra,*



*para no ser ya más que un nuevo acto de procedimiento o de administración”*  
(Foucault, 2002, p.18).

Esto lo ejemplifica con procesos sociales europeos efectuados entre los siglos XVIII y XIX, tiempos en los que, igualmente, comienzan a cuestionarse y abolirse procesos de degradación del ser humano.

A fines del siglo XIX, los “monstruos” eran exhibidos en las barracas y los circos. Sus grandes atracciones eran el hombre elefante, el enano o la mujer barbuda. La exposición monstruosa, al mismo tiempo que exotizaba esos cuerpos, cumplía una función social clara: recordar que ellos, los “monstruos”, constituían una transgresión flagrante a la norma. Después de la Segunda Guerra Mundial, la exhibición de los “monstruos” de circo desapareció para siempre. (Rodríguez, 2012, p. 277)

Foucault complementa esta idea describiendo la desaparición del cuerpo sometido a los suplicios que el hombre ideó e institucionalizó para resaltar la diferencia. Claro está, no desaparecen junto con la idea de castigo, pero sí esas maneras se sofistican dejando de lado el mero sufrimiento corporal. La sensibilización en las maneras de mirar al otro, en su diferencia intrínseca, se instala como parte de una ideología que concibe el padecimiento como una condición también del alma humana, con el consiguiente conocimiento de las ciencias de la mente:

La retractación pública en Francia había sido abolida por primera vez en 1791, y después nuevamente en 1830 tras un breve restablecimiento; la picota se suprime en 1789, y en Inglaterra en 1837. Los trabajos públicos, que Austria, Suiza y algunos de los Estados Unidos, como Pensilvania, hacían practicar en plena calle o en el camino real —forzados con la argolla de hierro al cuello, vestidos de ropas multicolores y arrastrando al pie la bala de cañón, cambiando con la multitud retos, injurias, burlas, golpes, señas de rencor o de complicidad—, se suprimen casi en todas partes a fines del siglo XVIII, o en la primera mitad del XIX. (Foucault, 2022, p. 18)

La breve recapitulación de la evolución del cuerpo como concepto y ente cultural (desde su escasa profundización por parte de la filosofía occidental y hasta el punto de ser reconocido como elemento cultural preponderante y, desde ahí, proyectado como objeto de estudio por diversas disciplinas), permite adentrarnos en ámbitos de más difícil acceso, considerando las variables contextuales que autorizan la existencia de una tipología corporal, como la exhibida en líneas anteriores.

Esta contextualización ha pretendido entregar los argumentos y criterios esenciales que han incidido en la prevalencia de un determinado tipo de imagen social y, desde ese punto, generar el espacio de inclusión de aquellas apariencias que han sido sesgadas por el sistema sociocultural preponderante.

En el siguiente punto, abordaremos la imagen corporal propia de los discapacitados, bajo la mirada de la abyección, término acuñado por Julia Kristeva (2006). Con ello, se profundizará en los mecanismos de diferenciación que han operado y continúan vigentes en las culturas de occidente, a manera de introducción de lo que será el último capítulo de esta investigación.

## 1.2. El «otro cuerpo»: Desde la abyección social hacia su deconstrucción artística

Recuerdo cuando acudí donde un anciano y reputado médico homeópata. Me llevó mi padre, yo era un niño. En ese tiempo ya usaba una mano ortopédica. El médico la asió para tomarme el pulso. Yo estaba tan intimidado que no hice nada para sacarlo de su error. El honorable médico atenazó con fuerza la muñeca de plástico. Pese a todo, en ningún momento me dio por muerto. Al contrario, mientras iba contando las supuestas pulsaciones le dictaba en voz alta a su ayudante la receta que curaría todo mis males.

(Bellatín, 2004)

Cuando Mario Bellatín reconoce la clausura cognitiva del otro, abre la inmensidad en la limitación del observador perteneciente al grupo del cuerpo conocido como 'completo'. En las sociedades, rige el principio de la masa, se establece un modelo estándar de las conductas, los valores y las apariencias, dejando muy poco a la creatividad y singularidad tan propia del ser humano. Y, como se ve, se ha suprimido lo más humano con el ejercicio del pensamiento y de las prácticas mancomunadas: extinguir su peculiaridad, anular su originalidad en pos de una alienación conveniente para la hegemonía que, no casualmente,

se preocupa de que este ciclo no se rompa. Quien se enfrenta a lo impuesto, siempre será acosado por el fantasma de lo raro, de lo oscuro y lo enfermo.

El estado de discapacidad, uno de los tantos «otros cuerpos» existentes, es de los más evidentes ejemplos sujetos a los vaivenes éticos y prácticos de las sociedades. Estamos frente a un individuo oficialmente aceptado, normal y en igualdad de condiciones, sólo en el discurso. David Le Breton amplía estas reflexiones, afirmando que:

La relación social que se anuda con el hombre que sufre de una “discapacidad” es un analizador fructífero de la manera en que un grupo social vive su relación con el cuerpo y con la diferencia. Ahora bien, una fuerte ambivalencia caracteriza las relaciones de las sociedades occidentales con los hombres que sufren una discapacidad. Ambivalencia que éste experimenta en la vida cotidiana, ya que el discurso social le afirma que es un hombre normal, miembro por entero de la comunidad, que su dignidad y valores personales no están de ningún modo mermados por su conformación física o sus disposiciones sensoriales (...). (2002b, p.73)

Pero, la realidad es otra al momento de hacerlo partícipe de los rituales cotidianos de la ciudad, como ir a trabajar o ir de compras por sí solo. La arquitectura no ha pensado en la diversidad, pues cada uno de los surcos hechos en el entramado citadino, complica el desplazamiento de los otros

cuerpos, aquellos que no pertenecen a la mayoría y que se vuelven, o nos hemos encargado de volver, silenciosos. Le Breton (2002b) comenta que:

(...) es un marginal, queda más o menos fuera del mundo del trabajo, se lo asiste con ayuda social, está fuera de la vida colectiva por sus dificultades para desplazarse y por infraestructuras urbanas frecuentemente mal adaptadas. Y, sobre todo, cuando se atreve a salir, lo acompaña una miríada de miradas, a veces insistentes, miradas de curiosidad, de disgusto, de angustia, de compasión, de reprobación. Como si el hombre con una discapacidad tuviera que provocar, a su paso, el comentario de cada transeúnte. (p. 73)

En este punto es que toma relevancia la selección natural darwiniana, expresada en que *“El hombre selecciona sólo para su propio bien; la naturaleza lo hace sólo para el bien del ser que tiene a su cuidado”* (Darwin, 2007, p. 14). Esto es dicho aludiendo al carácter esencial y profundo de los cambios orgánicos efectuados por la naturaleza en sus individuos, contrario a la filosofía de la apariencia, de cambios externos y visibles llevada a cabo por el hombre para con su misma especie o el resto de individuos que le rodean, lo que parece, a simple vista, la más enorme de las tautologías. Pero esta obviedad se complejiza cuando se suma la teorización de las diversas agrupaciones de seres, en el intento de conocer, organizar y tipificar la vida y, no tanto más tarde, dominarla.

El nacimiento del sistema segregador de individuos se explica gracias a los criterios de orden y categorización de las especies y sus individuos, cuya función radica, precisamente, en regularizar la vida natural y también la del hombre. Y, aunque podríamos llegar a pensar que en la naturaleza sucede lo mismo, menos evidente o sin las cuestionantes éticas propias que la segregación inspira, son varias las diferencias que nos vuelen a invalidar como especie superior. De esta forma:

La naturaleza hace funcionar plenamente todo carácter seleccionado, como lo implica el hecho de su selección. El hombre conserva en un mismo país los nativos de climas diferentes; raras veces ejercita cada carácter seleccionado de un modo peculiar y adecuado; alimenta con la misma comida a una paloma de pico largo y a otra de pico corto; (...); somete al mismo clima ovejas de lana corta y de lana larga. (...). No destruye con rigidez todos los animales inferiores, sino que protege, en la medida que puede, todos sus productos durante cada cambio de estación. Empieza siempre su selección por alguna forma semimonstruosa, o por lo menos por alguna modificación lo bastante prominente como para que atraiga la vista. (Darwin, 2007, p. 14)

Componer exhaustivas listas de patologías, anormalidades, deformidades y/o “formas semimonstruosas”, luego de asignar nombres, propiedades y funciones a cada parte del cuerpo, permitieron el establecimiento del principio segregador del todo. La especificación del conocimiento también provocó la

segmentación de lo conocido, restándole posibilidades asociativas y desconociendo el valor primordial de la comunicación entre los elementos vivientes.

El principio de comunicación de los tejidos, unos de los tantos principios postulados por Foucault (2006, p. 210), establecía la interacción comunicativa entre diferentes partes del cuerpo en la enfermedad, cosa que había sido afirmada por Bichat en su trabajo *Anatomie générale*: “*Ya que las enfermedades no son sino alteraciones de las propiedades vitales, y que cada tejido difiere de los demás en la relación de estas propiedades, es evidente que debe diferir también por sus enfermedades*”. (Bichat en Foucault, 2004, p. 210)

Pero vemos que, bajo la nueva mirada de la organización del cuerpo humano y de los seres vivientes, la red de las simpatías que antes “*no estaba fijada sino sobre parecidos sin sistema, comprobaciones empíricas, o una asignación conjetural de la red nerviosa, descansa ahora sobre una estricta analogía de estructura [ , es decir, ] el avance patológico tiene ahora sus vías obligadas*” (Foucault, 2004, p. 211).

De esta manera, podemos plantear que el *otro cuerpo* (como el discapacitado del comienzo del presente apartado), entendido como fenómeno fisiológico, “*se relaciona (...) con las propiedades de los cuerpos vivos*



*considerados en su estado natural; todo fenómeno patológico deriva del aumento de éstos, de su disminución, y de su alteración” (Bichat en Foucault, 2004, pp. 215-216). Dice Foucault, cerrando esta idea, que “la enfermedad es una desviación interior de la vida” (Foucault, 2004, p. 216).*

La naturalidad de la enfermedad, intrínsecamente ligada a la vida (entiéndase, las propiedades de los órganos del cuerpo vivo), otorga también naturalidad para abordar los conceptos de degeneración y de alteración anatómica y funcional. Corvisart, citado por Foucault (2004), explica que *“un órgano, o un sólido vivo cualquiera, está en su todo, o en una de sus partes bastante degenerado de su condición natural para que su acción fácil, regular y constante sea por ello lesionada, o alterada, de una manera sensible y permanente” (p.221).*

Foucault agrega que en esta consideración tan general, se encuentran contempladas la alteración anatómica y funcional, expresas en deformidades de contextura, modificaciones simétricas y cambios en la manera de ser física o química, todos casos en los que se toma como patrón de comparación o referente, al estado de naturaleza o cuerpo oficial.

Claro está, no sólo el cuerpo discapacitado es el ‘alterado’ o ‘degenerado’ que forma parte del campo semántico denominado en esta sección como otro

cuerpo. Pero esa diferencia marca maneras de comportamiento reconocibles en sociedad. Ya antes lo mencionaba Le Breton, cuando aludía a las miradas de extrañeza, de lástima curiosa o enjuiciamiento con que se enfrenta el individuo poseedor de otro cuerpo. Julia Kristeva (2006), acuña el término abyección para definir un cúmulo de sensaciones producidas por lo extraño, lo alterado y/o deforme. Ella nos comenta que:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebatado, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada. Incansablemente, como un búmerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí. (p. 7)

En este sentido, la abyección se plantea como un mecanismo de defensa “culturalmente natural” del individuo observador de un fenómeno no común para su paradigma o ideario cultural. Esto lleva a definir qué es, propiamente tal, un posible elemento que infunda el sentimiento abyecto en un sujeto y, de paso, conocer el fundamento de la abyección. ¿Será una emoción primigenia, propia y

atribuible a las condiciones humanas? ¿O, por el contrario, una adquisición o una modelización conductual de la cultura? De partida,

Lo abyecto, nos dice [Butler], no sólo tiene que ver con cuerpos cuyos sexos, géneros, sexualidades están fuera de la norma hegemónica; también alude a cuerpos y vidas que son rechazados por su piel, raza, etnia, religión, cultura, entre otras posibilidades. En Estados Unidos, precisa aún más, las vidas no occidentales son, en muchos casos, consideradas abyectas. (Burgos, 2006, p. 5)

Kristeva emparenta lo abyecto con lo perverso. Y lo hace, asumiendo que en la conducta abyecta, se desfigura y se corrompe una ley o una regla. En sus palabras, lo abyecto *“mata en nombre de la vida: es el déspota progresista, vive al servicio de la muerte; es el traficante genético; realimenta el sufrimiento del otro para su propio bien; es el cínico (y el psicoanalista); sienta su poder narcisista fingiendo exponer sus abismos; (...). Su rostro más conocido, más evidente, es la corrupción. Es la figura socializada de lo abyecto”* (2006, p. 25).

Nuevamente, la convivencia de opuestos, tratada en el primer capítulo, hace su entrada, esta vez de la mano de la perversión de lo abyecto. Las contradicciones presentes en la mente humana, generan los más enriquecedores debates y, en esta ocasión, nos permiten establecer características de la abyección, además de sus implicancias en la apreciación de la diferencia. Los opuestos, por un lado un hombre que tiene una discapacidad y

por el otro, un hombre *“que se vale por sí mismo”* (Le Breton, 2002b, p. 78), enfrentan una serie de dificultades, auspiciadas por la abyección. Primeramente, se acuerda tácitamente fingir que la alteración corporal no acarrea consigo complicación alguna y el cuerpo alterado debe reacomodarse cada vez que inicia un intercambio comunicativo nuevo, mediante el cual asuma códigos compartidos con el interlocutor y éste, a su vez, encuentre en el discapacitado sus propias actitudes, además de una imagen que no lo asuste ni tampoco lo sorprenda de manera evidente (Le Breton, 2002b).

De esta forma, si concebimos al cuerpo como abyección, concordaremos con Kristeva, quien definía lo abyecto como aquello que perturba una identidad o un orden, o como precisa Suárez (2002, citado en Clúa, 2006), quien afirma que *“lo abyecto marca la línea de demarcación entre lo humano y lo no humano, entre el sujeto completo y el sujeto parcial, lo que todavía no es o ya no es sujeto. Abyectar nos pone a salvo del no ser (humanos). Lo abyectado, lo arrojado de sí es lo monstruoso, lo impuro, lo vergonzoso, eso que el sujeto racional no puede y no debe ser”* (p.17).

Luego, la problemática del distanciamiento puede ser abordada desde la nulificación del «otro cuerpo», procedimiento válido según el planteamiento de Le Breton. Pero, ¿de dónde nace el prejuicio para con el cuerpo distinto? ¿Es el

principio abyecto en cuestión el que estira sus pulsiones inconscientes y provoca la separación? Según Le Breton (2002b),

La imposibilidad de poder identificarse físicamente con él es el origen de todos los prejuicios que puede encontrar un actor social en su camino: porque es viejo o está moribundo, enfermo, desfigurado, o tiene una pertenencia religiosa o cultural diferente, etc. La alteración se transforma socialmente en estigma, la diferencia engendra el diferendo. El espejo del otro ya no sirve para iluminar el propio. A la inversa, su apariencia intolerable cuestiona por un momento la identidad propia al recordar la fragilidad de la condición humana, la precariedad inherente a toda vida. (p.79)

Y continúa diciendo que:

El hombre que tiene una discapacidad recuerda con una fuerza vinculada únicamente a su presencia el imaginario del cuerpo desmantelado que acecha en muchas pesadillas. Crea un desorden en la seguridad ontológica que garantiza el orden simbólico. Las reacciones frente a él tejen una sutil jerarquía del miedo. Se clasifican según el índice de derogación de las normas de apariencia física. Cuanto más visible y sorprendente es la discapacidad (un cuerpo deforme, parapléjico, una cara desfigurada, por ejemplo), más provoca socialmente una atención indiscreta que va del horror al asombro y, de este modo, son más netas las diferencias en las relaciones sociales. (Le Breton, 2002b, p. 79)

En esta declaración de la afección del sujeto enfrentado a la deformidad, queda claro cuán presentes están las sensaciones y pulsiones abyectas, las cuales construyen una red de síntomas reconocibles que, luego, configuran las reacciones frente a lo desconocido, extraño o desfigurado. Si pensamos en las implicancias del cuerpo y su impacto en el observador, es preciso distinguir entre dos conceptos medulares dentro de esta discusión: cuerpo y corporeidad (Duch & Mèlich, 2005).

Sabemos que el cuerpo *“(...) es el modelo por excelencia de todo sistema finito. Sus límites pueden representar las fronteras amenazadas o precarias. Como el cuerpo es una estructura compleja, las funciones de, y las relaciones entre sus diferentes partes pueden servir como símbolos de otras estructuras complejas. (...)”* (Douglas, citado en Le Breton, 2002b, p.73) y que éste es un reducto simbólico que sintetiza fenómenos de enorme alcance y complejidad en la sociedad, así como procesos culturales propios de la comunidad, pero vividos también por el individuo, como poseedor de una identidad personal con posibilidades de mutación. Así, decimos que *“el cuerpo metaforiza lo social, y lo social metaforiza el cuerpo. En el recinto del cuerpo se despliegan simbólicamente desafíos sociales y culturales”* (Le Breton, 2002, p.73).

Bajo esta perspectiva, el cuerpo es materialidad. Pero cuando está presente la corporeidad, se asume que hay alguien que sabe de sí, que tiene

conciencia de su existencia y devenir en el tiempo y espacio y que sabe de la interrelación ineludible entre él y el resto de los múltiples símbolos contextuales que le permiten la comprensión del mundo y sus interacciones en él (Duch & Mèlich, 2005).

Esto se vuelve de suma importancia para comprender que los procesos perceptivos del otro, tales como la abyección, la apertura a la comunicación, la complicidad con el otro, los prejuicios, entre tantos más, no es el cuerpo el que opera por sí sólo, sino que es el sujeto corpóreo, la corporeidad, la que interviene. Se entrecruzan, por lo tanto, las dimensiones físicas y metafísicas del ser humano en una problemática que, como hemos revisado, va mucho más allá de los simples alcances estéticos. Por ello, intentar objetivar reacciones, sensaciones o concepciones de la corporeidad, implica olvidar antecedentes fundamentales de la existencia del ser humano, como lo es considerar que *“el hombre es un ser de relación y de símbolo, y que el enfermo [en el caso de la medicina, presa del llamado objetivismo reduccionista] no es solamente un cuerpo que hay que reparar”* (Le Breton, citado en Duch & Mèlich, 2005, p.241).

El cuerpo humano, entonces, está lejos de los absolutismos. Lejos de la frágil eternidad, más aún de una salud incorruptible, sus estados no son perennes y son el tiempo y el espacio, con toda su gama de variedades, los factores que definen un porvenir coronado *“en primer término [por] la*

*enfermedad, el envejecimiento y la muerte*” (Duch & Mèlich, 2005, p. 241). En el caso de la corporeidad discapacitada, a este devenir de agotamiento se suma que

El hombre minusválido es un hombre con un estatus intermedio, un hombre del entredós. El malestar que genera se relaciona también con esa falta de claridad que rodea su definición social. No es enfermo ni goza de buena salud; no está muerto ni totalmente vivo; no está fuera de la sociedad ni dentro de ella. Su humanidad no provoca dudas y, sin embargo, va en contra de la idea habitual de lo humano. En este terreno, la ambivalencia de la sociedad es una especie de réplica a la ambigüedad de la situación, a su carácter durable e incomprensible. (Le Breton, 2002b, p.79)

La discusión llevada a cabo en este capítulo, nos ha llevado a dirigir nuestras miradas a elementos fundamentales a la hora de hablar del «otro cuerpo»: En primer lugar, abordamos la problemática del hombre discapacitado, su vinculación comunicativa y simbólica con los demás seres humanos y su inserción en una sociedad que lo observa de soslayo. La aceptación proclamada en los discursos oficiales, son la más perfecta antítesis de las praxis asumidas ante el sujeto poseedor de otro cuerpo.

En segundo término, se han presentado factores que han validado la existencia de la discriminación a la diferencia, comenzando por el cuestionamiento de los modelos clasificatorios que el hombre ha utilizado para



reconocerse como especie, versus los procedimientos atribuidos a la naturaleza en su proceso de selección natural. Luego, hemos buscado la reflexión en torno a las emociones de lo abyecto, las cuales emergen desde el inconsciente humano como método o técnica de enfrentamiento a lo adverso, lo desconocido y lo extraño.

Después, hemos hecho la distinción entre cuerpo y corporeidad, dos conceptos que refieren ámbitos del ser humano cargados de cuestiones fisiológicas, en el caso del primero, y ampliado a la complementariedad existente entre los aspectos fisiológicos, psicológicos y sociales, en el caso del segundo. Los elementos identitarios en el cuerpo discapacitado, su percepción y realización simbólica en sociedad, también han sido comentados, con el firme propósito de construir un marco referencial que nos permita tratar con propiedad la existencia de los «otros cuerpos» u «otras corporeidades», como hemos dicho, silenciadas por el discurso hegemónico. A causa de esto y a manera de cierre, David Le Breton (2002) nos invita a considerar que

Nuestras sociedades occidentales hacen de la “discapacidad” un estigma, es decir, un motivo sutil de evaluación negativa de la persona. Por otra parte, se habla de “discapacitado”, como si en su esencia de hombre estuviera el ser un “discapacitado” más que el “tener” una discapacidad. En la relación con él se interpone una pantalla de angustia o de compasión que el actor sin problemas se esfuerza por no revelar. “Al individuo estigmatizado se le pide que

niegue el peso del fardo que lleva y que nunca deje de creer que, por llevarlo, pudo convertirse en alguien diferente de nosotros; al mismo tiempo se le exige que mantenga una distancia tal que podamos sostener sin problemas la imagen que tenemos de él. En otras palabras, se le aconseja que se acepte y que nos acepte, como agradecimiento natural por una tolerancia que nunca le otorgamos del todo. Así, una aceptación fantasma está en la base de una normalidad fantasma". (p. 77)

En el próximo apartado, haremos especial énfasis en las creaciones que, con mayor fuerza a mediados del siglo XX, rompieron con la tradicional idea de 'normalidad' del cuerpo y las maneras de retratarlo, lo que, sin duda, significará la inauguración de no uno, sino de muchos nuevos vértices éticos y estéticos de valoración y, como producto de ellos, una más amplia mirada de la existencia del otro.

### 1.3. Percepción, transformación y placer: La «nueva carne» y las posibilidades estéticas del «otro cuerpo»

#### PERCEPTION

*I can observe my own body cut open without suffering!  
... I can see myself all the way down to my viscera, a new stage of gaze.  
I can see to the heart of my lover and it's splendid design  
has nothing to do with symbolics mannered usually drawn.  
Darling, I love your spleen, I love your liver,  
I adore your pancreas and the line of your femur excites me.<sup>7</sup>*

(Orlan)

Volcar las miradas al cuerpo como material mutable, versátil, perfectible e intervenible, fue el paso decisivo que los artistas de la década de 1960 en adelante asumieron para producir y concretizar discursos antisistémicos, feministas, humanistas, ecologistas o todos en uno, ya que, a su vez, el interaccionismo en las producciones artísticas definen en gran parte el quehacer estético, cuyo lenguaje emprende la búsqueda de insumos libres para lograr verse ejecutado. El lienzo por el cuerpo<sup>8</sup> (Cruz & Hernández-Navarro, 2004), la pintura convertida en sangre, las imágenes del cuerpo vestido por las de él a tajo

---

<sup>7</sup> PERCEPCIÓN ¡Puedo observar mi cuerpo a tajo abierto sin sufrimiento!... Puedo verme todo el camino hasta mis vísceras, un nuevo estado de contemplación. /Puedo mirar el corazón de mi amante y su diseño espléndido/no tiene nada que ver con las formas simbólicas que usualmente dibujamos. /Cariño, yo amo tu bazo, amo tu hígado, /adoro tu páncreas y la línea de tu fémur me excita.

