



**Año 2019**  
**Número Especial**

Revista Científica del Departamento de  
Ciencias Humanas y de la Educación  
Universidad Nacional de La Rioja

<https://revistaelectronica.unlar.edu.ar/index.php/agoraunlar>

[agoraunlar@gmail.com](mailto:agoraunlar@gmail.com)

La Rioja .Argentina



**ANCORA** UNLAR

REVISTA CIENTÍFICA DEL DEPARTAMENTO ACADÉMICO  
DE CIENCIAS HUMANAS Y DE LA EDUCACIÓN

**Número especial**

*La imaginería femenina de lo trágico. Un estudio sobre  
las representaciones del cuerpo en la danza y el teatro*

**Vol 4, Nro 7 – 2019**

**ISSN: 2545-6024**

**Directoras:**

**Elena Camisassa**

**Isabel Manassero**

**Coordinador: Maximiliano Bron**

## AUTORIDADES UNLAR

### Universidad Nacional de La Rioja

- ◆ Rector: Fabián Calderón
- ◆ Vicerrector: José Gaspanello

### Departamento de Ciencias Humanas y de la Educación

- ◆ Decano: Gustavo Kofman
- ◆ Secretaria Académica: Mercedes Cáceres

## REVISTA ÁGORA

### Directoras

- ◆ Elena Camisassa
- ◆ Isabel Manassero

### Coordinador

- ◆ Maximiliano Bron

### Comité Científico:

- **Safire Abdala Leiva**, Universidad Nacional de Santiago del Estero, Argentina
- **Paulina Antacli**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **Roberto Gerardo Bianchetti**, Universidad Nacional de Salta, Argentina
- **Mirta Bonnin**, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
- **Mónica Caballero**, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
- **Viviana Edith Conti**, Universidad Nacional de Jujuy, Argentina
- **Alicia Beatriz Gutiérrez**, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
- **Gustavo Kofman**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **Sara Emilia Mata**, Universidad Nacional de Salta, Argentina
- **Herminio Elio Navarro**, Universidad Nacional de Catamarca, Argentina
- **Miguel Ángel Oviedo Álvarez**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **María Cecilia Perea**, Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, Argentina
- **Cecilia Piehl**, Universidad de Alabama, United States
- **María de los Ángeles Rueda**, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
- **Pablo Quintanilla**, Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

### Comité Editorial:

- **Lucia Alvarez**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina

### Informática y Diseño:

- **Ariel Giménez**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **Noelia Noemí Mollecundo**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina

### Corrección:

- **María Emilia De Caminos**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina

### Revisión de Traducciones:

- **Daniel Hernán Portugal Nahum**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina

### Asesor de arte de tapa:

- **Gustavo Arnaldo Nieva**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina

ÁGORA UNLaR

Número Especial, *La imaginaria femenina de lo trágico. Un estudio sobre las representaciones del cuerpo en la danza y el teatro*

Vol 4, Nro 7 – 2019

ISSN: 2545-6024

Periodicidad: Semestral

Entidad Editora: Universidad Nacional de La Rioja

Dependencia: Departamento de Ciencias Humanas y de la Educación

Av. Luis M. de la Fuente s/n. (5300) La Rioja. Argentina.

Dirección web: <https://revistaelectronica.unlar.edu.ar/index.php/agoraunlar>

Correo electrónico: [agoraunlar@gmail.com](mailto:agoraunlar@gmail.com)

Imagen de Tapa:

“Guernica”, fotografía: Carola Reboredo.

“Billis Negra”, fotografía: Gastón Malgieri.

“Réquiem para cuatro llorones”, fotografía: Ismael Fuentes Navarro.

“Nosotras frente al espejo”, fotografía: Ismael Fuentes Navarro y Franco Romero.

“Lacrimae Camille”, fotografía: Horacio Fuentes.

“Cuerpo impuro”, fotografía: Sebastián Cámara.

Diseño: Gustavo Arnaldo Nieva

Esta publicación está bajo una Licencia Creative Commons Atribución

[Creative Commons Atribución -  
CompartirIgual 3.0 Unported.](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/)



## CONTENIDOS

### Editorial

<i>La imagería femenina de lo trágico. Un estudio sobre las representaciones del cuerpo en la danza y el teatro.</i> Paulina Liliana Antacli.....	7
--	---

### Artículos

Walter Benjamin: imagen, memoria y tragedia femenina. Mario Sergio Danna .....	13
Kamar, una postura política sobre la mujer y sus tragedias. Miriam Corzi.....	26
Las lágrimas de Camille ( <i>Lacrimae Camille</i> ). María Ximena Argañaraz, Marcos Federico Tello.....	46
<i>Cuerpo impuro: el gesto brutal</i> Natalia Bazán, Penélope Arolfo.....	59
Consideraciones a partir de la obra <i>Réquiem para cuatro llorones</i> de Julio Contreras en relación con la idea de la imagería femenina de lo trágico. Adriana Nazareno.....	77

### Producción Artística Visual

<i>La imagería femenina de lo trágico un estudio sobre las representaciones del cuerpo en la danza y el teatro. Atlas de imágenes.</i> Gustavo Arnaldo Nieva.....	89
--	----

### Entrevista

Sobre la performance y el espacio público. Encrucijadas y “formas intermedias” Entrevista a María Cecilia Perea. Paulina Liliana Antacli.....	90
---	----

<b>Pautas de Presentación para Autores .....</b>	<b>96</b>
--	-----------

## EDITORIAL

En el presente número de *Ágora*, sostenemos y consolidamos el objetivo de difundir la actividad de producción y circulación del conocimiento científico en la UNLaR.

El número especial de la revista está dedicado a la investigación titulada: ***La imaginaria femenina de lo trágico. Un estudio sobre las representaciones del cuerpo en la danza y el teatro***<sup>1</sup>, radicada en SECyT-UNLaR que cuenta, en su mayoría, con un equipo interdisciplinario de investigadores noveles de la Licenciatura en Arte Escénico, menciones danza y teatro, e integrantes docentes y graduados de la UNLaR y UNC. Nuestra línea de investigación parte de los estudios realizados por Aby Warburg (1866-1929), quien sostiene que la obra de arte es la resultante de una transmisión histórica que se presenta en forma discontinua y heterogénea, como vehículo seleccionado de la memoria cultural.

Warburg indaga sobre el significado y la carga emocional que poseen las imágenes y establece una red de relaciones en tiempos heterogéneos. En esta línea de pensamiento, sustenta su interés por la fórmula de *pathos* (*Pathosformel*), el proceso de la fórmula expresiva, en el que trata cada imagen como producto de una dialéctica entre la expresión individual y un repertorio heredado culturalmente.

En torno al concepto de fórmula de *pathos*, Warburg lo utilizó por primera vez en *Durero y la Antigüedad italiana* (1905). Tal como es sabido, el término *Pathosformel* no fue definido de forma explícita por el historiador alemán, motivo por el que seleccionamos para nuestro estudio una de las definiciones realizadas por José Emilio Burucúa. En *Historia y ambivalencia* (2006), el historiador argentino sostiene que la fórmula de *pathos* es una organización de formas representativas y significantes, que producen en quien los recepta una emoción y un significado que será comprendido en un mismo horizonte de cultura. Las *Pathosformeln* atraviesan por estados de latencias, recuperaciones, metamorfosis y apropiaciones.

Las fórmulas del pasado recuperan significados; en tal sentido, la fórmula de *pathos* y la supervivencia de la Antigüedad (*Nachleben der Antike*), legado por Aby Warburg, orientaron nuestra investigación hacia la potencia desmesurada de lo trágico localizado en personajes femeninos. En este marco, abordamos la categoría warburguiana de

<sup>1</sup> El proyecto de investigación contó con el subsidio de SECyT-UNLaR. Fecha de inicio: 01/02/2016. Fecha de finalización: 31/12/2017

Integrantes del equipo de investigación: Directora Ejecutiva: Dra. Paulina Liliana Antacli (UNLaR-UNC)

Directora Consultora: Dra. Mabel Ercilia Brizuela (UNC). Docentes: Lic. Maura Sajeva (UNC-UNLaR); Lic. María Ximena Argañaraz (UNLaR); Prof. Natalia Bazán (UNLaR-UPC); Lic. Miriam del Valle Corzi (UNLaR); Ing. Mario Danna (UNLaR); Lic. Adriana Nazareno (UNLaR-ISAC) Lic. Marcos Federico Tello (UNLaR);

Lic. Penélope Arolfo (UNC, Becaria SECyT-UNC)

Apoyo técnico: Lic. Gustavo Nieva (UNLaR)

*Denkraum* como espacio para el pensamiento, que permite establecer una distancia con el objeto representado y donde el artista opera como mediador.

En torno a la idea de lo trágico seguimos a Karl Jaspers quien en *Esencia y formas de lo trágico* (1960) observa que el saber trágico propone una forma de interrogar y pensar en figuras. Lo trágico se presentaría en su aparición en el tiempo con su carga de furia, destrucción y absurdo.

En la investigación estudiamos la imagen-pathos de lo femenino como matriz y punto de partida para realizar un montaje de imágenes fotográficas escogidas de piezas escénicas de los siguientes grupos: *Kamarteatrodelaluna*, *PosDanza* y *Caja Negra*, de la ciudad de La Rioja; y, por otro lado, *La Resaca*, *Convención Teatro* y *Danza Viva* de la ciudad Córdoba.

En nuestra hipótesis de trabajo, la imaginería femenina de lo trágico, es matriz-continente de supervivencias y latencias que exaltan un citacionismo fragmentario propio de los sistemas de representación de la escena contemporánea. No se trata de establecer analogías con una supuesta “reinención de la antigüedad”, sino de inquirir sobre la pervivencia de las fórmulas del pasado.

Como objetivo principal buscamos identificar la materialidad fundante y el pathos de los personajes femeninos trágicos y, además, ampliar el repertorio de los mismos a través de la selección de imágenes fotográficas, vídeos y entrevistas a directores, artistas riojanos y cordobeses. También, interpretar el desplazamiento que planteaba Aby Warburg de las huellas de la experiencia visual a las huellas de la memoria.

En cuanto a la metodología de trabajo realizamos un estudio transversal en el que incluimos imágenes, textos y vídeos de obras escogidas que nos permitió identificar la imaginería femenina de lo trágico. La experiencia trágica, según Warburg, se manifiesta no sólo en las artes figurativas sino en las formas intermedias entre el arte y la vida (representaciones teatrales y artes performativas). Siguiendo esta línea, extendimos el estudio a obras de danza, teatro y danza-teatro, donde fue posible considerar la posible supervivencia de la antigüedad en la contemporaneidad o una nueva experiencia vinculada al pathos trágico.

Sobre lo mencionado, Ruth Padel en *A quienes los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y clásica* (1997), propone que la tragedia sondea las zonas más agónicas donde se ponen en contacto lo violento de la psique y la realidad visible de las personas y las cosas.

En una primera fase de la investigación realizamos una indagación exhaustiva de obras de danza, teatro y danza-teatro de grupos locales riojanos y cordobeses contemporáneos que abordaran temáticas sobre personajes femeninos trágicos. Del material obtenido, en registros de vídeos y entrevistas, seleccionamos un corpus de obras. En una segunda fase –debido a que incluimos piezas escénicas dirigidas o

en las que participaron integrantes del equipo– se realizaron indagaciones, en dos casos, de obras propias. Miriam Corzi en “*Kamar una postura política sobre la mujer y sus tragedias*”, estudia al grupo *Kamarteatrodelaluna* que dirige junto a Daniel Acuña Pinto. Otra particularidad la encontramos en el trabajo que aborda *Bilis negra*, dirigida por Daniela Martín, donde Maura Sajeve, dramaturga y protagonista de la mencionada obra, desarrolla junto a Penélope Arofo un análisis sobre la experiencia realizada.

María Ximena Argañaraz y Federico Tello indagan sobre *Lacrimae Camille*, obra de danza-teatro de la Compañía *Posdanza*. Por su parte, Adriana Nazareno, protagonista de esta última, realiza un estudio sobre *Réquiem para cuatro llorones* de Julio Contreras Oliva, donde Federico Tello es uno de los actores-performers.

En *Guernica* del grupo *La Resaca*, dirigida por Marcelo Massa y *Cuerpo Impuro* dirigida por Cristina Gómez Comini, ambas fueron analizadas por las investigadoras, a partir de entrevistas, vídeos y observación directa.

A continuación, una presentación de los artículos publicados en el presente número.

Mario Danna, en “*Walter Benjamin: imagen, memoria y tragedia femenina*”, plantea una reflexión sobre imagen e historia a partir de una aproximación a la obra de Benjamin. En este sentido, establece vínculos entre Warburg y Benjamin a través de la dialéctica del montaje. El principio de construcción del montaje da cuenta de un modo de organizar el archivo visual, cuestión que se evidencia en las obras póstumas del historiador cultural en el *Atlas Mnemosyne* y en el *Libro de los pasajes*, donde el filósofo alemán plantea un desarrollo sobre las imágenes dialécticas.

Danna articula el pensamiento benjaminiano en el campo de la imagen y la memoria, considerando los estudios de David Frisby, Susan Buck-Morss, Matthew Rampley.

Por su parte, Miriam Corzi en “*Kamar una postura política sobre la mujer y sus tragedias*”, como ya mencionamos, aborda la propuesta teatral de *Kamarteatrodelaluna* que dirige junto a Daniel Acuña Pinto. En este caso, analiza una obra de la que fue protagonista, se trata de *Nosotras en el espejo* (2014) dirigida por Daniel Acuña Pinto. Para el grupo *Kamar*, la conciencia de la responsabilidad política del arte los lleva indagar en nuevos procedimientos teatrales.

En *Nosotras en el espejo* se refuerzan mecanismos del teatro político de tradición alemana (teatro-manifiesto de Heiner Müller). En la mencionada obra se identifica a la mujer trágica en un entorno cotidiano e inmediato, mujer que deja el anonimato para negarse a cumplir su destino trágico. *Nosotras en el espejo* se focaliza en testimonios reales de mujeres que sufren la violencia de género que, según su intérprete, “nos universaliza y al mismo tiempo nos territorializa, nos convierte en parte de una comunidad de mujeres trágicas cuya pulsión de vida les ha dado voz en la escena”.

María Ximena Argañaraz y Marcos Federico Tello en “*Las lágrimas de Camila*” abordan *Lacrimae Camille* (2009) de la compañía *PosDanza*, interpretada por Adriana Nazareno.

En el análisis de la obra sobre la vida de la escultora Camille Claudel y en paralelo a la posición de una artista mujer en el contexto riojano, es posible entrever la vigencia y, en cierta medida, los autores del trabajo proponen, “una visión del pathos y su imaginario único, mediante el desplazamiento de la visión trágica de una coreógrafa del noroeste argentino (Adriana Nazareno), a través de una relectura de las esculturas y el *llanto* de Camille Claudel, con una voz ahora empoderada y reivindicada”. Argañaraz y Tello se proponen identificar de qué manera, en la obra, la emoción actúa como impulso para la creación artística.

En el artículo “*Cuerpo Impuro el gesto brutal*”, Natalia Bazán y Penélope Arolfo realizan un estudio sobre la obra *Cuerpo Impuro* (2003), de la compañía *Danza Viva*, dirigida por Cristina Gómez Comini. La pieza escénica –basada en *Los cuerpos angélicos de la posmodernidad* de Gérard Pommier– establece una crítica al lugar que ocupa el cuerpo femenino en la sociedad contemporánea; el conflicto entre el cuerpo impuesto por modas, el cuerpo deseado, el real y el cuerpo trágico. Gómez Comini ofrece una mirada sobre la construcción de identidad que propone la sociedad contemporánea.

Arolfo y Bazán plantean el análisis de obra desde una perspectiva warburguiana, vinculado a las formas intermedias. El trabajo estriba en el rechazo a los cánones de belleza, la codificación de los cuerpos y el ajuste de la propia apariencia a formatos preestablecidos.

Adriana Nazareno en “*Consideraciones a partir de la obra Réquiem para cuatro llorones de Julio Contreras en relación con la idea de la imaginería femenina de lo trágico*”, estudia la obra homónima, producción riojana estrenada en 2011, a cargo del *Grupo Caja Negra*, dirigido por Julio Contreras Oliva. Nazareno realiza un estudio interpretativo a partir de entrevistas realizadas al director, quien, en el proceso de trabajo, propone una fuerte crítica al teatro convencional.

Julio Contreras Oliva en *Réquiem para cuatro llorones* propone cuatro episodios: Frida pensando en la muerte, Pablo Interrumpido, Medea sin útero y Nijinsky fragmentado, conformado a través de mecanismos procedimentales donde se manifiesta una polarización entre lo representacional y otras instancias. Adriana Nazareno sintetiza que en la pieza escénica estudiada: “lo pulsional y lo explícito se entremezclan, descartando el mandato de la racionalidad absoluta como único recurso para la construcción escénica.”

Consideramos pertinente hacer mención a dos artículos que forman parte del corpus de *La imaginería femenina de lo trágico. Un estudio sobre las representaciones del cuerpo en la danza y el teatro*, que por haber sido publicados con anterioridad, presentaremos aquí sólo una reseña de ambos trabajos, lo que permitirá al lector tener una idea cabal de las obras estudiadas. Por otra parte, el vídeo que presentamos, en el presente **número** de *Ágora*, incluye fotografías de las producciones artísticas analizadas.

En "*Bilis negra: un estudio sobre el cuerpo trágico y la melancolía*"<sup>2</sup>, Maura Sajeve y Penélope Arolfo, abordan *Bilis negra-Teatro de autopsia*, basada en *Fedra* de Racine, a cargo de la compañía *Convención teatro*, dirigida por Daniela Martín, estrenada en Córdoba en el año 2015. Para el análisis de la obra, las autoras del artículo realizan un cruce entre el proceso de re-escritura escénica de la obra llevada a cabo por Maura Sajeve y Daniela Martín, las lecturas sobre el cuerpo que se pueden inferir de Jean-Luc Nancy, en *58 indicios sobre el cuerpo: extensión del alma*, y de la Teoría de los Cuatro Humores. La idea fuerza está en los excesos expresivos "fossilizados en gestos". En la descripción de la obra leemos: "Al cuerpo le pasa de todo. Está cubierto por silencios. Atravesado por palabras. El cuerpo no para de sentir, y decir. Fedra, entonces, dice. Confiesa. El cuerpo muerto de Fedra se abre a la palabra, al amor de Hipólito, a la muerte como final trágico"

Para la directora, Daniela Martín, *Bilis negra* "es una autopsia emocional, una resonancia lejana de la historia de Fedra, un tratado sobre la melancolía, un estudio sobre el cuerpo y las marcas del dolor". El teatro de autopsia sobrevendrá en marco-contexto para el desarrollo de la obra. El interés central en el estudio de *Bilis negra* fue indagar sobre el proceso creativo echando luz sobre los modos de poetizar al cuerpo, la construcción de un cuerpo trágico y el impacto de lo melancólico en la actuación. El estudio desarrollado por Maura Sajeve y Penélope Arolfo, en el marco de la presente investigación, tuvo como objetivo estudiar en la imaginería femenina de lo trágico un "cuerpo real, cuerpo presente, cuerpo ausente, cuerpo melancólico, cuerpo poético, cuerpo que habla, cuerpo atravesado por estados, cuerpo que produce acontecimiento escénico para desahogar y transformar todos los dolores".

En "*El caso Guernica: límites y excesos de la representación*"<sup>3</sup>, Paulina Liliana Antacli estudia el caso *Guernica* (1937) de Pablo Picasso y establece una relación con la obra homónima de Marcelo Massa, estrenada en Córdoba en 1999. Massa, director de la compañía *La Resaca*, realiza una re-escritura del emblemático mural en clave de danza-teatro.

Surge en la investigación la identificación de la mujer trágica, depositaria de la animalidad del gesto que produce el dolor ante la pérdida y la destrucción. En *Guernica*, Picasso desata la tragedia en un interior. Del mismo modo, Massa propone un dispositivo escénico rectangular que remite formalmente al mural; también a las dos aguafuertes tituladas *Sueño y mentira de Franco* que el pintor realiza tres meses antes

---

<sup>2</sup> Sajeve, Maura; Arolfo, Penélope (2017): "*Bilis negra: un estudio sobre el cuerpo trágico y la melancolía*" en Actas del Congreso Internacional de Artes Escénicas. Ponencias. 30-39. Disponible en [http://www.arte.unicen.edu.ar/wp-content/uploads/2018/03/libro\\_cong\\_intern\\_artes\\_esce.pdf](http://www.arte.unicen.edu.ar/wp-content/uploads/2018/03/libro_cong_intern_artes_esce.pdf)

<sup>3</sup> Antacli, Paulina Liliana (2018): "*El caso Guernica: límites y excesos de la representación*", en AVANCES Revista de Artes del Centro de Producción e Investigación de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, nº 27, 2018. ISSN: 1667-927, pp. 45-57.

del bombardeo en la villa vasca de Guernica.

Marcelo Massa vincula la fragmentación y los múltiples puntos de vista del cubismo en relación a tres niveles que ofrece su obra: “El dolor viene de arriba y produce el desgarró que está abajo. El horror en la obra está al lado”

Las pasiones desatadas, en clave de destrucción y muerte, conducen al eje del problema de la representación de las masacres. La mujer trágica será depositaria de la animalidad del gesto que produce el dolor ante la pérdida y la destrucción. Su signo será la desmesura y el desasosiego; su existencia, un lacerante claroscuro entre la vida y la muerte.

En suma, los *topoi* trágicos femeninos nos permitieron actualizar los estudios warburgianos sobre el problema del exceso emocional y el *pathos* extremo en la obra de arte en cuyo centro se presenta la mujer trágica como un devenir a lo largo de la historia cultural. En el proceso de la investigación identificamos la potencialidad del gesto que evoca, actualiza o deconstruye la antigüedad con una intensidad contemporánea. Lo “clásico” así pierde su inmutable belleza y potencia una intrincada red de relaciones interculturales.

Al concluir la investigación, Gustavo Nieva realizó un vídeo presentado en la revista *Ágora* como Atlas de imágenes, que sintetiza la investigación a través de un archivo documental fotográfico de las obras estudiadas.

En “*Sobre la performance y el espacio público. Encrucijadas y formas intermedias*”, realizamos una entrevista a María Cecilia Perea. La destacada investigadora publicó *La imagen del teatro como Pathosformel en el proceso de creación actoral* (Vela al viento, 2013) y *Performance y espacio público* (Vela al viento, 2014). El primero de ellos fue utilizado como base para dar continuidad a la línea de investigación que desarrollamos en “*La imaginaria femenina de lo trágico...*”, debido a que aborda, entre otras cuestiones, la fórmula de *pathos* del sufriente en una lectura de *El Príncipe Constante de Calderón*, versión de Grotowski, basada en las imágenes de la obra.

En el marco de su segunda tesis doctoral *Itinerarios, encrucijadas y centros. Performance y espacio público en España (1992-2010)* –presentada en la Universidad de Zaragoza– propone la noción de encrucijada como punto de partida para analizar la cultura contemporánea. Perea nos ofrece una síntesis de la investigación desarrollada y una nueva perspectiva sobre los estudios de performance.

Destacamos que Cecilia Perea dirige el Centro Patagónico de Documentación Teatral, dedicado al estudio y la difusión del teatro y la performance en Patagonia.

Paulina Liliana Antacli

La Rioja, Noviembre 2018.