<sup>8</sup> "(...) el cuerpo ahora es usado no sólo como "contenido" de la obra, sino que también como lienzo, pincel, marco y plataforma".

abierto, exhibiendo vísceras, carne y sangre, las salas de arte y museos reemplazados por la calle, el refinamiento burgués expulsado por los hedores y presencias de los fluidos y excrementos del artista y el empleo de los recursos mediales en las producciones artísticas, son algunas de las introducciones más significativas que ayudan al establecimiento de las nuevas formas de arte.

Así,

El arte centrado en el cuerpo del artista pretende su rematerialización expresando a través de él las problemáticas sociopolíticas y sexuales: el cuerpo como denuncia de opresión social, sexual, víctima de la contaminación, de su propia vulnerabilidad, manifestación de su carácter orgánico, perecedero, mutilable, blanco de la crueldad, así como de su confluencia con la tecnología y la biología, demostrando eficazmente la tesis foucaultiana del cuerpo como producto de la acción tecnológica del poder. (Aguilar, 2008, p. 1)

El cuestionamiento trasciende a los temas acostumbrados por el arte e, incluso, a los motivos más transgresores exhibidos por las vanguardias de inicio del siglo XX; una crítica a los principios clínicos que rigen la enfermedad y una filosofía de la salud que destruye la visión del cuerpo integral para dar paso a la subdivisión en unidades independientes que imposibilitan la existencia de una narrativa orgánica mediante la cual se expresen los estados del cuerpo humano.

Por otra parte, la idea de la producción en serie, el establecimiento del capitalismo como régimen político-económico en Occidente, los estatutos comerciales y la máquina humana como material de producción y posterior consumo, despersonalizaron los procesos sociales, asignándole al hombre un valor numérico y un costo por el trabajo desempeñado. Como consecuencia, el ser humano en su carencia de nombre, rostro y heterogeneidad en un sistema social que ha logrado imponer sus regímenes de control y dominación, se vuelve elemento central de las preocupaciones de los creadores, quienes crean estructuras artísticas lejanas de la representación de una ficción, con el objetivo de irrumpir la realidad normal con una acción presente, contingente e impactante. La deshumanización apreciada era la excusa para inaugurar una forma de mostrar la realidad sin tapujos ni tabúes, utilizando como gran vehículo simbólico, con todo lo que ello conlleva, el propio cuerpo. Al respecto, podemos agregar que

Una vez que la obra de arte escapa o impugna la representación y abandona el espacio del cuadro y la galería, el cuerpo del artista es el nuevo escenario donde se lleva a cabo el proceso artístico que ha tomado el relevo a la filosofía y la sociología para denunciar las muchas problemáticas que el ser humano engendra en la sociedad occidental y para cuestionar el status que ocupa en ella en conjunción con la tecnología. Los años sesenta son momentos de cambio para el arte, y son muchos los movimientos que toman como lema unir arte y vida y que usan la performance y el happening como medio

revolucionario de expresión: Body Art, Arte Feminista, Accionismo Vienés, Fluxus. El nacimiento del arte corporal estuvo unido al deseo del artista de los años sesenta de impugnar el arte representativo por considerarlo ineficaz socialmente y al deseo de unir arte y vida literalmente. (Aguilar, 2008, p. 1)

Entramos al momento en que los espectáculos de esta rama se tornan revolucionarios y adquieren la notoriedad buscada. Las maneras anteriores, como leímos en la cita anterior, ya habían sido pensadas por los mismos realizadores como vetustas e ineficaces, por no haber logrado captar el interés de una masividad considerable como para saber que los mensajes estaban siendo recibidos de manera tal que asegurara el impacto del oficio artístico en su espectador. La recepción, como acción y como factor de la comunicación humana, se vuelve, inevitablemente, un objeto de estudio independiente. Coincidentemente, a mediados de la década de 1960, se comienza a gestar el inicio de la teoría y de la estética de la recepción y, junto a ellas, el interés en la percepción del receptor para con la obra artística.

Respecto al vínculo producido entre la obra de arte y el receptor, Freedberg y Gallese (2007) postulan en su estudio *Empathy in esthetic experience* (La empatía en la experiencia estética) a que existe una concordancia entre lo exhibido y lo percibido por el espectador. Expresan lo

siguiente:

*We begin with examples of the ways in which viewers of works of art report bodily empathy. For instance, in the case of Michelangelo's Prisoners, responses often take the form of a felt activation of the muscles that appear to be activated within the sculpture itself, as if in perfect consonance with Michelangelo's intention of showing his figures struggle to free themselves from their material matrix. In looking at scenes from Goya's Desastres de la Guerra, bodily empathy arises not only in responses to the many unbalanced figures, where viewers seem to have similar feelings of unbalance themselves, but also in the case of the frequently horrific representations of lacerated and punctured flesh. In such instances, the physical responses seem to be located in precisely those parts of the body that are threatened, pressured, constrained or destabilized. Furthermore, physical empathy easily transmutes into a feeling of empathy for the emotional consequences of the ways in which the body is damaged or mutilated.<sup>9</sup>*

---

<sup>9</sup> Comenzamos con ejemplos de las formas en que los espectadores de las obras de arte muestran empatía corporal. Por ejemplo, en el caso de *Los Prisioneros* de Miguel Ángel, a menudo las respuestas manifiestan una tensión de los músculos que parecen estar tensionados dentro de la propia escultura, como si estuviera en perfecta consonancia con la intención de Miguel Ángel de mostrar a sus figuras luchando para liberarse de su matriz material (Figura 1). Al observar escenas de *Desastres de la Guerra* de Goya, la empatía corporal se plantea no sólo en las respuestas a las muchas figuras desequilibradas, donde los espectadores parecen tener sentimientos similares de desequilibrio en sí mismos, sino también en el caso de las representaciones, con frecuencia terribles, de carne lacerada y punzada (por ejemplo, Figura 2). En tales casos, las respuestas físicas parecen estar ubicadas precisamente en aquellas partes del cuerpo que se ven amenazadas, presionadas, obligadas o desestabilizadas. Por otra parte, la empatía física se transforma fácilmente en una sensación de empatía, debido a los impactos emocionales que las formas en que el cuerpo está dañado o mutilado exhiben.

Con este escenario de profundización de las actividades creativas y comunicacionales, la revolución y el impacto comienzan a concretarse de la mano de las primeras intervenciones de arte del cuerpo o *body art* en Europa y Estados Unidos. La revolución de la imagen se vislumbra en artistas visuales que expresan la necesidad de ejecutar sus piezas de arte sin intermediario alguno: era el nacimiento de la perfecta simbiosis entre su interioridad y su imagen.

Al respecto, la fotografía, aunque inaugurada en el siglo XIX, alcanzó gran avance respecto del fenómeno corporal en el siglo XX. Sus preocupaciones se volcaron hacia el cuerpo, haciendo que tres registros visuales imperaran: “(...) *el del cuerpo mecanizado, el del cuerpo desfigurado y el del cuerpo bello*” (Rodríguez, 2012, p. 276).

Dadas las condiciones descritas, las primeras creaciones del arte corporal comienzan cuando

En 1965 Joseph Beuys untó con miel su cabeza y la cubrió de pan de oro y puso en su regazo una liebre muerta (...). La obra se llamó *Cómo explicarle el arte a una liebre muerta*. En 1971 Chris Burden realiza *Disparo*, performance en la que se hizo disparar a bocajarro con un rifle y el trozo de carne arrancado del brazo cobra estatuto de escultura. En 1961 Piero Manzoni fabricó 90 latas de 30 gramos de sus propios excrementos. (Aguilar, 2008, p. 1)



Por su parte, en plena década de los setenta, Orlan, artista francesa de alto renombre en el ámbito del body art y su incursión en la cirugía estética como elemento de modificación y reconstrucción del propio cuerpo y, de paso, su identidad, pone en la palestra la discusión del cambio corporal a disposición de quien quiera. Ya no hay límites para retocar, rearmar, modificar, exagerar o disminuir el cuerpo o sus partes de acuerdo a los ideales individuales.

Aunque sin dolor, Orlan plantea discursos feministas y critica los estereotipos femeninos reinantes en Occidente. A su vez, Marina Abramovic, experimenta el dolor como factor de resistencia y de crítica a la prevalencia del cuerpo como imagen totalitaria de la mujer. La cosificación del ser humano a través de la exacerbación de partes de su cuerpo, como sus genitales y zonas utilizadas por la industria de la pornografía, son flanco de ataque de los discursos reivindicadores del ser humano, el cual asume una participación política como reacción a los sometimientos. Foucault, al respecto, expresa que

El cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. [...] El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido. Pero este sometimiento [...] puede no ser violento; puede ser calculado, organizado, técnicamente reflexivo, sutil, sin hacer uso ni de las armas ni del terror, y sin embargo permanecer

dentro del orden físico. [...] Este saber y este dominio del cuerpo constituyen lo que podría llamarse la tecnología política del cuerpo. (2002, pp. 32-33)

Vemos cómo, a partir de estas exploraciones, se hace la diferencia entre el cuerpo anterior, el normal o cotidiano y el nuevo cuerpo, la carne que se rebela. En este sentido, la cotidianeidad *“hace del cuerpo una entidad dormida, plegada a los dictados de un discurso homogeneizador que lo instrumentaliza, hasta convertirlo en un simple médium (...) para la expansión del sistema de valores dominante”* (Cruz & Hernández-Navarro, 2004, p. 19).

En cambio, la carne nueva, *“en tanto que práctica contracultural, consiste en la utilización del dolor como un mecanismo capaz de lograr un cuerpo en alerta (...), un cuerpo en continua tensión (...), que suspende la voraz expansión del sistema ideológico imperante”* (Cruz & Hernández-Navarro, 2004, p. 19).

De esta forma, los denominados «nuevos cuerpos» constituyen un conjunto de carnes que reivindican al cuerpo como territorio del arte que expresa demandas sociales, que es vehículo político capaz de plantearse contrario a los regímenes nacidos y naciendo en Occidente y que inauguran nuevas categorías estéticas y éticas inclusive, al concebir al cuerpo humano

como un reducto modificable en pro de su eternidad y del encuentro del placer, lejos de los cánones moralizantes hasta ahí vigentes:

En efecto, pocas temáticas tan claramente comprometidas con la superación de lo natural como la de la Nueva Carne. Ya de por sí, el concepto «nueva» implica la insatisfacción con nuestra «carne» actual, tal y como nos ha sido dada por la Naturaleza. Refleja con decisión una toma de postura frente a lo natural, típicamente moderna, occidental y fáustica de cambiarlo, mejorarlo, superarlo. Re-crear la carne, nuestro cuerpo, a imagen y semejanza de nuestros deseos. (Palacios, 2005, p. 23)

Luego, las ansias de superación de los dictámenes naturales “*que intentan deconstruir los códigos modernos y las supuestas verdades esenciales*” (Cruz & Hernández-Navarro, 2004, p. 22) exhiben “*el tema en sí de la Nueva Carne [que es] la superación de la Naturaleza [en dos ejes, los cuales] no podían ser otros más que la conquista de la vida eterna y la conquista del placer, más allá del bien y del mal, como podría añadir Nietzsche, a su manera otro profeta de la Nueva Carne*” (Palacios, 2005, p. 24).

La «nueva carne», así entendida, se vuelve un concepto que valida y circunscribe a una gran cantidad de preocupaciones ético-estéticas que la vuelven indispensable para la construcción de una filosofía del cuerpo en el

arte. Esta vez hablamos de un cuerpo que tiene su origen en el cuestionamiento crítico que el sujeto realiza de su materialidad, de los ya mencionados códigos y verdades que empiezan a verse obsoletos, para resolverse en cuerpos modificados, corregidos, ampliados o reconstruidos (Cruz y Hernández-Navarro, 2004). Como consecuencia, y *“por primera vez en el razonamiento posmoderno, parece que se presentan soluciones: un cuerpo nuevo, expandido más allá del cuerpo viviente y de la experiencia humanista. Un cuerpo, posthumano o, como se ha dicho, “postdarwiniano” que oscila y fluctúa en varias direcciones”* (Cruz y Hernández-Navarro, 2004, p. 23).

Son las visiones del cuerpo inmortalizado, las que pretenden posibilitar su evolución, asumiendo distintas estrategias, aunque todas con un punto en común: una «nueva carne» deconstruida para asumir otra forma, otra condición. Y ello, inevitablemente, supone la obsolescencia del anterior cuerpo gobernado por las leyes de la genética y la naturaleza. Bajo este punto de vista, el cuerpo anterior representa la insuficiencia y las limitaciones para lograr el gran cometido de la «nueva carne». Pilar Pedraza en su artículo *Teratología y Nueva Carne* nos comenta que ése cuerpo es el *“apéndice siniestro, a la vez conocido y desconocido, que envejece, incuba tumores en silencio, reclama drogas, propaga virus y traiciona al alma negándose a continuar vivo indefinidamente”* (Palacios, 2005, p. 35). Agrega que

En el imaginario posmoderno de la performance, el cuerpo deja de estar sometido al canon clásico, que implica autonomía y separación. Se une a lo inorgánico por medio de prótesis que le ponen en comunicación con un mundo interior y exterior sin límites. Así se forma la figura del *cyborg*, que se relaciona con su antepasado el robot, más menos humanizado, pero lo sobrepasa porque conserva parte del psicocuerpo, del cuerpo orgánico, y sobre todo porque posee subjetividad. (Pedraza, 2005, p. 35)

Interesante resulta la opinión del performer australiano Stelarc respecto del cuerpo obsoleto y su acercamiento al uso de las tecnologías como forma de proyectar la funcionalidad propia del cuerpo hacia su optimización, hasta lograr su perfeccionamiento como entidad vital. Él comenta que

Considerar obsoleto el cuerpo en la forma y en la función, podría parecer el colmo de la bestialidad tecnológica, pero también podría convertirse en la mayor realización humana. Porque sólo cuando el cuerpo es consciente de su propia condición, puede planificar sus propias estrategias postevolutivas. No se trata ya de perpetuar la especie humana mediante la reproducción, sino de perfeccionar al individuo mediante la re-proyección. Lo más significativo no es la relación macho-hembra, sino el interfaz hombre-máquina. El cuerpo está obsoleto. Estamos al final de la filosofía y de la fisiología humana. El pensamiento humano corresponde al pasado humano. (Stelarc, 1994, citado en Macri, 1996, p. 238)

Llevado el cuerpo posmoderno a las reflexiones de otra de las formas del arte, como el cine, encontramos que, en las tres últimas décadas del siglo XX, importantes antecedentes en torno a él, aparecieron en el ideario de los creadores y directores del séptimo arte. Lo más destacable es la existencia de un diálogo y una permeabilidad entre el cuerpo humano y lo inorgánico, hecho que lo eleva a la calidad de “interfaz entre hombre y máquina” (Pedraza, 2005). Ya lo adelantábamos cuando se hablaba de la idea del *cyborg*, ser que fusiona las ideas de manipulación genética, modificación y ampliación de la carne y de optimización de los recursos y desempeños del cuerpo anterior. (Pedraza, 2005, p. 36)

Si nos fijamos en el caso de aquellas películas que mostraban la vida y obra de seres deformes utilizados como imágenes *freaks* en las que el espectador veía la acción del demonio en la carne humana, tales como *El hombre elefante* (1980) o la misma *Freaks* (1935), vemos un discurso teratológico que convive con uno de profunda humanidad<sup>10</sup>. Pero en el cine de la «nueva carne», ésta “se convierte en material de construcción cinematográfica, casi de escenografía más allá del tema –muerte, consunción, canibalismo, la piel como soporte de la escritura–, que proporciona masas y

---

<sup>10</sup> Joseph Merrick en la cinta *El hombre elefante* de David Lynch (1980), expresa: “Es cierto que mi forma es muy extraña, pero culparme por ello es culpar a Dios; si yo pudiese crearme a mí mismo de nuevo me haría de un modo que te gustase a ti. Si yo fuera tan alto que pudiese alcanzar el polo o abarcar el océano con mis brazos, pediría que se me midiese por mi alma, porque la verdadera medida del hombre es su mente”.

*colores al encuadre renunciando a su entidad, en el terreno fronterizo del body-art” (Pedraza, 2005, p. 39).*

Además, la autora agrega que:

En el cine posmoderno, lo reprimido que regresa para producirnos inquietante extrañeza no viene de las sombras ni de la animación de lo inorgánico o lo muerto a la manera expresionista (Golem, Frankenstein, Alraune, Futura) sino del propio cuerpo viviente, de su misteriosa e insidiosa manera de traicionar, de expresarse obscenamente en las radiografías y los análisis clínicos, de sufrir mutaciones incontrolables, incluso de arrugarse y perder piezas con la edad. (2005, p. 39)

En definitiva, la «nueva carne», en cualquiera de los soportes artísticos que habite, va mucho más allá de una búsqueda de nuevas forma de proceder en el campo estético. Es una filosofía, una posición política del cuerpo que lo hace reformar, desde sus múltiples visiones y posiciones sociales, su rol como pilar fundamental de la identidad de la persona humana. Constituye una contestación contracultural, una activación al adormecimiento de nuestros días, el cual nos hace percibir con total normalidad y descansar en la explotación laboral, icónica-publicitaria y en el extremo del individualismo como forma de velar por la felicidad personal. Por lo tanto,

(...) el signo definitorio de la Nueva Carne, insistimos una vez más, es moldear lo humano desde lo humano mismo, prescindiendo de los dictados de lo natural. (...) Es la lucha por el artificio y lo artificial, lo que caracteriza el ambiguo y siempre doloroso deseo de mutar, cambiar, evolucionar a pasos más veloces y en direcciones distintas a lo que nos impone una Naturaleza in-humana. (Palacios, 2005, p. 30)

El deseo de mutar, mencionado por Palacios (2005), se vincula con el dolor. Uno de carácter metafísico que implica el reconocimiento de la imposibilidad de la trascendencia del cuerpo y otro, quizás más fácil de identificar, pero no de sobrellevar, como el dolor físico. Ambos tipos nos remiten a la incorporación de elementos que modifican y pretenden perfeccionar el cuerpo, en pos de su evolución. La ética, el código moral y las creencias religiosas se ven enfrentadas a los escenarios de la ciencia ficción, hoy conocida sólo como ciencia. Sus posibilidades han sido tantas, que las fronteras de la realidad han acogido las de la imaginación para, así, lograr concretarla. *“Sin embargo, lo que caracteriza la Nueva Carne (...) no es esta visión condenatoria, típicamente judeo-cristiana... Tampoco una visión ilusoriamente optimista (...) Lo que, de hecho, caracteriza a la auténtica Nueva Carne (sea ésta lo que sea), es una ambigüedad moral inherente”* (Palacios, 2005, p. 23), que permite total libertad, creatividad y acceso a diversos procedimientos evolutivos imaginados.



Es en esta mixtura de principios y características en la cual, innegablemente, los cuerpos posmodernos y los «otros cuerpos» de esta investigación, se hermanan en una batalla por la apertura, la diversidad y la redefinición de conceptos tan trascendentales para el conocimiento teórico y práctico de las sociedades actuales como cuerpo, corporeidad, enfermedad, salud, discapacidad y diversidad funcional<sup>11</sup> (Rodríguez & Ferreira, 2008), entre otros, que ampliarían de manera significativa los horizontes de discusión en torno a las problemáticas de la “normalidad” y la “aceptación”.

El arte, como hemos visto, desde su nicho ha contribuido a romper con el cuerpo normalizado y ha abierto paso a los nuevos, llámense «nueva carne» en lo netamente estético u «otro cuerpo», denominación que nos ha permitido esbozar una idea de cuerpo distinto al conocido en términos generales y que circunscribe, en específico, a los cuerpos carentes de miembros, deformes, alterados o degenerados, según el modelo predominante, con el objetivo más ingenuo de todos: derribar el miedo a lo diferente, con la consiguiente

---

<sup>11</sup> En rechazo al concepto de discapacidad, la propia organización de personas con esas características ha optado por el de diversidad funcional. Rodríguez y Ferreira (2008) exponen al respecto que *“Frente a dichas definiciones, la de “diversidad funcional” (...) ha surgido dentro del propio colectivo de personas con discapacidad como el argumento conceptual con el que esgrimen su derecho a decidir quiénes son por sí mismos/as. A decidir, en primer lugar, no ser lo que el calificativo que se les atribuye pretende denotar, dis-capacitados, personas sin capacidad o capacidades.*

*La de la diversidad funcional es una propuesta de contenido ideológico: el concepto pretende ser la síntesis de un conjunto de ideas sistemáticamente organizado para la comprensión de una realidad social comúnmente denominada “discapacidad”; y lo hace con clara pretensión emancipadora. Pues tras esa transición conceptual, lo que hay en juego es la experiencia de unas personas condenadas a la marginación y a la exclusión social; lo que hay en juego es la transformación de su forma de existir en el mundo, su experiencia cotidiana como seres humanos”.*

ironización de las viejas creencias. Es así como

El miedo al cuerpo (...) se manifiesta en la conversión de la carne en una anomalía siniestra de la materia, y la vida en una enfermedad de la carne. (...) Sin embargo, el horror a lo que hay bajo la piel no impide que se haga su –perverso– panegírico: « ¿Por qué no tenemos patrones de belleza para todo el cuerpo, por dentro y por fuera? Deberían hacer concursos de belleza para el mejor brazo, los riñones más perfectamente formados...». (Pedraza, 2005, p. 38)

En el capítulo siguiente, integraremos los conceptos troncales presentados y discutidos a lo largo de estas páginas, en un intento por sistematizar una estética de la deformidad en el teatro, sin antes dejar de recordar a uno de los creadores más significativos de la «nueva carne» como es el director David Cronenberg, quien afirma: *“No creo que la carne sea necesariamente peligrosa, perversa, mala. Es irritable y es independiente”* (Cronenberg, citado en Rodley, 1992). Tal carne es la que queremos verter sobre las artes escénicas.

## CAPÍTULO III

### MATERIALIZACIÓN DE LO HÓRRIDO: EL TEATRO FRENTE A LAS POSIBILIDADES DEL «OTRO CUERPO»

Todo lo trágico se basa en el contraste que no permite salida alguna.  
Tan pronto como la salida aparece, lo trágico se esfuma.

(Goethe, 1824)

#### 3.1. La tragedia contemporánea del «otro cuerpo»

La imagen trágica aparece sin ser forzada en el punto de esta investigación. Y es, fundamentalmente, porque los paradigmas construidos alrededor del otro cuerpo, lindan con una tradición<sup>12</sup> que ha incentivado la proliferación de la imagen publicitaria del cuerpo y, como consecuencia de ello, ha mermado las posibilidades reales de aceptación en lo cotidiano del otro

---

<sup>12</sup> Clúa (2006) plantea que *“La obsesión del terror contemporáneo por el cuerpo, la desconfianza respecto a este y, finalmente, la voluntad de trascenderlo —aunque sea a base de delirios tecnológicos y fusiones contra-natura— no es precisamente un ejercicio de laicidad y raciocinio. Muy al contrario, evocan pulsiones, instintos, que la tradición cristiana ha modelado durante siglos, a veces de forma siniestra como ocurre en los textos que he evocado. Dejar de lado el gran discurso normativo occidental sobre el cuerpo, esto es, la tradición cristiana, me parece un olvido imperdonable y sospecho que el olvido no es tal olvido, sino ignorancia de unos textos que no son ni accesibles ni conocidos. Me cuesta creer que los seguidores de la Nueva Carne, que se sienten (nos sentimos) fascinados ante esos cuerpos torturados, putrescentes, monstruosos, pudieran rechazar el catálogo de aberraciones corporales que la tradición cristiana ofrece si los conocieran”*.

cuerpo, relegándolo al sitio lastimero de una comunidad que se niega constantemente a abrirle el paso o, para no hacer antojadiza esta aseveración, que mira de soslayo su inserción en la estructura social actual.

Precisamente, esta imposibilidad es el elemento que se torna omnipotente y cae, con la fuerza que lo hace el destino trágico, sobre el otro cuerpo. Si

La tragedia esquilea [, por ejemplo,] presupone la fe en un orden grande y justo del mundo y sin este orden resulta inconcebible, [en el cual] el hombre recorre su camino arduo y, con frecuencia, bastante cruel, a través de la culpa y el dolor, [y es este] el camino que el dios determina para hacer que desemboque en el conocimiento de su ley (...) [es decir], Dios contiene en sí mismo el sentido del mundo y en su conocimiento se halla encerrada toda sabiduría, (Lesky, 2001, p. 184)

en esta investigación hablaremos de una tragedia en la cual el sino oracular ha sido reemplazado por un acervo de conductas sociales restrictivas prominentes, permitiéndonos hablar, como veremos a continuación en el trabajo de Lucía de la Maza, de una tragedia nueva, que se ciñe a principios temático-filosóficos congruentes con el devenir del hombre contemporáneo.

Complementariamente, Nietzsche (1998) intenta encontrar el origen de la tragedia griega en plena época de esplendor helénico. El autor trágico Esquilo,

bien permite acercarnos a las ideas más fieles que fundaron los inicios de la filosofía trágica a través de sus obras y, enfrentados a ellas, también posibilita la reflexión sobre dónde radican las motivaciones esenciales de la existencia trágica. Nietzsche, interrogándose retóricamente, invita al análisis, planteando:

¿Existe un pesimismo de la fortaleza? ¿Una predilección intelectual por las cosas duras, horrendas, malvadas, problemáticas de la existencia, predilección nacida de un bienestar, de una salud desbordante, de una plenitud de la existencia? Se da tal vez un sufrimiento causado por esa misma sobreplenitud? (...) ¿Qué significa, justo entre los griegos de la época mejor, más fuerte, más valiente, el mito trágico? ¿Y el fenómeno enorme de lo dionisiaco? ¿Qué significa, nacida de él, la tragedia? (p. 7)

La respuesta a esta inquietud, ya en nuestro tiempo, se vincula con la posibilidad de existencia de una tragedia contemporánea, pensamiento que emprende su justificación en el trabajo *Tragedia contemporánea y su posibilidad: Himmelweg de Juan Mayorga* de Lucía de la Maza (2008). En esta investigación, la autora plantea que, posterior a la influencia ejercida por “*la Revolución Industrial y el Marxismo, [éstos] anunciarían la entrada de nuevas clases sociales que hasta ahora no habían sido el centro en ninguna de las discusiones artísticas: el proletariado y la burguesía*” (p. 11).

Con esto, se deja entrever un renovado orden de los temas de

importancia a tratar por el arte, poniendo de relieve, como se ha mencionado, al obrero que sostiene la industria, al hombre burgués y sus contradicciones y, en general, al hombre que durante el tiempo de la profusión de temas aristocráticos en el arte, se vetó de tales esferas y élites, dada su condición de ser vivo estándar, rudimentario y el cumplimiento de un rol social que lo ha cosificado, a la vez que reducido, a la imagen de herramienta de trabajo.

Lo hecho por Meyerhold como teatro de masas en Rusia, por ejemplo, así como Piscator y su teatro político y, sin duda, Brecht, quien desarrolló su teatro épico centrándose en las problemáticas del proletariado, acogen de buena manera la idea de una existencia trágica en este teatro . De hecho, *“la tragedia del proletariado podría haber llegado a su punto más intenso con [por ejemplo] Madre coraje y sus hijos (...), pero su continuidad se vio mermada por la transformación de las artes escénicas en los años 60 y 70, en que el teatro de texto fue desplazado en parte por el teatro corporal y la performance, sin encontrar luego, en la escritura teatral contemporánea, un desarrollo similar (De la Maza, 2008, p. 11).*

En esa dirección, varios principios dramáticos comienzan a integrarse para dar consistencia a una eventual existencia de tragedia de nuestro tiempo. Así como se concibe una tragedia donde la inevitabilidad de lo nefasto se deja caer sobre el destino humano, actualmente, esos designios oraculares pueden

ser distinguidos en una serie de acciones y comportamientos que se alojan en la vida ordinaria del ser humano. Pensemos en cómo los conflictos retratados por el drama transitaron desde la aristocracia a las problemáticas de la burguesía y el proletariado, a fines del siglo XVIII; en ellos observamos cómo

(...) la importancia de lo íntimo, de los mundos cerrados, “puertas adentro”, de la casa como metáfora del alma del hombre, será el territorio donde [ellos] tienen la escala de los metros cuadrados donde suceden, concretos o abstractos. Ante la explotación de los mundos íntimos en el drama (...), nos preguntamos si es posible encontrar elementos trágicos, e incluso ir más allá y considerar la posibilidad de una nueva forma de tragedia (...). Irrumpe una cuestión importante en este punto, y es sobre la posibilidad de un nuevo territorio que da lugar a la existencia de una tragedia: el cotidiano y lo íntimo. (De la Maza, 2008, p. 12)

Rememoremos que la existencia trágica presenta características basales que bien podrían trasladarse a esta tragedia contemporánea para justificar su posibilidad. Goethe y Lesky puestos en diálogo en el trabajo de De la Maza (2008), otorgan una visión sintética de los principios trágicos, los cuales elaboran una conceptualización de ello en el mundo contemporáneo, distinguiendo los elementos conformadores de la tragedia clásica. Se alude a los principios de:

1. Contraste: el cual *“se debe tomar como la oposición de dos situaciones que vive el héroe griego tras su caída”* (p. 11). Goethe plantea que *“todo lo trágico se basa en el contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece, lo trágico se esfuma”* (p. 10),

2. Ausencia de salida: que se refiere a que *“la irresolubilidad del conflicto encuentra la muerte como su aliado más perfecto para el desenlace. Tal y como él [Goethe] afirma, [Lesky (1973) considera que] se trata simplemente del conflicto que no permite ninguna solución, y puede originarse de la contradicción de las circunstancias, cuando tiene tras de sí un motivo natural auténtico y es un conflicto auténticamente trágico”* (p. 13) y

3. Voluntad trágica: de la cual *“pensaba que en el teatro del futuro deberían unirse la concepción griega del destino trágico y la visión shakesperiana de la voluntad trágica, es decir, la aceptación del destino impuesto”* (p. 14).

Ejemplificando:

Hamlet tiene la oportunidad de dejar la situación tal como está, y no lo hace, así mismo, la apuesta entre Dios y Satanás determina el destino de Fausto, el cual asume su papel voluntariamente. Ante las dos opciones (tomar o dejar un destino que se impone), en el trágico shakesperiano y goethiano el personaje elige la que lo condena, la que



no tiene forma alguna de salvación. Una vez tomada esa decisión no hay vuelta atrás y la tragedia ha comenzado. (De la Maza, 2008, p. 14)

De esta forma, el rasgo de la voluntad trágica y la consiguiente inevitabilidad de los hechos, supone la presencia de actantes desconocidos (llámense “destino”) que operan para la realización de ella. A modo de ejemplificación, tomando como referencia un hecho presente en el ideario cultural occidental,

(...) la imagen del presidente Kennedy asesinado frente a su esposa, conmovió a mucha gente. El señalado como culpable también fue asesinado llevándose el misterio de su culpabilidad o inocencia a la tumba. La diferencia entre estos dos asesinatos reside en el punto de vista sobre lo trágico de sus muertes. Kennedy parece morir trágicamente, pues ante nuestros ojos de ciudadano común, no debía morir (...). Un presidente popular, de gran carisma e inteligencia, parece no haber muerto por azar sino que por el simple hecho de ocupar el cargo que tenía (...). Después de las investigaciones y secretos revelados con los años, la muerte de Kennedy deja de tener aspectos trágicos absolutos, pues sabemos con bastante certeza que fue víctima de una conspiración. Es una historia conocida, pero la manipulación del hecho no nos conmueve tanto como la maquinación intangible de las fuerzas desconocidas. (De la Maza, 2008, p. 14)

Entonces, lo trágico nos presenta una chance de encontrar y distinguir una tragedia contemporánea, en base a las tres condiciones que toda diégesis de esta naturaleza debe poseer, como en *Woyszeck* de Georg Büchner, donde el autor propone la tragedia de este soldado enfrentado a las vicisitudes de un “destino” trágico, sea éste entendido como un conjunto de hechos, todos muy posibles de suceder en la vida de cualquier ser humano, que no remiten a un designio ni a un sino oracular comandado por fuerzas olímpicas, como suele suceder en el formato clásico del género aludido.

Si antes era natural encontrar en personajes trágicos palabras como *“Todo es llano para los dioses. Sentada la mente divina en la cumbre del cielo, ejecuta desde allí todos sus designios sin moverse de su trono de gloria (Suplicantes, 100) [o] Mas quien de corazón celebre a Zeus con jubiloso himno de triunfo, llegará al colmo de la sabia prudencia (Agamenón, 174)”* (Lesky, 2001, p. 184), hoy bien podríamos encontrar un hombre proletario común viéndose enfrentado al fracaso laboral o sentimental, profundos conflictos que lo lleven a tomar decisiones de muerte, sin que por su imaginación pase, necesariamente, la imagen de un dios injusto o de un destino que le impusiera el cumplimiento de un oráculo.

La idea de que la diégesis trágica debía mostrar la existencia de hombres y mujeres pertenecientes a la nobleza, proviene de una interpretación que se le

otorgó a lo que Aristóteles expresó diciendo que ésta imitaría la vida de los mejores, con la salvedad de *“que no descuella en virtud ni en justicia, ni tampoco cae en desgracia por maldad o perversión, sino por alguna falla”* (Aristóteles, 2003, citado en De la Maza, 2008, p. 12). Albin Lesky, reinterpretando esta visión, agrega que lo trágico *“debe significar la caída desde un mundo ilusorio de seguridad y felicidad en las profundidades de una miseria ineludible”* (Lesky, 1973, citado en De la Maza, 2008, p. 14).

Este es un elemento vital para acercar las características fundacionales de la tragedia griega a la “contemporánea”, pues constituye un elemento que valida una tragedia situada en el presente. Ya

(...) desde Woyzeck hasta Kaspar, nos encontramos con personajes corrientes, envueltos en su mediocridad. Ya Maeterlinck, hablaba de una tragedia cotidiana, más real, más profunda y más conforme a nuestro verdadero ser que lo trágico de grandes aventuras. Éste no sería más la lucha de un ser contra un ser, de un deseo contra otro, o de una pasión enfrentada a un deber. Se trataría de mostrar lo que tiene de sorprendente el hecho de vivir, la existencia de un alma en medio de una inmensidad. (De la Maza, 2008, p. 16)

De la Maza insiste en que *“quizás estructuralmente, si construimos un texto dramático que aborde una tragedia con elementos temáticos contemporáneos, pierde lo catastrófico clásico, es decir, aquella catástrofe que*

*linda con lo devastador”* (De la Maza, 2008, p. 18) y sí, indesmentiblemente, esa característica original no estaría presente con la fuerza con que fue concebida. Pero ser capaces de exhibir las complejidades de la vida misma y graficar las dimensiones humanas enfrentadas a la existencia, sí remonta la poderosa idea de lo trágico en el paradigma actual. Al respecto,

Una minoría social, por ejemplo, se encuentra desde que se evidencia su existencia, rodeada de las limitantes que las ideas asentadas al respecto predominan. Dada esta característica, Edipo, un ser humano admirable, honorífico y sensible, enfrenta su destino desgarrador, optando por cercenar una parte de su cuerpo (...). Edipos actuales, muchos. Todos los otros cuerpos en esta investigación contemplados, son Edipos contemporáneos, obligados a asumir una realidad que los observa con detención para separarlos de la mayoría, dando por entendido que hay algo que hacer con ellos mismos, desde esa diferencia, desde la carencia de un miembro, desde la apariencia distinta, desde las maneras múltiples de habitar los espacios ciudadanos y sus consiguientes necesidades en esos lugares. (De la Maza, 2008, p. 10)

Son esas características las que hacen que lo históricamente determinado como “deforme”, constituya un campo temático de considerables dimensiones éticas y estéticas, que determinan al sujeto dueño de un cuerpo hórrido como una vida que, en potencia, experimentaría una tragedia

contemporánea, pues los espacios que ha abierto la sociedad actual para la subsistencia de personas discapacitadas son reducidos y fuertemente discriminadores. Pensemos en cómo el fenómeno del asistencialismo se ha apoderado de las conductas, haciendo que, muchas veces, sea un programa de televisión, la publicidad o una marca que destina 27 horas de caridad con el discapacitado, sean los acercamientos que más concretamente tiene el ciudadano común con estas vivencias.

Michel Foucault en uno de sus cursos dictados en el *Collège de France* entre los años 1974 y 1975 y que se encuentra en la publicación *Los anormales* (2007), reflexiona en torno a la problemática que conforma el ambiente social en el que está inserto el individuo anormal (de apariencia distinta por carencia de un miembro o anomalías mentales) y que lo constituiría como tal. Él aborda el tema de la diferenciación desde el punto de vista jurídico y, desde ese lugar, elabora una conceptualización de todo aquél que se aleja del canon imperante, llamándolos monstruos. Más precisamente,

(...) el monstruo es, en cierto modo, la forma espontánea, la forma brutal, pero por consiguiente, la forma natural de la contranaturaleza. Es el modelo en aumento, la forma desplegada por los juegos de la naturaleza misma en todas las pequeñas irregularidades posibles. Y en ese sentido, podemos decir que el monstruo es el gran modelo de todas las pequeñas diferencias. Es el principio de inteligibilidad de todas las formas –que circulan como dinero suelto– de la anomalía.

Buscar cuál es el fondo de monstruosidad que hay detrás de las pequeñas anomalías, las pequeñas desviaciones, las pequeñas irregularidades: ése es el problema que vamos a encontrar a lo largo de todo el siglo XIX. (Foucault, 2007, p. 62)

Aunque Foucault habla en su trabajo del devenir de este asunto en los siglos XVIII y XIX, resulta necesario y lógico proyectarlo a los siglos XX y XXI. En los tiempos a los que él alude en sus clases, había una fuerte relación entre la anormalidad, deformidad y monstruosidad con las prácticas prohibidas o negadas por la estructura social –incesto, impulso criminal, masturbación –. En relación a esto, él se refiere a las condiciones naturales que causarían un efecto deformador del cuerpo. Esto obedece, principalmente, a la adquisición y formalización de dogmas que condenaban la práctica masturbatoria (a la que le otorga gran profundidad en su análisis), por ejemplo, dando origen al monstruo sexual. En sus palabras, éste incluiría en su conformación “(...) *la figura del individuo monstruoso y la del desviado sexual. Encontramos el tema recíproco de que la masturbación es capaz de provocar no sólo las peores enfermedades sino también las peores deformidades del cuerpo y, finalmente, las peores monstruosidades del comportamiento*” (Foucault, 2007, p. 184).

En la actualidad, observamos que, si bien la penalización de la práctica masturbatoria ha sido relegada sólo al ámbito moral por parte de sectores

ultraconservadores y no interfiere en posibilidades de existencia de la deformación física, aún podemos hallar ideas alojadas en el discurso colectivo, en las cuales se afirma que éstas surgirían, por ejemplo, en ciertos estratos socioeconómicos de mayor vulnerabilidad que en otros de mayor ingreso o algún alcance médico que hablan de combinaciones cromosómicas e incompatibilidades celulares. Según Foucault (2007), al hablar de los monstruos, hablamos del problema de las mezclas, preguntándose

¿Qué es el monstruo en una tradición a la vez jurídica y científica?

Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII que nos ocupa es, esencialmente, la mezcla. La mezcla de dos reinos, reino animal y reino humano: el hombre con cabeza de buey, el hombre con patas de pájaro –monstruos –. Es la mixtura de dos especies, la mezcla de dos especies: el cerdo que tiene cabeza de carnero es un monstruo. Es la mixtura de dos individuos: el que tiene dos cabezas y un cuerpo, el que tiene dos cuerpos y una cabeza, es un monstruo. Es la mixtura de dos sexos: quien es a la vez hombre y mujer es un monstruo. Es una mixtura de vida y muerte: el feto que nace con una morfología tal que no puede vivir, pero que no obstante logra subsistir durante algunos minutos o algunos días, es un monstruo. Por último, es una mixtura de formas: quien no tiene ni brazos ni piernas, como una serpiente, es un monstruo. Transgresión, por consiguiente, de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco: en la monstruosidad, en efecto, se

trata realmente de eso. Pero no creo que sea únicamente eso lo que constituye al monstruo. (p. 68)

El saber biomédico del que habla Georges Balandier (1995, citado por David Le Breton, 2002a), y su análisis del conocimiento corporal instaurado por el cartesianismo, bien sabe de dos tipos de discursos sociales, especialmente referidos a la concepción social del cuerpo: uno superficial que ofrece y repite lo oficial, lo dictado por la estructura y, por otro lado, el conocimiento más complejo, aquél que continuamente convive con los saberes anteriores, vulgares, tradicionales, múltiples lecturas de una realidad que se ha intentado dominar a través de una aparente homogenización. Resulta interesante someter a una prueba de compatibilidad lo planteado hasta aquí como introducción a este tercer capítulo, pues la tragedia de la población enfrentada al padecimiento de la anormalidad se hace patente mediante el reconocimiento social de los monstruos y por el conocimiento biomédico preponderante, ambos saberes de manejo amplio y que, al parecer, habitan con propiedad el discurso superficial de las calles y el profundo, a través de la formalización de estudios, cada vez más arraigado en las consciencias.

Las calles y poblaciones de la ciudad albergan en sus esquinas y recovecos, múltiples imágenes de personas mutiladas, discapacitadas bajo el discurso biomédico, que transitan con aparente normalidad entre la masa de



personas de conformación física regular. La tragedia contemporánea ve, en cada una de estas imágenes, diversos cuerpos y seres sufrientes que son diariamente condenados a asumir formas y estilos de vida paralelos a los modelos dominantes, cuales reductos sociales que agrupan en su contenido múltiples variantes de la enfermedad –anormalidades físicas y psíquicas – que se concretizan en las múltiples patologías clasificadas por el conocimiento médico: el discapacitado, quien carece de algún miembro, sea una o ambas piernas, uno o ambos brazos, carencia de cuello o de espalda recta, sujetos de constitución física lograda a medias, como cojos, aquellos que padecen de mano o pie en pivot, entre tantos otros casos que bien podrían hacernos pensar que la imposibilidad de la felicidad tiene su encarnación en esta realidad. La experiencia del hombre discapacitado, en una parte el monstruo foucaultiano en la modernidad neoliberal actual, es una tragedia destinada a una vida de padecimiento, falsa inclusión y, por ende, segregación. La tragedia clásica encuentra su equivalencia, hoy por hoy, en una tragedia contemporánea, aquella coronada por la pobreza, la discriminación y la falta de oportunidades que auspicia un sistema socioeconómico de alcances universales.

En las líneas siguientes, apreciaremos cómo hace más de veinte siglos la deformidad corporal, el monstruo, nuestro otro cuerpo o cuerpo hórrido, se hacía presente con alcances sociales insospechados, en comparación con su actualidad y su sorprendente convivencia con aspectos escénicos.

## 3.2. El cuerpo hórrido en el teatro

### 3.2.1. El bufón y el cuerpo no oficial: Una lectura de Jacques Lecoq

La figura histórica y teatral que significa el bufón, conjuga en sí lo trágico del cuerpo hórrido inserto en una sociedad que le otorga el rol de extraño-aceptado, pero extraño, de deforme-simpático, pero deforme al fin y al cabo, de defectuoso-validado por el vulgo, pero defectuoso, sin más. Jacques Lecoq, en su trabajo de observación y creación logró determinar que los bufones, personas-personajes

(...) que se burlaban así de todo, incluidos los más altos valores ponían al descubierto el misterio de las cosas. Entraban en el gran territorio de la tragedia. Su escarnio burlón se volvía trágico, un poco al igual que la violencia de la escritura de Steven Berkoff alcanza, en última instancia, la belleza. (Lecoq, 2003, p. 176)

Este rasgo trágico encuentra su punto de concreción cuando este “personaje”, más allá de las clásicas imágenes esotéricas y humorísticas propias del Medioevo y la transición al Renacimiento<sup>13</sup>, se convertía en el “*loco del rey*»

---

<sup>13</sup> En el documento *La verdad de un loco* de Vicky Páez se menciona: “*En el Medioevo los deformados, los leprosos que estaban marginados en la sociedad estaban desplazados, alejados de los márgenes de la ciudad y luego fueron convocados como momos, grupo de curanderos, en el sentido esotérico, las características de los momos era que estaban vestidos de animales y eran citados para curar alguna enfermedad real y entre ritualidad y festividad acompañado con esa rareza curaban el mal de estas casas*”.

*que, lejos de estar realmente loco, podía decir todas las verdades. En un cuerpo de bufón, el que se burla puede tomar la palabra y decir cosas inauditas, burlarse hasta de lo “imburlable”: de la guerra, del hambre en el mundo, de Dios”* (Lecoq, 2003, p. 176).

El cuerpo hórrido conforma el perfil del bufón quien, perteneciendo a la periferia social por esta condición, integra a sus características un comportamiento transgresor que le permite introducirse a áreas y campos elíticos impensados. Tal como lo plantea la literatura de Shakespeare y la literatura francesa,

(...) también el bufón gregario fue convocado por el rey (...). Es el bufón que tuvo la habilidad para insertarse dentro de la estructura social del poder y funciona como un agudo reflexólogo del poder que ejerce el rey en el pueblo sin tener miedo a que le corten la cabeza, justamente porque está discriminado [socialmente] por su deformación corporal, desde ahí habla y por eso es sarcástico de palabra libre y pensamiento ácido. (Páez, 2014)

Indudablemente, el valor del rol que el bufón cumplió y cumple hasta nuestros días, radica en transparentar lo que oficialmente no se comunica, aquellos asuntos que permanecen adormilados por los intereses de la estructura sociopolítica instalada y que convive con la despreocupación que desencadena el ritmo rutinario del devenir ciudadano. Esto es lo que reafirma

Lecoq, poniendo de manifiesto el estilo interpretativo del bufón, aquel que elabora una sucesión de acontecimientos interdependientes que no hacen más que establecer un símil con la realidad del sinsentido a la que estamos acostumbrados a tomar en serio. En este juego de bufones,

(...) el que estaba herido era rápidamente atendido y llevado al hospital. Para que el hospital funcionara, hacían falta muertos. Para que hubiera muertos, había que matarse. Para matarse, había que hacer la guerra... Este tipo de situación ponía de relieve el carácter absurdo de la vida organizada por los hombres. Los bufones hablan, esencialmente, del aspecto social de las relaciones humanas para denunciar su absurdidad. Hablan igualmente del poder, de la jerarquía, e intervienen sus valores. (Lecoq, 2003, p. 177)

En Roma, especialmente en pasajes de los autores cómicos Séneca y Marcial, se contempló la participación y, a partir de ello, la simpatía que alcanzó en el pueblo romano la actividad bufonesca en el teatro. *“La afición a tal tipo de gentes hubo de crecer en Roma a compás que las costumbres se corrompían y que aumentaba el amor al lujo y al desenfreno por la ostentación causando cada vez mayor deleite y siendo buscadas con mayor empeño las monstruosidades físicas, morales e intelectuales: enanos, gigantes [y] deformes”* (Páez, 2014).

Una motivación posible a este interés radica, precisamente, en la lejanía que el bufón adquiere para hacer notar los vicios que observa en las sociedades en que vive y elaborar, así, un discurso crítico que logre someter a cuestionamientos lo que acontece. Se trata de *“un discurso aplaudido o apedreado porque es una palabra comprometida como la de Darío Fo. Habla de todo aquello que le inquieta como una verdad aceptada en la sociedad y que nadie se dio cuenta que estaba al revés, de lo que está estatuido y tiene mal la base; hay un proceso de crítica social”* (Páez, 2014).

La imagen del bufón, su cuerpo hórrido acompañado de lo extraoficial de su discurso, construyen un ser en los límites de lo humano, situado al borde de los parámetros sociales estándares, visto por los demás como *“un loco, con ironía, con humor [y así], lo marginan, lo señalan con ese cuerpo deforme (enano, jorobado, siameses, deformación marcada, deformación estética, etc.) que por lo marginal le da derecho al bufón a hablar”* (Páez, 2014).