WALTER BENJAMIN  
IMAGEN, MEMORIA Y TRAGEDIA FEMENINA

WALTER BENJAMIN  
FEMININE IMAGE, MEMORY AND TRAGEDY

Danna, Mario Sergio \*

RESUMEN

El Proyecto “*La imaginaria femenina de lo trágico. Un estudio sobre las representaciones del cuerpo en la danza y el teatro (2000-2015)*”, que aborda los conceptos de Imagen, Memoria y Tragedia femenina, recurre mediante el presente trabajo a la idea que sobre ellas estableció Walter Benjamin. La investigación analiza el alcance histórico de dichos conceptos, que aparecen en la obra del filósofo alemán, considerando las resoluciones producidas en las Artes escénicas a lo largo de la historia. Partiendo de dichas estructuras conceptuales podemos considerar las imágenes femeninas trágicas, como un capital sobreviviente que porta, a través del tiempo, una carga expresiva y una vigencia indiscutible.

Asimismo, y teniendo como base la correspondencia que se advierte entre las obras de Walter Benjamin y de Aby Warburg, se plantea una cierta similitud en sus prácticas de elementos básicos de un método que podría caracterizarse por medio del principio de montaje.

La concepción de imagen y memoria trágica de Benjamin, adopta junto a la *Pathosformel*, descrita por José Emilio Burucúa, como organización de formas sensibles y significantes históricamente determinados, una estructura estética de la tragedia que es indisociable de toda conciencia subjetiva e histórica en ella contenida.

**Palabras clave:** Walter Benjamin, Historia, Memoria, Imagineria Trágica Femenina.

\* El autor pertenece a Universidad Nacional de La Rioja (mariosergiodanna@gmail.com)

## ABSTRACT

The Project “*La imagería femenina de lo trágico. Un estudio sobre las representaciones del cuerpo en la danza y el teatro (2000-2015)*” (“The feminine imagery of the tragic. A study on the representations of the body in dance and theater (2000-2015)”) which addresses the concepts of Imagery, Memory and Female Tragedy, through the present work, resorts to the ideas that Walter Benjamin established on the aforementioned concepts.

This research analyzes the historical scope of these concepts, which appear in the work of the German philosopher, considering the resolutions produced in the Performing Arts throughout history. Starting from these conceptual structures we can consider the tragic feminine images, as a surviving capital that carries, through time, an expressive load and an indisputable validity.

Likewise, and based on the correspondence that is noticed between the works of W.Benjamin and Aby Warburg, a certain similarity arises in their practices of basic elements of a method that could be characterized by means of the assembly principle.

The conception of Image and Tragic Memory of Benjamin adopts, along with the *Pathosformel*, described by José Emilio Burucúa, as an organization of historically determined sensitive and significant forms, an aesthetic structure of the Tragedy that is inseparable from all subjective and historical consciousness contained in it.

**Key words:** Walter Benjamin, History, Memory, Tragic Feminine Imaginery.

### 1. Introducción

**E**l proyecto denominado “*La imagería femenina de lo trágico. Un estudio sobre las representaciones del cuerpo en la danza y el teatro (2000-2015)*” se propone, mediante la selección de obras de danza y teatro creadas y realizadas en las ciudades de La Rioja y Córdoba, identificar, analizar y problematizar la imagería femenina de lo trágico. En el marco de dicho proyecto abordamos la concepción de Imagen, Memoria y Tragedia Femenina, a partir de la mirada de Walter Benjamin, quien, desde sus tempranos escritos, tenía la intención de comprender las transformaciones culturales y tecnológicas que estaban ocurriendo en la imagen, sus derivas, desviaciones, perdidas y encuentros. Esas motivaciones lo llevaron a transformarse en un escritor teórico, periodista, ensayista y crítico, que desafiaría su propia época y entorno personal, pero que ayudaría a posteriori a difuminar las fronteras entre la tecnología y la creación; entre la práctica de insurrección y la difusión interpretativa; entre la acción corporal trágica y su multiplicación en rostros lacerados.

Memoria y Tragedia, en el sentido de Benjamin, tienen sustento en un espacio que aparece al quebrarse la temporalidad lineal y abrirse el tiempo hacia todas las direcciones, haciendo confluír pasado, presente y futuro en un vórtice en el que giran el antes y después. Benjamin ha de utilizar la imagen como una red

en la que todas las historias forman, al final, una viva Captura entrelazada de recuerdos y olvidos.

Walter Benjamin planteará, casi de modo inquietante, y partiendo de elementos triviales de la naturaleza como el mar, los árboles, los paisajes, si nuestras imágenes son, como él diría, una “obstinación sombría contra el saber”, o una forma tomar distancia de lo dinámico y lo vertiginoso de lo trágico en el ser humano.

Hemos entonces de convocarnos a partir de producción escénica, en sus géneros de Danza y Teatro, para intentar rescatar los vestigios trágicos femeninos que sobrevivieron a la mítica tradición pero, desde la óptica de Benjamin, quien observaba al pasado presenciando espantado la acumulación de escombros que va dejando la historia de los personajes de dicho material escénico a su paso.

Para ello, nos proponemos indagar en diferentes trabajos del pensador alemán la relación de lo que ha sido con el ahora, implicando esto un proceso dinámico, con la particularidad de ser constituido de intervalos que rompen la narración histórica. La imagen que ilumina por un momento, que relampaguea y paraliza el movimiento permite la revelación, la legibilidad de concretos eventos históricos que se mantendrán vigentes, siendo los hacedores contemporáneos los que bucearán en las profundidades de las formas heredadas de la Antigüedad Clásica.

También, siguiendo el pensamiento de George Didi-Huberman, David Frisby, Susan Buck-Morss, Matthew Rampley, José Emilio Burucúa y otros investigadores, ahondaremos en la influencia de Benjamin en sus Postulados Antropológicos, Análisis Socio Culturales, Teorías sobre la Cultura Visual y Estudios Enciclopédicos e Iconográficos. Analizando muchos de sus conceptos e investigaciones podremos canalizar de manera más decidida a quien ha movilizad el pensamiento benjaminiano para diseñar nuevos modelos de historia del arte y de antropología de la imagen, logrando con ello que estén a la altura de los desafíos de una sociedad mercantil. En él, el problema de la temporalidad —entendida benjaminianamente como la interrupción de la concepción lineal y progresiva del tiempo histórico— preside el interés. Sea bajo una orientación política o, bajo un interés estético, en ambos la actualización del pensamiento de Benjamin se manifiesta en la zona delimitada por propio concepto benjaminiano de *Aktualität*, es decir, en ambos la heredad no intenta separar lo Trágico de lo no Trágico, sino de rescatar los elementos que sobrevivieron del Modelo Antiguo.

## 2. Marco Metodológico

La Investigación presente tiene como objetivo principal analizar el alcance histórico de los Conceptos de Imagen, Memoria y Tragedia Femenina que aparecen a lo largo de la obra de Walter Benjamin, considerando las resoluciones escénicas producidas a partir de dichas Estructuras Conceptuales que pueden ser consideradas como un capital sobreviviente que portan, a través del tiempo, una enorme carga expresiva y una vigencia indiscutible.

Teniendo en cuenta que el pensamiento benjaminiano es sustancialmente figurativo, se contemplaron y analizaron, en diferentes materiales bibliográficos, los múltiples aspectos en los que incursionó, en particular en el campo de la Imagen y la Memoria, relacionándolos entre sí y estableciendo un cruce descriptivo considerando los enfoques de otros pensadores e investigadores.

El trabajo consistió en la lectura de diferentes textos, acorde a un marco Lecto-Deductivo, a lo que siguió la conformación de una estructura conceptual que nos permitiera ir demarcando el contexto general de la Investigación.

Una segunda instancia fue la constitución de un cuerpo teórico con una fuerte carga simbólica y temporal, que reforzó la orientación del objetivo esencial.

## 3. Desarrollo

Walter Benjamin, filósofo, crítico literario y social, traductor, locutor de radio y ensayista alemán dejó entrever, desde sus primeros escritos, su intención de comprender las transformaciones culturales y tecnológicas que estaban ocurriendo, sobre todo con respecto a fenómenos como el cine, la fotografía, la caricatura, la publicidad pero, de manera particular, lo que implicaba una revolución en la imagen y en la cultura de lo tradicional.

Para Benjamín (1932), la memoria es el medio a través del cual se pueden desenterrar los secretos lejanos del pasado, de la tradición, rescatarlos de la oscuridad y revelarlos en el presente:

Pues los estados de las cosas son sólo almacenamientos, capas, que sólo después de la más cuidadosa exploración entregan lo que son los auténticos valores que se esconden en el interior de la tierra: las imágenes que, desprendidas de todo contexto anterior, están situadas como objetos de valor- como escombros o torsos en la galería del coleccionista- en los aposentos de nuestra posterior clarividencia. (p.210)

Al igual que el “hombre que cava” intenta salvaguardar la historia, el hombre moderno o el carácter destructivo de éste, como dice Benjamin (1931) “hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos” (p.161).

El pasado debe ser excavado del mismo modo que la tierra, y para el carácter destructivo el mundo debe ser reducido a las ruinas, con el fin de construirse una red de encrucijadas en cuyo intersticio espacio-temporal se posibilitará el contacto con el presente. *El carácter destructivo*, señala Benjamin (1931), “tiene la consciencia del hombre histórico, de un hombre que está siempre en la encrucijada” (p.160).

La encrucijada donde este hombre histórico se encuentra implica, para Benjamin, una nueva posición que le sitúa entre un pasado y un presente, en la “dialéctica del tiempo histórico de los fragmentos y no en el *continuum* temporal de una totalidad. Los fragmentos del pasado aproximados, a través de la actividad arqueológica o destructiva, sugieren un nuevo modo de pensar en la historia” (Sigrid Weigel, 1996, p.147).

Mientras que en su texto *Tesis de filosofía de la historia*, Benjamin (1940) señala que “la verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. Sólo en la imagen, que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado” (p.79).

Esta imagen que de repente *relampaguea* en el presente, es la imagen del pasado. Este tipo de relación entre el pasado y el presente es lo que Benjamin llamará *dialéctica en reposo*. Benjamin (1940) afirma:

Imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con él ahora es dialéctica: no es discurrir, sino una imagen, en discontinuidad. (p. 464)

Haciendo una relectura de la noción benjaminiana de imagen dialéctica, Didi-Huberman postula el minimalismo como imagen crítica. Sin embargo, no habla de La Imagen con mayúscula, sino de cómo funciona una imagen concreta. Si al decir de Didi-Huberman las imágenes tienen la capacidad de tocar lo real, entonces este autor no construye una ontología de la imagen sino un pensamiento dialéctico muy influenciado por las teorías de Freud, Lacan, Benjamin, Bataille, Aby Warburg y la fenomenología de Merleau-Ponty, que indaga la potencia crítica de las imágenes y toma como punto de partida para su análisis las siguientes preguntas: “¿de qué imagen se habla?, ¿cuál imagen?,

¿cuántas imágenes?” (Cappannini, 2012, p.2)

Al proponer estos postulados en la concepción de las producciones escénicas enmarcadas en el género de la Danza y el Teatro—haciendo especial observación sobre la imaginaria trágica femenina a lo largo de las últimas décadas— los puntos en común que tienen con la mítica escénica histórica son la relación con la muerte, un destino de locura inexorable, la constante búsqueda por la verdad y, finalmente, a lo que se refiere a la oscuridad del destino humano frente a su realidad. Sin embargo, la historia aquí se revela como una imagen petrificada y no como una progresión o sucesión lineal de eventos pasados.

La relación de lo que ha sido con el ahora implica un movimiento. Un movimiento, sin embargo, congelado, constituido de intervalos que rompen la narración histórica. La imagen que ilumina por un momento, que relampaguea y paraliza el movimiento permite la revelación, la legibilidad de concretos eventos históricos. La legibilidad de su momento único y singular. La imagen rápida, como dice David Frisby (1992) “se completa con la imagen dialéctica. Para Benjamin, esa eliminación de la ilusión se produce en las rápidas imágenes dialécticas de la realidad. Esas imágenes dialécticas son construcciones” (p.430).

Benjamin (1939) expresa que la historia se hace legible sólo bajo la imagen de una *constelación*, donde el pasado se salvaguarda y se preserva en el presente:

Si se quiere considerar la historia como un texto, vale a su propósito lo que un autor reciente dice acerca de los textos literarios: el pasado ha depositado en ellos imágenes que se podría comparar a las que son fijadas por una plancha fotosensible. (p.50)

La asociación de la escritura de la historia con el procedimiento de la imagen fotográfica es la que acompaña la filosofía de Benjamin. No es extraño que su amigo Theodor Adorno comente al respecto que “la mirada de su filosofía es medusiana”, y que la aprehensión de su filosofía es percibir “detrás de cada una de sus frases la transformación de la extrema movilidad en una estática, en la representación estática del movimiento mismo (...) similar quizá únicamente a una instantánea fotográfica” (Adorno, 2001, p.45-46).

Es lo que Susan Buck-Morss (2005) llama una *escritura de imágenes sin imágenes*. Esta escritura estructurada a partir de *imágenes sin imágenes* es la que caracteriza en general su obra y se articula de modo ejemplar tanto en su proyecto *Tesis de filosofía de la historia*. Como en *El Libro de los Pasajes*, considerado como una reconstrucción de la prehistoria de la modernidad. Ha sido publicado por primera vez en 1982, y trabajado desde 1927 hasta su muerte

en 1940. Se constituye de treinta y seis archivos enumerados alfabéticamente y compuestos de citas como fuentes históricas del siglo diecinueve y veinte. Dichas citas, a su vez, aluden a otras que se interrelacionan con otros ficheros mediante una palabra clave. Benjamin genera y describe en *El Libro de los Pasajes* de este modo su metodología: "Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo mostrar" (p.462).

Cuando Walter Benjamin dice que "escribir la historia significa citar la historia", está introduciendo el pasado en el presente, permitiendo visualizar así una experiencia fragmentada. A través de esta aseveración, hace evidente que su interés por el análisis de las imágenes reside en su capacidad de *fijar* en un momento determinado lo que ha sido experimentado, lo que fue presente en este determinado espacio-tiempo.

La fotografía, por ejemplo, posibilitó al filósofo alemán la visualización y la recuperación de lo que tiende a desaparecer. Por lo tanto, el concepto de la *imagen* constituirá para Benjamin el vehículo que le permitirá concebir la historia, el pasado en el presente, en una constelación, en una "simultaneidad icónica" donde las "metáforas de narración", como dice Matthew Rampley, (1999) "se sustituyen por las de ver".

Así pues, en el concepto de la experiencia escénica, la idea de la *destrucción* en la obra de Benjamin, se revela como una destrucción de algo falso o de una forma engañosa de la experiencia como una condición productiva de la construcción de una nueva relación con el objeto.

Ahora bien, la imagen nace paradójicamente cercana a la muerte. Genealógicamente, esta situación estaría cada cierto tiempo retornando, ya que la muerte vuelve una y otra vez al campo de lo imagónico. El nervio principal de este trabajo postula a la imagen como el punto en que se articulan acción y memoria en el devenir trágico de ideario femenino, el cual a lo largo de historia, se ha manifestado profusamente alrededor de la instancia de la muerte como imagen final de una vida y comienzo del más grande los enigmas. En Benjamin, la imagen dialéctica es la formulación más acabada de la condensación de su teoría política y de su teoría de la historia. La muerte y su imagen trágica final, se unen en, quizás, la certeza más evidente de la existencia, su inacabable iteración. Serán, sin embargo, cada imagen y cada final, totalmente diferentes e irrevocablemente propios de su tiempo. Se dará, entonces, más que un debate, según afirma Derrida (1998) "iconoclasta e iconofóbico, la imposibilidad de atrapar en su totalidad, un objeto como la imagen, que se caracteriza por su fantasmagoría y espectralidad" (p.164). Por ello, para investigarlo, se requiere de la pregunta por su sobrevivencia, siendo uno de los objetos más antiguos y

más jóvenes al mismo tiempo.

La relación entre imagen- arte - tecnología, cultura y consumo, en la obra de Walter Benjamin, implica, analizar, tanto las transformaciones técnicas que se producen en las primeras décadas del siglo XX producto de su reproducción, como el surgimiento de imágenes que construyen una nueva visibilidad del consumo, transformando la mercancía en una fantasmagoría y, por ello, dando un paso más en su fetichización. (Silva Echeto, 2009)

Benjamin, desde sus tempranos escritos, tenía la intención de comprender las transformaciones culturales y tecnológicas que estaban ocurriendo en la imagen, sus derivas, desviaciones, pérdidas y encuentros.

Esas intenciones lo llevan a transformarse en un escritor teórico – periodista - ensayista- crítico que desafía su época, con sus opiniones sobre tecnología, imagen y cultura, con sus ideas de difuminar las fronteras entre la tecnología y la creación; entre la contracultura como práctica de subversión y la diseminación interpretativa; entre la acción corporal y su multiplicación en rostros, simulacros y mímicas. (Silva Echeto, 2009)

En ese marco es que se produce el acercamiento de Benjamin al trabajo de Warburg en lo referido a su concepto fundamental, la *Pathosformel*.

Interpretando a este como Fórmula Expresiva o Fórmula Patética, es decir:

[...] una organización de formas sensibles y significantes tales como palabras, imágenes, gestos y sonidos, todas ellas destinadas a producir en quien las percibe y capta una emoción y un significado, una idea acompañada por un sentimiento intenso que se entiende han de ser comprendidos y ampliamente compartidos por las personas incluidas en un mismo horizonte de cultura. Toda *Pathosformel* tiene por lo tanto un origen histórico preciso, un tiempo en el cual se construyó y obtuvo su configuración más sencilla, eficaz y precisa, un devenir que lo despliega en la larga duración y lo ubica en el ámbito geográfico y cultural de una tradición Civilizatoria. (Burucúa, 2001, p.11)

### 3.1. El Método del Montaje

Tanto Walter Benjamin como Warburg son figuras predominantes en el campo de lo que podría denominarse estudios visuales. En ese contexto, investigar las transformaciones que se produjeron y se producen en distintos períodos y ambientes de la imagen nos conducen a estos dos teóricos de este campo de estudio y creación, permitiéndonos conformar una *masa* de conocimientos

críticos que impliquen no acercarse a la superficialidad del fenómeno, sino a su arqueología, a sus profundidades y a sus subsuelos y que posibilite explicarse algunas de las mutaciones que se están produciendo actualmente, no simplemente como efecto de la metafísica de la técnica, sino como un extenso trayecto en la historia de la cultura (Silva Echeto, 1996). La investigación sobre ambos autores ha estado caracterizada por diferentes tipos de comparaciones tanto desde el punto de vista del proceder formal, como del contenido sustancial que abordan sus investigaciones. Paradójicamente, en lo que se refiere al procedimiento, ambos fueron autores de un último trabajo que quedó inconcluso, *El Libro de los Pasajes* y *El Atlas Mnemosyne*.

Teniendo como base esas correspondencias que se han señalado entre las obras de Benjamin y de Warburg, se deduce de sus prácticas los elementos básicos de un método que podría caracterizarse por medio del principio de montaje.

El método del montaje posibilita el establecimiento de relaciones de semejanza y de diferencia entre los elementos particulares de un repertorio a partir de formas temporales que se definen por oposición a las representaciones lineales, causales y progresivas de la historia. A la vez, el principio de construcción del montaje da cuenta de un modo de organizar y exponer el archivo visual, que posibilita un espacio de trabajo en el que pueden ponerse en juego múltiples modos de agrupación basados en relaciones de semejanza temática, morfológica o gestual; un mundo circundante en el que cada elemento puede tener una vecindad significativa con sus contrarios o extremos. Para Urueña Calderón (2017) las relaciones que ese espacio hace visibles, a partir del soporte material de la imagen, abre un modo de temporalidad que entiende el pasado como sobreviviente, como todavía no superado del todo, y hace manifiesto el poder que tiene para influir de diferentes modos sobre el presente.

### 3.2. El Montaje Dialéctico

Con el objetivo de poner en evidencia y mostrar cómo cierta manera de relacionar los fragmentos visuales de la representación escénica trágica del último siglo con las representaciones antiguas, se da lugar a que desde las alegorías fragmentarias y nostálgicas se establezca un claro trayecto de montaje dialéctico pudiendo establecer relaciones entre estos fragmentos, lo que permitió encontrar notorias correspondencias entre las diferentes épocas. Claros ejemplos de tal afirmación son: *Medea* (Medea, Eurípides, 431 a.C.), *Celestina* (*La Celestina*, Fernando de Rojas, 1499), *Julieta* (*Romeo y Julieta*, Shakespeare, 1595), *Lady Macbeth* (*Macbeth*, Shakespeare, 1606), Laurencia

(*Fuente Ovejuna*, Lope de Vega, 1612-1614), *Fedra* (*Fedra*, Racine, 1677), Doña Inés (*Don Juan Tenorio*, José Zorrilla, 1844), *Nora* (*Casa de muñecas*, Henrik Ibsen, 1879), *Nina* (*La gaviota*, Anton Chéjov, 1896), *Bernarda Alba* (*La casa de Bernarda Alba*, Federico García Lorca, 1936), *Anna Fierling* (*Madre Coraje y sus hijos*, Bertolt Brecht, 1939), *Blanche Dubois* (*Un tranvía llamado Deseo*, Tennessee Williams, 1947). Todas ellas encontraron luz y se prolongaron a través del tiempo en unidades de carga emotiva como el silencio, el horror, la memoria, la barbarie, la esquizofrenia, el dolor, la soledad.

No debemos olvidar que hacia mediados de la década del 30, Walter Benjamin dedica un ensayo a la obra de Johann Jacob Bachofen, el "*Patricio de Basilea*", cuyos textos exploran las profundidades subterráneas del mito para hacerlo resurgir en la historia del derecho. En su ensayo, Benjamin rescata centralmente la noción del símbolo en la Antigüedad, que, tal como la alegoría con respecto al Barroco, retiene el aspecto de las cosas más allá de las palabras, con la fuerza silenciosa de las imágenes. Ferrari (2013) sostiene:

Tales imágenes simbólicas se encuentran en el mundo subterráneo de las tumbas antiguas, origen y extinción de aquella prehistoria de la humanidad, pero también se hallan en las profundidades del corazón de la humanidad, en el corazón del investigador profético. El estudio de las necrópolis ilumina así las imágenes en los rincones de la muerte y su culto secreto, en una forma de espacialización del pensamiento que se sitúa en la correspondencia entre mundos subterráneos. (p.1)

Entre esas imágenes simbólicas o alegóricas, las imágenes de lo femenino resultan especialmente fértiles, porque en ellas se reúnen de manera sincrética lo natural y lo histórico, y porque también representan el origen mítico y el destino histórico de la actualidad (Ferrari, 2013). Son innumerables, en este contexto, las reescrituras escénicas que se han producido, como así también sus orígenes y alcances.

Hetairas y prostitutas, madres y esposas, adivinas y cartománticas, fecundadas por el crítico-filósofo, trasvasadas por la muerte, alumbran el presente, lo conciben y lo iluminan como una figura contorneada en la caverna platónica, en el reino de Plutón, o en una catacumba romana, visible en el claroscuro de las exploraciones del investigador. (Ferrari, 2013)

La relación entre imagen-arte-tecnología en las nuevas producciones escénicas, considerando su enfoque a partir de la obra de Walter Benjamin, implica analizar tanto las transformaciones técnicas que se produjeron en las primeras décadas

del siglo XX, producto de su reproducción, como el surgimiento de imágenes que construyen una nueva visibilidad del consumo, transformando la mercancía en una fantasmagoría y, por ello, dando un paso más en su fetichización (Silva Echeto, 2009). Walter Benjamin vislumbraba tanto desde sus estudios como desde su profética intuición, de que en el subsuelo de estas nuevas formas emergentes, se estaba operando una revolución en la imagen y en cultura tradicional.