En la actualidad, el bufón no tiene deformidades físicas, pero así como lo concibe Jacques Lecoq, debe alejarse del referente en estos términos. La búsqueda del bufón lo llevó a la transformación física de los intérpretes, a través de la postura de nalgas y abdómenes falsos, los que provocaron la distancia necesaria entre burlador y burlado, convirtiéndose el cuerpo completo en una máscara (Lecoq, 2003). Lo interesante es que la recepción de la crítica, la burla

y las actividades de tono bufonesco fuesen aceptadas por los personajes parodiados más fácilmente que si el bufón ejerciera la parodia desde la naturalidad. La ficción estética, en este sentido, genera otros volúmenes corporales, otros cuerpos para estos bufones (Páez, 2008).

Pero, ¿por qué razón las características corporales del bufón, que lo hicieron un personaje distintivo e imprescindible en épocas de poderío y sumisión, no lograron constituirse en una realidad teatral que se proyectara hasta nuestros días como un cuerpo escénico que permitiese el desarrollo de un teatro del otro cuerpo y extender la interpretación de lo humano y lo divino utilizando las características de todos los cuerpos?

En otras palabras, ¿por qué se detuvo el ejercicio de avanzar hacia la consideración de los otros cuerpos, como en épocas de bufones, como vehículos de transmisión de conocimientos y cumplimientos de roles sociales determinados que, con la evolución de las sociedades permitiese la apertura cognitiva hacia la recepción de la diversidad estética que supone apreciar la diferencia que subyace a cada cuerpo distinto en convivencia con el otro, normalizado pero igualmente distinto, dadas sus características únicas?

Si asumimos que *“el teatro que patrocina determinada sociedad, el teatro oficial, tiene una función de integración cultural [y que] para ello, da cabida en*

*los temas que trata y en cómo los trata a los universales, y a las especialidades de esa cultura, menor es la proporción de alternativas, mayor es el grado de integración cultural” (Álvarez, 2014), podríamos pensar que esta labor se vio alterada por fuerzas sociales poderosas que impidieron esta consecuencia con las realizaciones escénicas que contemplaran al otro cuerpo. Como hemos dicho, “la ocurrencia del bufón no es ajena al compromiso político-social. El bufón aparece para manifestar, remediar, decir, provocar, denunciar, criticar con sabiduría y humor, para que el poder se ría de sí mismo y pueda conocer algo que ignora. De esta manera la sociedad también reconoce y reflexiona” (Páez, 2014).*

Bajo esta premisa, sin duda, el compromiso social ha sido el elemento que ha trascendido hacia nuestra actualidad, como el de mayor importancia o esencialidad del rol que el bufón cumplía antaño, hoy encarnado en la imagen del humorista y el cómico, quienes abrazan la denuncia propia del arte del bufón, pero omitiendo la evidencia de lo distinto a simple vista. El lugar de la diferencia corporal, habría sido cambiado para no ser más que uno más del aparataje social, sin que la función bufonesca fuese relegada a los «otros cuerpos» o cuerpos hórridos como ocurría antes.

Sería, hoy por hoy, un rol que se cumple sin verse distinto, necesidad justificada si reparamos en el modelo de aceptación del otro, impuesto por los

poderes hegemónicos dominantes en las sociedades occidentales. No es de extrañar, sabiendo el acervo de construcciones mentales situadas alrededor de los «otros cuerpos», tildados de deformes, lisiados, discapacitados o incapacitados, hasta hace no mucho tiempo atrás.



### 3.2.2. La transgresión: Las poéticas de Antonin Artaud y Tadeusz Kantor en torno al cuerpo hórrido

« *Long live to the New Flesh [in theatre?]*! »<sup>14</sup>

Procurando establecer el vínculo entre la presencia y/o utilización del cuerpo hórrido con las artes de la *re-presentación*, se ha pensado en las poéticas directoriales que, dado sus postulados artísticos y exploraciones escénicas, más el sinnúmero de elementos que las componen, abren las posibilidades de que las condiciones que propugnan al cuerpo hórrido como tal en la sociedad contemporánea, sean contempladas en sus reflexiones, alcances filosóficos y dimensiones ética y estética.

La relación aludida, nos acerca al terreno de lo transgresor, asumiendo que nuestra investigación focaliza el tema del cuerpo hórrido desde la distancia

---

<sup>14</sup> Cita aparecida en la película *Videodrome* de David Cronenberg, la cual hizo fortuna entre los seguidores de la Nueva Carne y lo fantástico. [Como hemos dicho ya] “El concepto de Nueva Carne, al margen de la referencia a la propia película, vino a designar un conjunto de manifestaciones artísticas diversas —en el campo de la literatura, el cine, el cómic, etc.— situadas mayoritariamente en el ámbito de la cultura popular, cuyo denominador común era la especulación sobre la carne como materia inquietante: carne modificable, manipulable, capaz de toda hibridación, carne sufriente y carne renovada.

Es difícil definir la Nueva Carne, pues no es un movimiento ni escuela estética, ni tiene un carácter programático compartido; es más bien una nueva tendencia cultural, nacida de aportaciones independientes cuyo rasgo común más destacado es el trabajo con la noción de lo monstruoso, que deja de ser algo ajeno para estar encarnado en el propio yo, o lo que es lo mismo, que deja de ser exterior para ser interior”.

con que el paradigma sociocultural imperante observa la diferencia física, especialmente cuando se trata de imágenes corporales que alteran la 'normalidad' de los miembros pares en el cuerpo (piénsese, especialmente en las extremidades, para validar esa afirmación). La deformidad/malformación congénita, el cuerpo accidentado, cercenado, amputado, torturado y, por consecuencia, discapacitado, conforman un campo de asociaciones que remiten a la idea de la catástrofe y su influencia en la vida del ser humano, la cual ha sido tratada especialmente en los trabajos de Antonin Artaud y Tadeusz Kantor. Además, ambos creadores citados reflexionan largamente sobre la trascendencia del cuerpo humano en el trabajo escénico, así como también lo hizo Jacques Lecoq, quien ha sido contemplado en el análisis de las páginas de este capítulo. La idea es edificar, gracias a los aportes de cada uno de los autores citados, un corpus teórico que permita aproximarnos al cuerpo hórrido en la escena teatral contemporánea, mediante la determinación de sus potenciales elementos diferenciadores. Las directrices que encauzarán esta labor, apuntarán al encuentro de los siguientes ámbitos que, pensamos, propugnarían la presencia del cuerpo hórrido en la escena teatral:

1. La producción de una filosofía del cuerpo del intérprete.
2. La idea de la catástrofe y su influencia en la vida del ser humano.
3. El cuerpo hórrido como fruto de la catástrofe: una mirada renovadora del cuerpo a partir de una perspectiva trágica.
4. El planteamiento de una postura crítica para con el pensamiento

hegemónico que rige las conductas en occidente, el cual posibilita la segregación de los «otros cuerpos».

En conexión con lo anterior, Antonin Artaud, plantea la noción de crueldad para designar consigo la transformación necesaria de los seres sujetos a las leyes naturales. En esos términos, la transformación estructural del ser humano pasaría por su sometimiento a las acciones que la enfermedad, la peste, la materialidad y diversos agentes externos e internos, las cuales alterarían de manera inevitable la comprensión del entorno y su participación en él.

Cuando Artaud dice que

Todas nuestras ideas acerca de la vida deben reformarse a una época en que nada adhiere ya a la vida. Y [que] de esta penosa escisión nace la venganza de las cosas; la poesía que no se encuentra ya en nosotros y que no logramos descubrir otra vez en las cosas, resurge, de improviso, por el lado malo de las cosas: nunca se habrán visto tantos crímenes, cuya extravagancia gratuita se explica sólo por nuestra impotencia para poseer la vida, (Artaud, 1964, pp. 8-9)

ya diagnostica una contemporaneidad desencantada con el reconocimiento de la vida que subyace a cada una de las cosas de la naturaleza y creadas por el hombre. No solo refiere a los seres vivos, sino que también a aquellas “cosas”

aparentemente inertes, que adquieren vida a través de la cultura, pero que ya van resultando muertas dado el escaso valor que las sociedades les otorgan. Pensemos, además, en cómo la atención a los fenómenos cambia, dándole paso al desarrollo de la visión catastrófica de la existencia, enfatizando dónde se encontraría lo vivo, lo conmovedor: el terreno de lo negativo, la exploración de la maldad.

La desconsideración ha hecho que la noción de cosa cubra existencias imprescindibles como la creación, la comunicación y todos aquellos procesos que construyen cultura, sean los rituales de nacimiento, muerte, conmemoración, celebración, reunión, etcétera. Por eso, *“si el teatro ha sido creado para permitir que nuestras represiones cobren vida, esa especie de atroz poesía [a la que se aludió anteriormente] expresada en actos extraños que alteran los hechos de la vida demuestra que la intensidad de la vida sigue intacta, y que bastaría dirigirla mejor”* (Artaud, 1964, p. 9).

De acuerdo con esto, el creador debe emprender un viaje de descubrimiento hacia el lado de la vida que hemos dejado de tomar en consideración, dado que las estructuras sociales contemporáneas suprimen y velan los terrenos vinculados a la oscuridad, lo que no goza de prestigio y se asocia a la vergüenza. Por eso, Artaud afirma que

*(...) toda verdadera libertad es oscura, y se confunde infaliblemente con la libertad del sexo, que es también oscura, aunque no sepamos muy bien por qué. Pues hace mucho tiempo que el Eros platónico, el sentido genésico, la libertad de la vida, desaparecieron bajo el barniz sombrío de la libido, que hoy se identifica con todo lo sucio, abyecto, infamante del hecho de vivir y de precipitarse hacia la vida con un vigor natural e impuro, y una fuerza siempre renovada. (Artaud, 1964, pp. 30-31)*

La tarea del creador radica, entonces, en poner de manifiesto la incomodidad y la crisis vital, sea cual sea el escenario que éste aborde. Estos son los motivos movilizadores de una política generadora de sensaciones y pensamientos nuevos que derrote la frivolidad con que se ha provisto al ser humano para lograr su desconexión de lo trascendental, de la importancia primordial que subyace al hecho de estar vivo. Por eso Artaud asemeja el teatro a la peste, pues él *“es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu”* (Artaud, 1964, p. 18), llevándonos nuevamente a la imagen de un teatro que bordea los peligros y los terrenos sumergidos en el abandono y el olvido.

Así, el teatro, como la peste, *“es el tiempo del mal, el triunfo de las fuerzas oscuras, alimentadas hasta la extinción por una fuerza más profunda*

*aun. El teatro (...) desata conflictos, libera fuerzas, desencadena posibilidades, y si esas posibilidades y esas fuerzas son oscuras no son la peste o el teatro los culpables, sino la vida” (Artaud, 1964, p. 31).*

Centrado en el cuerpo humano como depositario de esta peste, Artaud focaliza sus ideas en concebirlo como un cuerpo fruto de la represión de los deseos, la angustia, la violencia, la autoagresión, motivos que lo han mantenido preso de una modernidad liberal condicionante. Su analítica del cuerpo reside, precisamente, en un concepto de subjetividad donde el sujeto en cuestión es depositario de una identidad social donde su propia materialidad aglutina el rol social que se le ha adjudicado, lo que da curso a una edificación ideológica y sensible que envuelve y soporta la idea de un cuerpo maniatado, manipulado y consecuencia del poder que lo ha modelado con fines económicos.

Como consecuencia, Artaud piensa al cuerpo como un cuerpo enfermo, donde la enfermedad es la arista oscura que le rebela la posibilidad de indagar en lo desconocido y lo no oficial que duerme en la concepción del cuerpo. De esta manera, descubre el vacío, no una materialidad hueca que no ofrece desarrollo de un pensamiento, sino que un vacío estimulador que potencia, justamente, lo que él precisa: manifestar una denuncia contra una cultura fruto de la destrucción civilizatoria y de la imposición de una modernidad liberal castradora. Por esto, el teatro que concibe es espacio de reflejo de la vida,

especialmente en las aristas no iluminadas por la cultura oficial. Como dice Artaud (1964), *"tenemos la necesidad de vivir y de creer en lo que nos hace vivir"* (p. 7).

Por otra parte, el ámbito de lo simbólico en el teatro como reflejo de la vida y sus catástrofes y enfermedades, se adscribe a una oportunidad de reasignar la relevancia a las desavenencias o desencuentros que habitan en nosotros mismos, fruto del simple hecho de convivir en sociedad y enfrentar las condiciones que ofrece vivir en tiempos donde el predominio de la individualidad conlleva a la alienación. Así, *"el teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes, y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos"* (Artaud, 1964, p. 27).

La apreciación simbólica en Artaud es interpretada como una oportunidad de dimensiones creativas y de independencia ideológica vital para rearmar un discurso intelectual que posibilite el despertar de la realidad que adormila las conciencias y rodea la existencia diaria de la rutina. Una lectura simbólica que tiene asidero en la lucidez del intelecto que se posiciona para otorgar un valor al devenir del ser humano. Son *"esos símbolos, signos de fuerzas maduras, esclavizadas hasta entonces e inutilizables en la realidad, [los que] estallan [al explorar las áreas vetadas de la existencia] como increíbles"*

*imágenes, que otorgan derechos ciudadanos y de existencia a actos que son hostiles por naturaleza a la vida de las sociedades” (Artaud, 1964, p. 28).*

De esta manera, el teatro se sirve de esta liberación simbólica para exhibir sus sombras, su vivencia de lo abyecto, de lo oscuro y de los temas, sentimientos, omisiones y locuras que subyacen a los hechos que han sido silenciados en la conciencia general. Hablamos de las áreas incómodas de abordar para los poderes dominantes, áreas que “*el verdadero teatro [asume como] también sus sombras; y entre todos los lenguajes y todas las artes es el único cuyas sombras han roto sus propias limitaciones” (Artaud, 1964, p. 12),* es decir, ha emprendido la búsqueda de otras y más complejas realidades a las cuales desnudar y ver como oportunidad de vida.

Tadeusz Kantor, como veremos más ampliamente en páginas posteriores, coincide con Artaud en la pesquisa de la libertad de la creación y del compromiso que significa arrojarse a los lugares no comunes de la investigación del mundo y el ser humano, para lograr transformar, a través de la incorporación de medios de expresión muy fuertes, provocativos, hirientes y contestatarios, por ejemplo, la visión tradicional del actor por la de un actante susceptible de la metamorfosis necesaria para exhibirse abiertamente y exponerse casi a la injuria y la burla (Kantor, 2004, p. 30), además de la noción



de espectador, espacio y sus consiguientes relaciones. El Teatro Cricot 2, fundado por él,

(...) ha mostrado las POSIBILIDADES DE LA LIBERTAD en el arte, las posibilidades DE SU SORTILEGIO, DE SU RIESGO, DE SU GRAN AVENTURA, DE SU GUSTO POR EL ABSURDO Y SU APERTURA A LO IMPOSIBLE. (...) cambió las relaciones entre el escenario y el público. Un público instalado alrededor de mesas de café; el jazz y el dancing constituían una realidad auténtica, viva, opuesta a un auditorio pasivo, neutro. (Kantor, 2004, p. 30)

Volviendo a Artaud (1964), la premisa fundamental que justifica la presencia hórrida en su pensamiento, es aceptar que es posible que exista la enfermedad, más allá de la presencia biológica de seres microscópicos que moran el cuerpo humano y lo llevan a la crisis (p. 18). El símbolo es replicar esta situación, como si un virus psíquico se adentrara en las conciencias adormiladas y que esta acción despertara a través de la crueldad y el descubrimiento de lo oculto, una realidad rica en libertades con el gran objetivo de abrir la psiquis a la sorpresa, a lo desconocido, a la idea de sufrir para concebir y valorar la belleza, a la firme certeza de que en los opuestos y su roce, habita una nueva estructura cognoscitiva que espera por ser recogida, interpretada e iluminada. Esto, nos arrastra a pensar en que *“si hay aún algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres*

*condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras (Artaud, 1964, p. 13).*

Por esto, dice Artaud (1964) que *“el teatro contemporáneo está en decadencia porque ha perdido por un lado el sentimiento de lo serio, y, por otro, el de la risa. Porque ha roto con la gravedad, con la eficacia inmediata y dolorosa: es decir, con el peligro (p. 42).*

Como adelantábamos, en los antecedentes poéticos de Tadeusz Kantor, lo horrible encuentra asidero en la integración que este creador hace de lo que él denomina como deformidad plástica, definida como *“una hipertrofia de ciertas partes de la forma, que adquiere así dinámica y movimiento”* (Kantor, 2004, p. 19). Esta característica, que podría pensarse y hacerse extensiva al cuerpo del intérprete, Kantor la adopta de manera tal que refiere a la noción de desequilibrio y convivencia de los contrarios en los distintos aspectos que componen la escena, provocando, de esta manera, ir al encuentro del alejamiento de los tratamientos habituales e imágenes comunes que se aprecian en el teatro subalterno.

Por esto, él postula un teatro que

(...) SE REALICE COMO OBRA DE ARTE QUE NO RECONOZCA  
MÁS QUE SUS PROPIAS LEYES Y QUE NO JUSTIFIQUE MÁS QUE

SU PROPIA EXISTENCIA [sic] opuesto a un teatro reducido a un papel subalterno, sobretodo en relación con la literatura, un teatro que se envilece cada vez más como una estúpida reproducción de las escenas de la vida, que pierde irremediamente el instinto del teatro, el sentido de la libertad creadora y la fuerza de sus propias formas de expresión y de acción. (Kantor, 2004, p. 29)

Tal crítica, Kantor la sustenta en la idea de independizar al teatro de los dictámenes convencionales que lo relacionan a la preponderancia del texto y la literatura, por sobre el develamiento de un lenguaje transgresor, propio de cada manera de hacer y crear teatro. En su declaración de un teatro autónomo, alude a aquél que *“posee su propia realidad independiente”* (Kantor, 2004, p. 80), en la cual *“la obra de arte auténtica no puede existir”* (Kantor, 2004, p. 81). Esto, requiere de una serie de condicionantes que él explicita en la llamada función de choque, donde puntualiza una crítica al acto creativo que redunde en obviedades y no significa un desafío interpretativo para el espectador. Según su apreciación, la función de choque

(...) se cumple en un clima de escándalo. Pero en arte, chocar es lo contrario. Es un medio real de atacar el pequeño pragmatismo generalizado del hombre de hoy, un medio de despejar el camino de su imaginación sofocada, de hacerle captar contenidos nuevos que no tienen lugar dentro del pragmatismo y el espíritu calculador.

En cuanto a los encantamientos de todas clases, a las originalidades

superficiales, que son una fraseología vacía y presuntuosa, hacen que el hombre contemporáneo encalle en las aguas bajas de la tranquilidad.  
(Kantor, 2004, p. 82)

De esta manera, Kantor explica que la deformidad plástica en el teatro, recibe el nombre de hipertrofia de la acción, técnica que apoya la escenificación de la tensión de los contrarios, favoreciendo los principios de movimiento y dinámica. Por ejemplo, esta hipertrofia provoca a nivel del manejo del tiempo, la *“desaceleración o aceleración del ritmo y en la esfera psicológica, por ejemplo, por la importancia inhabitual acordada a los momentos insignificantes, por la “notación” pedante de cada movimiento, cada pensamiento o reflexión, por el estiramiento de las acciones en curso hasta el aburrimiento y el cansancio”* (Kantor, 2004, p. 19).

Si bien se emparenta la deformidad kantoriana al uso productivo de los contrarios para acercarse a un teatro vivo, no deja de lado la concepción del cuerpo del intérprete ni lo excluye de la prevalencia de lo que hemos denominado en esta investigación, como oximoronización estética. Esta fijación se vuelve interesante si razonamos que en la convivencia explícita de opuestos existe un espacio en que lo conocido y lo desconocido no se aprecian como distintos, sino que complementarios y creadores de un todo que los asila y los

hace converger en lo que Artaud concebía como espacio de vida que es lo mismo que un lugar de cuestionamiento y de búsqueda de lo velado y vetado.

Entonces, el cuerpo es entendido como un constructo integrador de la salud y de la enfermedad, de lo declarado y lo reprimido, del discurso oficial y no oficial, abriendo posibilidades de creación al encarnar el mundo y repetirlo en su materialidad. Vicios y defectos, valores y virtudes vienen a acicalar su aspecto sincrético, convergente y simbólico.

Así, la lógica de la oposición está presente en la labor directorial y creativa de Kantor, la cual

(...) se obtiene por medio del manejo de los contrastes entre los diversos elementos escénicos: movimiento y sonido, forma visual y movimiento, espacio y voz, palabra y movimiento de las formas, etc. Es en la esfera semántica donde los contrastes deben ser más agudos, más inesperados y chocantes; deben conducir al encuentro de dos realidades u objetos distantes, que se excluyan mutuamente. (Kantor, 2004, p. 26)

Entendiendo esta idea, basal en la filosofía kantoriana, nos internamos en aspectos de la construcción de conocimiento artístico y los métodos mediante los cuales el artista teatral puede concretizar un trabajo en constante búsqueda de lo vital. Por esto, para Kantor,

Cierta realidad se corporizará cuando se coloque a su lado una segunda realidad –o cuando se la rodee con esta última-, una realidad de otra dimensión y otro origen. No es obligatorio, ni siquiera deseable, que los contrastes se produzcan en una sola esfera o dentro de las mismas categorías. Podemos contrastar un cuadrado no sólo con un círculo, sino también con una línea sinuosa del movimiento y la voz. (Kantor, 2004, pp. 25-26)

Dado lo anterior, para Kantor, el pensamiento lineal sufre una fractura necesaria, pues las posibilidades de la forma deben estar al servicio de la búsqueda ya aludida. La crisis del pensamiento lineal lo separa de la coherencia semántica, dando pie a lecturas de significado abiertas a la interpretación de lo aparentemente ilógico. Cuando él irrumpe en escena en *La Clase Muerta*, no hace más que afectar la forma clásica para observar de cerca, intervenir con su mirada y guiar la del espectador en ocasiones, ofreciendo un espectáculo que transgrede una cultura de la forma teatral que siempre ha situado al director fuera de escena. Lo que está fuera, dentro de su pensamiento, debe integrarse, pues supone el lado oscuro, desconocido y acallado, por tanto, no es iluso pensar en su reacción como la exhibición de lo no oficial.

Por eso, para Kantor, la muerte es la búsqueda de la sangre, de las pulsiones vitales en la escena, de su renovación a partir de la indagación de las

múltiples lecturas de la realidad, cada una de éstas alojadas en un ápice de cada hombre, de cada mujer: La muerte es la complementariedad de la vida, aquél espacio inexplorado, infame para la estructura social coactiva.

Kantor (2004) coincide con la idea de búsqueda y descubrimiento de la oscuridad artaudiana, haciendo que en su concepción de teatro, los *“estados emocionales normales se transformen insensiblemente en angustiosas hipertrofias, que alcanzan un grado de crueldad/de sadismo/de espasmo/de voluptuosidad/de delirio febril/de agonía”* (pp. 43-44), que propicie las condiciones para *“¡Poder crear un teatro que tuviera un poder de acción primitiva, perturbadora!”* (p. 14).

Con todo lo anterior, la poética kantoriana establece la comunicación absoluta entre los ámbitos que conforman la vida para originar un espectáculo escénico, ya que este espacio es [para él]

antes que una tribuna o el altar de cierto ritual colectivo, una peripecia del hombre, un ámbito sacro en el que se vive la vida, como se vive la muerte. Es decir, se vive y se muere, se hereda y se muere. Porque la vida es bastante más que el tránsito matemático de días y horas; tiene la hinchazón, el mandato de lo vivido por otros antes, y es un arco tendido hacia otros: desconocidos, trémulos, expectantes, tocados por nuestra sombra. (Kantor, 2004, pp. 8-9)

Finalmente, él define los límites del todo existente, declarando una síntesis poética que constituye la arenga kantoriana por excelencia y que también toma elementos centrales de Artaud. En síntesis, él cree “*que todo puede contener al mismo tiempo barbarie y sutileza, tragedia y risotada que un todo nace de contrastes y cuanto más importantes son esos contrastes, más ese todo es palpable, concreto, vivo*” (Kantor, 2004, p. 13). Constituye una declaración que resulta fundamental para un posible lineamiento de un teatro abierto al reconocimiento de los *monstruos foucaultianos* y de los principios trágicos que se han esgrimido en el presente capítulo, los cuales bien podrían hacerse patentes en la actualidad del individuo cuya conformación pertenece a lo que hemos denominado como otro cuerpo o cuerpo hórrido en esta investigación.

En suma, en este capítulo hemos transitado por diversas construcciones mentales de autores que han aportado con su trabajo al desarrollo del pensamiento contemporáneo, como es Michel Foucault, quien acuñó y profundizó en diversas terminologías que integran la idea del monstruo, el cual integra en su significado a un conjunto de individuos anómalos provenientes de mezclas malogradas de la naturaleza. Así también, David Le Breton nos permitió integrar la noción de nivel superficial y profundo en las creencias de las sociedades, de gran utilidad a la hora de tener un acercamiento efectivo al pensamiento de las masas. Las discursividades oficiales, no siempre son las



que las personas en su fuero interno manifiestan como ciertas, válidas o cómodas para sí mismos y su estructura de valores personales, sin duda.

Desde una perspectiva de análisis que se relaciona con las minorías y su segregación, invitamos al bufón de Lecoq a entregarnos las consideraciones que se tuvieron en épocas cortesanas con los individuos de formación corporal anómala, empleando terminología médica occidental. También, nos introdujimos al rol crítico, desde la ironía, el humor y la locura, que cumplía el bufón en sociedades poco prestas a asumir sus vicios y/o defectos.

Por su parte, Antonin Artaud y Tadeusz Kantor fueron puestos en diálogo para provocar el cruce de dos poéticas que conviven, dada su apertura al mundo, a sus múltiples realidades, a la develación de los secretos entredichos, al descubrimiento del manto que se aloja sobre todas aquellas personas, asuntos, instituciones y sociedades que han nacido y se han desarrollado en una cultura de culpas y tabúes. Explorar, conocer y exhibir la vida que se aloja en lo que parece muerto, dada la carga cultural impuesta en lo prohibido o incorrecto, son puntos de convergencia significativos para hacer de una propuesta centrada en los otros cuerpos o cuerpos hórridos, tangible en la escena teatral contemporánea, con la debida formalidad y validación que merece.

En el próximo apartado, revelaremos el trabajo de creación y posterior análisis que concreta el ámbito práctico de esta investigación. La obra de teatro corporal *ADENTRO/INSIDE*, contempla en su estructura, dramaturgia y diseño, el descubrimiento y constante puesta en crisis de los dispositivos escénicos necesarios para lograr materializar las reflexiones que se han manifestado a nivel teórico.

## **CAPÍTULO CUARTO**

### **ADENTRO//INSIDE: DISEÑO DE MONTAJE Y ANÁLISIS DE LA PUESTA EN ESCENA**

El mundo abstracto ya no puede ser entonces representado mediante la imagen-escena propia del realismo decimonónico; más bien parece exigir la escena-laberinto barroca o simbólica. A no ser que se practique la reducción. Una reducción paradójica, en este caso, pues se trata de representar por medio de la resistencia a la desmaterialización, mediante la introducción de una tensión física que contradice la tendencia hacia la abstracción que la realidad social parece exigir.

La tensión provocada por este conflicto se hace evidente no sólo en el protagonismo del cuerpo y de la danza frente a la exposición de lo psíquico por la palabra, sino sobre todo en la agresividad y en la aceleración (...)

(Sánchez, 2007)

#### 4.1. Inicios

En los albores del mes de mayo de 2014, se comienza la labor de exploración de lo que, más tarde, recibirá el nombre de *ADENTRO/INSIDE*. Esta fase llevó a diseñar, por parte del director, una serie de procedimientos teórico-prácticos mediante los cuales posibilitar el acercamiento de los intérpretes y, en general, del equipo creativo a una investigación que buscaba develar escénicamente, una problemática de ápices antropológicos, sociológicos, psicológicos, éticos y estéticos denominada «el cuerpo horrible», conceptualización que abarca los efectos del genocidio, la guerra, la pobreza, la hambruna y tantos otros mecanismos de padecimiento, castración, modificación, segregación, discriminación y destrucción del cuerpo humano visible, los cuales se traducen en la amplitud de imágenes de la deformidad en occidente. Barrero en su artículo *Estética de lo atroz* (2011), nos reafirma una vez más el vínculo entre situaciones de violencia y catástrofe y discapacidad, expresando que

Una de las intenciones más aberrantes de la violencia y de la guerra psicológica es la de generar estados individuales y comunitarios de discapacidad y/o parálisis para actuar frente a situaciones que amenazan la integridad física, psicológica e incluso antropológica de las personas y sus comunidades. A esto se le puede llamar la gestión del miedo y terror paralizantes. El miedo es provocado de diversas formas e

instalado en los cuerpos físico, mental, inconsciente, mágico y espiritual; con lo cual se garantiza un impresionante control masivo y una parálisis psico-socio-antropológica a gran escala. (p. 107)

Con lo anterior, más el cariz escénico que planteaba el director para este trabajo, el cual se inclinaba por un predominio del cuerpo y sus diversos lenguajes expresivos por sobre los de la palabra dicha –entiéndanse aquellos elementos que conforman el lenguaje no verbal, como la kinésica, proxémica, icónica, etcétera –se configuró un terreno de creación de mayor acceso para los intérpretes y restante equipo creativo, el cual, necesariamente, dirigió las atenciones a hallar un método que se apegara a estos requerimientos y pudiese complementarse con las ideas y preconcepciones que se tenían del futuro montaje.

De esta forma, y considerando que esta realización escénica se pensó como una instancia de creación al estilo laboratorio, en un primer momento las reuniones se concibieron como espacios de entrenamiento corporal, utilizando las técnicas recogidas de la Mímesis Corporal<sup>15</sup>, esto es, una rigurosa introducción consistente en una serie de ejercicios de resistencia y trabajo

---

<sup>15</sup> Durante el mes de octubre de 2014, el equipo asistió al seminario *Mímesis Corporal* dictado por el actor Renato Ferracini (Brasil) en la Sala Mamut de la Facultad de Danza de la Universidad de Chile en Santiago. Él y una de sus camaradas, durante 5 sesiones de 3 horas cada una, transmitieron los principios basales de esta metodología investigada y puesta en ejercicio por el grupo O LUME en la Universidade de Campinas, Brasil. Coincidentemente, la labor de construcción de material que nosotros llevábamos a cabo, tenía mucha relación con el método que la mimesis corporal ofrecía, por lo tanto, afianzamos procedimientos y clarificamos aún más los objetivos que los generaban.

rítmico, sumado a un momento de elongación personal y entre compañeros; en resumen, un acondicionamiento físico que pretendió el autocuidado y la óptima preparación del cuerpo y la mente para su posterior labor exploratoria.

Por otra parte, ya en el desarrollo de las sesiones, se siguió en la línea de la metodología mencionada, indagando en torno a diversos estímulos, tales como escenas de documentales de periodos bélicos, extractos de documentos y estudios sociohistóricos, investigaciones clínicas, exposiciones fotográficas, exhibiciones pictóricas, composiciones musicales y creaciones literarias que se relacionaban con diversos matices que la macrotemática de «lo horrible» contempla en su alcance semántico.

Como consecuencia, cada intérprete, bajo la puesta en común de los objetivos del director y las instrucciones que de ellos se derivaban, encontró y desarrolló cualidades particulares de movimientos, las que se tradujeron en una línea identificatoria que, poco a poco, se comenzó a tornar propia de un personaje-intérprete que, dependiendo de la ocasión solicitada por la diégesis, tomaba mayor o menor expresividad dentro del mundo dramático en diseño.

Entonces, como los procedimientos desplegados para la accionización en escena y búsqueda de material giraban en torno al cuerpo y su alteración horrible, el discurso dramático-escénico que se gestó y comenzó a estructurar

encontró su epicentro en la propia materialidad de la carne y sus colisiones que, en primer momento, mantuvieron su protagonismo sin dar pie ni paso a la presencia de un texto dramático del cual servirse para contar una historia. Así también lo consideraba Ostermeier (citado en Sánchez, 2007), director escénico que, a fines del siglo XX, justificaba la corporeización de los conflictos escénicos, afirmando que:

El campo de batalla de los años noventa era el cuerpo: lo físico, no lo síquico. La dimensión social de las diferentes necesidades de la relación entre los cuerpos. Los encuentros eran las colisiones de carnes, de cuerpos que jugaban con su vida. Pero el problema más grande del cuerpo es su deseo de reunirse con el otro. (p. 44)

Siguiendo la lógica *corporeizante* de los noventas que plantea Ostermeier, el trabajo de composición se configuró como una comunicación carnal entre los dos intérpretes en escena, quienes, ya en conocimiento de una estructura que sustentaba la peripecia a relatar, afianzaron las calidades de su interpretación corporal, estableciendo puntos de convergencia y otros, de disonancia, mediante los cuales se posibilitaba la distinción de los individuos interpretados, inclusive más allá de la obviedad de sus diferencias corporales de mujer y hombre.

De este modo, la energía utilizada, la fuerza aplicada, la velocidad de los movimientos, su cualidad en cada intérprete, la tensión muscular, la

elongación, el espacio ocupado por cada uno en su despliegue escénico, entre otros factores, decantaron en una serie de indicadores medibles de la intensidad de lo interpretado, según uno u otro estímulo abordado en la escena. A su vez, estos factores en un espacio-tiempo determinado, intra y extradiegético, permitieron la generación de distintas instancias dimensionales, en las cuales distinguir al actor, en sí mismo, como un conductor de energía –al poner al servicio de la dinámica escénica su corporalidad –y, en otras, percibirse como personajes, sin voz ni discurso verbal que les permitiese expresarse directamente.

En síntesis, se entiende que el objeto del mecanismo usado fue el cuerpo y la totalidad de sus capacidades expresivas y este conjunto buscaría ir más allá de la danza y la composición coreográfica. El objetivo se concretizó en lograr interpretar una serie de estímulos temáticos, organizados por la estructura diegética y encontrar, en cada actor-intérprete, su cabida en esa lógica, esto es, acudir a su propia carga experiencial respecto del motivo hórrido y emprender la búsqueda de sus propias incapacidades, limitaciones y nuevos cuerpos –más allá de la sola y pura carne –que cohabitaban en cada uno de ellos y, por extensión, de cada uno de los seres humanos.

Hablamos del cuerpo no de manera unívoca, sino que de aquella concepción de cuerpo que se vincula, como axioma, con la mente, el alma y el



espíritu, con todo el caudal psicosocial que lo circunscribe y lo vuelve reducto del ser humano.

## 4.2. *ADENTRO/INSIDE*

### 4.2.1. Descripción argumental

*ADENTRO/INSIDE* es una obra de teatro corporal que ofrece una multiplicidad de imágenes con las cuales poder acceder a una aproximación de lo que el cuerpo humano, como vehículo simbólico, es en relación a los condicionamientos socioculturales en que se desarrolla y habita, junto a otras corporalidades.

Este montaje se concibe como proyecto creativo que pretende aplicar, en algunos de sus conceptos principales, los planteamientos teóricos esbozados en un proceso de investigación llevado a cabo por el director de Teatro REVERBERANTE, el cual versa sobre lo que se ha denominado como cuerpo hórrido, definido como aquel otro cuerpo que constituye la existencia concreta de la diversidad corporal en la sociedad occidental.

Así, este trabajo escénico emprende la búsqueda de aquellos cuerpos cubiertos por diversos mantos de anonimato y segregación, dadas ciertas características que los apartan de la imagen de una aparente normalidad. Cuerpos que han sido clasificados, denominados en términos clínicos,

enmudecidos por tal o cual diferencia para, luego, ser relegados a una posición periférica en la que se les ha invisibilizado o, en el mejor de los casos, reconocido como con ‘capacidades distintas’.

Tal problemática es abordada por este trabajo escénico, de manera que la corporalidad de la diferencia sea presentada a través de la vivencia de un intérprete común ante la posibilidad de enfrentarse a un suceso que pudiese alterar su presente, como un accidente automovilístico, una guerra en la que asuma el rol de soldado, una intervención quirúrgica fallida, un atropello, etcétera. Con ello, se busca situar al intérprete en el cuerpo de la otredad y, a través de su experiencia corporal, permitir la identificación del espectador, desde la perspectiva del testigo de un hecho que va a cambiar la vida y la materialidad de un sujeto enfrentado a la catástrofe.

En términos estéticos, *ADENTRO/INSIDE* comienza a componer su relato, asumiendo el principio de equivalencia que existe entre los polos dicotómicos del universo: arriba-abajo, adentro-afuera, oscuridad-luz, entre tantos otros. A partir de esta idea, la premisa que impulsa esta investigación es asumida como afirmación, pero también como pregunta, planteando que:

“El cuerpo humano es un microuniverso, hecho a imagen y semejanza del  
cosmos”,

aludiendo a la imagen del equilibrio y la equivalencia de *así como es arriba, es abajo*.

El cuerpo, entendido como una repetición a escala del universo, posee una serie de elementos conocidos e investigados, pero también diversos rostros aún inexplorados, como sus enfermedades, sus sanidades, la influencia de los estados anímicos en la salud, el poder del pensamiento en su conformación y bienestar, etcétera. La idea “detrás de la piel del cuerpo, abunda la ausencia de luz”, es una de las tantas afirmaciones utilizadas para llevar al intérprete a emprender la búsqueda de posibles respuestas mediante el trabajo corporal, convirtiendo este proceso en un espacio de desarrollo de concepciones y filosofías de carácter íntimo.

En esta comprensión del universo planteada por *ADENTRO//INSIDE*, se profundiza en las experiencias de limitaciones, padecimientos y discapacidades, las cuales son entendidas no sólo como características de alcances físicos, sino que también como condiciones transversales a la esencia de todo ser humano.

Entender que las limitaciones no son exclusivas de un individuo corporalmente distinto, sino que se extienden a la mayoría de los sujetos sociales que enfrentan a diario características propias que significan un impedimento, ya sean del mismo carácter físico o atravesando al ámbito de lo

psicológico o social, y que, probablemente, se vuelven más llevaderas por no ser evidentes a la mirada de una estructura social que cada vez tiene más arraigado el culto a la forma y a la apariencia, fue el nicho en que el equipo creativo quiso detenerse, para configurar un discurso escénico, ético y estético que planteara una lectura particular e intimista en torno a las diversas condiciones que el cuerpo asume, considerando a cada una de las limitaciones como una posibilidad de existencia, evolución y apertura a otras maneras de concebirlo.

Esta búsqueda, también ha permitido vincular el cuerpo material a los otros cuerpos que lo vuelven humano, como el cuerpo metafísico, el cuerpo social, el cuerpo simbólico y otros, los cuales, a su vez, permiten relacionarlo con los demás cuerpos que conforman su entorno. Así como sucede en el resto del universo, los cuerpos y las energías provenientes de reacciones químicas y fenómenos físicos están en constante diálogo para mantener la existencia del cosmos tal como lo conocemos hasta ahora.

Finalmente, mediante este trabajo corporal, los intérpretes se ven confrontados al daño para dar paso a la experimentación de otras existencias, haciendo un símil con la genuina presencia de la diversidad en el universo.

#### 4.2.2. Objetivos

La razón que funda la investigación bautizada como *ADENTRO/INSIDE*, radica en:

Crear un constructo escénico que exhiba el posicionamiento del intérprete en el cuerpo de la otredad, haciendo de su propia corporalidad un vehículo simbólico que logre transfigurarse en múltiples existencias.

Lo anterior, se ve complementado gracias a los siguientes motivos que funcionan como justificaciones de los procedimientos llevados a cabo en la investigación. Estos son:

- Localizar un lenguaje integral –corporal, sonoro, visual, entre otros –que permita la expresión de la diversidad corporal en una composición escénica.
- Componer un discurso escénico que logre concretizar el vínculo de similitud entre el cuerpo cósmico y el cuerpo humano, planteado como premisa estética.

- Permitir, a través de la experiencia corporal del intérprete, la identificación del espectador, desde la perspectiva del testigo de un hecho que va a cambiar la vida y la materialidad de un sujeto enfrentado a un hecho catastrófico.

#### 4.2.3. Metodología

En este espectáculo, se entrecruzan los lenguajes de la danza, el teatro, la plástica y los recursos audiovisuales, los cuales son utilizados en pos de la transubstanciación del cuerpo humano en aquellos otros cuerpos reconocidos como olvidados, omitidos y/o silenciados, según parámetros ético-estéticos imperantes en la cultura occidental, como ha sido señalado en párrafos anteriores.

Para conseguir los objetivos presentados, se acuñó el modelo de trabajo denominado Mímesis Corporal<sup>16</sup>, el cual se caracteriza por permitir desarrollar una búsqueda sistemática de herramientas y recursos escénicos, orientados al sentido de la propuesta que se intenta componer.

---

<sup>16</sup> Véase pie de página 15, página 149, capítulo cuarto.

Así, cada intervención del cuerpo y sus movimientos, provienen de una actividad de imaginación guiada por el director, bajo la cual el intérprete encuentra su propio efecto corporal procedente del estímulo que el director ha elegido para tal o cual escena o unidad de movimiento. Lo realmente importante de todo este complejo metodológico es que, al tratarse de una creación de tipo laboratorio, el intérprete adquiere una importancia preponderante como depositario del caudal creativo que se despierta a raíz de los estímulos que le son propuestos en las sesiones de producción de material.

A manera de ejemplificación, la unidad que en ADENTRO/INSIDE se conoce como “unidad personal”, en la que cada intérprete escogió, incluso, sus estímulos para producir un material corporal, se usó la iconografía del tarot de Rider y la simbología presente en el panteón griego, principalmente, para reconocer arquetipos, tópicos universales e historias que funcionaran como sustentos culturales a las diégesis que los actores requerían relatar en tales “unidades personales”. En otros casos, se ocuparon fotografías, extractos de textos, pinturas, poemas y otros *inputs*<sup>17</sup> que trataban diversas temáticas en torno al cuerpo, además del acervo cultural que el deambular diario por la ciudad había dejado en evidencia. En esta instancia, se recogieron todas las experiencias de observación, ya fuese a los usuarios del metro, a la gente en la calle o a las mismas en un ámbito más íntimo.

---

<sup>17</sup> En nuestro proceso de investigación, utilizamos el término *input* para dar cuenta de los estímulos de diversas tipologías, ofrecidos a los actores para la producción de material.



Gracias a esta acción, no fue difícil hallar un otro cuerpo que diversificara el discurso ciudadano, que exhibía de manera directa el pasar actual de nuestro cuerpo, medio obsoleto, medio incompleto, a medias erguido, a medias sano, accidentado; fueron estos los cuerpos que entregaron los recursos imprescindibles para construir nuestra premisa de investigación, en torno a la conceptualización de la diversidad de existencias en el universo y, por otro lado, la influencia que ejercen el cuerpo interno sobre el externo y viceversa.

Además, la participación de Tito Pastén como agente externo a la creación, pero de injerencia directa en la investigación, fue un punto en el que convergieron gran parte de las inquietudes que el equipo creativo tenía respecto de las cuestiones relacionadas a la problemática de la diversidad corporal. Tito, desde su nacimiento hasta el presente de sus 34 años, vive con el diagnóstico de 'brazo en pivot', malformación congénita que afecta al tren superior de su cuerpo –específicamente la espalda y brazo izquierdo –que no le permitía mantenerse erguido. Esta formación particular de su cuerpo, al paso del tiempo, le impediría la mayoría de las actividades cotidianas, pues desarrollaría tempranamente una joroba de grandes proporciones. Dado lo anterior, desde pequeño se vio enfrentado a numerosas intervenciones quirúrgicas, las cuales posibilitaron que, hoy en día, él pueda mantenerse erguido con una consecuencia física evidente, como lo es la diferencia de tamaño de sus brazos.

Dispuesto a responder nuestras cuestionantes y a colaborar con sus vivencias, la figura de Tito nos valió contar con la experiencia y biografía en primera persona de la diversidad corporal, desde el tránsito de la concepción del 'discapacitado' hasta el actual y poco expandido 'capacidades distintas'. Manifestando que este proceso era parte de su sanación, el material que Tito nos brindó en cuanto a diálogos, imágenes y elementos biográficos, fue incluido en la obra, de manera que en ella apreciamos, desde su propia voz, parte importante de sus reflexiones en torno a su vida, su cuerpo, el impacto de las personas y su solidaridad ante esta reacción, que él reconoce también experimentar ante otras personas que poseen características corporales especiales.

De esta forma, las acciones directoriales estuvieron enfocadas en explorar testimonios propios y de otros, para lograr que el lenguaje corporal constituyese, en sí mismo, un mecanismo expresivo que posibilitara la mimesis de estímulos sensoriales. El teatro del cuerpo y del movimiento fue, por tanto, método escogido para descubrir la escenificación de la diversidad corporal, desde la belleza, hasta su horridez.

En cuanto a la educación corporal llevada a cabo en la etapa de composición, se formalizó una nomenclatura que permitió sistematizar tempranamente los procedimientos y establecer un lenguaje de común, gracias

al cual se logró la comunicación fluida, el trabajo independiente de los intérpretes y la claridad, tanto en la formulación de las instrucciones como en la decodificación de ellas. Tal nomenclatura contempló los términos y definiciones presentes en la tabla 1, exhibida a continuación.

<b>TÉRMINO</b>	<b>DEFINICIÓN</b>
Agotamiento performático	Designa la repetición de movimientos de manera constante y sin interrupción para lograr ciertos grados de inconsciencia en el movimiento.
Cuerpo	Reducto material de una existencia.
- colectivo	Diversidad de cuerpos enfrentados a una misma situación.
- disforme	Materialización de la diversidad corporal, distintiva por ausencia o exageración de un miembro. También conocido como amputado, cercenado o mutilado.
- individual	Un sujeto representado por un cuerpo.
- mutable	Cuerpo que puede cambiar de forma. Sin forma definida o permanente.
- obsoleto	Cuerpo que pretende superar las limitaciones de la carne a través de dispositivos mecánicos, tecnológicos u otros para lograr su adaptabilidad a las exigencias de los nuevos tiempos.
- simbólico	Cuerpo que es utilizado como metáfora o alegoría de un suceso, otro u otros cuerpos o imagen.
Dimensión horizontal	Posibilidad de movimiento múltiple de un cuerpo, atravesado por líneas imaginarias de orden horizontal. Permite movimientos frontales, traseros, laterales y diagonales.
Dimensión vertical	Posibilidad de movimiento múltiple de un cuerpo, atravesado por líneas imaginarias de orden vertical. Permite movimientos a nivel bajo, medio y superior.

Equilibrio crítico	Posición corporal de apoyo mínimo, el cual permite su puesta en crisis y, por tanto, un mayor esfuerzo muscular.
Hito	Momento clave de la unidad o variación de la estructura dramática.
Input	Estímulo de diversas tipologías, entregado a los actores para la producción de material corporal.
Manipulación	Un intérprete es conducido, en sus movimientos, por otro intérprete, el cual lo modifica de acuerdo a su propósito.
Oximoronización	Convivencia, en un solo momento, variación o ejercicio, de dos elementos aparentemente contrarios, como belleza/fealdad.
Transfiguración	Proceso de cambio de figura de un cuerpo, gracias al despliegue de un mecanismo escénico o un elemento de indumentaria.
Transubstanciación	Proceso de transformación de un cuerpo en otro, sólo posible en escena gracias a la introducción de tecnología.
Variación	Agrupación de movimientos creados en torno a un mismo <i>input</i> .
Velocidad	Medición de la rapidez o lentitud con las que un cuerpo puede moverse.

Tabla 2: Nomenclatura acuñada en el proceso creativo de *ADENTRO/INSIDE*

#### 4.2.4. Equipo

<b>RESPONSABLE</b>	<b>FUNCIÓN</b>
Luciano Cerda	Dramaturgia
Luciano Cerda	Dirección
Karen Carreño / Stephan Eitner	Intérpretes
Tito Pastén	Testimonio
Teatro REVERBERANTE	Producción
Anastassia Wilhelm	Diseño integral
Lucía Bucarey / Elena Soto	Vestuario
Luciano Cerda / Marcos Cerda	Iluminación
Luciano Cerda / Valentina León	Diseño multimedia
Luciano Cerda / Ricardo Pacheco	Mundo sonoro
Adolfo Merino	Fotografía

Tabla 3: Equipo creativo de *ADENTRO/INSIDE*

#### 4.2.5. Estreno

*ADENTRO/INSIDE* fue estrenada el 17 de enero de 2015 en la sala Sergio Aguirre de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, ubicada en Morandé #750, Santiago.