#### 4. Consideraciones Finales

En la relación que podemos establecer entre Walter Benjamin y Aby Warburg es muy importante comprender que unos años antes este último ya se había planteado la posibilidad de diseñar un Atlas de las imágenes, que albergara en su interior la llamada Memoria Visual de Occidente y su relación con las culturas paganas. En esa memoria, no solo había lugar para el arte del Renacimiento u otras épocas de occidente, sino, además, para imágenes de la publicidad, recortes de periódicos y hechos políticos. Este segundo aspecto será retomado por Benjamin años después en otra obra inconclusa: *Los pasajes*. Allí, Benjamin retoma para su concepción de materialismo histórico aquellos principios que ya fueran utilizados en *Dirección única*. En el apartado N del *Libro de los Pasajes* ofrece algunas claves en ese sentido al proponer como método de trabajo el montaje literario, sin tener nada que decir, sólo mostrar los deshechos, los harapos. Mostrar imágenes no será para el escritor alemán una forma de describir los hechos tal cual fueron, o como la historicidad establece, pretensión muy positivista, ya que pretende capturar el pasado que se considera indefinido y estanco. Mostrar esos desechos trágicos será hacer sobrevivir aquellos vestigios, montándolos en una nueva alineación. Con este nuevo método, Benjamin pretendió desarmar el dispositivo discursivo del historicismo positivista que le era afín. Por esta razón, podemos considerar que el montaje en Benjamin no es un dispositivo estético únicamente, sino un instrumento histórico-filosófico. Vemos entonces un Benjamin que se despoja de toda lectura unidireccional y, por otro lado, genera una oscilación entre la melancólica degradación de la alegoría y su pasión constructivista del montaje. Emerge en él un compromiso con una forma de trabajo, lo que tensa el arco de los debates contemporáneos sobre “memoria” y “representación del horror”. Recordar, en el sentido de Benjamin, tiene que ver con un espacio que aparece al quebrarse la temporalidad lineal y abrirse el tiempo hacia todas las direcciones, haciendo confluír pasado, presente y futuro en un “remolino” en el que “giran el antes y después”. Sería importante señalar el valor que otorgó Benjamin al lamento femenino y su

supervivencia histórica, haciendo del drama moderno una caja de resonancia de los rasgos más trascendentales del drama antiguo.

Para él, el valor de tragedia no reside en su contenido histórico, sino en el mito. De aquí se deduce que la *Pathosformel* —descrita por José Emilio Burucúa, como organización de formas sensibles y significantes, históricamente determinados— adopta, junto a la concepción de Imagen y Memoria trágica de Benjamin, una estructura estética de la Tragedia que es indisociable de toda conciencia subjetiva e histórica en ella contenida.

### Referencias

- Adorno, T. (2001). *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas*, Madrid: Cátedra.
- Benjamín, W. (1931). *El carácter destructivo en Discursos interrumpidos I*. Bs.As: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. (1932). *Crónica de Berlín*. Madrid: Abada.
- \_\_\_\_\_. (1971). *Tesis de filosofía de la historia*. Barcelona: Edhasa.
- \_\_\_\_\_. (1990). *El origen del drama Barroco Alemán*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. (1996). *Escritos Autobiográficos*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- Burucúa, J. (2001). Después del holocausto, ¿qué? *Ramona, Revista de Artes Visuales* (24), pp. 3-15.
- Cappanini, C. (2012). *El aura benjaminiana entre la confianza y la sospecha. Bellas Artes y Estéticas*. Recuperado de: <https://bellasarteseestetica.files.wordpress.com/2012/08/el-aura-benjaminiana-entre-la-confianza-y-la-sospecha1>
- Derrida, J., Stiegler, B. (1998). *Ecografías de la televisión*. Bs As: Eudeba
- Frisby, D. (1992). *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor.
- Ferrari, M. (2013). *El esoterismo de lo femenino: historia, deseo, destino y reinterpretación mítico-filosófica de algunas representaciones de lo femenino en Walter Benjamin*. Recuperado de: [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa\\_4/ferrari\\_mesa\\_4.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_4/ferrari_mesa_4.pdf)
- Palma Ceballos, M. (Ed.), Parra Membrives, E. (Ed.). (2009). *Mujeres y Ausencias, Duelo y Escritura*. Berlin, Peter Lang
- Rampley, M. (1999). *Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and*

*Aby Warburg's Mnemosyne Atlas". The Optic of Walter Benjamin.* Londres: Black Dog Publishing Limited.

Silva Echeto, V. (2009). *Imagen, iconofagia y estudios visuales. Antecedentes en las obras de Aby Warburg y Walter Benjamin. La Máquina Antropológica.* 1-8. Recuperado de: <http://etnologiaarcis.blogspot.com.ar/2009/10/aby-warburg-y-walter-benjamin.html>

Urueña Calderón, J. F. (2017). *El montaje en Aby Warburg y Walter Benjamin. Un método alternativo para la representación de la violencia.* Colombia: Universidad del Rosario.

Weigel, S. (1999). *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura.* Buenos Aires: Editorial Paidós.

## KAMAR, UNA POSTURA POLITICA SOBRE LA MUJER Y SUS TRAGEDIAS

### KAMAR, A POLITICAL STATEMENT ON WOMEN AND THEIR TRAGEDIES

Corzi, Miriam del Valle\*

#### RESUMEN

El presente trabajo de investigación estudia desde una perspectiva warburguiana los personajes femeninos trágicos escenificados en la producción teatral del Grupo de Teatro Independiente Kamar teatrodela luna de la provincia de La Rioja, Argentina, desde el año de fundación del grupo, 1998, hasta el año 2014.

La investigación se centra en el rol del artista como mediador de su propio mundo trágico y de aquellas imágenes universales que se comportan como eslabones recurrentes de su vida cultural, estableciendo a la obra de arte como un documento revelador de constructos culturales. Este documento, producto del juego de la universalización y territorialización de los personajes femeninos trágicos en relación al tiempo y al espacio a partir de la práctica teatral, revela la responsabilidad política de dicha práctica artística como nueva generadora de imágenes culturales que determinan la conducta de los seres humanos en sociedad.

**Palabras clave:** Grupo Kamar, mujer, tragedia, responsabilidad política del arte.

#### ABSTRACT

The present research work studies from a warburgian perspective, the tragic female characters staged in the theatrical production of the independent theater group K. from the La Rioja province, Argentina, since the year of foundation of the group, 1998, until 2014.

The research focuses on the role of the artist as a mediator of his own tragic world and of universal images that behave as recurrent links of his cultural life, establishing the work of art as a revealing document of cultural constructs. This document, product of the universalization and regionalization of tragic female characters in relation to time and space from the theatrical practice, reveals the political responsibility of this theatrical practice as a new generator of cultural images that determine the behavior of human beings in society.

**Key words:** Kamar Group, Woman, Tragedy, responsibility, Politics of art

\* La autora pertenece a la Universidad Nacional de La Rioja y al Instituto de Formación Docente en Arte y Comunicación (miriamcorzi@hotmail.com)

*Artículo recibido: 25 de marzo de 2018. Artículo aceptado: 19 de septiembre de 2018.*

## 1. Introducción

El presente trabajo de investigación sobre el Grupo Kamar teatrodelaluna de la provincia de La Rioja, fundado en 1998 por Daniel Acuña Pinto y Miriam Corzi, surge a partir de la necesidad de dar cuenta de la importancia que han tenido a lo largo de nuestra historia como teatristas integrantes<sup>1</sup> del grupo, los personajes femeninos trágicos.

Comprendemos dentro del conjunto: personajes femeninos trágicos, no solo aquellos que pertenecen a piezas de teatro clásicas, sino a todos los que reúnen las características para ser considerados como tales. Los lineamientos seleccionados para realizar este estudio están centrados en las categorías warburgianas de fórmula de pathos (*Pathosformel*) y supervivencia de la antigüedad (*Nachleben der Antike*).

Nos apoyamos en la propuesta de investigación sobre el universo femenino de lo trágico, y en los esclarecedores estudios sobre Aby Warburg realizados por especialistas en el tema como José Emilio Burucúa, Georges Didi-Huberman y Giorgio Agamben. Abordamos también las investigaciones sobre la mujer trágica desarrolladas por Paulina Antacli y por Cecilia Perea en *el pathos del sufriente*, que nos permiten ampliar el repertorio de personajes femeninos trágicos en un contexto local.

Podemos decir que el modelo de análisis se presenta aplicable a la representación escénica, las premisas del mismo irán desnudándose a lo largo del escrito y revelarán resultados sobre la propuesta teatral del Grupo de Teatro Kamar.

Teniendo en cuenta nuestro medio latinoamericano, argentino y riojano, y el universo de la mujer trágica reflejado en nuestras producciones, el modelo de análisis nos ha permitido encontrar líneas de relación que se mueven desde lo particular a lo universal, y viceversa. También podemos vislumbrar, a partir de este estudio, la intención política de tales decisiones artísticas con respecto a la necesidad de denunciar y concientizar sobre la urgencia de colocar un freno al milenarismo poder patriarcal opresor del cual el mundo de estos personajes es reflejo.

## 2. Metodología

El presente trabajo fue propuesto por la directora del equipo de investigación para llevar adelante, en una primera instancia, un estudio sobre la obra *Nosotras*

---

<sup>1</sup> Integrantes del Grupo de Teatro Kamar durante del periodo investigado: Daniel Acuña Pinto, Miriam Corzi, Nicolás Martinasso, Fernanda Gregor, María José Euliarte, Selva Mercado, Fernando Ávila Ruarte, Javier Formía, Pablo Dünkel, Guadalupe Vidal, Valeria Quintela, Sofía Flores, Efraín Roldán, Adrián Molina y Patricio Cassina.

en *el espejo*<sup>2</sup> del Grupo Kamar, protagonizada por la autora de este artículo.

Este estudio posee dos partes bien definidas: El análisis a partir de las imágenes de la obra *Nosotras en el espejo* (2014) y el desarrollo de la investigación sobre los mecanismos propios de abordaje creativo y procedimientos de construcción hacia la puesta en escena, realizados por el Grupo Kamar, que amplían y completan el desarrollo del análisis.

La obra, *Nosotras en el espejo*, fue analizada a partir de la selección y revisión de imágenes de la misma que permitían ver claramente un alto contenido patético en los puntos más dramáticos de la pieza. También, puede señalarse cómo estas imágenes se ven reforzadas a partir de su repetición y estatización dentro de una partitura corporal realizada por la actriz que describiremos, a modo de ejemplo, a continuación, dejando en claro que predomina el aspecto visual en este momento del análisis.

En la ante última escena de la obra, la actriz se encuentra de pie frente a un gran espacio blanco, de espaldas a los espectadores. Un papel se extiende desde sus pies cubriendo el muro que tiene al frente; se ven en la escena dos fuentes, una al ingreso de la escena y otra al fondo, al lado de la última, un jarrón.



**Figura 1.** *Nosotras en el Espejo* (2014), Fotografía Lucia Saleh

**Figuras 2 y 3.** *Nosotras en el Espejo* (2017), Fotografía Franco Romero

La actriz deja caer su ropa y, al hacerlo, pueden leerse en su cuerpo desnudo aquellos mandatos machistas que han organizado su vida y la han acorralado

---

<sup>2</sup> Presentada en sus inicios como Trabajo Final de Licenciatura de la Carrera Arte Escénico – Mención Teatro de la Universidad Nacional de La Rioja en el Teatro La Kanoa de Papel el día 28 de Julio del año 2014.

Cátedras: Trabajo Final, Lic. Daniela Martín y Metodología de la Investigación, Mag. Guadalupe Suárez Jofré. Apoyo metodológico: Lic. Fernanda Vivanco

Dirección artística: Daniel Acuña Pinto. Dramaturgia y Actuación: Miriam Corzi

Equipo de asesoramiento Profesional en la Temática: Personal del Ministerio Público Fiscal y Secretaría de la Mujer. Grupo: "Volver a vivir". Dra. Aldana Brizuela Navarro.

La obra actualmente integra el repertorio del grupo Kamar teatrodela luna; ha sido y es parte de distintos eventos provinciales y nacionales, extendiendo sus funciones hasta la actualidad.

al borde de la muerte. Ingresa desnuda al espacio blanco y gira hacia los espectadores colocándose en cuclillas abrazando sus piernas, estirando una mano y luego la otra hacia el frente, como tratando de atrapar algo que se escapa continuamente. Repite esta acción varias veces hasta quedar con ambas manos extendidas en una postura de súplica. Gira y se desplaza al fondo de la escena, se coloca de rodillas frente a la fuente con agua, ingresa sus manos, limpia su rostro y su cuello quitando las marcas de golpes y heridas que ha recibido. A medida que progresa la escena repite los insultos de su opresor mientras se eleva golpeando con fuerza el blanco papel con el cabello húmedo. Realiza esta acción hacia un costado, hacia el otro y hacia abajo, repitiendo el movimiento varias veces con un efecto de látigo que es acompañado por su mano simultáneamente según la dirección del golpe simulado.



**Figuras 4, 5 y 6.** *Nosotras en el Espejo* (2017), Fotografía Franco Romero (2017)

La actriz cae de rodillas frente a la fuente, toma el jarrón, inclina la cabeza sobre la fuente y vuelca sobre sus cabellos un líquido negro contenido en el recipiente, se eleva contra el muro sosteniendo sus cabellos con una mano como si estuviera suspendida de él, la tinta corre por el rostro y por el cuerpo, que desciende tiñendo el muro.



**Figuras 7 y 8.** *Nosotras en el Espejo* (2017), Fotografía Ismael Fuentes Navarro

Se desplaza de rodillas fluyendo el líquido sobre el suelo hasta quedar acostada en forma recta en el espacio central, donde inició su relato, con los pies orientados a la fuente y la cabeza al espectador. Toma su cabello y dibuja su silueta en el piso, comenzando por la cabeza y terminando en ella. Concluida esta acción, sitúa completamente su cuerpo en la silueta y, después de unos segundos de quietud, exhala con fuerza elevando su tórax hacia arriba lo que provoca la tensión de otras zonas como rodillas y cuello, dejando su cabeza contraída por la parte posterior y, con la mirada al espectador, abre su boca al máximo y lanza un grito que culmina cuando se queda sin aire. Posteriormente se para, sus pies están sobre los pies de la silueta marcada en el piso, la observa como un reflejo, levanta la mirada y extiende su mano hacia adelante con la palma abierta como deteniendo aquello que imaginamos tiene al frente, luego cierra su puño como tomando algo que desarma. Se inclina nuevamente y coloca su mano en el sector del pecho de la silueta marcada en el piso, luego en su propio pecho y finalmente la eleva hacia arriba mientras la luz disminuye.

La escena continúa cuando la mujer sale del espacio blanco con una fuente con agua clara, se sienta en el piso con la cabeza inclinada hacia abajo y con un paño en sus manos, la imagen tiene una reminiscencia nuevamente de súplica (Fig. 9 y 10 ), en este momento los espectadores pueden acercarse al cuerpo de la actriz que permanece quieta y borrar las frases o marcas que se han conservado y que habían sido presentadas al espectador al principio de la escena anterior, cuando la actriz se quitó la ropa. Ella permanece inmóvil hasta que todas sus heridas simbólicas son eliminadas mientras de fondo se escuchan testimonios de mujeres que han sobrevivido y tomado postura con respecto a su vida.

La imagen final, cuando la actriz se retira, es la huella de la escena que ha quedado plasmada en el espacio blanco, un testimonio visual de lo acontecido, de la muerte como reflejo en el espejo de la representación.



**Figuras 9 y 10.** *Nosotras en el Espejo* (2017), Fotografía Ismael Fuentes Navarro.

**Figura 11.** *Nosotras en el Espejo* (2017), Fotografía Franco Romero

Como mencionamos anteriormente y tomando como punto de partida de este análisis el estudio de las imágenes, (su movimiento y ritmo), se continuó con otros elementos de la obra (espacio escénico, elementos, texto, sonido, iluminación) que podían analizarse formalmente en relación al primer elemento. La segunda instancia del análisis consistió en la investigación sobre los mecanismos propios de abordaje creativo y procedimientos de construcción hacia la puesta en escena realizados por el Grupo Kamar. Al hacerlo, la investigación se amplió, abriendo la mirada hacia otras producciones del grupo de teatro. La decisión de realizar un análisis más profundo sobre la historia de Kamar, en relación a la temática, tuvo que ver con la idea de que *Nosotras en el espejo* parecía comportarse como la pieza final de un extenso recorrido teatral poblado por personajes femeninos trágicos. Tomada la decisión, se realizó un registro y se aplicó un análisis similar con cada obra registrada en la actividad teatral del Grupo Kamar, desde sus orígenes hasta la fecha de inicio de esta investigación.

El análisis de las obras nos permitió ampliar la mirada desde los personajes femeninos trágicos pertenecientes a la historia universal del teatro, hasta aquellas mujeres de la vida cotidiana que reunían las condiciones para ser consideradas como tales y que eran parte de nuestra producción teatral.

Se llevó adelante una síntesis de los resultados obtenidos en el proceso de análisis con el objetivo de encontrar líneas matrices que nos permitieran abordar particularidades del Grupo de Teatro en relación al tema de investigación, como así también la clasificación de puntos en concordancia con el objetivo de abordar conclusiones relevantes.

### **3. Desarrollo**

#### **Personajes femeninos trágicos presentes en el grupo de Teatro Kamar.**

Cuando analizamos la historia de las puestas en escena y de las investigaciones realizadas por el grupo de teatro Kamar, podemos ver la recurrencia en la elección de personajes femeninos que han dado una línea característica a su producción teatral. Es necesario decir que dicha línea fue una consecuencia natural a partir del modelo teatral (teatro laboratorio) utilizado por el Grupo Kamar, cuyas características se explican más adelante, y que da cuenta de los intereses genuinos de quienes han sido y son parte del grupo de teatro.

A continuación, citaremos las obras puestas en escena durante el periodo comprendido en esta investigación, y los personajes femeninos trágicos que en dichas producciones cobran relevancia para nuestro estudio:

1999 *Romeo y Julieta* de W. Shakespeare. Personaje: Julieta.

- 2001 *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega. Personaje: Laurencia.
- 2002 *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal. Personaje: Antígona.
- 2002 *Yezucristi*, creación colectiva sobre la investigación del personaje mítico de Jesús de Nazaret. Personaje: Magdalena.
- 2004 *Espantapájaros*, creación colectiva a partir de textos de Eduardo Galeano. La obra desnuda la humillación a la que es sometida la mujer y la población aborigen originaria en Latinoamérica. Personaje: Mujer coya.
- 2004 *Panóptico*, manifiesto político construido a partir del texto de Heiner Müller: *Máquina Hamlet* y textos varios de Marat, Marx, Lenin, Mao Tse- Tung, y Michel Foucault. Personaje: Ofelia
- 2005 *Crónicas Latinoamericanas*, creación colectiva basada en textos de Pablo Neruda, Mario Benedetti, Ariel Dorfman, Darío Fo - Franca Rome, Harold Pinter, León Felipe y Eduardo Galeano. La obra propone una dramaturgia basada en pasajes simbólicos de situaciones latinoamericanas en relación a la muerte, la libertad, los dictadores, el amor, la explotación y el saqueo imperialista. Personajes: la niña latinoamericana, la madre/esposa/hermana guerrillera, la joven desaparecida, la patria y la muerte.
- 2006 *Mujeres de Magdala*, creación colectiva basada en la obra: *Tridimensional Magdalena*, de Daniel Fermani, y en pasajes de la Biblia, el Corán, textos de Artaud y de las actrices. La pieza refleja pasajes rituales por los que atraviesan los personajes femeninos revalorizando la lucha de la mujer frente a la milenaria sociedad patriarcal y clerical a la que pertenece. Personajes: Magdalenas.
- 2007 *Antígona, Rito, Soledad y Desierto*, creación colectiva sobre el personaje de la obra *Antígona* de Leopoldo Marechal. En la reescritura de Kamar, se ha intervenido el texto original con el objetivo de reivindicar a la población aborigen en la época de la campaña del desierto. Personaje: Antígona Vélez.
- 2009 *Yo soy Juana...pero podría ser cualquier otra mujer*, obra realizada a partir de la investigación del personaje histórico de Juana I de Castilla, más conocida como *la loca*. Personaje: Juana.
- 2011 *Huellas en el agua*, basada en los cuentos populares de diferentes regiones recopilados por Clarissa Pinkola Estes en su libro *Mujeres que corren con lobos*. Los relatos encuentran su eco común en la pieza teatral, a partir de las estaciones del año y la vida de la mujer como símbolo del paso de la vida. Personajes: la mujer esqueleto, la niña guerrera, la vendedora de fósforos, la joven de la pestaña del lobo.
- 2014 *En el último trago*, textos propios de la actriz, basados en las leyendas populares de quienes en el día de los muertos visitan sus tumbas para transitar la experiencia *vida/muerte/vida* con el objetivo del *encuentro*. Personaje: María

Juana Leonor Guadalupe Gutiérrez de Chávez Zapata.

2014 *Azurduy*, obra teatral basada en la investigación histórica de la vida de la heroína latinoamericana: Juana Azurduy. Personaje: Juana Azurduy

2014 *El escorpión blanco*, adaptación de la obra *El Escorpión blanco*, de Daniel Fermani y textos compuestos a partir del relato popular latinoamericano *La llorona*. Personajes: Medea y la nana.

2014 *Nosotras en el espejo*, obra teatral basada en testimonios reales de mujeres de nuestro medio que han sufrido violencia de género con un cruce dramático con los personajes clásicos: Julieta, Ofelia y Desdémona. Personaje: Una más de nosotras.

Es extenso el camino recorrido y sería interesante poder mostrar en este documento los resultados obtenidos de los análisis particulares realizados a cada obra en relación al tema de esta investigación, pero nos limitaremos a realizar un recorrido general deteniéndonos brevemente en algunas coincidencias particulares.

### **3. 1. La imagen en la producción artística y el artista como mediador**

Siguiendo la propuesta warburgiana se decide por el estudio de la imagen como uno de los principios rectores del presente abordaje. Debemos señalar que la misma, dentro de los estudios warburgianos, forma parte del conjunto o conglomerado de formas representativas que componen la fórmula del pathos (*Pathosformel*) que ha sido objeto de estudio del historiador hamburgués y cuya definición, aportada por el investigador José Emilio Burucúa, nos permitirá acercarnos a comprender el funcionamiento de la misma. Es importante señalar que la definición de fórmula de *pathos* será reutilizada y ampliada nuevamente en este escrito a medida que avance nuestro análisis.

Una *Pathosformel* es un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social (Burucúa, 2001, p. 11).

Podemos ampliar, según lo estudiado sobre Aby Warburg, que la imagen, como forma representativa y significativa es un elemento cuyo proceso se ha detenido y cristalizado en un momento históricamente determinado, dejándolo inacabado con respecto al movimiento, pero la imagen, en su proceso de comunicabilidad prevé un antes y un después. Ese después, es una forma dinámica, móvil, vital, una potencia cuya fuerza y poder contenidos en su pregnancia pueden ser

reactivados, habilitando aspectos fundamentales del pasado contenidos en la memoria colectiva y de la cual el artista se convierte en mediador a través de un proceso creativo de construcción.

Pensando este concepto de imagen, y trasladándolo al campo específico de las producciones del grupo Kamar nos hacemos la siguiente pregunta:

¿Cuál es la imagen que nos ha atravesado, de la cual hemos sido mediadores, y que el grupo Kamar proyecta como propuesta hacia la comunidad?