4.2.6. Afiche de ADENTRO/INSIDE

#### 4.2.7. Diseño escenográfico

La propuesta escenográfica de *ADENTRO/INSIDE* establece un diálogo entre los lenguajes del teatro, la danza, los recursos visuales, la música y la plástica, con el objetivo de construir un universo simbólico que está determinado en 3 niveles:

1. Cosmos/universo: Nivel superior, compuesto por una estructura lumínica diseñada por Anastassia Wilhelm que exhibe 30 ampollitas de distintos tamaños y formas de color rojo, que interpreta la visión estelar que, desde la Tierra, tenemos de la existencia cósmica.
2. La Tierra/espacio humano: Nivel intermedio compuesto por un cuadrante de linóleo blanco, el cual es atravesado por diversos cuerpos de distintas características. La ropa intervenida, es utilizada simbólicamente para este objetivo.
3. Lo subterráneo/submarino/lo esencial: Nivel no evidente el cual es expresado por los recursos visuales y musicales, en los que Valentina León, Luciano Cerda y Ricardo Pacheco han dado vida al final del ciclo de la existencia: Así como la vida surge del material cósmico, se convierte en vida humana en la Tierra y, al morir, se transubstancia en material orgánico, para volver a formar parte del cuerpo cósmico.



#### 4.3. Análisis de la puesta en escena: *ADENTRO//INSIDE*

En la presente sección de la investigación, la obra de teatro corporal *ADENTRO//INSIDE*, será vista bajo el prisma analítico, con el objetivo de encontrar sus rasgos distintivos como discurso espectacular y, a su vez, comprobar la puesta en práctica de los principales fundamentos teóricos registrados en el proceso de búsqueda bibliográfica y composición escritural posterior, concretizados en los tres primeros capítulos de este documento.

Reparar en los elementos constitutivos de toda obra dramática llevada a escena, supone un camino obligado a la hora de descomponer en pequeñas partes una pieza de esta naturaleza, considerando que la estructura interna, así como la externa, además del lenguaje dramático, su virtualización en el escenario y otros, son parte fundamental de este género literario. Dado esto, y para centrar la atención en aspectos primordiales de la obra, es que se ha decidido seleccionar tres ámbitos que, a criterio del director, son los que, con mayor propiedad, identifican al trabajo escénico. Estas áreas corresponden a las que se mencionan a continuación y constituyen los tres subtemas que conforman el presente punto:

- Dramaturgia corporal: el cuerpo del intérprete y su transfiguración,
- Dramaturgia lingüística: la lírica y su simbolismo y
- Diseño sonoro y recursos visuales.

Se han escogido estos tres elementos para llevar a cabo el análisis, puesto que hacen posible la corroboración empírica de los conceptos centrales que se proponen en el presente escrito y por formar parte del lenguaje más característico e íntimo de *ADENTRO/INSIDE*. Respecto al lenguaje propio de esta pieza teatral, encontramos el fenómeno retórico denominado oximoronización escénica tratado en la investigación –consistente en hacer convivir en un mismo signo dos principios aparentemente opuestos –el cual yace patente en estos tres niveles discursivos seleccionados, lo que lo vuelve un elemento de unión y sincronía a la hora de hablar del diseño y construcción del espectáculo. Es una idea transversal a todas las áreas de la obra teatral, pues este trabajo se constituyó impulsando una búsqueda en torno a las contradicciones de la existencia en la realidad, a las dicotomías que se enfrentan en las nociones de cuerpo, materia, alma y espíritu, a las oposiciones éticas, estéticas e ideológicas, entre tantas otras.

Cuando la carne se vuelve objeto de estudio, ésta concentra en su significado toda la amplia gama de materialidades e inmaterialidades que la conforman, desde lo visible hasta lo invisible, y rozando el acervo mítico creado alrededor del cuerpo-materia. Por eso es que, también, hablamos del cuerpo como sinécdoque de todo lo que se ve y no se ve; y sumado al adjetivo hórrido, funciona como síntesis del padecimiento, la diferencia, la diversidad, la anomalía histórica y cultural, la malformación y la deformidad, así como

reducto a juzgar por los patrones estéticos imperantes de fealdad y belleza. Esta semanticidad se oximoroniza, cada vez que se cerciora la presencia de contrarios en la carne –en su fisiología y en sus dimensiones metafísicas – confluyendo a la posibilidad de complementarse.

#### 4.3.1. Dramaturgia corporal: el cuerpo del intérprete y su transfiguración

En *ADENTRO/INSIDE* el trabajo del cuerpo se convierte en el meollo de la atención, pues es mediante la ejecución e interpretación de los actores –Karen Carreño y Stephan Eitner –que se logra captar el diseño coreográfico, fruto de la metodología Mímesis Corporal. El cuerpo rítmico, según el pensamiento de Áppia y Jacques-Dalcroze,

aparece como lugar de encuentro entre lo material y lo espiritual: sometido a las leyes de la rítmica, trasciende las resistencias de lo orgánico y se convierte en caja de resonancia de lo espiritual. Lo que el espacio escénico debe garantizar entonces es que tal resonancia producida en el cuerpo se amplíe a la totalidad del teatro. Convertidos el cuerpo y el ritmo en el centro del trabajo teatral, Áppia no reparó en afirmar que “ser artista significa, ante todo, no tener vergüenza del propio cuerpo, sino amarlo en todos los cuerpos, el propio incluido”. (Sánchez, 2006, p. 107)

De acuerdo con lo planteado en la cita anterior, lo que se ve en el escenario, son un cuerpo femenino y otro masculino que ingresan al espacio de acción de manera fugaz e independiente, los cuales van a encontrarse en diversas secuencias para reaccionar ante el estímulo del otro. Como actantes, asumen dos roles específicos: el primero, es de actante individual y el segundo, de actante colectivo.

Según la diégesis que plantea *ADENTRO/INSIDE*, los intérpretes asumen diversas identidades, las cuales transitan, esquemáticamente, desde y hasta las siguientes formas/materias/sustancias, en el transcurso de la obra:

UNIDAD	N° Y NOMBRE DE VARIACIÓN	CUERPO	MATERIA/SUSTANCIA
<b>1</b> <b>El cuerpo repetido en el cosmos: así como es arriba, es abajo</b>	1: Fusión cósmica	Colectivo	Materia cósmica
	2: Desplazamiento celeste	Individual	Cuerpo celeste
	3: Material orgánico en la Tierra	Colectivo	Ser vivo – una especie
	4: Conformación del ser humano	Individual	Cuerpo humano
	5: Sometimiento/Catástrofe	Individual	Personaje alegórico: La catástrofe
	6: Cuerpo catastrófico	Individual	Cuerpo humano con ausencia de extremidades

UNIDAD	Nº Y NOMBRE DE VARIACIÓN	CUERPO	MATERIA/SUSTANCIA
2 Reflexiones sobre un cuerpo destruido	7: <i>Nueva vida</i>	Individual	Cuerpo humano: hombre y mujer

UNIDAD	Nº Y NOMBRE DE VARIACIÓN	CUERPO	MATERIA/SUSTANCIA
3 <i>Inside body:</i> ¿así como es adentro, es afuera?	8: <i>Cuerpo censurado</i>	Individual	El cuerpo censurado
	9: <i>Cuerpo tabú</i>	Individual	El cuerpo 'anormal' a los ojos del 'normal'

UNIDAD	Nº Y NOMBRE DE VARIACIÓN	CUERPO	MATERIA/SUSTANCIA
4 Exterminio del cuerpo colectivo: tras la muerte, regreso al cosmos	10: <i>Genocidio</i>	Colectivo	Cuerpo humano social enfrentado a la catástrofe
	11: <i>Regreso al cosmos</i>	Individual	Cuerpo humano individual

Como se puede apreciar en la esquematización por unidades de organización del relato, el cuerpo del intérprete se ve en la necesidad de transformarse para asumir las condiciones solicitadas por la obra y, en este sentido, múltiples son los dispositivos que se utilizan para conseguirlo. En primer lugar, el intérprete abandona su imagen humana para dar lugar a un cuerpo anulado en sus formas más típicas, gracias al vestuario (consistente en una malla negra de cuerpo completo que esconde manos, pies y cuello, más un cobertor de cabeza y cara) que permite al espectador suprimir y olvidar, por un momento, que ese cuerpo en movimiento tiene expresión gestual. De esta manera, los cuerpos de los dos actores dan paso a la existencia de la materia cósmica, adquiriendo ambos una sola identidad, informe y complementaria de una misma materia (ver imagen 1).



Imagen 1: Cuerpo colectivo / Materia cósmica

---

Ya en una segunda variación, los intérpretes se hacen cargo de dos distintos roles, con la misma función actancial, como son los cuerpos celestes: ambos cuerpos están al servicio de exhibir los efectos de la ley de atracción y repulsión, la ley de gravedad y la fuerza centrífuga que dominan los desplazamientos de los cuerpos brillantes y opacos del universo. En este caso, los actores no sólo son cuerpos, sino que también son cargas energéticas, polarizaciones específicas que distinguen a sus personajes alegóricos, haciendo que el ritmo evolucione, desde el estatismo de la materia cósmica hasta el dinamismo característico de los cuerpos ya mencionados (ver imagen 2).

En esta fase de la obra, el recurso de la transfiguración es central y se precisa lograr gracias a, como mencionamos, el vestuario, pero, incluso con mayor importancia y presencia, el ejercicio constante de los cambios rítmicos entre los movimientos de uno y otro cuerpo interpretado, la consciencia de la energía desplegada en ello, junto con las maneras de ocupar, abandonar y transitar el espacio que estéticamente supone el universo.





Imagen 2: Cuerpo individual / Cuerpos celestes

---

Teniendo en consideración el juego dialéctico que se origina entre los roles y los objetivos de ellos mismos, que encarnan los intérpretes en ADENTRO/INSIDE, es primordial comprender que no se pretende separar artificialmente a los personajes de la acción que desarrollan. Es por tal razón que se ha acuñado el término actante, en concordancia con los múltiples modelos actanciales provenientes de las investigaciones semióticas y dramatúrgicas, los cuales contemplan la visión integrada de los personajes con sus correspondientes objetivos y acciones fundamentales. Es decir, no segrega la clasificación de personajes de la de acciones, entendiendo que son aspectos que se condicionan mutuamente.

Gracias a los intentos de estructuración de un modelo actancial, ya desde la narrativa, ya desde el drama, realizados por Polti, Propp, Souriau, Greimas y Ubersfeld, entre otros, entenderemos como actante, en una definición integrada, *a aquel que cumple o quien sufre el acto, independientemente de toda determinación* (Greimas, 1979, p.3) o a aquel que se define no por un personaje, sino que por los principios y los medios de la acción, sean un deseo o un saber, de naturaleza e intensidad variables.

De esta manera, los actantes en ADENTRO/INSIDE, son encarnados por los actores apoderándose de diferentes corporalidades/existencias, las cuales, desde la tribuna de lo inerte o lo vivo, adquieren también distintas lógicas y

motivaciones dentro de la diégesis. De esta manera, corroboramos la presencia de esferas de acción que circunscriben a cada personaje interpretado y determinan su rol en la situación dramática, siendo materia cósmica, planetaria, celular o humana. Por ejemplo, en la unidad 1 de la estructura de la obra, denominada *El cuerpo repetido en el cosmos: así como es arriba, es abajo*, encontramos *el arriba*, entendido como el cosmos y sus elementos y *el abajo*, relacionado al cuerpo humano, el cual es tomado como reflejo y repetición exactos del universo en un constructo de carne y hueso. En este pasaje, los intérpretes escenifican actantes inertes, como material cósmico y cuerpos celestes, regidos por fuerzas físicas gravitacionales y de atracción, que dejan en evidencia las motivaciones y motores de accionización, los cuales, en este caso, son la confrontación, el choque de materias y, como consecuencia, la modificación de sus formas y su desintegración.

La transfiguración del cuerpo en otros, constituye otro ápice relevante en el lenguaje que forma parte de *ADENTRO//INSIDE*, fenómeno que permite redescubrir y replantear una existencia nueva habitando la carne humana. El procedimiento consiste en permitir al cuerpo del actor asimilarse a otros, mediante un proceso sensoperceptual que repara en lo esencial de ellos, como su ritmo, el o los materiales que lo conforman, su estructura, su forma, su figura, entre otros.

Con el trabajo de composición, el cuerpo del actor, va modelando posturas, desarrollando movimientos, definiendo desplazamientos inspirados en otro cuerpo, logrando una íntima conexión entre lo representado y el representante. A partir de ello, la composición de material corporal, más que una búsqueda adquiere el sentido de comunicación de intimidades entre el intérprete y el cuerpo a interpretar, alojándose en un proceso de plena naturalidad: la idea es encontrar en sí mismo, las características que vuelven particular al otro cuerpo, apoderándose de su esencialidad. En su libro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, José Sánchez habla de la interpretación *natural*, afirmando que

La consecución del «efecto de creencia» no se basa en el enmascaramiento visual o psicológico, sino en la ejecución de una coreografía de movimientos y palabras, mediante una actuación exclusivamente física. Lo extraordinario no ha sido la representación de un personaje dramático, sino la representación de un personaje físico para hacerlo asumible como *natural* a unos ojos acostumbrados a la mediación (que ya no falseamiento) sistemática de la realidad por medio de la técnica. (Sánchez, 2007, p. 93)

En este sentido, la corporalización de lo hórrido –que trae consigo la idea de aglutinamiento de imágenes y situaciones corporales diversas, reconocibles por el espectador en su entorno real –se ve concretizada a través de un mecanismo sígnico desplegado por los *performers*, quienes correlacionan el

contenido que inspira la acción a la expresión corporal, gracias a la asociación que realizan entre el padecimiento (dimensión moral) y su exhibición (traslación) en la materialidad del sujeto sufriente (dimensión corporal). El actor, por tanto, implementa en la producción de material y su posterior ejecución, la técnica mimética necesaria para encarnar otra corporalidad de una manera natural, en lo que se ha denominado como *actuación exclusivamente física* (ver imagen 3).



Imagen 3: Intérpretes en sus roles actanciales

---

En el caso de la variación 6 de la unidad 1 denominada *Testimonio*, observamos a los actores empoderarse de cuerpos humanos que carecen de una extremidad. Para ellos acercarse a esta realidad y llevarla a su cuerpo, debieron ir al encuentro de los elementos *hórridos* y extrapolarlos a su propia intimidad, volviéndose contenedores de los rasgos identificatorios de ese cuerpo, más allá de la forma. Conocer la manera en que ese cuerpo reacciona frente a los estímulos del ambiente, comprender que su manera de moverse depende de un trabajo muscular distinto al que desencadena un cuerpo que posee todos sus miembros, sus posibilidades e imposibilidades fueron materiales que se adquirieron del testimonio de personas que tienen un cuerpo de estas cualidades (ver imagen 4). Por todo lo anterior, estamos en presencia de lo que Kantor (2004) llama estado de no-representación, el cual

(...) es posible, cuando el actor se acerca a su *propio* estado *personal* y a su situación, cuando ignora y supera la ilusión (el texto) que sin cesar lo arrastra y lo amenaza. Cuando crea su propio curso de los acontecimientos, estados, situaciones, que entran en colisión con el curso de los acontecimientos de la ilusión del texto, o están completamente aislados. (p. 118)



Imagen 4: Intérpretes transfigurados a cuerpos humanos mutilados

---



El objetivo se concreta si, a través de la interpretación corporal, el actor logra una ejecución de marcada naturalidad de un cuerpo asumido artificialmente mediante el proceso de transfiguración. Nuevamente, José Sánchez (2007), al respecto de la naturalidad escénica y lo artificial, plantea que el

(...) conflicto entre la percepción del movimiento escénico como *natural* y la idea tradicionalmente aprendida de *naturalidad* conduce inevitablemente a la reflexión sobre la presencia del cuerpo en el espectáculo, su centralidad. Los cuerpos que durante el desarrollo de la acción hemos contemplado como imagen de los personajes (una imagen, por cierto, bastante alejada de los cánones de belleza impuestos por la imagen mediática), los percibimos ahora como cuerpos de los actores que han ejecutado artificialmente una partitura que hemos considerado *natural*. (p. 93)

Así, el *performer* es considerado como material de carga sígnica, a través de su caracterización y su relación con el resto de los elementos componentes del sistema en el espacio. Dice David Le Breton (2002a) que "(...) *sin el cuerpo, que le proporciona un rostro, el hombre no existiría. Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna*" (p. 7).

Por lo tanto,

Esos actores no han necesitado transformarse en otros, porque *naturalmente* aparecían en escena como otro: la singularidad de los personajes es su propia singularidad. (Sánchez, 2007, p. 93)

Finalmente, la presencia escénica de los actores, reafirma el carácter mimético que la metodología empleada pone de manifiesto en su estructuración, pudiendo dar, con naturalidad y sin efectismos, con la diversidad de cuerpos y existencias que *ADENTRO/INSIDE* buscaba exhibir en su relato. Su cuerpo, como instrumento interpretativo y como reflejo de sus procesos creativos íntimos, funcionó como un dispositivo que logró permear las experiencias de otros cuerpos y retrotraerlas a la propia conformación, concretizando la real posibilidad de modificación del cuerpo a través de los procesos de producción de material sustentados en la reflexión, identificación y nutrición de los tantos cuerpos ajenos integrados en el contenido de esta obra de teatro físico.



Imagen 5: Confrontación de actantes en la variación 5 *Sometimiento/Catástrofe*

---

#### 4.3.2. Dramaturgia lingüística: la lírica y su simbolismo

El segundo aspecto a analizar del montaje ADENTRO/INSIDE, está determinado por la dimensión lingüística, consistente en 5 textos de carácter lírico que, en coordinación con la composición musical, constituye el mundo sonoro. Estos escritos son enunciados por voces en off grabadas en estudio, las cuales cumplen una función expresiva-reflexiva del ser vivo o inerte que, en ese momento, se apodera de la corporalidad del actor.

En un primer momento, en el cual se está en presencia de un cuerpo de forma y figura indeterminada, como es la materia cósmica, el texto lírico *Así como es arriba, es abajo* (ver texto 1) da el pie para situar la premisa de investigación y contextualizar el espacio-tiempo en que los cuerpos de los intérpretes están transfigurados en otros, flotando en el espacio.

“¿Cuántas vidas han pasado por esta materia?  
¿Y cuántas más dejará pasar por ella sin cobrar la mano de vuelta?  
¿Qué gana un cuerpo convertido en carretera de existencias?  
¿Qué gana la materia existiendo en múltiples reflejos de cristales quebrados?  
Repetir el firmamento y sus azules en el cuerpo  
Universo abisal en el océano  
El fluido, la sangre, la leche, la nebulosa, el agua.

Hay un cuerpo en esta materia  
Habitan las materias en el cuerpo  
La simbiosis es nuestra trascendencia:  
Así como es arriba, es abajo”.

Texto 1: *Así como es arriba, es abajo*

---

Como apreciamos, este texto ofrece una serie de preguntas retóricas que tienen por objetivo dejar de manifiesto las preocupaciones que fundamentan este espectáculo. Ellas instalan la idea del cuerpo como continente de muchas vidas, en el presente, en el futuro o en el origen de los tiempos y también, reflexionar si el cuerpo está preparado para soportar la ardua tarea de dejar materializar en sí mismo, tanta diversidad de existencias que forman el universo. Dejar pasar por el cuerpo múltiples vidas, asumiendo que la materia se renueva y, desde esa idea, llegar a adquirir otras características y formas de esas vidas distintas, suponen una evolución de sus dispositivos de adaptación a un ritmo acelerado que, en la actualidad ya lo acusan de no ir a la vanguardia de las necesidades, puesto que este cuerpo de carne y hueso necesita de complementos que permitan sobrevivir en el mundo globalizado de hoy en día.

La idea del cuerpo humano, en específico, como materia obsoleta, cada vez gana más adeptos y, con esta textualidad, se busca develar, de manera sutil, que la actualidad del cuerpo y su perpetuidad como tal, dependen de saber volver a la inspiración esencial desde donde proviene: si este cuerpo está abajo, en contacto con el suelo, seguro tiene su equivalente arriba, en los aires, en el firmamento, en lo desconocido del universo.

A su vez, millones de bacterias, hongos, protozoos, virus y otros tantos organismos viven en él, provocando su subsistencia cuando le son útiles para

su salud, por un lado, y, por otro, destruyéndolo, cuando éstos sobrepasan sus barreras defensivas y lo enferman. Existe, por tanto, simbiosis entre el cuerpo vivo e inerte –pensemos en elementos que son modificados por bacterias que provocan su oxidación –y los variados otros microcuerpos que habitan en él. Por esto es que, este primer texto es representativo de la correspondencia, equivalencia y equilibrio entre las dicotomías que fundan la vida y la naturaleza.

Luego, en pleno desarrollo de la obra, específicamente en la Unidad 1, Variación 5 - *Sometimiento/Catástrofe*, la intérprete, al cabo de ser violentada por las fuerzas de la naturaleza, enfrenta una posibilidad cercana a cualquier ser humano: la pérdida de un(os) miembro(s) del cuerpo a manos de una catástrofe natural, accidente o siniestro. Cuando esto sucede, el cuerpo humano que se deja ver, es aquel otro cuerpo de esta investigación. Éste, es el resultado de una vivencia aterradora que ha cambiado el curso de la vida para ofrecer otras formas de existencia. Este ser, golpeado, cercenado, traumatizado, declara:

“Veo  
un universo repetido en mi cuerpo  
Detrás de la piel  
todo está oscuro:  
la sangre, los músculos, las vísceras  
Estrellas como arterias,  
planetas orbitando en mis cavidades  
hígado, riñón y cerebro en  
movimientos gravitatorios  
Un nuevo firmamento.

Veo  
Un choque entre dos cuerpos  
celestes  
Mi cuerpo acaba cercenado  
Trozos como meteoritos flotando en  
el espacio.  
El cielo y las nebulosas  
me regalan una extremidad menos  
y me recompongo en un nuevo  
cuerpo.

Soy  
Plutón planeta, pero asteroide  
Soy  
Luna hermana, pero en su cara oculta  
Soy  
Venus planeta, pero estrella en la  
noche  
Soy  
Persona humana, pero inválido en la  
calle  
Soy  
Uno más, pero todos se detienen a  
mirarme”.

---

Texto 2: Veo



La posterioridad de la catástrofe trae consigo un sinfín de imágenes que, aunque anteriores, resuenan como ecos en la inconsciencia del ser modificado. La alusión a la oscuridad, es el mirarse adentro, ir al encuentro de lo que hay tras la piel de un cuerpo que ha sido asistido por la destrucción. Verse, sentirse, reconocerse, en esta porción diegética de *ADENTRO/INSIDE*, traslada al ser en cuestión a un estado de ensoñación mediante el cual asemeja su experiencia a las transformaciones que la materia cósmica sufre a consecuencia de fenómenos estelares.

El cuerpo humano maniatado por la catástrofe, experimenta, ante la mirada ajena, la diferenciación, la clasificación y el extrañamiento que sufren quienes se alejan de los cánones hegemónicos. Por esto es que este entramado de ideas establece el antes y después del planeta Plutón, considerado actualmente nada más que un asteroide, el antes de la Luna, satélite del cual se especulan una serie de controversiales hipótesis de vida desconocida en su lado oscuro y al interior de sus cráteres, la intimidad de una persona poseedora de un otro cuerpo y su posterior exposición (a nivel valórico, estético, funcional, etcétera) ante los demás, quienes se detienen y voltean a mirar al otro distinto.

Por consiguiente, el texto *Veo*, a través de un paralelismo entre los accidentes cósmicos y las catástrofes que aquejan a los seres humanos en la

Tierra, permite la introspección del sujeto enfrentado a una nueva corporalidad, la que sustentará y dará la continuidad necesaria para que ocurra la variación 6, el testimonio de Tito Pastén, quien comparte anécdotas y reflexiones en torno a su discapacidad. Por lo tanto, *Veó* es el discurso estético que metaforiza la experiencia real del testimonio posteriormente entregado (ver imágenes 6 y 7 que muestran lo que sucede mientras se escuchan los textos *Veó* y *Testimonio*).



Imagen 6: Variación 5 *Sometimiento/Catástrofe* durante texto *Veo*  
(fotograma de proyección)

---



Imagen 7: Variación 6 *Testimonio* durante texto homónimo

---

Ya en la Unidad 2, Variación 7, *Reflexiones sobre un cuerpo destruido*, podemos percibir un ambiente, tanto físico como psicológico, de un ritmo más calmo y pacífico. Este estado proviene de lo que el relato planteado por *ADENTRO/INSIDE* denomina como *Nueva Vida*, un pasaje que está marcado por la primera incursión de los recursos multimediales y por una atmósfera de quietud que se construye a partir de un viaje por el universo, sus constelaciones, nebulosas y sistemas, que, luego, se fusionan con partes del cuerpo humano, como la piel, extremidades, abdomen, pecho y genitales.

La variación descrita escenifica una prospección del daño sufrido en la escena que la antecede, dolor que ha transmutado desde el padecimiento integral –mutilación de la carne, quebrantamiento espiritual y del alma humana, derrocamiento y cambio de ideales de vida –hasta el momento de reparación que trae consigo la reconstrucción del cuerpo, su recomposición espiritual y el necesario replanteamiento de ideales (ver texto 3).

“Un destello de frente, penetrante, inaguantable  
Crujido a uno por hora  
Cruza una rueda, cruza un fierro, cruza un foco, cruza una sirena, cruza el  
viento el portal añicos  
De espaldas, el hombre y la mujer de mis adentros se miran, desnudos,  
sentados  
Se les agolpa en la boca el canto antártico de todos los cuerpos destruidos que  
observan.  
Es la muerte que me cabalga encima para darme otra forma de ser y de estar.  
Me queda la vibración del impacto provocando la secreta osmosis de azufre, cal  
y arena en las venas  
Lo funesto se calla para dar brillo a lo adormecedor  
Respiro leve.  
Encuentro el consuelo en el movimiento del polvo que se elevó cuando exploté  
en distintos fragmentos  
Me estoy viendo repartido en un tablero de ajedrez de metal y vidrio

Existo una sola vez en tantos lugares distintos

Miles de escarchas acudieron a unir mis trozos entre la niebla  
Se elevaron por sobre el hedor alcohólico, sobre el carmín sanguíneo, sobre el  
automóvil cercenado  
Y se dejaron seducir por la posibilidad de seguir siendo  
Sabiendo que en este universo no hay lugar para mendigar el entendimiento de  
quien no padece.  
Me tomo el acero durmiente del tren delantero  
Y me reconstruyo, desde la visual perdida, mi nuevo esqueleto  
Se adhiere el hielo a mis nuevas articulaciones,  
haciéndome recordar con su filo,

---

lo obsoleto de mi frágil carne humana.  
El metal me brinda el reflejo mío en el mundo  
Ya son muchos los que observan mi espectáculo  
Y pasa mi antigua vida en un segundo: caminar, caminar, caminar  
Y pasa mi nueva vida en años: arrastrar, arrastrar, arrastrar.

El todo en un segundo  
Se detiene para empezar conmigo  
Elijo  
tomar el foco para darme luz en la tiniebla  
Elijo  
tomar dos ruedas para enfrentarme a lo venidero  
Elijo  
tomar el parabrisas quebrado, tatuarme con él y nunca olvidar que  
si elijo avanzar por esta carretera podrida de tanta sangre, vino, baba y lágrimas  
es para hacer un brindis con el destino que ha roto mi cuerpo  
es para hacer un brindis con el destino que ha abierto tantos cráneos esta  
noche  
que han salido al pavimento como medusas libres a la oscuridad.

El silencio dejó su rastro oleoso en esta carretera  
Pero no ha podido evitar que esta lucidez quiera llevarme a nuevos puertos  
Que me instale un nuevo mascarón para navegar por mis playas  
Porque este mar nuevo, gris y áspero quiere darme, también, una nueva vida”.

Texto 3: *Nueva vida*

---

El texto *Nueva vida* encierra un discurso que vacila entre la linealidad de la vigilia y la ruptura de la logicidad propia de lo onírico, el cual genera gran cantidad de imágenes sensibles que, por su naturaleza, facilitan su recepción. La idea de accidente, la vibración del impacto en el cuerpo luego de la colisión, el rompimiento del cuerpo en trozos repartidos y, después de todo, la recomposición de un nuevo cuerpo, un nuevo mascarón de proa que se asocia a una nueva etapa de vida, grafican el tránsito que el cuerpo experimenta para asumir una nueva condición (ver imágenes 8 y 9 que muestran lo que, escénicamente, sucede mientras se está en presencia del texto *Nueva vida*).





Imagen 8: Variación 7 *Nueva vida* durante la reproducción del texto homónimo

---



Imagen 9: Variación 7 *Nueva vida* durante la reproducción del texto homónimo

---

Ahora bien, después del trabajo individual de padecimiento y transfiguración corporal, dados los argumentos diegéticos propuestos por *ADENTRO//INSIDE* en sus primeras unidades, se evoluciona a la destrucción masiva del ser humano, en un sinnúmero de circunstancias sociohistóricas, como guerras, genocidios y masacres de todo tipo. Contemplar el cariz del padecimiento corporal masivo en el relato dramático se convirtió en una necesidad que respondió a las más genuinas características del ser humano, pues es éste quien se ha violentado y se ha dañado a sí mismo como raza y, sin lugar a dudas, será el único responsable de su propio exterminio de la faz de la Tierra.

De esta manera, la Unidad 4 denominada *Exterminio del cuerpo colectivo: tras la muerte, regreso al cosmos* y sus variaciones 10 y 11 – *Genocidio y Regreso al cosmos* – exhibe escénicamente los procesos de exterminio de la carne humana y, más tarde, su retorno a la naturaleza, como cuerpo muerto, descompuesto en diferentes materias biológicas que contribuirán al surgimiento de otras vidas encarnadas en otros cuerpos. El texto que acompaña a esta fase dramática, expresa que este proceso responde a un “*Exterminio de una materia para verla nacer en otras sustancias: /Mis brazos son raíces de roble viejo / (...) Nuestros ojos continúan observando el pasar del tiempo desde la altura de las araucarias. / (...) La tierra nos ha revivido en otros reflejos de existencia*” (ver texto 4 completo).

“Se repite el sonido antiguo de la destrucción del mundo en mis sienes  
Y se me viene el golpe sordo de las napas de agua subterránea  
Se ha vuelto controversial con el color de tanta sangre.

Nuestros cuerpos han sido devueltos con fórceps a la tierra  
Exterminio de una materia para verla nacer en otras sustancias:  
Mis brazos son raíces de roble viejo  
Tus piernas son los cilios de un calamar insondable  
Nuestros ojos continúan observando el pasar del tiempo desde la altura de las  
araucarias.

La tierra nos ha repartido con justicia  
La tierra nos ha revivido en otros reflejos de existencia  
Nos han fraccionado la piel y seguimos desapareciendo  
Siendo bocado de suelo  
Vistiendo de humus la carne.

Vuelven a vivir repetidos, nuestros átomos, en otros cuerpos que conservan  
nuestra voz”.

Texto 4: *Transubstanciación*

---

El texto *Transubstanciación*, entrega un mensaje directo, por cuanto relaciona la composición atómica común de los cuerpos de la naturaleza para permitir su asociatividad al momento de que el cuerpo humano, en el caso específico de esta variación, se transforme en elementos orgánicos que, seguramente, volverán a formar parte de existencias venideras.

En esta suerte de estar y no estar, de vivir para morir y, a través de este acto, permitir otras vidas, está el principio fundamental de la parte final de *ADENTRO//INSIDE*: comprender que la simbiosis, como plantea el texto inaugural, es nuestra trascendencia y así como alguna vez hemos atravesado esta dimensión como carne, mente, alma y espíritu, también hemos de abandonarla. El poema final, de autoría perteneciente a Vicente Huidobro, sintetiza estas ideas, expresando, su hablante lírico:

“Yo estoy ausente pero en el fondo de  
esta ausencia

Hay la espera de mí mismo

Y esta espera es otro modo de  
presencia

La espera de mi retorno

Yo estoy en otros objetos

Ando en viaje dando un poco de mi  
vida

A ciertos árboles y a ciertas piedras  
Que me han esperado muchos años

Se cansaron de esperarme y se  
sentaron

Yo no estoy y estoy

Estoy ausente y estoy presente en  
estado de espera

Ellos querrían mi lenguaje para  
expresarse

Y yo querría el de ellos para  
expresarlos

He aquí el equívoco el atroz equívoco

Angustioso lamentable

Me voy adentrando en estas plantas

Voy dejando mis ropas

Se me van cayendo las carnes

Y mi esqueleto se va revistiendo de  
cortezas

Me estoy haciendo árbol Cuántas  
cosas me he ido convirtiendo en

[otras cosas...

Es doloroso y lleno de ternura

Podría dar un grito pero se  
espantaría la transubstanciación

Hay que guardar silencio Esperar en  
silencio”

Texto 5: *La poesía es un atentado celeste* - Vicente Huidobro

---

Finalmente, son los misterios de la vida, la reencarnación en otros seres para acercarse a un estado de evolución cada vez mayor, la vida del alma después de la muerte del cuerpo en un edén, la trascendencia de la porción metafísica del ser y el agotamiento inevitable de la carne hasta llegar a su origen, esto es, convertirse nuevamente en material del que la naturaleza y el cosmos dispondrán para crear nuevas vidas, los que forman parte de la reflexión a la que apunta la textualidad general de este montaje, la cual más allá de servir de apoyo o acompañamiento de las acciones para su comprensión íntegra, significa un código que conecta al cuerpo escénico con el alma, la mente y el espíritu que, si bien de manera indudable se expresa a través del cuerpo, necesita de un lenguaje específico, figurado y simbólico, que devela lo más recóndito del área metafísica humana.



Imagen 10: Variación 11 *Regreso al cosmos* durante la reproducción del texto  
*La poesía es un atentado celeste*

---



#### 4.3.3. Diseño sonoro y recursos visuales

Como el interés de esta propuesta de dirección escénica se fundamenta en la búsqueda de imágenes de contenido ético y estético en torno a la belleza y la fealdad<sup>18</sup>, concretizada específicamente en la existencia del cuerpo hórrido, enfrenta, como primer desafío, diseñar el modo en que tales ideas van a ser encarnadas por los intérpretes y sus corporalidades. Ello, encontró respuesta, la cual ha sido explicitada en un primer momento de este análisis, donde se apreció que, en *ADENTRO/INSIDE*, el cuerpo se encuentra en constante transfiguración para mostrar algunos de los universos corporales poco explorados, según las premisas investigativas ya mencionadas.

Ahora bien, la configuración de un lenguaje artístico integral necesita del establecimiento de una estructura sígnica de parte del sujeto creador, del cual se desprendan una serie de elementos significativos que permitan dar coherencia interna al contenido de la obra para, luego, proyectarse como un todo interpretable por el sujeto receptor-espectador. Si se ha establecido el proceso sígnico que se desprende del lenguaje corporal y se ha diseñado una partitura proveniente del lenguaje oral-escrito, retratado en el segundo punto de esta

---

<sup>18</sup> Ver página 12 (introducción), donde Diderot plantea que la naturaleza no brinda cosas innecesarias o incorrectas, sino que todo, por más bello o feo que sea, tiene su razón de existir en el mundo. Marta Zátanyi encara a Diderot diciendo que sus afirmaciones siguen salvaguardando los “privilegios” de lo bello, pues se debe acudir a lo racional, esto es, razonar que lo aparentemente feo, tiene un motivo para ser así. Esta discusión problematiza el vínculo entre lo bueno, lo bello y lo verdadero.

sección analítica del montaje, se requiere de la constitución del lenguaje no verbal, independiente del corporal, aportado por los recursos sonoros y visuales, elementos discursivos preponderantes en un constructo artístico de carácter escénico.

Umberto Eco (2004), reflexiona en torno al proceso de producción de un elemento sígnico, de parte de un creador (emisor), afirmando que

Signo es alguna cosa que esté en el puesto de alguna otra cosa a los ojos de alguna persona en algún respecto o capacidad. Para poder realizar esta situación, el emisor de una función sígnica debe articular una expresión manipulando un continuum material dado, de tal manera que ella aparezca como correlacionada con un contenido, o con una porción del campo semántico que constituye el modo en que una cultura dada ha vuelto pertinente el universo de su propia experiencia. (p. 1)

El alcance anterior permite adentrarse en cuáles fueron los procedimientos utilizados en este proceso creativo para dar a luz a la composición y estructuración de un todo significativo en la escena. En el texto antes citado, Eco alude a los modos de producción sígnica, contemplados también en su *Tratado de Semiótica General* (2000), donde distingue dos formas de producción de contenido; por un lado, la que él denomina como *ratio facilis*, en la cual “*el emisor tiene a su propia disposición, en su propio repertorio de conocimientos culturales, un tipo expresivo, que debe realizar concretamente*

como espécimen expresivo, y este tipo está ya correlacionado convencionalmente con un contenido, con una porción dada y definida del campo semántico” (p. 6) y, por otro, la llamada *ratio difficilis*, en la que se pueden dar dos casos:

(...) o el emisor tiene presente una porción de contenido, pero no dispone del tipo expresivo ya convencionalizado, y debe construir, según el modelo del tipo de contenido, un tipo expresivo adecuado; o el emisor quiere comunicar una porción de contenido no suficientemente definida y, al manipular el continuum material para construir un tipo expresivo realizado en el espécimen que él produce, produce y sugiere al mismo tiempo un nuevo tipo de contenido, o revela por vez primera nuevas modalidades de segmentación y organización de la experiencia. (Eco, 2007, p. 6)

Ante esto, en ADENTRO/INSIDE se tomaron referencias de ambos caminos planteados por Eco para hallar la manera de formalizar el discurso escénico, particularmente en lo que se refiere al mundo sonoro y los recursos visuales, que son protagonistas en este último aspecto de análisis de esta obra de teatro corporal.

El razonamiento simple o *ratio facilis* está presente en todo elemento discursivo que en el montaje sirve como asidero cognitivo. Sabiendo que la metodología que se utilizó para la producción de material corporal recibe el

nombre de Mimesis Corporal, el lenguaje de esta naturaleza conoce bien la porción del contenido que desea proyectar, por lo tanto, toda actividad corporal comienza desde un lugar reconocible, sea un gesto humano natural, sea un movimiento adquirido socialmente. El razonamiento complejo o *ratio difficilis*, en este sentido, se hace presente cada vez que el primer material corporal se amplía hacia la individualidad creativa del intérprete y del director, pues la expresión corporal no sólo funciona con elementos cotidianos del movimiento, sino que emprende una búsqueda que, en ocasiones, colinda con lo abstracto y lo subjetivo del intérprete. En este sentido, existe un equilibrio entre ambos razonamientos creativos, vistos como dos posibilidades de generación de contenido a interpretar por el espectador.

Por su parte, el lenguaje oral-escrito se sirve de elementos literales, signos lingüísticos claves que poseen una gran carga semántica, los cuales permiten construir expresiones retóricas en torno a ellas, sin volverse un lenguaje críptico o de compleja interpretación. Pero eso no desconoce la presencia de *ratio difficilis*, pues este mecanismo expresivo metaforiza pasajes, compara elementos, construye imágenes y usa otras figuras de pensamiento que, si bien recurre a referentes cercanos, pues conoce la porción de contenido que quiere comunicar, busca en torno a ellos un tipo expresivo que no está estandarizado y crea una manera propia de decirlo. Por ejemplo, cuando en el texto *Nueva vida* se expresa:

“Es la muerte que me cabalga encima para darme otra forma de ser y de estar.  
Me queda la vibración del impacto provocando la secreta osmosis de azufre, cal  
y arena en las venas  
Lo funesto se calla para dar brillo a lo adormecedor  
Respiro leve.  
Encuentro el consuelo en el movimiento del polvo que se elevó cuando exploté  
en distintos fragmentos  
Me estoy viendo repartido en un tablero de ajedrez de metal y vidrio  
Existo una sola vez en tantos lugares distintos”,

---

Extracto de texto 3: *Nueva vida*

---

estamos en presencia de signos lingüísticos que se han denominado como claves (por su potente carga semántica), como muerte, impacto, explotar y fragmento, los cuales, aun enumerados uno al lado del otro, dan la sensación de accidente, destrozo o rompimiento. Pero, situados al lado de ellos (los cuales denotan la porción de contenido conocido), se encuentran aquellas expresiones lingüísticas de índole retórico que se alejan de la denominación convencional y se alojan en la creación subjetiva del emisor creador, como *“lo funesto se calla para dar brillo a lo adormecedor”* que connota al estado de inconsciencia al que se somete un individuo accidentado o *“Me estoy viendo repartido en un tablero de ajedrez de metal y vidrio/ Existo una sola vez en tantos lugares distintos”*,

que pretende ser interpretado como un cuerpo que ha sido cercenado en varios trozos, los cuales se encuentran en el suelo del lugar de la tragedia, repleto de otros trozos de metal y vidrio.

Ya centrándose en lo que desea plantear este apartado, el diseño sonoro ha generado su producción sígnica en torno al razonamiento complejo o *ratio difficilis*, por cuanto supone la elección de ciertas composiciones musicales que han sido mezcladas de acuerdo al aspecto rítmico y caudal sensitivo que las hicieron adecuadas al momento en que los intérpretes crearon sus partituras, es decir, se comenzó de un contenido o referente conocido (pues se sabía lo que se necesitaba transmitir al espectador, en términos emotivos y lo que era menester para el trabajo de los intérpretes, emotiva y rítmicamente) y se diseñó tomando en consideración las distintas variaciones que formaban parte de la estructura del relato de la obra.

Así, el mundo sonoro está compuesto por un predominio de sonoridades electrónicas, habitadas por un importante acervo de efectos que funcionan como alusiones directas al espacio físico en donde transcurren los hechos presentados, transitando desde lo amplio y abundante en armonías que caracteriza al cosmos, hasta lo cerrado y sordo que es propio a la interioridad del cuerpo humano.

En lo que respecta al diseño e implementación de los recursos visuales, estos desempeñan la función de integrar a las dimensiones descritas por los lenguajes corporal, oral-sonoro y escrito, el sentido de la complementariedad y simbiosis que vivencian, principalmente, los cuerpos humanos en relación a los cuerpos cósmicos. El juego que establece el recurso multimedia, permite reconocer el cuerpo humano hecho a imagen del universo, estableciendo constantes comparaciones y metáforas que los exhiben evidenciando sus similitudes y diferencias (ver imágenes 11 y 12).

El razonamiento simple o *ratio facilis* es el procedimiento de producción de contenido que se ha dado naturalmente a la hora de pensar en un recurso que manifestara la presencia de dos tipos de cuerpos (humano y cósmico), pues los referentes de contenido considerados pertenecen a la estructura cognoscitiva estándar y convencional de la sociedad en cuestión. Pero, al momento de establecer el vínculo entre esos cuerpos, dicha correlación no es convencional, o sea, el contenido que se genera es fruto de una reflexión asociativa ligada a un proceso creativo. Por tanto, el razonamiento complejo o *ratio difficilis* justifica tales procedimientos (ver imágenes 13 y 14).

Mismo caso ocurre al analizar la estructura de iluminación. Ésta, consiste en una red adherida a la parrilla, de la cual se dejan caer aproximadamente 30 focos de distintos diseños y tamaños, aunque su similitud radica en el color rojo

de la luz emitida. Esta red, desde la óptica humana, es el universo, sus planetas, estrellas, sistemas y galaxias, la cual se enciende cuando los intérpretes transfiguran su cuerpo a materia cósmica y cuerpos celestes, además de la parte final, cuando regresan a ser parte del cosmos, tras la muerte de la carne (ver imágenes 15, 16 y 17).



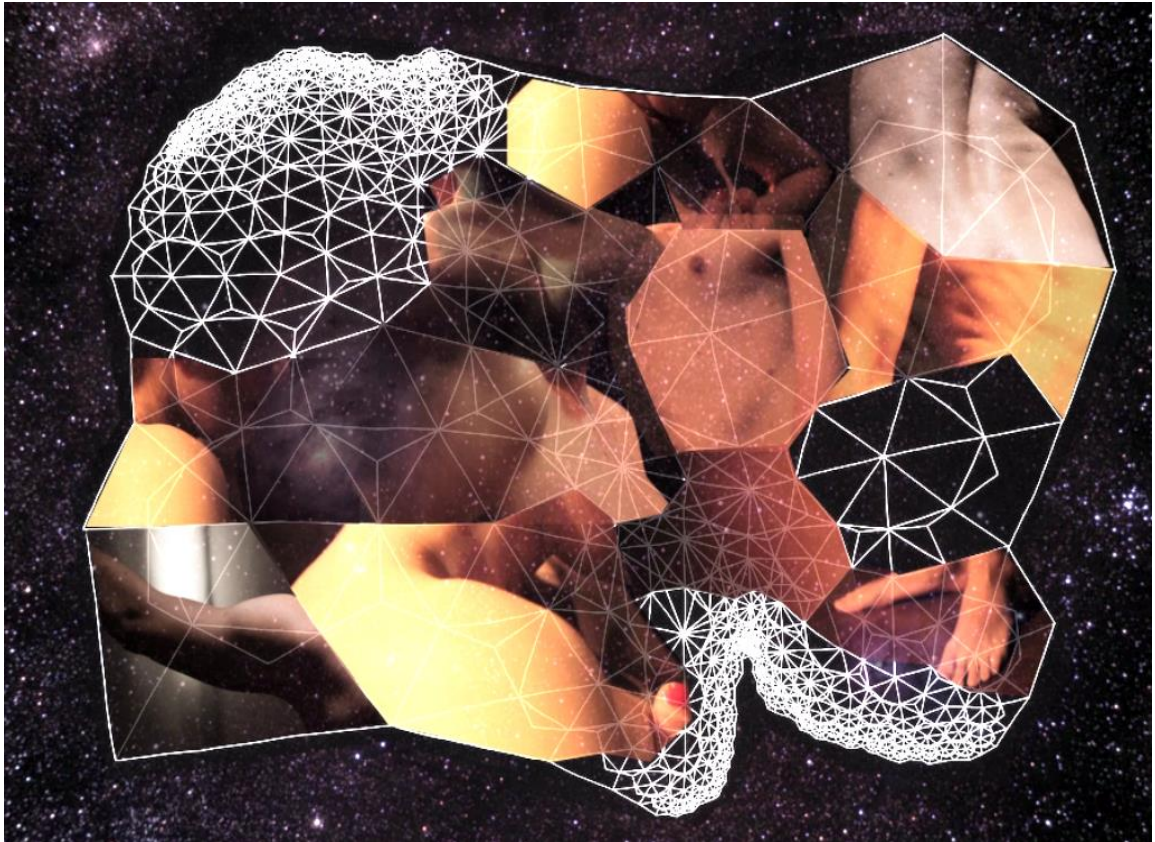


Imagen 11: Diseño multimedia Cuerpo – Cosmos (fotograma de proyección)