Responder esta pregunta no sólo nos permitirá abordar un resultado concreto sobre la misma, sino también reconocer las motivaciones, procedimientos creativos y expectativas de recepción por parte del grupo.

Como mencionamos anteriormente, el trabajo sobre la mujer trágica, que hoy es una de las características más fuerte del Grupo de Teatro Kamar, no se basó en los orígenes del grupo como una búsqueda lineal y determinada, sino que fue una consecuencia natural a partir del modelo teatral del que hablaremos a continuación.

El grupo Kamar sienta sus bases en el entrenamiento actoral bajo el estudio de los *Principios de la Antropología Teatral*, de Eugenio Barba, y el *Teatro Pobre*, de Jerzy Grotowski, siendo el teatro de laboratorio su ámbito de búsqueda y formación. El grupo se ha preocupado por llevar adelante una conducta ética y sólida con respecto a la actividad teatral. Uno de los ejes de trabajo de la propuesta pedagógico-teatral fue: la dramaturgia del actor, campo de investigación específico, teórico y práctico desarrollado en torno a la antropología teatral. El desarrollo de esta práctica de trabajo permitió a los integrantes del grupo Kamar despertar en el campo de la experimentación, imágenes latentes en sus propios universos personales y reconocerlas como reflejo de su vida cultural.

Rescatando la importancia del trabajo de búsqueda genuina sobre nuestras necesidades personales que la práctica teatral anteriormente mencionada ha permitido desnudar, y entendiendo al artista como primer mediador de su propio mundo trágico y de su propia tragedia de padecer al mundo, buscamos sacar a la luz cuales son las imágenes del mundo ajeno, que vivido como propio a partir de una participación empática, nos ha llevado como artistas a la decisión de volvernos eco del mismo y contar su historia.

Cada universo personal es inagotable e infinito, sin embargo, parece existir una imagen que ha provocado constantemente los límites afectivos de nuestros integrantes y nos ha recorrido internamente, desatando no solo la creatividad sino también la necesidad política de una postura sobre su rol. La mujer, imagen protagonista en la mayoría de las producciones del Grupo Kamar, sus deseos, pasiones, pesares y sobre todo su imagen social, ha sido puesta en escena

por estos artistas bajo distintos tratamientos, desde aquella pequeña Julieta enamorada e incomprendida, que muere irremediabilmente en *Romeo y Julieta*, hasta aquella mujer ama de casa que retoma, no solo a la pequeña Julieta, sino a Ofelia y a Desdémona en nuestra última producción *Nosotras en el espejo*, para negarse a dejarlas morir.

Debemos recalcar que el teatro experimental o de laboratorio permite a sus creadores indagar de forma genuina en su interior y, al analizar los resultados de la experimentación, muchas veces este mundo interior no es tan claro en un principio, o no responde a una lógica convencional. Es por ello que los estudios de Aby Warburg han sido de suma utilidad para entender una nueva lógica de encuentro con la producción teatral de este grupo a partir del análisis de la imagen como potencia y al artista como mediador de la misma.

### **3. 2. La no linealidad de la historia en la práctica artística**

Entre otros importantes aportes realizados por Aby Warburg que permiten pensar un nuevo modelo de análisis de la obra de arte, destacamos la categoría de *Nachleben der Antike* o supervivencia de la antigüedad. Parafraseando a José Emilio Burucúa (2006) ampliaremos el concepto de formula del pathos (*Pathosformel*) que se pondrá en relación con lo antes expuesto: las *Pathosformel* se transmiten de generación en generación, construyendo progresivamente un horizonte de civilización, atravesando etapas de latencia, recuperación, apropiación y metamorfosis. Recordando las características atribuidas a la imagen, en su cualidad de potencia, la capacidad de supervivencia o continuación en el tiempo a través del arte: “Las supervivencias acontecen en imágenes: tal es la hipótesis warburguiana tanto sobre la larga duración occidental como sobre las ‘líneas divisorias de la cultura’ (Didi-Huberman, 2002, p. 367).

Reforzando la categoría de supervivencia de la antigüedad a partir de la imagen, podemos señalar que, otra característica atribuida a la misma es la de *anacronía*, es decir, que la imagen se comporta como un elemento temporalmente polarizado, que no se limita a una estricta cronología, rompiendo las barreras que la misma historia ha creado. Nos permitimos, a partir de esta mirada, repensar el análisis de obras, abriendo el espectro en relación al tiempo y al espacio de los posibles y constantes emergentes de latencias de la antigüedad en nuestro horizonte de cultura.

En las producciones del Grupo Kamar, las mujeres trágicas del mundo clásico antiguo se mezclan con las del mundo moderno, pero también con aquellas contemporáneas que cumplen con todas las características que permiten identificar la imaginería femenina de lo trágico, sin pertenecer éstas a ninguna

pieza clásica del teatro, más que a aquella que su propia tragedia ha escrito. Estas últimas, son las mujeres del mundo oriental y las de nuestro universo latinoamericano a las cuales muchas veces hemos recordado su nombre o le hemos asignado uno, son aquellas a las que incluso hemos conocido personalmente para contar su historia y que, sin embargo, permanecen anónimas.

Aceptando la propuesta de Warburg, de no restringirnos a un estudio cronológico sino tratando de establecer otras relaciones de necesidad según su emergencia, agruparemos a las mujeres trágicas de nuestras obras en cuatro grupos:

Mujeres trágicas del mundo antiguo (Medea y Antígona)

Mujeres trágicas del mundo medio y moderno (Laurencia, Julieta, Ofelia, Desdémona, Juana de Castilla)

Mujeres trágicas del mundo oriental (María y Magdalena)

Mujeres trágicas contemporáneas y latinoamericanas (Juana Azurduy, La Mujer Coya, María Juana Leonor Guadalupe Gutiérrez de Chávez Zapata, La llorona y el grupo anónimo representado como *Nosotras*)

Sería por demás interesante permitirnos mostrar un estudio más extenso de lo que entendemos como relaciones de necesidad de existencia con respecto a los grupos señalados, y de las cuales hablaremos solo brevemente hacia el final de este escrito. Sin embargo y, a grandes rasgos, podemos decir que entendemos que la emergencia y encarnación de la mujer trágica en un espacio témporo-espacial y culturalmente definido, del cual el artista es protagonista, pone de manifiesto la necesidad de conexión de estos personajes con los acontecimientos que son eco de las tragedias humanas en la sensibilidad del artista creador; y que a su vez, la recurrencia también establece relaciones de necesidad entre los personajes representados para el espectador.

Creemos que, desde la visión más convencional sobre el tema, la linealidad histórica se pierde al momento de traer a nuestra contemporaneidad la imagen clásica, imagen que, a su vez, seguramente ha sido mutada innumerables veces en otro tiempo y espacio. Sin embargo, la invocación de estas imágenes por parte del artista genera un patrón cronológico propio en relación a su momento histórico actual, que rompiendo con una estructura lineal histórica construye una historia propia en base a los sucesos de su propia realidad y que, en relación dialéctica, encuentran eco y resonancia sensible con la historia universal, convirtiendo a este artista-médium en una víctima sensible de las heridas humanas no superadas por nuestra cultura, y a su vez lo hace responsable del proceso de sensibilización de otros actores sociales con respecto a la recurrencia de la imagen trágica.

El acto de interponer una distancia entre uno mismo y el mundo exterior puede calificarse de acto fundacional de la civilización humana; cuando este espacio interpuesto se convierte en sustrato de la creación artística, se cumplen las condiciones necesarias para que la conciencia de la distancia pueda devenir en una función social duradera. (Warburg, 2010, p.3)

A los fines de resumir sobre este punto y tomando como inspiración las palabras de Aby Warburg citadas anteriormente, invitamos al lector a realizar el juego de imaginar cuales pueden haber sido los sucesos históricos contemporáneos en una pequeña ciudad llamada La Rioja, perteneciente a un complejo país llamado Argentina, que convirtieron a este grupo de artistas en víctimas sensibles de la recurrencia de estas mujeres trágicas. Mujeres que en un éxodo lacerante se trasladaron desordenadamente por el tiempo, desde la antigüedad a nuestra contemporaneidad y de vuelta a ella, saltando en grupos o solitarias desde tierras argentinas y latinoamericanas a tierras europeas o de Medio Oriente y que, en absoluta desprotección encontraron la muerte, como bien señala un texto extraído de la obra *Nosotras en el espejo*, Grupo Kamar (año 2014): “La que murió en la cama de la habitación, en el suelo de la cocina, en la tina del baño, en un consultorio clandestino.”

### **3.3 Una ninfa que atraviesa el tiempo, el espacio y la materia**

Habiendo realizado este recorrido nos preguntamos: ¿Qué es lo que une a estos personajes además del hecho de ser mujeres? ¿Por qué emergen constantemente en nuestro arte? ¿Cuál es la relación que podemos establecer, a modo de análisis, entre nuestra búsqueda de representación escénica de la imagen de la mujer y los estudios sobre la ninfa clásica realizados por investigadores warburgianos?

Para responder estas preguntas necesitamos algunos elementos comunes en torno a qué llamamos Ninfa, para estudiarla como componente superviviente de la antigüedad en nuestro arte contemporáneo.

Hacia ese propósito nos centramos en los aportes realizados por Paulina Antacli en su tesis doctoral. La autora, nos alerta sobre la importancia del tema para el historiador hamburgués, al punto de reflexionar sobre la centralidad del motivo de la Ninfa en las investigaciones de Warburg, y aporta citas sobre el tratamiento del tema -La Ninfa- a modo de correspondencia ficticia que Warburg llevó adelante junto a su amigo holandés André Jolles, en 1895. Es así como en el capítulo titulado “Ninfa: desahogo de las pasiones elementales”, plantea la siguiente pregunta: “¿Qué representa la Ninfa para Warburg?” (Antacli, 2015,

p.69). A partir de dicho interrogante nos sumerge en un interesante recorrido teórico por autores como Georges Didi-Huberman, Roberto Calasso, Giorgio Agamben y nos motiva a interrogarnos como investigadores de nuestro hacer teatral: ¿Cuál es la Ninfa que danza en las representaciones del Grupo de Teatro KAMAR?

Del recorrido teórico realizado por Antacli nos interesa la advertencia de la forma en la que la Ninfa se presenta para Jolles como un objeto de sus sueños “que adopta las proporciones de una encantadora pesadilla” (Antacli, 2015, p.69), a partir de la correspondencia enviada a su amigo Warburg, refiriéndose al ficticio amor que despertó la Ninfa representada en el fresco de Ghirlandaio: *El nacimiento de San Juan*, de la Capilla Tornabuoni en Santa María Novella. También nos es de utilidad el análisis que la investigadora realiza sobre el ensayo *Ninfe* (2007) de Giorgio Agamben, quien afirma que

“la Ninfa warburguiana asume la ambigua herencia de la imagen. Si la imagen es un elemento resueltamente histórico la Ninfa será la imagen de la imagen, la *Pathosformel* que los hombres se transmiten de una generación a otra”. (Antacli, 2015, p. 5)

Por último, la observación que Antacli (2015) realiza en el capítulo titulado “El método warburguiano”, sobre el estudio que hace el historiador cultural con respecto a las imágenes del pasado como significativos documentos humanos. En cuanto a la Ninfa: “La Ninfa se convertirá, entonces, en símbolo de liberación. En ella, será posible captar el auténtico significado del movimiento expresivo e intensificado de su cuerpo en fórmula de pathos.” (p. 68).

Apoyándonos en lo anteriormente escrito sobre el tema nos interesa abordar, para este estudio, el siguiente enunciado: la Ninfa es uno de los elementos supervivientes en el arte, que se comporta como imagen de la imagen de la mujer y ha sido transmitido por la humanidad, de generación en generación, a través de la cultura. La Ninfa/mujer puede incluso llegar a adoptar la proporción de las peores pesadillas humanas sin perder su potencial encantador, y posee la capacidad de convertirse en símbolo de liberación.

A partir de esta aseveración inferimos que la Ninfa que danza en las representaciones del Grupo de Teatro KAMAR es y ha sido a lo largo de su recorrido histórico: la muerte. La muerte es, sin duda, en nuestra actividad artística, la ninfa que nos circunda, canta en nuestros oídos y nos acompaña a lo largo de nuestro camino con estas mujeres que llevamos a la escena. La muerte en todas sus formas que atraviesa el tiempo, el espacio y la materia.

La muerte habita el cuerpo de la mujer trágica al igual que la vida, su cuerpo

se sostiene en una zona agonal y no puede liberarse de ella sin atravesarla y vencerla (simbólicamente) para luego distanciarse y modificar su historia. Este instante, cuya polaridad es innegable, constituye el núcleo vital de nuestro trabajo.

Las obras proponen la construcción de una distancia para el pensamiento (*Denkraum*) frente a la muerte y el sufrimiento de la mujer, tanto en el momento del proceso de realización de la obra como en el momento de la representación, de allí la necesidad de reconocer aquellas imágenes que determinan cambios de polaridad.

### **3.4. La mujer como parte de un colectivo universal en riesgo: una muerte siempre trágica**

Las mujeres protagonistas del hecho trágico en la producción teatral del grupo Kamar comparten, en algunos casos, regiones y, en otros casos, pertenecen a territorios que temporal y espacialmente se distancian notablemente. Sin embargo, la característica que las une, es la de pertenecer a territorios donde el legado patriarcal –como conjunto de normas instaladas y apoyadas por las religiones monoteístas y el capitalismo– siguen atándolas a destinos trágicos. En algunos casos, la religión opera como institución en los pensamientos de las personas; en otros, ha trascendido con tanta naturalidad la conducta de las mismas que ya no necesita nombrarse.

Los dogmas cristianos siguen operando inconscientemente en nuestra contemporaneidad latinoamericana-riojana con tanta fuerza como lo hacen los dogmas musulmanes en los países árabes, aun cuando nuestra legislación está mucho más avanzada. Los mandatos del “deber ser” y la condena social a la mujer se instalan con fuerza en las regiones donde las doctrinas monoteístas se posicionan. Estos personajes, sumergidos en un universo cristiano o musulmán, establecen puentes con un mundo antiguo que abre el diálogo sobre el comportamiento de la mujer y sus decisiones dentro del núcleo social original en su rol de esposa, madre, hermana, hija. Los resultados sobre esta relación, entre un mundo antiguo y lejano para nosotros, y nuestro universo latinoamericano, da cuenta de la originalidad con la que cada intento de emancipación es sustraído y encapsulado por nuevos dogmas. Así también, y de igual comportamiento, podemos asistir a la forma en la que el capitalismo iniciado en la moderna Europa, y el descarado comercio con el cuerpo de las mujeres jóvenes se sostiene como tradición en regiones pobres de todo el mundo, mutando su forma para instalarse entre las clases sociales medias y altas, donde el cuerpo de la mujer se sigue comportando como moneda de

cambio con más o menos valor, según las características de este, su uso y su contexto.

Estas mujeres, no dueñas de su cuerpo en ningún aspecto, se mantienen constantemente caminando al borde de la felicidad y la tragedia, entendido cualquiera de estos dos destinos como la liberación de un poder opresor que las somete.

Alrededor de estas mujeres podríamos establecer una tríada que se comporta como guía de sus actos: las madres naturales, las madres de la vida y la muerte. Es sabido que las madres naturales de estos personajes femeninos trágicos no han sido contenedoras en las necesidades de sus hijas, ya que dichas madres responden a la lógica de los mandatos culturales establecidos o se encuentran ausentes. Las madres de la vida o nodrizas se mantienen fieles al lado de las jóvenes. Impulsadas por un gran amor dejan traslucir su empatía con respecto a los deseos de las muchachas demostrando cierto desdén por los mandatos culturales establecidos, a los que luego (ante el temor) nuevamente se aferran para mantenerse con vida o convertirse en víctimas del mismo. Y, finalmente, nuestra última compañera, aquella nodriza que nunca se aparta del lado de la joven y que la libera de los poderes opresores del sistema de la forma más cruel: la muerte. Así, camina ella como fiel compañera junto a la víctima trágica volviéndose parte de la vida, acompañándola en forma constante a través del tiempo y el espacio, mutando en la materia y habitándola como un espíritu que guía sus pasos.

La vida de estas mujeres, más corta o más extensa, es la lucha continua contra un poder opresor que la convierte día a día en una heroína que, intentando mantener sus ideales de libertad y autonomía vivos, también mantiene su necesidad de mantenerse con vida. La mujer que lucha, inventa mecanismos genuinos y creativos contra un poder –que aun cuando parece haber sido engañado, sorteado o superado– no desaparece, y si se modifica, lo hace con demasiada lentitud.

Estas mujeres, que luchan como una comunidad invisible, transcultural y atemporal, se universalizan continuamente en cada una de nosotras, a través del proceso artístico, obligándonos a tomar postura frente a la muerte.

Es por ello que, en cada representación tomamos conciencia como teatristas de que si hay una sola mujer en el mundo que sufre, la muerte de cualquier mujer es una tragedia, y no podremos escapar del destino fatal que nuestra cultura ha impuesto a la comunidad de mujeres, hasta que la imagen primitiva recurrente del arte y la cultura (la mujer trágica) haya tomado distancia, actuado frente al dolor y a su destino en la representación.

### **3. 5. La obra de arte, como documento revelador y posible generador de constructos culturales**

Para completar nuestro estudio, hemos abordado la noción de obra de arte como un documento de emergencia cronológica con respecto a su cultura, abierto a interpretaciones y revisiones en relación a otros momentos históricos y culturales. Este documento o registro de civilización amplía su emergencia histórica gracias a las fuerzas polares que oscilan dentro de ella.

La obra de arte prevalece a lo largo de la historia, a través de formas de expresión discontinuas, eslabones de nuestra vida cultural que generan la recurrencia a partir de un comportamiento habitual que responde a patrones pertenecientes a un constructo cultural (fórmula del pathos) y que se identifican dentro de ella. En virtud a lo antes enunciado reflexionamos sobre la importancia de tomar conciencia de aquellos patrones que nos rigen culturalmente a través del acto creativo, ya sea como creadores o espectadores del mismo, y que son imagen y reflejo de nuestro comportamiento actual.

La noción de mujer trágica interpela nuestro trabajo como teatristas, nos alerta sobre nuestras necesidades y posibilidades, y nos obliga a preguntarnos como artistas:

¿Cuál será nuestro documento- obra de arte que, como creadores, brindaremos a nuestra comunidad, entendiendo que el mismo será nuevamente imagen/ eslabón de esta cadena cultural?

Retomando la imagen de la muerte encarnada en la ninfa que atraviesa nuestra materia y danza en las producciones de Kamar, sosteniendo que la emergencia de personajes femeninos trágicos en nuestro arte se ha vuelto una constante; entendiendo que la no linealidad histórica se corresponde con un caos de heridas universales no sanadas que emergen en mayor o menor medida, según los factores culturales de una comunidad, y sosteniendo que la obra de arte, en condiciones históricas específicas y socialmente determinadas, se convierte en un documento generador de constructos culturales necesario para realizar cambios en la comunidad podemos decir que, teatralmente, Kamar ha tomado posicionamiento frente a la relación vida/muerte/vida de la mujer y su cultura.

### **3. 6 La responsabilidad social del Arte**

Estamos convencidos de que el teatro es un medio para transformar la cultura. Creemos que analizando la imagen interior heredada, aquella que nos ha llevado al límite de la sensibilidad, podremos ser el medio correcto para su transmutación. Entendemos que caminamos con el fantasma de una muerte trágica a nuestro lado, pero también con una mujer que se ha reinventado

constantemente a lo largo de la historia para hacerle frente.

El reto de este tipo de teatro es alertar –no solo en la ficción sino en la vida real– a estas niñas, jóvenes y mujeres que emergen constantemente a través de un grito arcaico que atraviesa tiempo, espacio y materia con un único objetivo: vivir. Proponemos la negación consciente por parte del personaje trágico de cumplir con su destino fatal en la representación. Este proceso permite crear otra imagen que inserta sensiblemente en la cultura, provocando un llamado de alerta a la mujer sobre su destino.

En base a lo antes mencionado es importante señalar que el Grupo de Teatro Kamar, durante su trayectoria, también ha recurrido asiduamente a procedimientos del *Teatro político brechtiano* y de su tradición, con el objetivo de posicionar críticamente al espectador frente a una sociedad que merece transformaciones profundas, en este caso con respecto al destino trágico que muchas mujeres sufren.

Con este objetivo los mecanismos han sido variados y diversos. Tomamos nuevamente como ejemplo la obra *Nosotras en el espejo*, señalando que ubicamos al mencionado trabajo dentro de un tipo de *Teatro Documental* al cual llamamos *Teatro Testimonial del Espejo*<sup>3</sup> y cuya dramaturgia persigue por momentos la lógica del *manifiesto*.

El texto final de la propuesta escénica que se transcribe a continuación corresponde a la primera escena analizada a partir de la imagen visual en el Apartado 1 de este escrito. El texto que opera a modo de manifiesto ha sido construido en base al testimonio de una víctima sobreviviente de la violencia de su cónyuge y las palabras que nunca pudo pronunciar el personaje femenino Desdémona, quien ha sido elegido como máscara ficcional de la víctima.

A continuación se presenta el último fragmento del mencionado texto:

Han pasado años desde que escapé de casa.

Pero las pesadillas dolían tanto como su presencia.

Robé a mis hijos, me los robaron, los tuve, los perdí, los tengo y no los tengo.

Amor, odio, soledad, dolor, angustia... tiempo.

Tiempo para volver a mirarme al espejo y reconocirme sin su presencia.

---

<sup>3</sup> *Teatro Testimonial del Espejo*, es un teatro de tipo documental que toma como referente el testimonio de mujeres que han atravesado o atraviesan la problemática de la violencia contra la mujer, instalando un cruce dramático entre el material testimonial y la ficción de personajes femeninos trágicos que puedan corresponderse con las características de la testigo. Dicho cruce dramático genera un diálogo entre realidad y ficción en pos de una universalización/particularización de la temática, como así también una reflexión, toma de postura e instalación de un manifiesto por parte del personaje trágico que en la ficción se niega a cumplir su destino fatal. (Corzi, 2014, p. 30)

Antes, cada vez que me miraba al espejo era otra yo...  
Otra que no era yo... ella era el reflejo de su locura.  
Traicionera, mentirosa, infiel, estúpida, loca, puta.  
Gran Otelo, Dulce Esposo, violento sos al pensar que falsa fui pues pura como el agua y el cielo he sido.  
Traicionera, mentirosa, infiel, loca, puta.  
Gran Otelo, Dulce Otelo mis acciones reflejaban mi amor por vos pero eran tus oídos terreno fértil para la desconfianza... mi única culpa fue seguirte.  
Traicionera, mentirosa, infiel, loca, puta... puta... puta  
Gran Otelo, dulce Otelo, imbécil, negro Luzbel, menguado más que el fango.  
Patrona de tus barcos, señora de tu isla, una reina que esperaba tu regreso.  
No hay otro barco que me lleve más que aquel que comande yo misma y me saque de esta tumba.  
Yo he sido Desdémona, la que entendió que la culpa era otra forma de seguirnos castigando.  
La obligada a ser alguien que no debía ser, la injuriada, la maltratada, la incomprendida. La que murió en la cama de la habitación, en el suelo de la cocina, en la tina del baño, en un consultorio clandestino.  
La que está enterrada en algún sitio y al que no podemos ir a llorar con nuestras lágrimas...  
pero también soy la que vive y la que denuncia, la que habla... la que habla de distintas formas pero habla.  
Esta noche/tarde/madrugada/mañana me he dado cuenta que estás ciego, que tus ojos han girado y que no podés ver nada del mundo/este mundo/mi mundo que es tuyo también pero que desde el otro lado del espejo es otra vida, tu vida... una vida donde yo la cosa no tengo vida en él.  
Es un rol, no te enseñaron a ser otra cosa, han hecho de vos como lo que han hecho de mí.  
Pero yo me resisto a cumplir mi rol.  
Me resisto a habitar en la soledad, el silencio y la muerte.  
Yo Desdémona... estoy viva  
Hoy estoy viva, Hoy estoy viva, Hoy estoy viva. (Corzi, 2014, p. 46)

#### 4. Conclusiones sobre una convicción

La elaboración y análisis de la propuesta de Kamar nos permitió comprender que las técnicas de laboratorio en la búsqueda de material teatral nos habían

liberado del acto consciente y voluntario de la elección temática de los productos artísticos y que, por tanto, la imagen de la mujer trágica como tema central emergía de forma genuina a partir de la experimentación, volviéndose protagonista de nuestras producciones.

La práctica teatral nos convertía en artistas mediadores entre el propio mundo trágico y el mundo ajeno que, vivido como propio, nos ubicaba al límite de la tragedia, entendiendo que el destino trágico del artista mediador inicia cuando la carne propia se ve obligada a abandonarse para convertirse en carne de otro. Es importante aclarar que, cuando hablamos de este proceso del artista mediador, no estamos hablando de la encarnación actoral de un personaje, sino de la inevitable sensación de contaminación que como víctimas sensibles de las heridas humanas no superadas por nuestra cultura, nos interpelan y convierten nuevamente en sujetos responsables de procesos de sensibilización.

Desde nuestra mirada particular del arte, la toma de conciencia sobre la recurrencia de la imagen de la mujer trágica y sus consecuencias en las conductas humanas, es un llamado de alerta sobre la responsabilidad política del arte como documento o registro de nuestra vida cultural, ya que opera como generador de patrones culturales que podrían determinar la conducta de los seres humanos en sociedad.

La conciencia de la responsabilidad política del arte nos llevó a profundizar nuestra práctica teatral y a explorar nuevos procedimientos teatrales en beneficio de nuestro interés. Es por ello que la decisión inicial de ubicar la mirada en la obra *Nosotras en el espejo* fue atinada, pues en la obra se refuerzan mecanismos de trabajo del Grupo Kamar puestos en funcionamiento en obras anteriores, pero que completan en *Nosotras en el espejo* un proceso fundamental al tomar como eje central de su temática a *la mujer trágica de nuestro entorno cotidiano e inmediato*, mujer que deja el anonimato para auto denominarse con el nombre de un personaje femenino de la tragedia universal y negarse a cumplir su destino trágico.

A partir de nuestro análisis, *Nosotras en el espejo* se comporta como un documento o registro cultural que pone en escena el testimonio y la palabra cotidiana de un grupo de mujeres con un tiempo y un espacio definido, y nos permite pensar el rol de la mujer en nuestra cultura.

La propuesta teatral, centrada en testimonios reales de mujeres que sufren la violencia de la cultura patriarcal, nos universaliza y al mismo tiempo nos territorializa, nos convierte en parte de una comunidad de mujeres al borde de la muerte, cuya pulsión vital les ha dado voz en la escena.

En esta toma de conciencia sobre la responsabilidad del arte como generador

de patrones culturales, nos negamos a repetir moldes funcionales a la cultura patriarcal, preferimos asumir nuestra práctica como artistas mediadores contaminados por el caos de heridas culturalmente no sanadas. Caminamos junto a esta comunidad transcultural y atemporal de heroínas que luchan contra el poder opresor, con la convicción de que algún día la muerte de la mayoría de las mujeres dejará de ser una muerte trágica.

### Referencias

Antacli, P. L. (2012). "Aby Warburg de psico-historiador sismógrafo de las pasiones humanas", en Revista *Estampa 11*, Universidad Nacional de Cuyo (pp. 56-67). Disponible en <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/estampa11/author/submission/41>

\_\_\_\_\_ (2015). *La fórmula de pathos de la ninfa según Warburg. Un estudio sobre la supervivencia del modelo mítico femenino en un corpus de la obra de Pablo Picasso*. Repositorio digital, Tesis Doctorales, Universidad Nacional de Córdoba. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/4415>

Barba, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Argentina: Catálogos.

Burucúa, J. E. (2006). *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

\_\_\_\_\_. "Después del holocausto, ¿qué?" *Revista de Artes Visuales*, nº 24, junio de 2001, pp. 3-15

Corzi, M. (2014). *Teatro Testimonial del Espejo. Puesta en escena de Testimonios de mujeres en riesgo de sufrir violencia de género, bajo la máscara ficcional de personajes femeninos trágicos*. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional de La Rioja.

De Marinis, M. (1997). *Drammaturgia dell'attore. Bologna: I Quaderni del Battello Ebro*. Barcelona: Paidós.

Didi-huberman, G. (2002). *L'ImageSurvivante. Histoire de L'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Perea, M. C. (2013). *La imagen del teatro como Pathosformel en el proceso de creación actoral* -1ª ed. Comodoro Rivadavia: Vela al Viento Ediciones Patagónicas.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Editorial Akal.

## LAS LÁGRIMAS DE CAMILLE

### CAMILLE'S TEARS

Argañaraz María Ximena \*

Tello Marcos Federico \*

### RESUMEN

El presente artículo se propone analizar la obra de danza-teatro *Lacrimae Camille*, estrenada en el año 2009. Merced al diálogo con su creadora e intérprete riojana, Adriana Nazareno, se realiza un estudio sobre la puesta en escena poniendo la mirada en la relación emoción- imagen- movimiento, abordada desde una perspectiva warburgiana.

La obra visibiliza una concepción de lo femenino reflejando rasgos que perviven en la noción de mujer trágica. El estudio se centra en la intención de rescatar esos gestos y la emoción ligada a la imagen, a partir del discurso de la directora-intérprete y los modos de construcción de la obra.

**Palabras clave:** fórmula de pathos, emoción, mujer trágica, imagen, movimiento, Camille Claudel.

### ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze the dance-theatre play *Lacrimae Camille*, performed for the first time in 2009. Based on an interview with the author and performer, Adriana Nazareno, from La Rioja, a study about the staging is carried out, looking at the emotion, image and movement, from a Warburgian perspective. The play reflects an idea of the feminine, showing traits that are still taken into account within the conception of a tragic woman. The work focuses on trying to retrieve those traits and the emotion linked to the image, based on the director and performer's speech and on the way in which the play was created.

**Key words:** pathos formula, emotion, tragic woman, image, movement, Camille Claudel.

\* Los autores pertenecen a la Universidad Nacional de La Rioja (marxime15@gmail.com), (fedetello2080@gmail.com)

Artículo recibido: 1 de marzo de 2018. Artículo aceptado: 19 de julio de 2018.

## 1. Introducción

La concepción de lo femenino ha variado a lo largo del tiempo desde la antigüedad clásica a la actualidad. En el arte, la representación de la mujer ha tenido un lugar privilegiado denotando la concepción de cada época en cuanto a este ideario femenino. En el mismo sentido podemos pensar no solo la representación de la figura femenina a través del arte sino la participación de ella como artista que se representa a sí misma y concibe el mundo desde su mirada en una obra de arte.

De este modo, en un sentido histórico, no lineal, poniendo la mirada en la relación entre *pathos*, imagen y movimiento, nos interesa pensar la concepción de la mujer trágica de la antigüedad clásica entrelazada en la contemporaneidad, rescatando algunos de sus rasgos según la necesidad de la época. En un análisis desde los estudios culturales de Aby Warburg, abordamos, específicamente, la noción de fórmula de *pathos* (fórmula patética).

La obra de danza-teatro *Lachrimae Camille*<sup>1</sup> (2009) realizada por la “Compañía PosDanza”<sup>2</sup> de la ciudad capital de La Rioja nos permite realizar un estudio en este sentido. *Lachrimae Camille* versa sobre la vida de Camille Claudel, poniendo el acento en determinados vínculos que fueron significativos en la vida de la escultora y que influyeron en su trabajo como artista, según la investigación que hace la directora-intérprete sobre los datos biográficos y la obra escultórica. Surge allí el sufrimiento como tema central de la obra, con el cual su directora-intérprete conecta empáticamente en el proceso de creación.

El problema en este análisis gira en torno a cómo, en la obra, la emoción actúa como impulso para la creación artística. Asimismo, la pervivencia de la concepción femenina atraviesa este estudio, en tanto nos referimos al trabajo de

<sup>1</sup> Ficha técnica: *Lachrimae Camille*, Año 2009

Grupo: “Compañía PosDanza”

Intérpretes: Adriana Nazareno y Claudio Decima Nieve.

Idea y dramaturgia: Mario Danna.

Iluminación y selección musical: Mario Danna.

Esculturas: Andrea Bustamante.

Coreografía: Adriana Nazareno.

Puesta en escena: Rubén González Mayo, Adriana Nazareno y Mario Danna.

Dirección actuarial: Rubén González Mayo.

<sup>2</sup> En el año 2000, las directoras del CENTRO PRO-DANZA (espacio artístico-educativo independiente dedicado, desde 1991, a la formación y perfeccionamiento de artistas a través de diferentes técnicas en danza), formaron la primera compañía independiente de danza de La Rioja como una proyección para la carrera de los bailarines egresados de la institución. La COMPAÑÍA POSDANZA surgió debido a la demanda de la juventud riojana por participar en un proyecto artístico integral en el que se trabajara de forma profesional. Está integrada por jóvenes riojanos, abordando diferentes estilos como la danza clásica, neoclásica, contemporánea, tango, ritmos latinos y danza teatro, siendo esta última disciplina desarrollada por el grupo a través de un uso horizontal de todos los elementos que componen la escena, des-jerarquizando el uso de algún recurso como prioritario. Realizaron numerosas actuaciones en la provincia y en importantes eventos, cosechando premios a nivel provincial, nacional e internacional.

Camille Claudel como escultora de principio del siglo XIX, y Adriana Nazareno como directora-intérprete de *Lachrimae Camille* a principios del siglo XXI.

El aporte teórico de Warburg y la interpretación que Georges Didi-Huberman y José Emilio Burucúa hacen de los textos warburgianos tienen, como finalidad principal, esclarecer los conceptos con los que abordamos la obra y la línea discursiva que plantea la directora-intérprete, posibilitando analogías centradas en los modos de construcción de la obra y el marco teórico de fundamento. En este sentido, la emoción ligada a la imagen y la imagen en el movimiento, es el eje en el cual gira el abordaje de la fórmula de *pathos*, categoría warburgiana en la que centramos el trabajo.

## 2. Metodología

La investigación se perfila desde un estudio exploratorio a partir del registro fílmico de *Lachrimae Camille* y la puesta en valor de elementos de la obra que luego fueron atravesados por la palabra de su creadora-intérprete mediante una serie de entrevistas que se hicieron en el año 2016 en la ciudad de La Rioja.

El material resultante de esta primera instancia se dispuso en tensión-correlación con la categoría warburgiana de *pathos* de la sufriente, abordada por Cecilia Perea en su tesis doctoral (2009) y una posterior interpretación-reflexión por parte de los autores del presente trabajo.

## 3. Desarrollo

### 3.1. Desde la emoción al *pathos* del sufriente.

El sufrimiento, como ese lugar común de la humanidad al que todos estamos irremediablemente condenados, que involucra en lo más profundo y primitivo al ser humano, es el tema de la obra *Lachrimae Camille*. La universalidad de esta emoción es lo que hace viable que el sufrimiento destruya a Camille Claudel<sup>3</sup>,

<sup>3</sup> Camille Claudel (Francia 1864-1943) revolucionó la expresión cultural al ser una de las pocas mujeres escultoras de su época. Se convirtió posteriormente en un icono del arte moderno, aunque, a su pesar, ha trascendido en el tiempo más por ser musa y amante del escultor Auguste Rodin, que por su excepcional talento artístico.

Su tortuosa y apasionada relación sentimental duró casi 10 años en los que ella le reclamaba sus continuas infidelidades y el hecho de no haber abandonado nunca a su compañera de toda la vida; además, Claudel quedaría embarazada de su amante y tendría que abortar. Todas estas circunstancias explican el distanciamiento de la pareja.

Luego del rompimiento definitivo con Rodin comienza una trayectoria independiente, tanto en lo personal como en lo artístico. Se dedicó a la escultura de manera frenética, aislándose cada vez más del mundo. Finalmente, cayó enferma. Apenas comía por temor a ser envenenada y destruyó a martillazos sus propias obras. Eran los primeros síntomas de una demencia que tenía, como eje de sus iras, a Auguste Rodin, al que tanto amara.

El 10 de marzo de 1913, por orden de su familia, fue ingresada en un sanatorio psiquiátrico. Se le diagnosticó una "sistémica manía persecutoria acompañada de delirios de grandes".

Camille vivió en la más extrema soledad y nunca más volvió a esculpir. Así, en total abandono, con la mayor parte de su obra destruida por sus propias manos, pasó los últimos 30 años de su existencia internada y aislada del mundo. Murió sola y olvidada en 1943.

(Síntesis del programa de mano de la obra "Lachrimae Camille", Compañía PosDanza).

enloqueciéndola, atraque en la piel de la intérprete y atraviése la escena conmoviendo al espectador.

La creadora de la obra *Lacrimae Camille*<sup>4</sup> se conecta empáticamente con el personaje de Camille; la afectación emocional que le genera la vida y la obra de Camille Claudel es lo que motiva a Nazareno a trabajar su historia buscando, tal vez, posicionarse en su lugar y sentir como aquella. En la entrevista realizada a Adriana Nazareno se devela el inicio del proceso:

*Creo yo que eso fue lo que más me movilizó, no sólo para trabajar en la dramaturgia y poder abordar la obra sino también el hecho de poder sentir una cierta empatía, una cierta identificación con el personaje, con Camille. Tratando de poder encarnar en mi cuerpo lo que ella había sufrido en ese momento y, de esa manera, poder redimirla a través del arte. Fue eso lo que me movilizó. Obviamente, el hecho de encarnar un personaje como este, literalmente encarnar, sentir en la piel lo que ella había sentido porque en la obra trabajamos mucho con los materiales.*

Su interés parte, de algún modo, de la emergencia de emociones con las que se identifica; pero esta identificación no se produce desde un lugar experiencial, sino más bien de un arraigo sensible. Emociones que la mueven a la acción, en tanto transformadora del sentido de la historia de Camille, buscando redimirla, revalorizarla y que, atravesando el tiempo, su arte y su historia valgan para, en nuestra época, reflexionar sobre estas problemáticas.

Aquí se observa ese espacio para el pensamiento que Warburg llama *Denkraum*, a través del cual intentaba expresar la distancia entre el yo y el mundo exterior, según lo expresa José Emilio Burucúa en *Historia, arte y cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*(2003):

El proceso implicaba un acrecentamiento de la distancia física e intelectual entre el sujeto y el entorno, un ampliarse de la separación entre el pensamiento y sus objetos... Warburg entendía ya a fines del siglo XIX... que la magia era el estado inicial en el movimiento de la hominización, pues ella explicaba la existencia de un umbral indestructible del *Denkraum* sin el cual sería imposible distinguir la vida humana de la vida animal. Y, por consiguiente, no solo esa forma del espacio para el pensamiento se encontraba siempre presente en el núcleo de la cultura, sino que tal persistencia permitía explicar los quiebres evolutivos de la historia como retorno de las civilizaciones hacia sus orígenes mágicos, involuciones

<sup>4</sup> *Lacrimae Camille*, obra realizada en el año 2009 por la "Compañía PosDanza", grupo independiente de danza teatro de ciudad Capital de La Rioja. Intérpretes: Adriana Nazareno y Claudio Decima Nieve. Idea y dramaturgia: Mario Danna. Iluminación y selección musical: Mario Danna. Esculturas: Andrea Bustamante. Coreografía: Adriana Nazareno. Puesta en escena: Rubén González Mayo, Adriana Nazareno y Mario Danna. Dirección actuarial: Rubén González Mayo.

engendradas al socaire de las crisis sociales e ideológicas que destruían los vínculos de sentido laboriosamente establecidos en etapas anteriores de prevalencia de la religiosidad moral y de la especulación científico-filosófica” ( p.27).

Nazareno relata su propia lucha por hacer algo diferente a lo establecido en su ámbito artístico local, relacionándolo inconscientemente, con el estado de locura; definiéndose ella misma como “*la loquita*”. Camille Claudel padece la locura al punto de quedar confinada en un manicomio. ¿Es posible que ese padecimiento sea el que la envolvió en emociones que anularon sus vínculos más cercanos y la dejaron en la imposibilidad de actuar, siquiera a través de su arte?

Una serie de acontecimientos dolorosos en la vida de Camille son suficientes como para que ella pueda volverse loca, según la directora-intérprete de *Lachrimae Camille*. Aunque, tal vez, sea simple pensar en términos de causa-consecuencia. ¿Qué sucede con la voluntad que supera la imposición de cualquier contingencia?

Intuimos que cada uno de los hechos trágicos de la vida de Camille Claudel le generó una *afectación emocional* que, indudablemente, se expresa en sus obras pero que, aun así, irremediamente, fueron emociones que se dirigieron en el sentido más negativo del término. Entendemos aquí, como lo hace Didi-Huberman (2016): “que el fenómeno de la emoción haya estado ligado al *pathos*, es decir a la “pasión”, o a la imposibilidad de actuar” (p.26).

En tanto *forma pasiva de la emoción*, en Camille Claudel se presenta como padecimiento, como la aceptación resignada de un dolor impuesto que le provoca la imposibilidad de actuar, de reflexionar o transformar. En su vida hay detención, quietud, inmovilidad: queda igual de estática que sus esculturas. Este recurso se refleja en la puesta en escena de *Lachrimae Camille*.

Didi Huberman (2016) expone a la emoción como un *callejón sin salida*. Sin salida del lenguaje, cuando no se puede poner en palabras; sin salida del pensamiento, cuando se pierde el juicio; sin salida del acto, cuando no hay posibilidad de moverse (p.28). Asimismo, la obra muestra la relación de Camille con tres personajes conflictivos en su vida que operan sobre ella a nivel corporal posicionándola como un cuerpo muerto, que es moldeado según los deseos de su interlocutor como consecuencia de una afectación emocional sufrida y desesperanzada. Que, finalmente, en cada escena como derivación de esos vínculos y las emociones que le generan, la dirigen siempre, como en un *callejón sin salida*, a un espacio de aislamiento, soledad, encierro y quietud, como puede

observarse en la figura 1.



**Figura 1.** Fotografía de Fernando Fuentes (La Rioja, 2009). Obra: *Lachrimae Camille*, Intérprete: Adriana Nazareno

En ese lugar de reclusión se ve un cuerpo cerrado sobre sí mismo, sentada como detenida en un tiempo y un espacio sin posibilidad de más, que la resignación de ese padecimiento la inmoviliza en una posición corporal replegada, sin aire entre las partes del cuerpo, como una sola masa o una piedra; las piernas recogidas hacia el pecho, el torso y la cabeza recostada sobre las piernas, y los brazos envolviendo las piernas, cerrando la forma. Esta representación, que universalmente podría interpretarse como tristeza o abatimiento, pareciera estallar en un grito doloroso cuya fuerza e intensidad expresiva se encuentra en la contención de ese grito en una forma ahogada; aquí identificamos el *pathos* del sufriente. Este *pathos del sufriente* es desarrollado por Warburg en su trabajo inconcluso del *Atlas Mnemosyne* que buscó ser la síntesis de sus investigaciones, plasmado en un montaje de imágenes a través de diferentes paneles que rescataban la pervivencia de la tradición clásica, desde la antigüedad hasta sus días, poniendo de relieve la historia de la cultura como proceso.

Es así que, *Lachrimae*, nos revela el *pathos* del sufriente figurado en Camille de forma rígida, en quietud, encerrada en su dolor, impresionando ser el duro material de sus obras que tanto conoce, pero para ser moldeado por los otros cuando la sacan de ese estado para sumirla en otras formas –imágenes- igual de dolorosas.

Warburg desarrolla su noción de *Pathosformel* a partir de la imagen de la Ninfa

en obras del arte renacentista. Con las investigaciones de años posteriores a él, que fueron continuadas por sus principales discípulos, Saxl por ejemplo, se amplió la lista de los *Pathosformel* característicos del arte de occidente. Según lo expresa Cecilia Perea (2013): “además de la ninfa, el héroe y el sufriente, cobran importancia el hombre que lucha con el animal, el mensajero divino y el contemplativo” (p.31).

*Lacrimae Camille* transporta hasta nuestros días la fórmula de pathos del sufriente con su intensidad expresiva y sus polaridades en equilibrio, pero, poniendo en tensión un concepto de lo femenino, que pervive desde la época de Camille Claudel hasta hoy. Si pensamos entonces como Guerreiro, citado por Perea (2013) que: “cada época selecciona y elabora determinadas *pathosformeln*, a la medida de sus necesidades expresivas, regenerándolas a partir de su energía inicial” (p.31) tal vez, podríamos preguntarnos: ¿Cuáles son nuestras necesidades expresivas actuales? ¿Por qué esta necesidad de traer el *pathos* del sufriente en la imagen femenina? ¿Cuánto hay de personal y cuánto, de una memoria colectiva o social en esta necesidad expresiva?

### 3.2. La emoción en imágenes.

En el análisis de esta obra pensamos la emoción a partir de la polaridad que, como una noción central en la teoría warburguiana, posiblemente “deviene del concepto nietzscheano de polaridad entre lo apolíneo y lo dionisiaco” (Antacli, 2015, p.46).

La expresión de las esculturas de Camille es lo que impulsó a la directora-intérprete a trabajar esa historia de sufrimiento y arte. La imagen fija de una obra escultórica que, a los ojos de Nazareno fluye en movimiento expresivo, se liga inevitablemente a las emociones que genera. Se encuentra ahí una sensibilidad para conectar con el dolor que hubo en la vida de Camille y que se manifiesta en la imagen de sus obras, en la fuerza expresiva que irradian. Así lo sintetizó la intérprete-directora en la entrevista:

AN: *Disparadores reales y concretos fueron sus obras, que eran reflejo de sus pensamientos y de sus sentimientos sobre todo. Nosotros tomamos como referente tres o cuatro de sus obras principales para, a partir de esa imagen de las obras, poder generar la escena, desde pensar que esa imagen sería lo que ella estaba viviendo, lo que le estaba pasando.*

En torno a la noción de tensión dramática y el cuerpo en movimiento, Nazareno expresa:

AN: (...) *su obra en particular tiene una tensión dramática extrema y para mí es movimiento, la obra de ella es un cuerpo en movimiento. Ese vals se está moviendo; uno puede ver una escultura en tres dimensiones en un material duro y, sin embargo, puede estar viendo el movimiento de los bailarines. Su obra me sugiere una imagen en movimiento, entonces creo que no nos fue difícil lograr a partir de esas obras estáticas darle vida.*

Es así que, empatizar con esas emociones que Nazareno reconoce como universales, significó para ella ponerla en movimiento en un sentido creativo, productor, transformador. Estudió el movimiento que hay en las imágenes de la obra de Camille, la puso en movimiento físicamente, la movió en un desplazamiento que buscaba modificar la posición de esa mujer para ponerla en valor y redimirla.