---

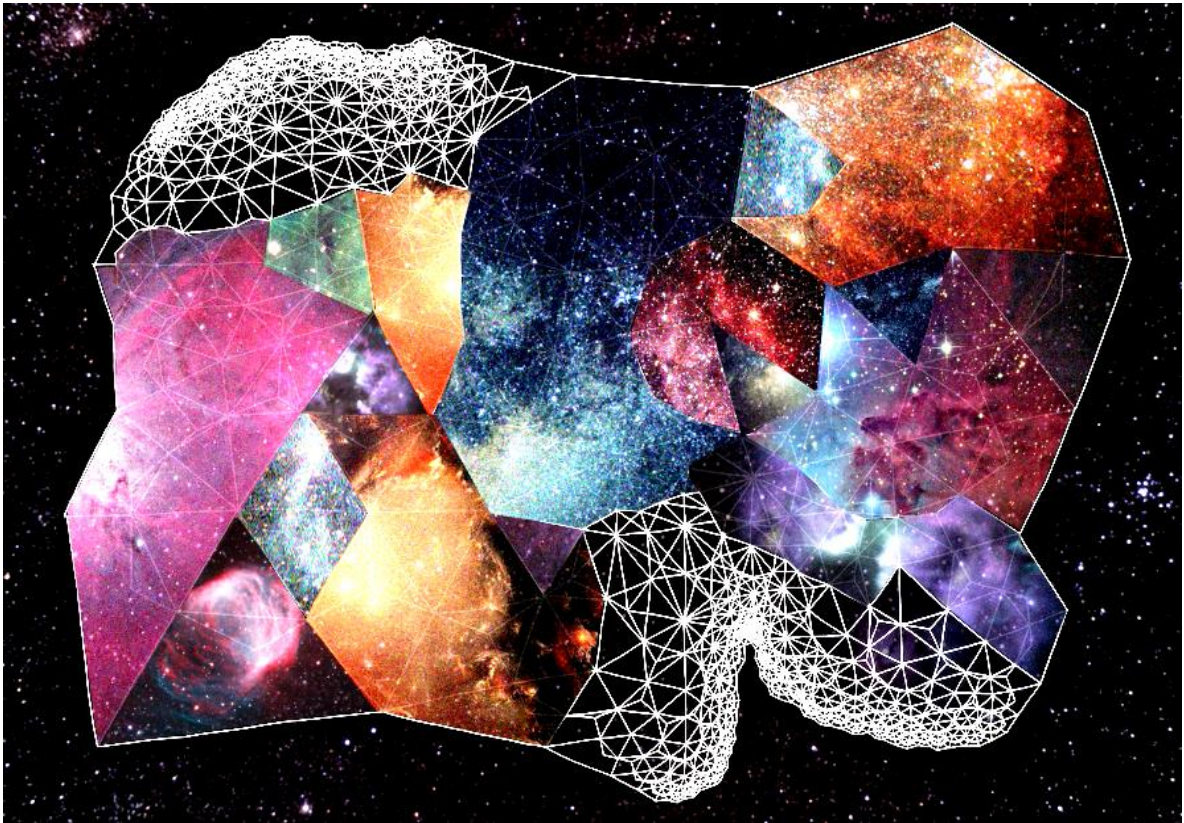


Imagen 12: Diseño multimedia Cuerpo – Cosmos (fotograma de video)

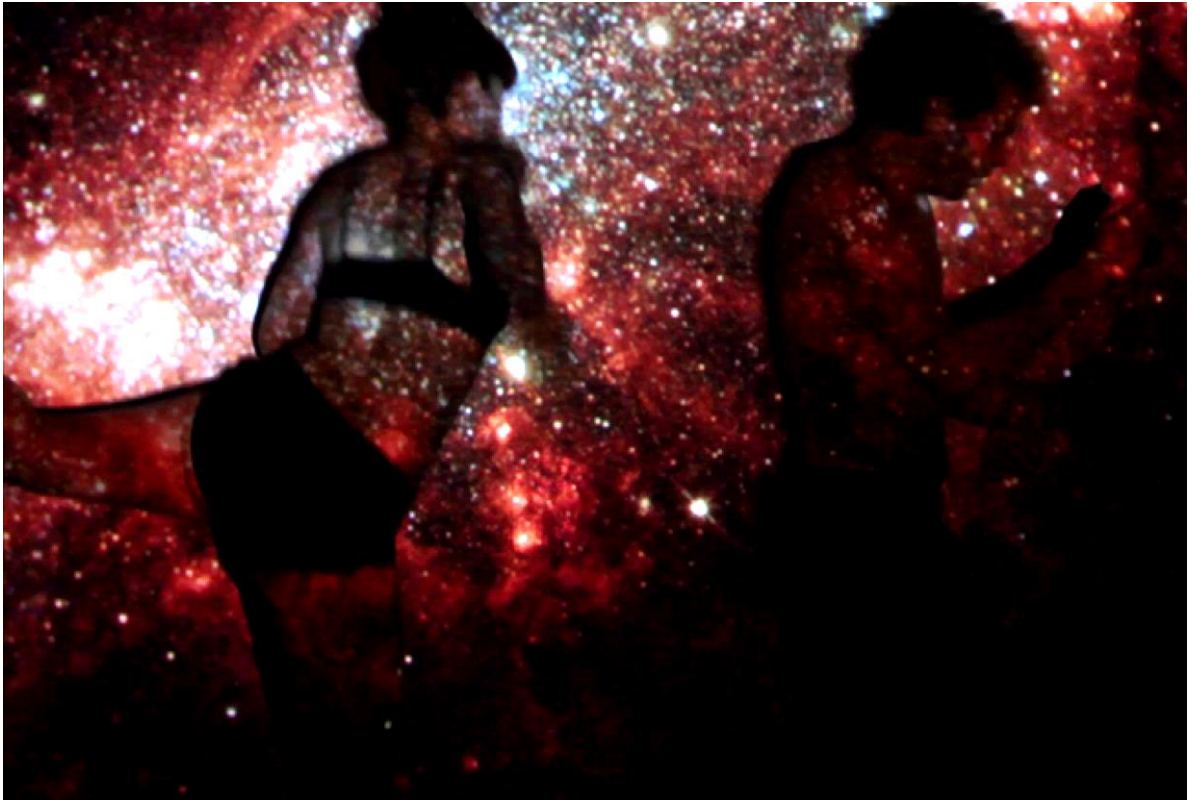


Imagen 13: Diseño multimedia Vinculación del cuerpo humano y el cosmos  
(fotograma de proyección)

---





Imagen 14: Diseño multimedia Vinculación del cuerpo humano y el cosmos  
(fotograma de proyección)

---



Imágenes 15 y 16 (fotogramas de video): Vista del escenario y su estructura lumínica

---



Imagen 17: Uso de recursos de iluminación en *ADENTRO//INSIDE*

---

Hasta aquí, el análisis de la puesta en escena de *ADENTRO//INSIDE* ha dejado en evidencia las tres áreas elementales que conforman su lenguaje particular, logrando profundizar en sus procedimientos, códigos, simbolismos y metáforas. Todo esto, en pos de descubrir la convergencia y el sincretismo de sus distintos aspectos, con los que esta obra de teatro corporal fue componiendo su discurso, tanto a nivel estético como filosófico.

Para cerrar, Hegel, en una de sus tantas e imprescindibles ideas sobre el arte y, en este caso particular, el teatro, nos permite ya percibir algunos de sus principios hermenéuticos, formulando un análisis de la dimensión histórica, reflexiva y comprensiva presente en el concepto de público teatral. Según Werle (2012),

Esta dimensión permite evaluar el sentido de lo que significa para Hegel el arte moderno dominado por el principio de la subjetividad (...). El teatro moderno tiene que hacer frente tanto a su tiempo, como al procedimiento con el pasado y, además de eso, satisfacer al espectador, a fin de que ocurra la comprensión. (p. 3)

En este desarrollo, queda de manifiesto el interés hegeliano por distinguir el carácter eminentemente intersubjetivo del arte moderno, por lo tanto, la premisa es volver el arte hacia el creador, hacia el actor y el director y, en su conjunto, establecer una relación más libre entre teatro y texto. Finaliza el autor,

diciendo que el aspecto de la libertad e independencia del teatro en relación al texto, encuentra en el arte de hoy su razón de ser, pues no ronda como antaño, el elemento ético como el fundamental, que era lo que producía resonancia en el público.

En la actualidad, la subjetividad del creador en conversación con la subjetividad del espectador, significa la posibilidad cierta de impacto, resonancia, vínculo y elaboración bilateral de contenido reflexivo, tanto de la obra de arte misma, como del contexto social, político e histórico que la influyen. En ese tránsito de ideas, confluye lo esencial de la interacción comunicativa, que es el intercambio de visiones de mundo y, con él, la interpretación y comprensión de las múltiples construcciones cognitivas y paradigmas que conforman la realidad del otro.



## CONCLUSIONES

La investigación denominada “La corporeización de lo hórrido: hacia una estética de la deformidad en la escena contemporánea”, ha organizado sus líneas de acción en tres pilares que se concibieron como los fundamentos de una tendencia cultural –atendida en su cariz artístico–, que pretende mostrar el alcance filosófico-ético-estético del cuerpo humano que, en su disposición y estructuración orgánica, se aleja de los cánones estéticos occidentales instaurados por la industria publicitaria, la cual construye e instaura representaciones de la realidad en función de sus intereses particulares.

En primera instancia, se pone en discusión la relación entre los conceptos de belleza y fealdad –en calidad de oxímoron estético –, en la cual ambos conceptos conviven y se definen a partir del otro. Su reconciliación radica en que el arte contemporáneo ha logrado integrar lo bello y lo feo como motivos y como resultados del oficio artístico, produciendo la escisión inevitable entre los conceptos de arte y belleza. La fealdad, en su amplio sentido, tiene cabida como motor inspirador y como producto, en el obrar artístico.

El segundo de estos pilares se centra en el «cuerpo hórrido» u «otro cuerpo», denominaciones que se han acuñado para referirse a aquel reducto

que, en su dimensión simbólica, deja patente y sintetiza el padecimiento que el contexto le provoca en determinados procesos y/o sucesos sociohistóricos – como los episodios de guerra, hambruna, pestes, explosiones radiactivas, genocidios y contaminaciones químicas– los cuales permiten diferenciar los daños que son provocados por las leyes naturales (deformaciones congénitas y el desgaste natural del cuerpo humano sometido al paso del tiempo) y los que son resultado de la propia acción humana sobre el cuerpo.

A los anteriores, se suma un tercer motivo de modificación del cuerpo, esta vez concebido como un organismo obsoleto el cual ha dejado de adaptarse al contexto de la posmodernidad con la velocidad que este requiere, por lo tanto, visto desde la perspectiva de la Nueva Carne, es un cuerpo que puede y debe ser intervenido para alcanzar los objetivos que el individuo se plantee, según sus necesidades. De esta manera, puesto en duda el absoluto de la integridad física y psíquica del ser humano, los cuerpos han asumido su inviabilidad y han emprendido la búsqueda de su trascendencia en el mundo de hoy, interviniéndolo para transformarlo en un dispositivo representativo de la identidad de la persona individual, esto es, un cuerpo nuevo, prolongado más allá del cuerpo viviente, un cuerpo posthumano.

Por último, se pone en evidencia el acercamiento de los grandes creadores teatrales a la temática de la investigación, quienes han dejado de

manifiesto su interés por integrar en sus trabajos escénicos el macroconcepto de lo hórrido, es decir, y tal como declaraba Diderot, ir al encuentro de los motivos más conmovedores para la imaginación creadora, los cuales subyacen, según su visión, en los eventos más trágicos, desoladores y violentos, capaces de detonar en el artista una fuerza conmovedora extraordinaria que vería su concreción en el artificio creado. En este sentido, el vínculo de su poética con el desarrollo de una filosofía crítica para con los orígenes ideológicos de la segregación, un especial entendimiento de la catástrofe y la tragedia humana para emprender su aplicación en escena y en el cuerpo de los intérpretes habla de su preocupación por el rasgo que, en esta investigación, se ha denominado como hórrido.

Atendiendo a los énfasis expuestos y a los antecedentes recabados en cada uno de ellos, resulta coherente hablar de una estética de la deformidad en el arte contemporáneo, dado que la evidencia es múltiple y significativa, si hablamos de Brueghel y su visión trágica del mundo reflejada, por ejemplo, en la obra titulada “El triunfo de la muerte” (1562) o si recordamos a Goya y la exaltación de la crueldad en su obra “Saturno devorando a un hijo” (1820-1823); Patricia Piccinini y su trabajo de escultura, fotografía y video en los que propone criaturas desconocidas que no encajan en las expectativas de la mente normalizada, como su obra *Prone* (2011) e, inclusive, si se evoca a David Cronenberg en la cinta “*Crash*” (1996), artistas que entre tantos otros tomaron

la decisión de imbuirse en la estética de lo feo y lo deforme y, desde esa perspectiva, construir una apreciación que, efectivamente, valida la fealdad como fenómeno susceptible de producir goce estético. En este sentido, el camino hacia una estética de la deformidad en el arte está más que inaugurado, pues se logran distinguir rasgos que facilitan el reconocimiento de esta preocupación en el trabajo artístico.

Ahora bien, si nos remitimos a los cuatro primeros e intuitivos pilares basales propuestos en esta investigación para reconocer algunas características de esta estética hórrida en el teatro, tales como: 1. La producción de una filosofía del cuerpo del intérprete; 2. La idea de la catástrofe y su influencia en la vida del ser humano; 3. El cuerpo hórrido como fruto de la catástrofe: una mirada renovadora del cuerpo a partir de una perspectiva trágica; 4. El planteamiento de una postura crítica para con el pensamiento hegemónico que rige las conductas en occidente, el cual posibilita la segregación de los «otros cuerpos», estamos en presencia de una estética que se encuentra en desarrollo y en nutrición constante, si hablamos del arte escénico contemporáneo, en especial del teatro que ha prescindido del absolutismo del texto dramático en la creación escénica, volviéndose una actividad que, en algunos casos, se ha hecho cargo de la experimentación y del tránsito desde la representación de los fenómenos exhibidos, a la presentación de estos, mostrando al intérprete y su mundo interior como fuente de contenido,

indagando en sus características, su intimidad, sus limitaciones y opciones, tanto en el cuerpo como en sus dimensiones espiritual e intelectual.

Esta búsqueda la apreciamos en la preocupación por el cuerpo y su deconstrucción para una nueva comprensión, la cual ha estado presente en la obra performática de Marina Abramovic quien explora los límites y la relación del cuerpo y la mente, como en “Ritmo 10” (1973), “Ritmo 5” (1974) y “Ritmo 2” (1974); Orlan, quien ha desarrollado diversas performances de modificación corporal, como *Triptyque Opération Opéra* (1993); Tadeusz Kantor que, si bien no se centró en los «otros cuerpos», sí integró la expresividad diversa del cuerpo, vinculándolo con otras artes no escénicas para su resignificación. Concomitantemente, el arte carnal y el *body art* (donde se circunscriben varios de los artistas nombrados), además del *net art* y otras manifestaciones han puesto en el centro el cuerpo humano como objeto y materia de investigación.

Con todo lo expuesto, se comienzan a identificar una serie de características distintivas que determinan la presencia del rasgo hórrido en un objeto o hecho estético, las cuales merodean las siguientes condiciones:

## **RASGOS DISTINTIVOS DE LA CORPOREIZACIÓN DE LO HÓRRIDO**

- La producción de un corpus filosófico-directorial que centre sus preocupaciones en el cuerpo y sus condiciones expresivas del estado interior del ser humano.
- La concepción de que el cuerpo humano, sujeto a condiciones de aniquilamiento y destrucción, funciona como síntesis de los efectos del padecimiento. Esto invita a sustentar una mirada específica del cuerpo, a partir de una perspectiva trágica o catastrófica.
- El planteamiento de una postura crítica para con el pensamiento hegemónico que rige las conductas en occidente, el cual posibilita la segregación de los «otros cuerpos».
- El desarrollo de un pensamiento transgresor del concepto de cuerpo, que emprenda la búsqueda de sus diversas opciones en pos de su trascendencia.
- La presencia de la estética de la fealdad y la generación del goce estético a través de productos artísticos que la exploren.

Finalmente, el aporte de la presente propuesta apunta a ir al encuentro de una estética de la transgresión que cuestione el rol del cuerpo en el obrar artístico, con énfasis en la disciplina teatral, pero sin negar su presencia en las demás disciplinas que, a través de la interacción de las artes, cada vez más cooperan y entrecruzan procedimientos, además de establecer una crítica del concepto de cuerpo en el cotidiano, de sus funciones y visiones frente a los requerimientos de la actualidad. Someter a crisis el imaginario corporal

hegemónico, como se ha hecho en las disciplinas artísticas abordadas en esta investigación, constituye una confrontación necesaria al patrón establecido, a los modelos de belleza y aceptación e, incluso, invita a repensar en torno a qué cuerpos se configuran los discursos artísticos y, desde esa perspectiva, proyectar sus preocupaciones hacia la diversidad, los «otros cuerpos», los «cuerpos horribos» y a lo, tradicionalmente, identificado como feo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, T. (2008). Cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo. *Nómadas. Revista de Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 17 (1), pp. 1-9.  
Recuperado de: [www.ucm.es/info/nomadas/17/mayteaguilar.pdf](http://www.ucm.es/info/nomadas/17/mayteaguilar.pdf)
- Álvarez, P. (1982). *El teatro de la locura, el rito y la transgresión*. En 1º Encuentro de Teatro de España con América Latina (pp. 1-13). Madrid: C.E.R.T.A.L.
- Arnheim, R. (2008). *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador* (2ª ed.). Madrid: Alianza.
- Artaud, A. (1964). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Barrero, E. (2011). *Estética de lo atroz*. Bogotá: Cátedra Libre.
- Bellatín, M. (2004): *Flores*. Barcelona: Anagrama.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Bourdieu, P. (1986). Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo. En Álvarez-Uría, F. y Varela, J. (Eds.). *Materiales de sociología crítica*. (pp. 183-194). Madrid: La Piqueta.
- Burgos, E. (2006). Cuerpos que hablan. En Arregui, J. & García, J. (Eds.), *Significados corporales*. (pp. 93-109). Málaga: Contrastes.
- Clúa, I. (2006). Sangre, sudor y lágrimas. La carne sufriente en la tradición occidental. De la miseria del hombre a la nueva carne. *Cuadernos del Aleph*, pp. 11-23. Recuperado de: <http://cuadernosdealeph.com/2006/pdfs/02.pdf>



- Corbin A., Courtine J. J. & Vigarello, G. (2006) *Historia del cuerpo. Volumen III. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*. Madrid: Taurus.
- Cruz, P. & Hernández-Navarro, M. (eds.). (2004). *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.
- Darwin, Ch. (2009). *El origen de las especies por medio de la selección natural*. Madrid: Catarata.
- De la Maza, L. (2008). *Tragedia contemporánea y su posibilidad: Himmelweg de Juan Mayorga*. [Tesis doctoral]. Universidad de Barcelona. Recuperado de:<http://www.recercat.net/bitstream/handle/2072/10084/treball%20de%20recerca.pdf?sequence=1>
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Duch, Ll. & Mèlich, J. (2005). *Escenarios de la corporeidad*. Madrid: Trotta.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general* (5ª ed.). Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Foucault, M. (1996). *Historia de la sexualidad. Tomo I: La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. (2004). *El nacimiento de la clínica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Freedberg, D. & Gallese, V. (2007). Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *TRENDS in Cognitive Sciences*, 11(5), pp. 197-203.  
Recuperado de la base de datos Science Direct.
- Freud, S. (1997). *Lo siniestro. Obras completas* (18ª ed.). Buenos Aires: Losada.
- González, C. (2008). Identidad y percepción social del cuerpo. En Porzecanski, T. (Comp.). *El cuerpo y sus espejos*. (pp.17-31). Montevideo: Planeta.
- Hauser, A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte* (5ª ed.). Madrid: Debate.
- Hugo, V. (1947). *Prefacio de Cromwell*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Hesse, H. (2011). *Fabulario*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Kant, I. (1876). *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Espasa Calpe.
- Kantor, T. (2004). *El teatro de la muerte* (4ª ed.). Buenos Aires: Ediciones de La Flor.
- Kristeva, J. (2006). *Poderes de la perversión* (6ª ed.). México D.F.: Siglo XXI.
- Le Breton, D. (2002a). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_. (2002b). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba.
- Le Goff, J. y Truong, N. (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós Ibérica.

- Lesky, A.: (2001). *La tragedia griega* (2ª ed.). Barcelona: El acantilado.
- López, M. & Gauli, J. (2000). El cuerpo imaginado. *Revista Complutense de Educación*, 11 (2), pp. 43-57. Recuperado de: [revistas.ucm.es/index.php/RCED/article/viewFile/RCED0000220043A/16972](http://revistas.ucm.es/index.php/RCED/article/viewFile/RCED0000220043A/16972)
- Lovecraft, H. P. (1999). *El horror sobrenatural en la literatura*. Recuperado de: [www.alconet.com.ar/varios/libros/ebook\\_e/El\\_horror\\_sobrenatural\\_en\\_la\\_literatura.pdf](http://www.alconet.com.ar/varios/libros/ebook_e/El_horror_sobrenatural_en_la_literatura.pdf)
- Ly, N. (1983). El lenguaje del horror en el teatro de Juan de la Cueva. *Criticón*, 23, pp. 65-88. Recuperado de: [http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/023/023\\_067.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/023/023_067.pdf)
- Macri, T. (2006). *Il corpo postorganico*. Génova: Costa & Nolan.
- Madrazo, J. (2006). Belleza, sí, pero ¿qué es eso? *Atenea*, 493 (1), pp. 11-22. Recuperado de [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622006000100002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622006000100002&script=sci_arttext)
- Massip, F. (1992). *El teatro medieval. Voz de la divinidad. Cuerpo de histrión*. Barcelona: Montesinos S.A.
- Mortara, B. (2000). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Navarro, A. (2005). *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar.
- Nietzsche, F. (1998). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Edaf.
- Orlan (s.f.). *Manifiesto of carnal art*. Recuperado de: <http://www.orlan.eu/texts/>

- Páez, V. (s.f.) *La verdad de un loco*. Recuperado de: [http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/41\\_bufon.html](http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/41_bufon.html)
- Palacios, J. (2005). Nueva Carne/Vicios Viejos. Una arqueología libertina de la nueva carne. En Navarro, A. (Comp.). *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. (pp. 15-34). Madrid: Valdemar.
- Pedraza, P. (2005). Teratología y Nueva Carne. En Navarro, A. (Comp.). *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. (p. 35-72) Madrid: Valdemar.
- Pedraza, Z. (2008). Sobre el cuerpo en la teoría social. En Porzecanski, T. (Comp.). *El cuerpo y sus espejos* (p. 33-45). Montevideo: Planeta.
- Plotino. (1992). *Las Enéadas*. Buenos Aires: Gredos S.A. V.8.11.
- Porzecanski, T. (Comp.). (2008). *El cuerpo y sus espejos*. Montevideo: Planeta.
- Rodley, Ch. (1992). *Cronenberg on Cronenberg*. Londres: Faber & Faber.
- Rodríguez, A. (2012). Historia del cuerpo. Volumen III. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX. *Sociedad & Equidad*, (3), pp. 275-279. Recuperado de: [www.sye.uchile.cl/index.php/RSE/article/download/18073/19207](http://www.sye.uchile.cl/index.php/RSE/article/download/18073/19207)
- Rodríguez, S. & Ferreira, M. (2008). Diversidad funcional: Sobre lo normal y lo patológico en torno a la condición social de la dis-capacidad. *Revista UCM*, pp. 1-18. Recuperado de: [http://revistas.ucm.es/rla/11318635/articulos/CRLA10101201\\_51A.PDF](http://revistas.ucm.es/rla/11318635/articulos/CRLA10101201_51A.PDF)
- Román, A. (2012). El horror a lo otro; la dualidad femenina desde lo masculino. Recuperado el 29 de diciembre de 2012 de [www.angelroman.net](http://www.angelroman.net)

Sánchez, J. (2006). *Los teatros del cuerpo: un apunte histórico*. En 14ª Mostra Internacional de MIM a Sueca. (pp. 1-9). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

\_\_\_\_\_. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.

Sánchez, J. (2010). La antropología física y los «zoológicos humanos»: exhibiciones de indígenas como práctica de popularización científica en el umbral del siglo XX. *Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 62 (1), pp. 269-292. Recuperado de: [asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/download/305/301](http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/download/305/301)

Von Linné, K. (1921). *Systema naturae*, Madrid: Siglo XXI.

Werle, M. (2012). El teatro en Hegel: reflexividad, comprensión e historicidad. *Estud.filos*, 46, pp. 153-163. Recuperado de: [aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/estudios\\_de\\_filosofia/article/view/14764](http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/estudios_de_filosofia/article/view/14764)

Zátonyi, M. (1998). *Estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.