Como señalamos anteriormente, la emoción se opone por un lado a la razón y por otro a la acción. “Va a ser Nietzsche quien le *restituyó su valor positivo, fecundo, al pathos y a la emoción. Esa cosa padecida*, eventualmente ese dolor (...) en adelante Nietzsche va a llamarla una *fuerza originaria*, cuya fuerza e importancia para toda nuestra vida saben mostrarnos el arte o la poesía (...)” (Didi-Huberman, 2016, p.29-30). Consideramos aquí a *Lacrimae Camille* un ejemplo del poder transformador del arte, que impulsará a Adriana para encontrar en una experiencia dolorosa (ajena, pero cercana) el contrapeso creativo y productor.

En este punto nos preguntamos ¿Qué quiso rescatar la creadora poniendo en la escena el dolor de esta mujer? La conciencia historizante rescata en el presente –a partir de las particularidades de ese tiempo histórico presente– aquello que del pasado es funcional rescatar y valorar. Es así que podríamos pensar una visión de lo femenino que se emparenta a los rasgos de las mujeres trágicas de la antigüedad clásica pero que, superando el dolor, busca enfatizar la fuerza y el poder de las emociones femeninas como una forma de descubrimiento personal y una acción transformadora, necesaria en el contexto actual.

Vemos la emoción ahora en el polo inverso a como lo planteamos anteriormente. Merleau-Ponty dirá que “el acontecimiento *afectivo* de la emoción es una apertura *efectiva* –una apertura: lo contrario de un callejón sin salida–, una suerte de conocimiento sensible y de transformación activa de nuestro mundo” (Didi-Huberman, 2016, p.32).

En este mismo sentido, Didi Huberman (2016) sostiene: “que las emociones, puesto que son mociones, movimientos, conmociones, también son transformaciones de aquellos o aquellas que están emocionados” (p.46).

Como dijimos, podríamos pensar que, para Nazareno, su visión de lo femenino se emparenta a los rasgos de las mujeres trágicas de la antigüedad clásica. Si consideramos que el discurso de sus obras está siempre relacionado a la tragedia, hay algo de su intención en destacar a la mujer y, tal vez, de definir lo femenino desde esta mirada: la mujer, como aquella que se rebela al orden social impuesto, al rol y posición social asignada, fuerte para soportar todo tipo de sufrimientos, pasional en sus vínculos, creadora y destructora, importante por lo que genera. Recalca así que encuentra características de los personajes trágicos femeninos en Camille.

*AN: Ella cuando pierde ese embarazo empieza a alucinar con niños, y los destruye, destruye todas las obras que tenía con sus propias manos. Y eso a mí me remite a Medea, ya que ella misma con sus manos mata a sus hijos porque son los que la separan de lo que ella anhelaba, de lo que ella quería, por una locura, quizás en un momento de locura. En ese momento me remitía a Medea, en el momento de la rebeldía y de esa mujer que quiere imponerse en una sociedad machista, me hace acordar a Antígona, por ejemplo. Tiene ciertas reminiscencias que uno puede llegar a encontrar con personajes trágicos.<sup>5</sup>*

¿En qué sentido las emociones transforman a Camille Claudel y al desarrollo de su obra? ¿En qué sentido las emociones que provocan las esculturas de Camille Claudel transforman a Nazareno? ¿En qué sentido *Lachrimae Camille* transforma al espectador?

Didi- Huberman (2016) afirma que: "(...) las emociones tienen un poder –o son un poder– de transformación. Transformación de la memoria hacia el deseo, del pasado hacia el futuro o bien de la tristeza hacia la alegría" (p.53).

Hay, quizás, en la búsqueda de la creadora, la transformación del dolor en fortaleza; una mirada del sufrimiento como algo que constituye a la persona y no que destruye. La tragedia (propia o ajena, en el caso de Nazareno) se presenta entonces como generadora de un poder de pensamiento de uno mismo y de descubrimiento personal, que abre la mirada o transforma los obstáculos en un poder para actuar sobre ellos.

La mujer trágica tiene, como elemento intrínseco, la rebeldía. Esta rebeldía se encuentra presente en el deseo artístico de Camille, y también de Nazareno, que se opone a lo instituido en su contexto profesional y artístico. Así lo manifiesta en la entrevista: "Aquí en La Rioja, hasta el año 1993, no había ningún profesor de danza contemporánea. Y la única loquita a la que le gustaba un poco eso, era yo".

<sup>5</sup> Síntesis del programa de mano de la obra "Lachrimae Camille", Compañía PosDanza.

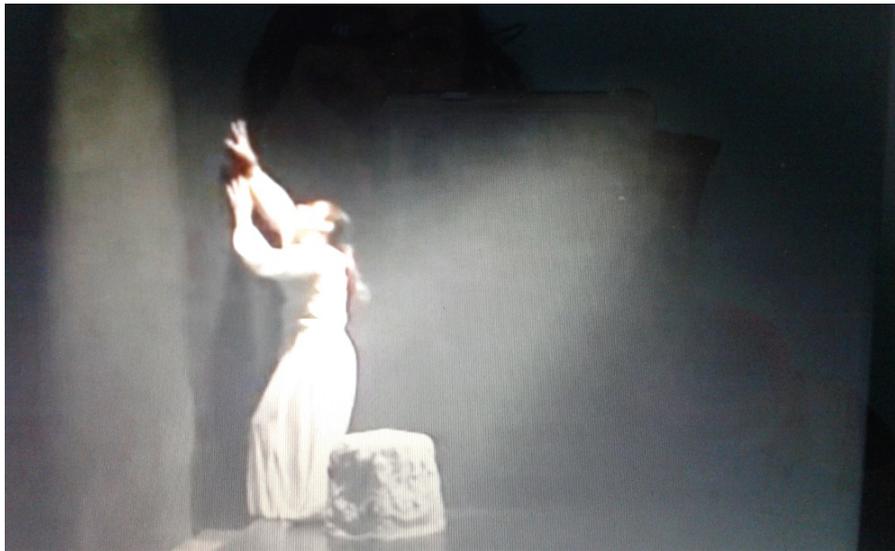
La directora-intérprete relata su lucha por hacer algo diferente a lo establecido, superando obstáculos y siguiendo un camino particular pero generando, transformando, abriendo espacios. Camille, en su deseo de hacer-de queda a la sombra de su hombre; su genio artístico es invisible y la lucha la consume. Podemos pensar, entonces, dos formas opuestas de tratar las emociones. La conducta en dos direcciones opuestas, desencadenadas a partir de una historia de vida que atraviesa el tiempo, desde Camille hasta Adriana. Acordamos con Antacli (2015) que: “se manifiesta la polaridad del *pathos* trágico en su doble sentido de infortunio, sufrimiento por un lado, y de grandeza, sublimidad, por otro” ( p.37).

Esa eterna permanencia del *pathos* trágico detiene a Camille envolviéndola en su pulsión de Tánatos y mueve a Nazareno en su pulsión de Eros.

### **3.3. La materialidad en *Lachrimae Camille*.**

Más allá del discurso de la directora-intérprete que destaca este rasgo de rebeldía, la obra muestra una mujer sumida en el dolor, en el padecimiento, en el sufrimiento, y esto es un estado emocional que se sostiene a lo largo de toda la obra.

En *Lachrimae Camille*, el personaje, en la pasividad que el dolor le genera, queda a merced de la manipulación de Rodin, de la locura, de su madre. Por momentos parece un cuerpo muerto que es moldeado según los deseos de su interlocutor. La entrega del peso del cuerpo a la tierra en un gesto de pies enraizados, rodillas flexionadas, cadera en anteversión, columna encorvada, pecho hundido, hombros caídos hacia adelante y cuello quebrado hacia atrás, parece mucho más que la entrega de su cuerpo a la fuerza de gravedad, como se observa en la figura 2; expresa fatiga, desesperanza, la entrega de su existencia para ser moldeada –como sus obras– vaciada, cincelada por quienes de algún modo la definen.

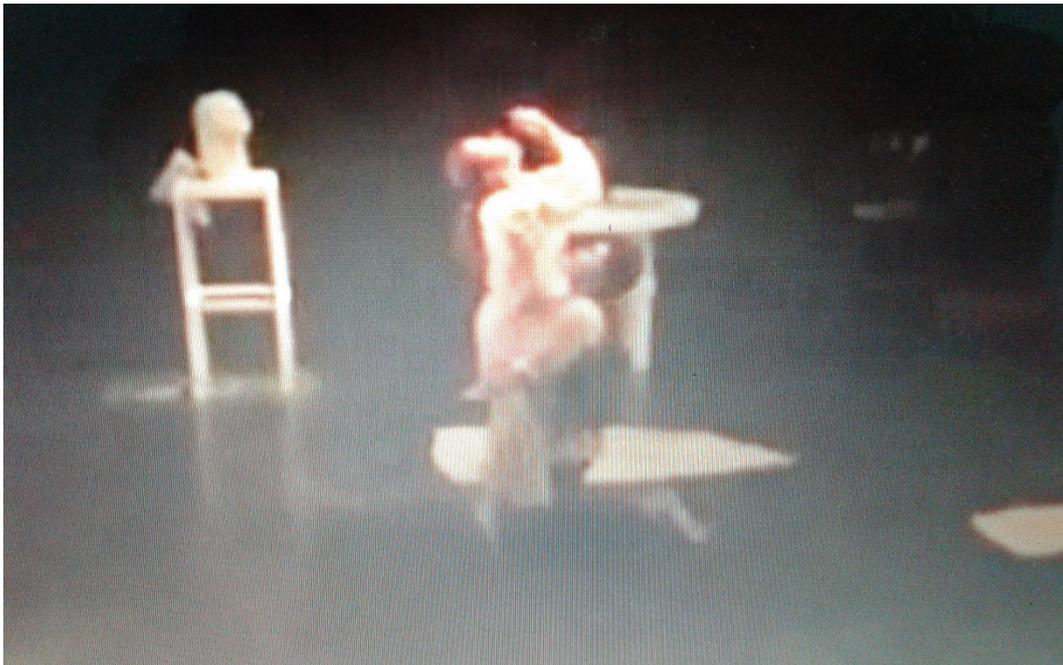


**Figura 2.** Fotografía de Fernando Fuentes (La Rioja, 2009). Obra: Lachrimae Camille. Intérprete: Adriana Nazareno

No hay grandes gestos de movimientos descontrolados, de ira, de exceso físico que se exprese en un despliegue espacial acelerado, por el contrario, una corporalidad densa, pesada, lenta y maleable que eleva la tensión a una necesidad de explosión, que al sostenerse contenida intensifica la expresión del movimiento, emanando dolor y sufrimiento, como se observa en las figuras 3 y 4.



**Figura 3 y 4.** Fotografía de Fernando Fuentes (La Rioja, 2009). Obra: Lachrimae Camille. Intérprete: Adriana Nazareno y Claudio Decima.



**Figura 5.** Fotografía de Fernando Fuentes (La Rioja, 2009). Obra: Lachrimae Camille. Intérprete: Adriana Nazareno y Claudio Decima

Camille, en el cuerpo de la coreógrafa, reubica su registro de movimiento en otra lógica al entrar en contacto con los materiales que se encuentran en la escena, tal es así que la manipulación que realiza sobre la arcilla difícilmente pueda entenderse como otra cosa que no sea tal, como todo artista que opera sobre su obra. En este sentido, la línea evocativa que se propone con los momentos danzados se vincula ahora con un corte naturalista. Este modo de Camille de relacionarse con la materia prima explicita un discurso claro en cuanto a entenderla como la subjetivación de su estado anímico, en relación a su tragedia como mujer negada y madre frustrada.

Esta materia –y en apoyo de una iluminación direccionada– enmarca el contexto de desplazamiento escénico del personaje, reverberando en un color blanco que contrasta con la caja negra de la sala, bajo un cielo de mármol que acecha atestiguando el desarrollo de toda la obra. La redundancia en el uso de esta materialidad se evidencia como un *exceso*, pensado como necesidad de sostenimiento de una dramaturgia que construye sentidos a través y desde estas esculturas. Así lo expresa Adriana Nazareno:

*AN: El exceso en la obra se presenta en dos planos diferentes. En principio, la locura de Camille trabajado como algo universal, y el exceso que se presenta con los objetos; utilizamos mucho la arcilla en escena que luego se rompe. Esta destrucción de su obra nos permitió hacer una analogía de lo que a Camille le sucedía interiormente, sentirse sucia, rota, quebrada, a través de tres instancias en el plano artístico, amoroso y familiar.*

La destrucción de las esculturas de Camille en manos de la intérprete lleva la noción de exceso expresivo a un plano tan profundo que permite pensar en una tragedia aun mayor y universal por la destrucción de una obra de arte en manos de su propio creador. Y así, el *leitmotive* de la obra, pensado a partir de las esculturas, se fisuran trágicamente, las imágenes se vuelven escombros. La música acompaña esta tensión entre acordes percutidos y una Camille que se vuelve la materia moldeada por sus circunstancias desafortunadas, inerte, tiesa y olvidada, hasta que a través de *Lachrimae Camille* se la trajera al presente.

#### 4. Consideraciones finales

La noción del *pathos* y la imagen de la mujer trágica en un espacio de singularidad, a través de *Lachrimae Camille*, permite identificar la vigencia de estas nociones, no solo en la historia del arte, sino también a través del reconocimiento en una puesta en escena contemporánea, en un contexto geográfico riojano. Y sin dudas, este contexto, en conjunción con una idiosincrasia amenazante a la materialidad de recursos posibles para la concreción de la obra de arte, resulta en datos influyentes como escenario de generación de la obra Camille por parte de la creadora. En este plano de situación es posible hablar de una vigencia y porque no, de una visión del *pathos* y su imaginario único, mediante el desplazamiento de la visión trágica de una coreógrafa del noroeste argentino, a través de una relectura de las esculturas y el llanto de Camille Claudel, con una voz ahora empoderada y reivindicada.

#### Referencias

- Antacli, P. L. (2015) *La fórmula de pathos de la Ninfa según Aby Warburg. Un estudio sobre la supervivencia del modelo mítico femenino en un corpus de la obra de Pablo Picasso*. Repositorio digital, Tesis Doctorales, Universidad Nacional de Córdoba:
- <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/4415>
- Burucúa, J. E. (2003). *Historia, arte y cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Didi-Huberman, G. (2016). *¡Qué emoción! ¿Qué emoción?*. Edición Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital intelectual.
- Perea, M. C. (2013). *La imagen del teatro como Pathosformel en el proceso de creación actoral*. Comodoro Rivadavia: Vela al Viento Ediciones Patagónicas

## CUERPO IMPURO: EL GESTO BRUTAL

### IMPURE BODY: THE BRUTAL GESTURE

**Bazán, Natalia\***  
**Penélope, Arolfo\***

#### RESUMEN

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

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

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

#### ABSTRACT

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

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

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

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

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

## Introducción

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

Antonin Artaud

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

Antes de intentar dar respuesta a estas preguntas es preciso esclarecer el contexto en donde se realizó *Cuerpo Impuro*. Esta obra marca —según su directora— Cristina Gómez Comini<sup>2</sup>, un paso hacia la dirección contraria del trabajo estético que venía realizando la compañía *Danza Viva*<sup>3</sup>, luego de su *Trilogía del Silencio* (compuesta por *Sueños de la razón* en 1998, *La voz del ángel* en 2000 y *Punto de fuga* en 2002).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Metodología**

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

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

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

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

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

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

### **Planteamiento poético: torsionar para transformar al ángel**

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

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

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

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

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

(vinculado a Aby Warburg<sup>6</sup>), lo encontramos desarrollado por Cecilia Perea en *La imagen del teatro como Pathosformel*, en donde relaciona los estudios de la antropología teatral (de Eugenio Barba<sup>7</sup>) con los estudios warburguanos. Ella plantea que sería posible intentar dar respuesta al interrogante que se desprende del planteo realizado por Barba en relación con la dramaturgia de los cambios de estado<sup>8</sup>, más precisamente sobre cómo penetra el mundo de las asociaciones y de los hechos históricos en la dramaturgia de un espectáculo.

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

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

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

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

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

En la época en que se estrenó la obra todavía se mantenía el auge de las llamadas *super modelos* filiformes como por ejemplo Kate Moss<sup>9</sup>. Ellas, impuestas por determinados sistemas de consumo dominantes, llegan con su imagen a la vida

---

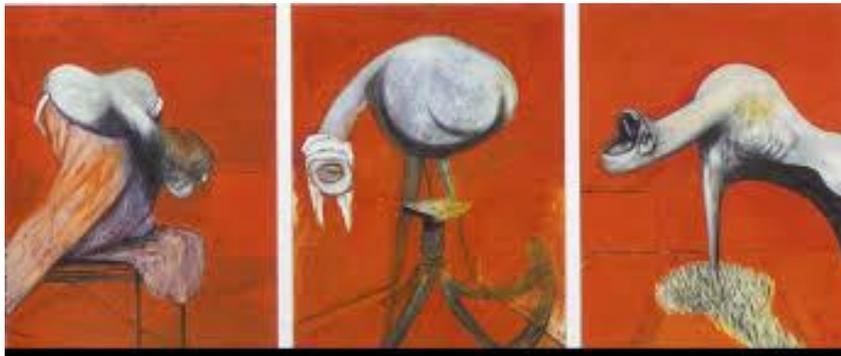
<sup>6</sup> Aby Warburg (1866-1929) fue un historiador del arte, célebre por sus estudios acerca de la supervivencia del paganismo en el Renacimiento italiano.

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

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

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

cotidiana (ganando gran popularidad) e impulsan una mirada artificial sobre el cuerpo. Este aspecto en el mundo femenino cobra relevancia y trascendencia. Posteriormente, la directora comenzó a indagar en imágenes que representan dolor, padecimiento y retorcimiento en el cuerpo, a modo de metaforizar la experiencia que deseaba investigar en escena. Es en este momento en el que se incorpora como referente la obra del pintor Francis Bacon<sup>10</sup>. El artista propone un trabajo en donde se destaca el lado oscuro y retorcido de las personas, a través de imágenes de rostros, figuras, cuerpos mutilados y desmembrados. A modo de ejemplo exponemos las siguientes imágenes:



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

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

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

---

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



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

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

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

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

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

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

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

De esta forma, el cuerpo en escena condensa aspectos de la danza y del teatro, originando un nuevo lenguaje. A dicha sintaxis corporal se fueron sumando otros elementos metafóricos. Se utilizan broches, cajas pequeñas, frascos de pastillas, grandes cicatrices artificiales de caucho, texto<sup>11</sup> y musicalidad de la escena<sup>12</sup>.

Todo el recorrido mencionado en este apartado (desde la génesis del trabajo hasta el modo de composición escénica) confluye en una búsqueda poética<sup>13</sup> por parte de *Danza Viva*. En tanto a las problemáticas abordadas en la obra, las analizaremos en el próximo apartado. Desandaremos el modo en el que este espectáculo permite una irrupción de múltiples temáticas superpuestas en escena.

### Temáticas de la obra

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

- **Angeles dañados: autolaceraciones.**

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>14</sup> Supervivencia de la Antigüedad.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

A modo de ejemplo, citamos la escena en la que se describe una cirugía en lenguaje técnico. Se explican detalladamente los procesos y procedimientos, las técnicas, los resultados. Lo podemos leer a modo de manual para diseñar y esquematizar el cuerpo. Un cuerpo que, de tantas intervenciones, pasa a ser ajeno, un espacio de otro, que linda con lo insano<sup>16</sup>.

---

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

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

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

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

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

En el germen de este polo temático, Gómez Comini decidió tomar como lenguaje referente al body art<sup>17</sup>. Seleccionó a tres artistas femeninas (Marina Abramovich, Regina Galindo y Orlan) quienes manifiestan una crítica en sus propios cuerpos hacia las condiciones de existencia. El body art como movimiento artístico se materializa en escena a modo de performance. Con respecto a este concepto nos alineamos con Pavis (2008):

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

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

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

---

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

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

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

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

### **Elementos trágicos en *cuerpo impuro***

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

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

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

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

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

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

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

### **Conclusión: vivir en permanente muerte**

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

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

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

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

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

### Referencias

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**CONSIDERACIONES A PARTIR DE LA OBRA  
RÉQUIEM PARA CUATRO LLORONES (2010) DE JULIO  
CONTRERAS  
CON RELACIÓN CON LA IDEA DE LA IMAGINERÍA  
FEMENINA DE LO TRÁGICO**

**CONSIDERATIONS FROM THE WORK  
RÉQUIEM PARA CUATRO LLORONES (2010) BY JULIO  
CONTRERAS  
IN RELATION TO THE IDEA OF THE FEMININE  
IMAGERY OF THE TRAGIC**

**Nazareno, Adriana\***

**RESUMEN**

A partir del análisis de la obra *Réquiem para cuatro llorones* de Julio Contreras Oliva, podemos reflexionar el modo en el que el autor/director emprende su camino de creación desde la acción de manera intermitente entre la presentación y la representación de sus personajes, quienes ponen en evidencia el *pathos* que aflora de sus cuerpos en su estado más profundo de tristeza, pasión y padecimiento. Poniéndonos en consonancia con la revalorización del cuerpo-materia y los cambios en los modos de concebir y organizar su noción del cuerpo en las sociedades occidentales contemporáneas, nos proponemos realizar un breve análisis sobre la significación del cuerpo en la Danza y el Teatro en relación a lo que ésta obra deja traslucir.

**Palabras clave:** Julio Contreras Oliva, presentación, representación, Imaginería trágica femenina, cuerpo, Danza y Teatro.

**ABSTRACT**

Based on the analysis of the work *Réquiem para cuatro llorones* (Requiem for Four Whiners) by Julio Contreras Oliva, we can reflect on the way in which the author / director embarks on his journey of creation through intermittent action between the presentation and representation of his characters, who reveal the *pathos* that emerges from their bodies in their deepest state of sadness, passion and suffering. Putting ourselves in line with the revaluation of the body-matter and the changes in the ways of conceiving and organizing its notion of the body in contemporary western societies, we propose to make a brief analysis about the meaning of the body in dance and theater in relation to what this work shows.

**Key words:** Julio Contreras Oliva, presentation, representation, feminine tragic imagery, body, dance and theater

\* La autora pertenece a la Universidad Nacional de La Rioja y al Instituto Superior de Arte y Comunicación "Prof. Mario Alberto Crulcich" (amnazareno1@gmail.com)

## 1. Introducción

Acercarnos al nudo central de la obra *Réquiem para cuatro llorones* que el autor y director riojano Julio Contreras Oliva creara en el año 2010 para su elenco *Caja Negra*<sup>1</sup> supone un viaje insondable a las profundidades de un abismo inescrutable.

Por un lado, por la lejanía en el tiempo en el que fuera escrita, montada y estrenada, y, por otro, porque la situación del grupo de actores y director ha cambiado. El elenco, luego de varias producciones con participación de artistas del medio local, se disolvió en el año 2012.

Sin embargo, podemos afirmar que los recuerdos del momento de creación, el modo de trabajo y los resultados, se mantienen intactos en la memoria y en el cuerpo de quienes han sido partícipes de este trabajo.

Para poder realizar un estudio sobre la noción de *cuerpo* en la Danza y el Teatro en relación a ésta obra —y como fuera planteado en la investigación que nos encontramos realizando— debemos ponernos en consonancia con la revalorización del cuerpo-materia y el creciente interés por lo corporal en la sociedad occidental contemporánea, hecho que produjo notables cambios en los modos de concebir y organizar la creación para la escena. Estos cambios, ligados a la crisis de los valores e instituciones de la modernidad, configuraron un escenario en el que el *cuerpo* ocupa un lugar cada vez más central, no sólo en el hecho artístico o en los círculos académicos, sino también en el pensamiento y la vida cotidiana.

## Metodología

Una vez seleccionada la obra de Teatro para analizar: *Requiem para cuatro llorones* (Caja Negra-2010)<sup>2</sup> realizamos entrevistas abiertas a uno de los actores/performers y a su autor/director (la de éste último se transcribe en el desarrollo del presente trabajo) acerca del proceso de creación y montaje de las distintas

---

<sup>1</sup> Caja Negra fue un elenco creado en La Rioja, Argentina, por Julio Contreras Oliva y Federico Tello a partir de la producción de su obra homónima *Caja Negra* presentada y protagonizada por ambos en el año 2007. A partir de allí, produjeron varias obras en las que participaron diferentes artistas del medio local.

<sup>2</sup> Ficha técnica: *Réquiem para cuatro llorones*

Grupo: Caja negra

Intérpretes: Martina Ruiz Salva, Natalia Stanojevic, Ximena Argañaraz, Sebastián Arabel, Esteban López, Lucciana Zaffini, Federico Tello.

Dramaturgia y dirección: Julio Contreras Oliva

Asistentes de dirección: María Jimena Tello, María Ximena Argañaraz

Producción general: Federico Tello

Maquillaje: Esteban López

Realización de Vestuario: Marcela Malcorra

Iluminación y sonido: Julio Contreras

Utilería: Mario Tello

Estreno: junio de 2011, Biblioteca "Marcelino Reyes" La Rioja

escenas y personajes que intervinieron en la misma para un posterior análisis de la presencia de la imaginería trágica femenina y su incidencia en la noción contemporánea de *cuerpo* en la Danza y el Teatro.

## 2. Desarrollo

El cuerpo, que en las investigaciones de las ciencias sociales emerge como una construcción de carácter simbólico o lingüístico, que posterga la idea de su dimensión material, en el hecho artístico no se reduce a una mera representación, hay una materialidad del cuerpo que no puede terminar de definirse en términos del lenguaje. Esta materialidad no es la biológica u orgánica del pensamiento dualista que nos ha precedido. Es, por el contrario, de una dimensión de la corporalidad que creemos independiente tanto a la biología como al lenguaje. Esta revalorización de lo corporal supone una nueva mirada del hecho teatral que involucra tanto el trabajo del intérprete como a la mirada del creador, quien forjará un tejido en el que la presencia del cuerpo no se reduzca a lo simbólico o lingüístico.

La necesidad de nuestro teatro contemporáneo de entablar procesos vivos de comunicación que posibiliten al ser humano la capacidad de diseñar sus propias respuestas y sus propios juicios a través del cuerpo como reacción ante los parámetros de la globalización, la homogeneización cultural y la imposición de otras culturas, propició un campo para dialogar de temas universales, pero desde una mirada propia y particular.

Como sostiene Foucault (1989) el cuerpo no expresa nada si no se lo pone en relación, si no se lo pone en medio de un sistema de interpretación específico, en un circuito de prácticas, si no se lo sumerge a un esquema de interpretación construido históricamente y sostenido en su función por un conjunto de cosas y personas.

En la obra analizada podemos observar, según lo sostienen Fediuk y Prieto Stambaugh (2016), cómo la diversidad de teorías acerca del cuerpo se ha visto reflejada y cuestionada a través del tiempo en diversas propuestas escénicas. Un cuerpo que durante siglos se vio como un recurso a disposición del alma que habita en él, por lo que actúa como una suerte de vestuario, que a veces es también templo o cárcel de aquella entidad sutil e intemporal. El dualismo cristiano cuerpo-alma y, el científico cuerpo-mente, fueron puestos en cuestión por otras corrientes filosóficas que plantearon al cuerpo no como algo que se tiene, sino como algo que se es.

La sutil relación creada entre cuerpos vivientes. La imagen del cuerpo. Primero una imagen, no en el sentido pictórico, sino la imagen que proviene de haber

sido puesta en una pura sensibilidad corporal desde donde surgen movimientos capaces de crear un lenguaje, tan familiar como extraño a la vez.

A decir del creador de *“Requiem...”* en esta experiencia, el cuerpo en la escena es un cuerpo-soporte; pasa a ser una experiencia que sin cesar se renueva y se impone. Y, a partir de ello, la emoción se presenta, fluye, aparece a partir del trabajo físico de los actores/performers.

En consonancia con estas nuevas concepciones del cuerpo descubrimos en la obra analizada, además, un formato de búsqueda escénica que, desde una fuerte crítica al teatro convencional —especialmente a la concepción imitativa/figurativa y psicologista de la tradición realista— encuentra una poética actoral basada en el uso extracotidiano del cuerpo, rechazando la reproducción mimética de los comportamientos sociales y la concepción idealista del arte como reflejo del mundo.

Según lo expresa Cornago (2006), las manifestaciones surgidas en la escena a partir de los años setenta contribuyeron a reflexionar sobre las formas de creación, poniendo de relieve algunos aspectos que distinguen las prácticas teatrales contemporáneas de las que fueron novedad en otros momentos.

Estas nuevas corrientes dramáticas han tratado de llevar el texto hasta el límite de la representación. Experiencias en las que la actuación ya no funciona como ilustración del texto, pasa a convertirse en un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está ni previsto ni contenido en el texto dramático. Se hace necesario martirizar la representación, llevarla a sus límites, en una constante problematización, desequilibrio, fragmentación y desplazamiento.

La resistencia que se ofrece a la representación es evidente, con textos fragmentarios donde no se finge una situación de comunicación, donde no encontramos diálogos realistas, ni personajes ni acciones claramente definidos pero que, a menudo, denotan un fuerte tono poético. (Cornago, 2006).

Uno de los recursos más utilizados es el de impulsar en el actor/performer un comportamiento excesivo que se acelera hasta llegar a un punto álgido de tensión, lo que suele coincidir con un creciente nivel de caos.

De este modo, se hace pasar la obra por un mecanismo de desestabilización, en paralelo a un violento trabajo con el cuerpo, que busca la apertura de un espacio de intensidades, lo que exige un movimiento hacia los márgenes del espacio consensuado y convencional de la representación, tanto a nivel físico como lógico. Así se consigue crear un espacio *otro* de (re)representación que solo puede hacerse visible de manera performativa, es decir, como acción en proceso, como acontecimiento y presencia inmediata, no solo

un espacio de negación, sino sobre todo y en primer lugar de afirmación de unas intensidades expresadas de modo sensorial antes que intelectual.

(Cornago, 2006, p.11)

El análisis del fenómeno teatral en todas sus fases (entrenamiento, procesos creativos, producción, circulación y recepción de los espectáculos) podemos realizarla en este trabajo a través del parámetro de una situación de “resistencia a la representación”, en la cual, los laboratorios de investigación teatral apuntan a ubicar al actor en el centro del proceso creativo y en la base del hecho escénico, reconociendo su autonomía creativa, que lo lleva de haber sido un simple ejecutor de las ideas del texto, del autor o del director a ser un sujeto creador.

La búsqueda permanente de una resignificación en estos cuerpos presentados o representados, reales o ficticiales, del pasado más lejano o del presente cercano, se deja traslucir a través de la imaginería trágica de cuerpos que hacen referencia directa, ocultan o dejan traslucir *lo trágico femenino*.

En “*Requiem...*” este ser humano/actor, realiza una especie de “nueva catarsis” a través de la exposición de temas muy íntimos, en la mayoría de los casos ligados a la propia experiencia o la del director/creador, valiéndose del espacio de ficción para expresar lo que no puede ser dicho en el contexto de la realidad. Desde el momento que un artista sube al escenario crea una paradoja, un misterio que se mantiene indescifrable, un juego de incertidumbre construido con un lenguaje de imágenes y palabras.

¿De qué se trata ese lenguaje? Tal vez de una cierta verdad oculta detrás de los gestos, una verdad acerca del “ser” que permanece voluntariamente silencioso, compartiendo la impotencia y la soledad de los intentos de comunicación propios de la humanidad.

Todo esto, sumado a la utilización de un formato en la estructura escénica —donde priman la fragmentación y la superposición de situaciones— son el punto de partida de la puesta, que se va trazando y organizando en un espacio delimitado por objetos y ambientes de acuerdo al uso de los efectos de iluminación y la sonoridad.

La refundación del hecho teatral a partir de una nueva definición de las tareas de sus protagonistas y nuevas concepciones estéticas de sus elementos principales —el cuerpo, la acción, la palabra, el movimiento, el espacio— y de sus procedimientos de creación, exige también la participación activa del espectador.

Este cambio de paradigma en la creación escénica, entonces, también apunta a

producir, en quien presencia el proceso, determinadas respuestas sensoriales y emocionales alejadas de la mera observación pasiva o la mirada crítica.

Surgen aquí una serie de interrogantes sobre el proceso de creación llevado a cabo, en particular para este trabajo y, es su director, quien nos ayuda a dilucidarlos a través de la siguiente entrevista.

### **3.1 Entrevista al autor/director de *Requiem para cuatro llorones***

**AN:** ¿Cómo se llevó a cabo el proceso de creación?

**JC:** *En mi práctica no niego la presencia de la idea. El proceso se origina a través de un rejunte de sensaciones y percepciones que subyacen a la idea. A veces cobran significado, otras solo flotan en el espacio-tiempo del sentido.*

*En Réquiem, como en el resto de mis trabajos, no hay concepciones epistemológicas que separen la técnica de la expresión, la teoría de la práctica, la sabiduría de la ignorancia, el orden y el caos. No me afilío a las diadas de movimiento-emoción. No considero que haya una equivalencia entre ambos pares. No trabajo de esa forma. Tampoco los procesos se orientaban a intensificar lo trágico. El camino fue otro.*

*Los pasos y las detenciones no se emplazan para trabajarlo. No niego que lo trágico esté presente, pero es tan solo uno de los múltiples sentidos en el multiuniverso que constituye la obra.*

*Nunca pude identificarme con ninguna corriente estética. Digo que “nunca pude” porque en trabajos anteriores, lo intenté pero no lo logré. Supongo que todo se relaciona con lo mismo. No confío en los conglomerados de pensamiento. En las masas uniformes que crean las corrientes. Los idelectos. Prefiero escaparme a la moldura.*

**AN:** ¿Trabajó “particularmente” el aspecto emocional en esta obra?

**JC:** *Durante el proceso, como en la obra, ningún objetivo apuntaba a “transmitir emociones”. No considero que las mismas puedan transmitirse (son inasibles). La emoción circula en cada encuentro; en todos los ensayos y en cada singular puesta ante el público.*

*Mi tarea como director es la de “no encorsetarla”, sino permitir la creación de un espacio denso y poroso. Lleno de intersticios. La emoción se despliega por el espacio o, dicho de otro modo, el espacio está cargado de emociones, de historias, de exteriorizaciones. Mi labor es agitarlas más allá de la literalidad de cada episodio.*

*Seguramente habrá emociones, pero las mismas se dan a partir de la enmarañada presencia del actor frente al espectador. En sus cuerpos radica el sentido que mueve y (se) re-mueve.*

*No trabajo la manipulación del aspecto emocional en ningún trabajo. Sin duda alguna, las emociones están siempre presentes, pero no hay intenciones deliberadas de manipularlas.*

*Cabe aclarar que nunca apunto a procedimientos psicologistas que hurguen en la interioridad de cada actor, tratando de extraer o transformar vivencias personales en equivalentes representacionales. La actuación no es un síntoma de lo que siente el actor.*

*Aunque en Réquiem, hay una reminiscencia trágica en los cuatro personajes centrales, la emoción se presenta desde el trabajo físico. El cansancio, la ansiedad, la fatiga. Ellas y otras más, van dando sentido al trabajo. Mi tarea como director es darles lugar, no darles forma. En todo caso, darles fondo para que puedan explayarse, diversificarse y confundirse. Creo que con la confusión, el teatro se enriquece exponencialmente.*

**AN:** *¿Cuál fue el disparador para estas obras? ¿Cómo se construyó la obra? ¿Cómo se enfrentó el individuo y el grupo a ese proceso?*

**JC:** *La propuesta inicial surgió desde la necesidad realizar un trabajo de mayor intimidad. Al decir intimidad, me refiero al vínculo del actor con el director y, por otro lado, de la obra con el público. Por esta razón, cada episodio es unipersonal, a excepción del primero, "Frida pensando en la muerte", en el cual hay dos actores trabajando allí la intimidad entre ambos.*

*Hubo cuatro primeros encuentros, uno para cada episodio. Cada uno de ellos consistió en un trabajo físico de los actores conmigo. Se trataba de improvisar mutuamente pautas para el movimiento del otro, y luego, para movernos juntos.*

**AN:** *¿Debían las intérpretes cumplir con ciertos requerimientos físicos y/o técnicos?*

**JC:** *Los actores no debían poseer ningún requerimiento físico. La lógica es inversa dado que el material es provisto por ellos durante la producción. Como consecuencia, no hay modelos ni prefiguraciones a seguir.*

**AN:** *¿Cómo se construyeron los personajes? ¿Desde qué elementos disparadores?*

**JC:** *Cada integrante de la obra propone y aporta lo que trae, que siempre es demasiado. Saberes incalculables. Eso es todo lo necesario para llevar adelante un trabajo escénico. Lo que se proponen son identidades, es decir, creaciones de nuevas percepciones de cada actor en el mundo. Decido dejar de lado la noción de personaje como cuerpo expropiado, que actúa por reemplazo. Trabajar desde esta posición sería ejercer coerción. Orientar a los actores a robar un cuerpo e imponerles uno ajeno: fenómenos de descorporalización y actuación esquizofrénica. Esto conlleva a una desapropiación de su cuerpo y su*

*pensar. Director anestesista. Privador de la sensación.*

**AN:** *¿Qué gestos son amplificados en la obra? ¿Cómo logra guiar al espectador a ver lo que Ud. quiere mostrar? ¿Por qué?*

**JC:** *Existen numerosos recursos que trabajamos para que el sistema que comprende cada episodio empiece a andar, entre ellos, las intervenciones relacionadas con los elementos energía, espacio y tiempo del movimiento. A través de juegos de combinaciones, alteraciones, aceleraciones, intensificaciones, ampliaciones, miniaturizaciones buscamos que el trabajo físico (esto incluye lo vocal) sea multiforme.*

*Es decir que todo esto se realiza en función de la dinámica escénica, pero no para guiar al espectador. Nos hacemos cargo de los sentidos que el espectador puede crear a partir de lo que vivencia, porque entendemos que cualquier obra de arte es portadora de múltiples sentidos. Nosotros trabajamos para fomentar esa multiplicidad sin la necesidad de orientar, conducir o manipular la atención de nadie.*

**AN:** *¿Cómo aborda la dramaturgia de los personajes trágicos en su obra?*

**JC:** *Más que dramaturgia, lo que tratamos de construir, es una identidad.*

*La Identidad es una apariencia privilegiada que puede ser convencionalmente esgrimida para medir toda cosa. Por lo tanto, es también una apertura al mundo, el cual, al mismo tiempo, le permite al cuerpo sentirse en sus posibilidades. Esta misma identidad experimenta variaciones, alteraciones en función de contexto y la propia voluntad. Es así como los actores logran escaparse de la noción de personaje, asentada en principios psicologistas o maniobrada desde fundamentos biomecánicos. Polarizaciones que accionan por descuartizamiento. Identidades que se parecen a Frida, a Medea, a Nijinsky e, incluso, a nosotros mismos (los actores y yo), pero que se presentan como ensayos provisorios, nunca dados en su totalidad. El cuerpo en escena pasa a ser una experiencia que sin cesar se renueva y se impone. Mi cuerpo, es un cuerpo-soporte que constantemente intenta ser como ellos. Así es como se vincula. En un constante intentar.*

**AN:** *¿Cómo se planteó el conflicto en la obra?*

**JC:** *No contemplo la idea de conflicto. Mucho menos de tensión dramática. Los considero conceptos plenamente arraigados a la tradición teatral literaria, y caducos en la actualidad. Cada episodio de Réquiem no posee una estructura dramática (presentación-conflicto-desenlace), sino que la presentamos como un organismo irregular. Rizomático, en todo caso.*

*Aclaro que no se trata de trabajos librados a la improvisación durante la presentación. Por el contrario, los episodios están sistematizados. Lo que*

*sucede es que algún episodio se da a partir de pequeños fragmentos breves (y hasta uniformes), o como un tallo horizontal y lineal. Otro de ellos, con un tiempo invertido. A veces, el tiempo y el espacio son reconocibles. Otras veces, están enrarecidos.*

*En síntesis, cada episodio se presenta prácticamente como un trabajo independiente, creado a partir de las necesidades sistémicas surgidas en el proceso de producción.*

**AN:** *¿Hay imágenes específicas que se querían reproducir en escena? (en el caso de las dos obras que parten de una obra pictórica) y ¿en qué imagen se puede resumir un “texto”?*

**JC:** *Hay una imagen que se corresponde con una obra pictórica, “Frida pensando en la muerte”, de Frida Kahlo. La misma llega a nosotros buen tiempo después de que hemos iniciado el trabajo y se inserta al final, cuando el episodio está casi terminado. Constituye así la imagen de inicio de la obra en general. Aclaro que esta imagen pasó a ser un recurso escénico más —no un germen creativo— ya que el trabajo se gesta rizomáticamente desde lo corporal. Trabajo desde el trabajo, que siempre es físico, psíquico, emocional, ideológico, político, etc.*

*Sin llegar a ser el tema central de la investigación escénica es innegable que, alrededor y al interior del trabajo, circulan temáticas como la homosexualidad, la misoginia, la religión, la maternidad, el machismo, el arte, la locura, la muerte. Todas estas temáticas son más bien universales, que le dan a Réquiem un tenor trágico.*

**AN:** *¿Es posible a través del tiempo transcurrido identificar la materialidad del pathos de la mujer trágica en algunas imágenes de la obra que haya guardado en su memoria?*

**JC:** *Sí, creo que la obra es materia, más que materialidad. Hay concreción en ella. Es por esto que podría identificar, actualmente, materiales del pathos que aún resuenan en mi cuerpo como espectador y como director. Este pathos pareciera responder a la dialéctica pulsional combinada con prefiguraciones aprehendidas de alguna forma a veces deliberada y otras, no tanto.*

### 3. Consideraciones a modo de conclusión

En consonancia con las nuevas concepciones del cuerpo en la escena, la obra analizada emprende una búsqueda, que, desde la fuerte crítica al teatro convencional —especialmente a la concepción imitativa/figurativa y psicologista de la tradición realista— encuentra una poética actoral basada en el uso extracotidiano del cuerpo, rechazando la reproducción mimética de los comportamientos sociales y la concepción idealista del arte como reflejo del

mundo.

Sabemos que hoy existen distintas posiciones que confirman un cambio de paradigma en la creación y producción escénica, que el estado del teatro se caracteriza por la multiplicidad y la pérdida de fronteras con respecto a otras formas de representación.

El dramaturgo y director sostiene que nunca pudo identificarse con ninguna corriente estética, que prefiere escaparse a la moldura. *Réquiem para cuatro llorones*, a decir de su creador y director Julio Contreras Oliva, emprende su camino desde la acción, transitando por el doble carril de la presentación y la representación e inclinándose intermitentemente, en un sentido y el otro.

La marcada tendencia de apelar al uso de un lenguaje despojado de formalismos; las reiteradas acciones o expresiones de carácter erótico; el tratamiento de temas —antes reprimidos en la sociedad— como la homosexualidad, la discriminación o la violencia; el rechazo contra los sistemas impuestos y sus fallas (las instituciones como la justicia o la iglesia) busca el alejamiento y rompimiento del pensamiento que imponía un marcado sello cultural de esta sociedad, tradicionalmente conservadora. El mandato de las convenciones sociales, la crítica al peso de la apariencia, las continuas referencias a lo erótico como algo censurado, culposo o secreto, dan cuenta de un nuevo modelo de artista, despojado de los prejuicios que caracterizaban a esta sociedad, alejándose cada vez más de la hegemonía de las temáticas regionales costumbristas, comerciales o superficiales.

Este ser humano/actor realiza una especie de “nueva catarsis” a través de la exposición de temas muy íntimos, en la mayoría de los casos ligados a la propia experiencia o la del director/creador, valiéndose del espacio de ficción para expresar lo que no puede ser dicho en el contexto de la realidad.

Cada uno de sus cuatro episodios: “Frida pensando en la muerte”, “Pablo Interrumpido”, “Medea sin útero” y “Nijinsky Fragmentado”, han sido creados a través de mecanismos procedimentales que, en ocasiones, se tornan representacionales y, en otras, permanecen incomprensibles. De esta forma, lo pulsional y lo explícito se entremezclan, descartando el mandato de la racionalidad absoluta como único recurso para la construcción escénica.

Sin embargo, la obra nos deja entrever cómo el transitar de los personajes femeninos y *lo femenino* de los personajes, cobra vital importancia a través de su relación con la imaginería de lo trágico. La referencia directa a mitos de la antigüedad clásica o sus reflejos en espejos de la contemporaneidad nos habla de una *reflexión sobre el Otro*, expresada por P. Vidal-Naquet a la que hace referencia el trabajo de Lidia Gambón sobre los imaginarios trágicos de

la alteridad y su pervivencia en el teatro argentino. En esta línea, acordamos con lo que expone Gambón, referido a que la tragedia antigua afirmó no solo la representación del mito sino que resaltó la complejidad de sus facetas al otorgar protagonismo a los personajes femeninos trágicos como Antígona y Medea.

Podemos decir que en *Requiem para cuatro llorones*, la pervivencia y resemantización contemporánea de los personajes trágicos femeninos encuentra su origen en un sistema organizado de diferencias y dicotomías, en las que se cimienta la identidad del hombre clásico que menciona Cartledge (1993) en los binomios: griego/bárbaro, hombre/mujer, ciudadano/extranjero, hombre libre/esclavo, dioses/mortales. Estas divisiones conforman lugares de oposiciones sustanciales a través de las cuales se configura su imaginario, según podían señalarlo sus propios pensadores, y según se mostró y demostró, asimismo, en la construcción y representación de esta alteridad en el drama clásico.

Habiendo participado como espectadores mudos de la emoción presente en una obra de arte, podemos dar cuenta de lo que ésta dejó impreso en nuestras retinas y en nuestro más profundo ser interior. El tormento padecido por Medea; Frida en un debate entre sus dos existencias; Pablo en su lucha con un cuerpo al que considera ajeno, impuro e impuesto y Nijinsky que oculta su verdadero ser y sentir en los pliegues de su locura, dan cuenta de una presencia absoluta del *pathos*.

A través de la imaginería trágica de cuerpos que hacen referencia directa, ocultan o dejan traslucir *lo femenino*, está la búsqueda permanente de una resignificación en estos cuerpos presentados o representados, reales o ficcionales, del pasado más lejano o del presente cercano.

Esta exploración de la que nos hace partícipe tanto el autor/director como cada uno de los intérpretes/performers de *Requiem...*, nos permite percibir, de un modo u otro, la íntima emoción presente que aflora de estos cuerpos en su estado más profundo de tristeza, pasión y padecimiento.

### Referencias

- Cartledge, P. (1993). *The Greeks. A Portrait of Self and Others*. Oxford: Oxford University Press.
- Cornago Bernal, O. (2006). *Teatro Posdramático: Las resistencias de la representación*. Madrid: Artea. Investigación y creación escénica.
- Díaz, S. (2016). El relato de la memoria en el teatro de Buenos Aires. *Dirasat Hispanicas: Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, (3), pp. 7-21. Recuperado de: <http://dirasathispanicas.org/index.php/dirasathispanicas/issue/archive>

- Fediuk, E. y Stambaugh, P. Antonio (Ed.). (2016). *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*. Universidad Veracruzana. Veracruz, México: Editorial Argus-a Artes y Humanidades
- Foucault, M. (1989). *Vigilar y Castigar*, México: Siglo XXI
- Gambon, L. (2011). *Acerca de los imaginarios trágicos de alteridad y su pervivencia en el teatro argentino actual: Antígona(s) y Medea(s)*. Congreso Internacional sobre la pervivencia de los modelos clásicos en el teatro iberoamericano, español y portugués. Mar del Plata, 23 al 27 de agosto de 2011. Disponible en línea: [www.autores.org.ar/sitios/jhuertas/obras/antigona/Ponencias%20L%20Gambon-1.doc](http://www.autores.org.ar/sitios/jhuertas/obras/antigona/Ponencias%20L%20Gambon-1.doc)



# *Atlas de imágenes*



<https://youtu.be/UfAoQVunVWo>

**SOBRE LA PERFORMANCE Y EL ESPACIO PÚBLICO.  
ENCRUJADAS Y “FORMAS INTERMEDIAS”  
PERFORMANCE AND PUBLIC SPACE.**

**CROSSROADS AND “INTERMEDIATE FORMS”**

**Entrevista a María Cecilia Perea**

**Paulina Liliana Antacli\***

**Información General**

Fecha de publicación: Enero 2019

Entrevistada: María Cecilia Perea

Entrevistadora: Paulina Liliana Antacli

Formato: digital

Ubicación: La Rioja - Argentina

Idioma del documento: español

Revista: *Ágora UNLaR: Número especial La imaginaria femenina de lo trágico. Un estudio sobre las representaciones del cuerpo en la danza y el teatro* Vol 4, Nro 7 – 2019

Institución de origen: Universidad Nacional de La Rioja ISSN:

Extensión: 5 págs.

Materias: Performances, Artes escénicas, Historia cultural

Descriptores: Artes escénicas, Historia cultural, Aby Warburg

\* Doctora en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesora titular de las Licenciaturas en Arte Escénico y en Artes Plásticas, Departamento Académico de Ciencias Humanas y de la Educación de la UNLaR. Es investigadora en la Universidad Nacional de La Rioja y Universidad Nacional de Córdoba (paulinaantacli@gmail.com)

*Recibido: 15 de marzo de 2018. Aceptado: 5 de julio de 2018.*

## RESUMEN

María Cecilia Perea es Licenciada en Teatro y Doctora en Artes con orientación en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y Doctora por la Universidad de Zaragoza (España) en Técnicas de investigación en Historia del Arte y Musicología.

Docente de Teatro en el Instituto Superior de Arte, de Estéticas Contemporáneas en la Universidad Nacional de la Patagonia (Chubut) y de Dirección de actores e Historia de las Artes Visuales en Latinoamérica y Argentina en la Universidad Nacional de la Patagonia Austral (Santa Cruz). Ha dictado seminarios, cursos y conferencias en la Universidad Nacional de las Artes, La Universidad Nacional de La Rioja, la Universidad de Vigo y la Universidad de Zaragoza, entre otras

Como investigadora independiente dirige el Centro Patagónico de Documentación Teatral, dedicado al estudio y la difusión del teatro y la performance en Patagonia. Dicho centro ha sido destacado con la distinción de los Premios Teatro del Mundo, en 2014, otorgados por el centro Cultural Ricardo Rojas, de la Universidad de Buenos Aires.

Ha publicado *La imagen del teatro como Pathosformel en el proceso de creación actoral* (Vela al viento, 2013) y *Performance y espacio público* (Vela al viento, 2014). Participó en diversas publicaciones conjuntas sobre historia del teatro y de las artes, destacando las referidas al teatro chubutense que integran los tres tomos de la Historia del Teatro Argentino en las Provincias, dirigida por el Dr. Osvaldo Pellettieri.

Ha sido becaria de la Universidad Nacional de Córdoba (2002), del Instituto Nacional del Teatro (2002, 2003, 2004, 2005 y 2013) y de la Universidad de Zaragoza-Santander Central Hispano (2007-2010).

Integra Mara Teatro Performativo, un grupo de creación e investigación teatral de reciente creación. Entre 1997 y 2002 dirigió *La Contrapartida*, grupo de teatro independiente de Comodoro Rivadavia. *La Contrapartida* fue seleccionada para representar a Chubut en la Fiesta Nacional del Teatro Rosario 1998, y en las fiestas regionales de Trelew, Neuquén y Río Gallegos, entre otras participaciones.

**Palabras clave:** Performances, Formas intermedias, Encrucijadas

## ABSTRACT

María Cecilia Perea has a BA in Theater and a PhD in Arts with a Theater orientation from the National University of Córdoba (Argentina) and a PhD in Research Techniques in Art History and Musicology from the University of Zaragoza (Spain).

She is a Theater professor at *Instituto Superior de Arte, de Estéticas Contemporáneas* in *Universidad Nacional de la Patagonia* (Chubu)t *Dirección of actors and History of Visual Arts* in Latin America and Argentina at *Universidad Nacional de la Patagonia Austral*(Santa Cruz). She has conducted seminars, courses and conferences at *Universidad Nacional de las Artes, Universidad Nacional de La Rioja, Universidad de Vigo* and *Universidad de Zaragoza*, among others.

As an independent researcher, she directs the *Centro Patagónico de Documentación Teatral*, dedicated to the study and dissemination of theater and performance in Patagonia. Said center has been awarded with the *Premios Teatro del Mundo* in 2014, presente by the *Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires*.

She has published "*La imagen del teatro como Pathosformel en el proceso de creación actoral*" (Vela al viento, 2013) and "*Performance y espacio público*" (Vela al viento, 2014). She participated in several joint publications on the history of theater and the arts, highlighting those referring to the Chubut theater that make up the three volumes of "*La historia del teatro en las provincias*", directed by Dr. Osvaldo Pellettieri.

She has been a fellow of *Universidad Nacional de Córdoba* (2002), of the *Instituto Nacional de Teatro* (2002, 2003, 2004, 2005 and 2013) and of *Universidad de Zaragoza-Santander Central Hispano* (2007-2010).

She is part of *Mara Teatro Performativo*, a group of creation and theatrical research of recent creation. Between 1997 and 2002, she directed *La Contrapartida*, an independent theater group in Comodoro Rivadavia. *La Contrapartida* was selected to represent Chubut in the 1998 *Fiesta Nacional del Teatro Rosario*, and in the regional festivals of Trelew, Neuquén and Río Gallegos, among other participations.

**Key words:** Performances, Intermediate forms, Crossroads

PLA: El joven Aby Warburg en el ensayo “*El vestuario de los intermezzi de 1589*” (1895), hace referencia a las formas intermedias como “todos aquellos géneros que se situaban entre la vida real y el arte dramático” ¿consideras que podría incluirse la performance a esta noción?

MCP: Es muy interesante lo que plantea Warburg sobre la necesidad de revisar la relación en forma y contenido entre el arte y el escenario, y por ello insiste en verlos sistemáticamente como una sola cosa. Los actuales estudios de performance incorporan estas búsquedas, porque la performance como arte acción se construye sobre la base de la relación entre imagen, palabra y acción. Entiendo –pero esta es una posición muy particular– que la performance es una forma intermedia –aunque no un género menor– entre el arte y la vida, y un espacio privilegiado para estudiar la acción emocional.

PLA: Siguiendo esta idea de Warburg ¿consideras que podría incluirse la performance como parte de un área de estudio en la Historia del arte?

MCP: En líneas muy generales diría que la historia del arte, hoy, incluye solo parcialmente a la performance, limitándola a un período determinado al referirse al *performance art*, o bien, como una etapa o una obra en la búsqueda particular de un artista. Habría que esforzarse por repensar y reescribir la historia del arte, desde las vanguardias hasta hoy, y reemplazarla por una historia de *las artes* para no continuar reforzando las divisiones, y excluyendo artistas ‘inclasificables’ pero fundamentales para comprender un determinado período.

PLA: ¿Desde qué perspectiva abordas en tu tesis doctoral: *Itinerarios, encrucijadas y centros. Performance y espacio público en España (1992-2010)*, -leída en la Universidad de Zaragoza el 26 de octubre de 2011-, la encrucijada como punto de partida para analizar la cultura contemporánea? En esta línea ¿qué enfoque teórico metodológico utilizaste para el estudio de un arte “inclasificable” como la performance?

MCP: Para poder responder creo que es preciso aclarar algunos puntos de mi investigación. La tesis tiene en cuenta varios aspectos diferentes. Uno de esos temas se refiere a repensar la performance en el espacio público, desde la perspectiva del lugar.

La performance es un territorio inestable y en constante transformación, también desde el punto de vista teórico-metodológico. El trabajo de campo de esta tesis tuvo lugar en España, entre 2007 y 2009, desde una mirada situada en la performance. Asistimos a festivales, muestras y encuentros por todo el territorio español. Este deambular entre artistas, espectadores, programadores, comisarios, generó un diálogo particular con la teoría: la performance se redefine continuamente. Cada nueva obra determina una nueva concepción,

la manera en que se define una performance se impone como un recorte sobre ese territorio. Entiendo la performance como aquello que un artista hace, en un aquí y un ahora, que lo vuelve un acto único e irreplicable, compartido con el espectador. Definido el corpus, el enfoque requería de un modelo de análisis particular que tuviera en cuenta propuesta, espacio, tiempo, presencia y recepción, que pudiera aplicarse tanto a las obras a las que asistimos como a las que reconstruimos a partir de diversos documentos. En esta antología crítica de obras y autores singulares fue posible observar como las formas espaciales de itinerarios, encrucijadas y centros –tomadas de la noción de lugar antropológico tal como lo desarrolla Augé- operaban como categorías de acción que determinaban el ritmo, el tiempo, la presencia y todos los demás elementos que componen una performance.

Un itinerario no es solamente un desplazamiento entre dos puntos, es un recorrido cargado de sentido, un tránsito, un pasaje entre dos situaciones. El itinerario implica una transformación, su lugar de destino se convierte en el lugar propicio para la realización de la ceremonia. Cada vez que un artista selecciona la forma del itinerario es porque ese trayecto le permite inscribir en la esfera de lo público problemáticas que de ninguna manera pueden limitarse al ámbito privado, como el SIDA o la violencia de género. El itinerario es movimiento, y ese movimiento es transformador porque es un tipo de desplazamiento, con toda la carga que el término implica. Pero ese recorrido nunca es individual, el itinerario es una marca espacial presente en las ciudades, un rastro de la memoria colectiva. Un itinerario es también la impronta del tiempo.

Las encrucijadas se organizan como un espacio complejo e inestable que surge del intercambio directo con los espectadores. En este sentido, en la encrucijada está presente un yo- aquí- ahora, muy diferente del espacio tiempo dilatado del itinerario. Las encrucijadas requieren de la elaboración de una propuesta de participación activa y voluntaria del espectador casual, y cuando esa participación no sucede, la performance se diluye. Son espacios de intercambio, de comunicación, de acción transformadora.

Los centros –quizá por el peso de la tradición del teatro de calle- transforman la presentación en re-presentación. Como explica Breyer en relación al espacio teatral: "...es el espectador el que se inhabilita un lugar en el mundo" Esto no sucede en ninguna de las formas anteriores que irrumpen e interfieren en el espacio público sin generar un espacio 'otro'. El centro obliga a la performance a desenvolverse dentro de unos límites que, al menos desde mi perspectiva, la acercan a la práctica teatral.

Estas categorías permiten agrupar las obras para poder abarcarlas. Encontrar

esta forma fue fundamental, puesto que hasta ese momento no era posible delinear una mirada que nos permitiera contener las diferencias.

PLA: En tu libro *Performance y Espacio Público* (2014), cuando abordan las novias de Beth Moysés, remites a la fórmula de *pathos* de la ninfa estudiada por Warburg y propones una lectura de la performance como imagen síntoma en movimiento, como una supervivencia de la antigüedad irresuelta. Te invito a ampliar este tema

MCP: Entre las performances analizadas como itinerarios encontramos las novias a las que haces referencia. Se trata de dos performances realizadas por la artista paulista Beth Moysés en España, *Memorias del afecto* y *Reconstruyendo sueños*. Moysés presentó estas acciones en España entre 2002 y 2007. Para acercarnos a estas obras, una de las primeras acciones que realicé fue revisar las crónicas y comentarios aparecidos en esos años en la prensa española.

Me interesaba el contraste que de alguna manera dejaban entrever las críticas entre el gesto y el movimiento, lo inquietante que resultaba para el espectador/participante casual la imagen de cientos de mujeres vestidas con trajes de novias que avanzan juntas por las calles de una ciudad. La fuerza de una imagen y una acción que denuncia la violencia de género. El registro de una acción colectiva: la imagen de una mujer joven en movimiento multiplicada por cientos. Y en este punto aparecía la imagen de la Gradiva freudiana y la Ninfa warburguiana, como una imagen que inquieta porque en esa imagen está atravesada por una acción emocional. Aquí se puede ver con claridad cómo imagen, palabra y acción se iluminan mutuamente. La imagen remite a las novias, pero la acción colectiva de las mujeres carga de un nuevo sentido esa imagen, y es la acción (caminar) la que desplaza ese significado.

PLA: En tu vasta experiencia como investigadora ¿cómo encuentras el campo de estudios de performance en la Argentina?

MCP: Entiendo que todavía es un campo en formación en el que se entrecruzan múltiples enfoques, pero que tiene la debilidad de institucionalizarse en centros académicos. La performance surge como una manera de poner en crisis el discurso dominante del arte y por lo tanto requiere de una teoría enraizada en los diversos territorios.

PLA: Por último, puedes especificar la función que cumple y actividades que se desarrollan en el Centro Patagónico de Documentación Teatral que diriges y que proyección avizoras para el mismo?

MCP: El Centro Patagónico de Documentación Teatral es un espacio de investigación independiente que creamos en 2014, junto a Nicolás Ruesch. Se trata de un sitio web [www.cpdtd.net](http://www.cpdtd.net) dedicado principalmente al estudio, la investigación y la difusión del teatro y la performance en Patagonia. En 2017 iniciamos los encuentros de dramaturgos-directores de Patagonia para potenciar espacios de intercambio entre artistas de la región.

# Pautas de Presentación para Autores

Los artículos enviados por los autores deben ser inéditos. El envío de un trabajo para su publicación supone la obligación del autor de no mandarlo, simultáneamente, a otra revista

Para enviar los artículos es conveniente registrarse en la web de la revista, en la pestaña "Login", desde este link: <https://revistaelectronica.unlar.edu.ar/index.php/agoraunlar/login>  
Por cualquier inquietud, el mail de la revista es: [agoraunlar@gmail.com](mailto:agoraunlar@gmail.com)

Una vez enviado, el artículo es revisado por el Comité Editorial, para verificar el cumplimiento de las Pautas de Presentación, el mismo se reserva el derecho de realizar modificaciones menores de edición. Luego es evaluado por dos especialistas en el Área de Conocimiento. De cualquiera de estas instancias puede surgir la necesidad de devolver el artículo al autor para su corrección.

## 1- FORMATO DEL TEXTO

**Formato:** Documento Word. Tamaño de página A4, con 2,5 cm en los cuatro márgenes. Letra Arial 11, con interlineado doble, sin sangría y alineación izquierda  
Numeración consecutiva en la parte inferior central de la página

**Portada:** Título en español y en inglés

**Resumen:** hasta 250 palabras, en español y en inglés. (Arial 10, interlineado simple)

**Palabras clave:** Describen un contenido específico de una disciplina. Hasta cinco, en español y en inglés. (Arial 10, interlineado simple)

**Área del conocimiento:** El autor especifica el área del conocimiento

**Sección:** Especificar a qué sección va dirigido el trabajo, por ejemplo: Artículos de investigación o Revisión Teórica, Artículos de Tesis, Producción Artística, etc.

**Cuerpo del manuscrito:** Introducción, Metodología, Resultados y Discusión.

**Extensión (máxima)**

**Artículos de Investigación o Revisión Teórica:** 25 páginas

**Artículos de Tesis:** 20 páginas

**Producción Literaria:** 5 páginas por poema o texto narrativo

**Crítica Literaria:** 20 páginas

**Producción artística:** 10 páginas

**Reseña:** 5 páginas

**Entrevista:** 25 páginas

## 2- CITAS Y REFERENCIAS:

Siguen el estilo básico de las Normas APA 6ta. Ed.

### a. Citas

**Citas de menos de 40 palabras basadas en el autor:** Apellido (año) afirma: "cita" (p. xx).

**Citas de menos de 40 palabras basadas en el texto:** "cita" (Apellido, año, p. xx)

**Citas de más de 40 palabras basadas en el autor:**  
Apellido (año) afirma:

Texto de la cita con sangría de un punto y letra Arial 10, sin comillas. (p. xx)

### **Citas de más de 40 palabras basadas en el texto**

Texto de la cita con sangría de un punto y letra Arial 10, sin comillas. (Apellido, año, p. xx)

### **Paráfrasis basada en el autor**

Apellido (año) refiere que .....

### **Paráfrasis basada en el texto**

Texto de la cita (Apellido, año).

### **Citas en idioma distinto**

Por normas de Cortesía con Lector, si el artículo incluye citas en un idioma distinto al utilizado en el texto, el mismo presentará también su traducción.

## **b. Referencias**

Las Referencias se ubican al final, en orden alfabético y con sangría francesa

### **Libro**

Apellido, A. A. (año). Título en cursiva, Ciudad: Editorial.

Si el libro tiene varios autores, se separan por comas y el último se separa por la letra 'y'.

### **Capítulo de un libro**

Apellido, A. A., y Apellido, B. B. (año). Título del capítulo. En A. A. Apellido. (Ed.), Título del libro (pp. xx-xx). Ciudad: Editorial

El año de la primera edición de la obra deberá ir entre corchetes: Ejemplo: ([1984] 2004)

### **Artículo Científico**

Apellido, A. A., Apellido, B. B., y Apellido, C. C. (año). Título del artículo. Nombre de la revista, volumen(número), xx-xx (páginas, sin pp adelante).

### **Artículo de Revista Impresa**

Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. Nombre de la revista. Volumen(Número), xx-xx (páginas, sin pp adelante).

Artículo de Revista on line

Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. Nombre de la revista. Volumen(Número), xx-xx (páginas, sin pp adelante). Disponible en www.....

## **b.1. Referencias Especiales**

Diferenciar el tipo de material citado agregando un subtítulo en las referencias, por ejemplo: Partituras, Grabaciones, etc.

### **Partituras**

Apellido, inicial del nombre (Año). Título. Ciudad: Editorial

### **Grabaciones**

Apellido, inicial del nombre(Año). Título. Sello. Soporte.

Se pueden incluir: compositor, otros intérpretes, lugar

### **Pintura, escultura o fotografía**

a) Si se consultó la obra:

Apellido, inicial del nombre. Título de la obra. Fecha. Composición. Institución donde se encuentra la obra, ciudad.

Puede agregar la colección a la que pertenece o señalar si es una colección privada.

b) Si se consultó la foto de una obra:

Apellido, A. A. Título de la obra. Fecha. Composición. Institución donde se encuentra la obra, ciudad. En A. A. Apellido. (año) Título del libro (pp. xx-xx). Ciudad: Editorial

### **Catálogos de muestras**

Apellido, inicial del nombre. Año. Artista. Ciudad: Museo

### **Espectáculo en vivo** (Ópera, concierto, teatro, danza)

Título. Nombre y apellido del autor. Nombre y apellido del director, actor o intérprete.

Nombre del teatro o escenario, ciudad. Fecha. Tipo de espectáculo (ópera, concierto, teatro, danza).

Si la cita se refiere a una persona involucrada, se comienza la Referencia con el nombre de ésta

### **Citas de Cuentos o Poemas**

Siguen la misma composición que Capítulo de Libro

## **3- RECURSOS VISUALES**

Para destacar una palabra o una idea se utiliza cursiva; nunca comillas, subrayado o negrita.

Los neologismos o palabras en lengua extranjera se consignan en cursiva

El texto debe estar redactado utilizando un lenguaje respetuoso e incluyente

### **Niveles de títulos**

- Nivel 1: Arial 12. Centrado. Negrita
- Nivel 2: Alineación izquierda Negrita
- Nivel 3: Sangría de 5 puntos. Negrita. Con punto final
- Nivel 4: Sangría de 5 puntos Negrita cursiva. Con punto final
- Nivel 5: Sangría de 5 puntos. Cursiva con punto final

### **Notas al pie** (En lo posible, las mismas deben ser evitadas)

Extensión máxima: tres líneas. Se usarán, únicamente, para ampliar o agregar información.

### **Fragmentos del discurso del entrevistado o texto de fuentes primarias y secundarias**

Sangría de 1 punto. Identificación del entrevistado con las siglas correspondientes o identificación de la fuente. Fragmento en letra Arial 10, cursiva, sin comillas.

**Tablas y Cuadros:** Con interlineado sencillo. Numeración correlativa con números arábigos. Se hace referencia a ellas desde el texto (Tabla 1). Cada tabla tiene su propio título en la parte superior, del siguiente modo: la palabra tabla y su correspondiente número en negrita, el título con mayúscula inicial solamente y en cursiva. Ej: **Tabla 1.** Título  
Si corresponde citar la Fuente, la misma se incorpora en la parte inferior.

**Figuras.** Las imágenes (fotografías, diagramas, gráficos, dibujos, etc.) se designan como Figura. Numeración correlativa con números arábigos y se referencian desde el texto (Figura 1). Cada Figura tiene su título en la parte inferior, así: la palabra Figura y su correspondiente número en negrita, el título con mayúscula inicial solamente y en cursiva.

Ej: **Figura 1.** Título.

En archivos de imágenes (JPG, GIFF, etc.), de buena calidad. Cantidad: 6 por artículo

Si corresponde citar la Fuente, la misma se incorpora siguiendo al título, y entre paréntesis.

**Pies de fotos | Epígrafes**

Estos se utilizan para obra artística o partitura del siguiente modo:

Obra artística:

**Figura 1.** *Título de la obra*, año entre paréntesis, nombre y apellido del autor.

**Partitura:**

**Figura 1.** *Título de la partitura*, año entre paréntesis, nombre y apellido del autor. Aclaraciones.

También podrá indicarse el tema o el contenido que se refleja en la partitura.

Toda situación no contemplada aquí, se resuelve en base al criterio de Cortesía con el Lector



En este número especial de la Revista *Ágora UNLaR* se presentan artículos y una producción en vídeo resultantes de la primera parte del proyecto de investigación titulado: *La imaginería femenina de lo trágico. Un estudio sobre las representaciones del cuerpo en la danza y el teatro*, radicado en SECyT UNLaR.

La imaginería femenina de lo trágico, es matriz-continente de supervivencias y latencias que exalta un citacionismo fragmentario propio de los sistemas de representación de la escena contemporánea. La investigación de los topoi trágicos femeninos en danza y teatro, permitió actualizar los estudios warburgianos sobre el problema del exceso emocional y el *pathos* extremo en la obra de arte en cuyo centro se presenta la mujer trágica como un devenir a lo largo de la historia cultural. Para ello el equipo de investigación realizó una indagación exhaustiva en obras de danza, teatro y danza-teatro de grupos contemporáneos riojanos y cordobeses que abordaran temáticas afines.

En el proceso de la investigación, se identificó la potencialidad del gesto que evoca, actualiza o deconstruye la antigüedad con una intensidad contemporánea. Lo “clásico” así pierde su inmutable belleza y potencia una intrincada red de relaciones interculturales.

