

CUERPO E IMAGEN EN LA CREACIÓN ESCÉNICA CONTEMPORÁNEA

JOSÉ A. SÁNCHEZ

Universidad de Castilla-La Mancha

La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en representación. (Debord 37)

Guy Debord abría con estas contundentes palabras su ensayo de 1967 sobre *La sociedad del espectáculo*, que serviría de referencia a los revolucionarios del 68 francés. La primacía de la imagen como medio de hacer consciente la propia experiencia y la propia historia gracias al desarrollo de los medios de comunicación de masas, y especialmente audiovisuales (el cine primero, la televisión después) contribuyó, junto a otros factores, a la penetración de lo ficticio y lo aparente propio de esos medios en la realidad que *reflejaban*.

El rechazo de la sociedad del espectáculo en las formulaciones de Guy Debord se produce en un momento en que el cinematógrafo ha alcanzado un desarrollo técnico y formal que le ha permitido convertirse en vehículo muy eficaz para la transmisión de dramas y narraciones, con una función insustituible no sólo en la cobertura del tiempo de ocio, sino también en la conformación del imaginario social. Junto a la televisión y la ima-

gen publicitaria, la producción cinematográfica industrial aparece como uno de los signos de identidad de la sociedad del ocio o sociedad del espectáculo y uno de los principales causantes de la percepción de la vida o de la historia como mera apariencia.

Frente a la simbiosis entre espectacularidad y alienación, denunciada por Debord, numerosos creadores que trabajaban en medios espectaculares intentaron desmarcarse de esa alianza con el poder. En unos casos se trataba de inventar lenguajes filmicos que socavaran la dimensión espectacular del cine. En otros, de luchar contra aquello que propiciaba la conversión de lo escénico en espectáculo: la idea de representación, la pasividad del espectador o la conversión del cuerpo en imagen.

La disociación de la experiencia física del cuerpo y la imagen mediática del cuerpo forma parte de esa transformación histórica de la sociedad en espectáculo y es la otra cara de la sustitución de la identidad por la apariencia. Consecuentemente, en el último tercio del siglo la presencia del cuerpo en escena ha sido potenciada como factor de resistencia contra la desaparición de la conversión del cuerpo en fantasma en la estética audiovisual contemporánea y como afirmación de formas de imaginación, conocimiento y comunicación progresivamente excluidas en el contexto de la civilización de la imagen.

Cuerpo e imagen, entre dos vanguardias

Atendiendo al teatro de vanguardia de los años sesenta, resulta evidente el énfasis en lo corporal, vinculado a una voluntad de plantear resistencias al orden establecido, sea desde un compromiso político explícito (Living Theatre o gran parte del teatro radical americano) o desde la conciencia ético-religiosa (Grotowski y el tercer teatro). También en la danza post-moderna, aparecida en Estados Unidos en la década de los sesenta, la atención al cuerpo como objeto de investigación más allá de su imagen (o de la belleza de las imágenes que puede producir) constituyó uno de los rasgos diferenciales del trabajo de esta generación respecto a las anteriores.

Es cierto que en el ámbito de la danza, donde, al igual que en el arte de acción contemporáneo, el cuerpo del creador es al

mismo tiempo sujeto y objeto, el problema de la relación cuerpo-imagen había sido central desde hacía décadas. De hecho, la danza moderna surgió en gran parte como reacción contra la violencia de la imagen sobre el cuerpo, contra la *monstruosidad* de los cuerpos de las bailarinas clásicas (Duncan 56). Frente a lo monstruoso del ballet se retornaba a la naturaleza, al movimiento libre, espontáneo, orgánico, si bien nunca se renunciaba a la conversión del cuerpo en imagen. Duncan defendía sus imágenes corporales por estar muy cerca de la naturaleza, tanto como las imágenes que ella estudió en los vasos griegos del Louvre y el British Museum. Sólo en la reproducción de lo natural podía el cuerpo aceptar su conversión en imagen, una imagen que entonces representaba lo ideal.¹

En los años sesenta, esta conversión ya no podía ser considerada lícita. La diferencia entre el cuerpo y la imagen del cuerpo fue puesta de relieve en sucesivas propuestas de Yvonne Rainer, Simone Forti, Steve Paxton o Trisha Brown, quienes trabajando con movimientos cotidianos, no virtuosísticos, susceptibles de ser realizados por cuerpos no entrenados, acentuaron el factor presencia frente al factor apariencia. De forma explícita, Trisha Brown confrontó en *A String* la presencia y la imagen del cuerpo: en una de las piezas, *Homemade*, Brown llevaba atado a la espalda un aparato de cine que proyectaba imágenes de ella interpretando idénticos movimientos en el mismo espacio, aunque libre del proyector (en la última función, un segundo intérprete la seguía con la pantalla de cine para captar la imagen cuando las acciones de la danza lanzaban las imágenes sobre toda la habitación) (Banes 79).

El énfasis que los creadores escénicos pusieron en la presencia del actor/bailarín coincidía con una disposición anti-espectacular, manifiesta en la práctica del 'happening' o la acción frente a la representación. Se trataba de conceder a cada presentación pública un carácter único, bien por la adaptación a diferentes espacios, bien por el cambio de los intérpretes, bien por la modificación de la estructura de la composición (a veces aleatoria). Sin embargo, la imposibilidad de evitar completamente la conversión del cuerpo en imagen en la percepción del espectador así como la recepción de la propuesta como espectáculo condujo a muchos creadores escénicos de los sesenta a

rebasar las fronteras de lo escénico para abordar la práctica de lo parateatral. Es el caso de Jerzy Grotowski, de Joseph Chakin o de Ann Halprin.

Para estos creadores, el medio más eficaz de evitar la espectacularidad es anular la mirada del otro. Sólo en cuanto la persona-cuerpo que interviene en la acción es al mismo tiempo actor y espectador y no existen espectadores ajenos al grupo puede liberarse de la alienación, es decir, de ver convertido su cuerpo y por tanto su persona en mera imagen. Aunque, obviamente, el precio pagado es la renuncia a la teatralidad.

La idea de un teatro sin espectadores ya había funcionado en el período de vanguardias vinculada a la superación de la alienación, si bien tal alienación no se situaba en el cuerpo, sino en el ser social. En las piezas didácticas (una propuesta en cierto modo parateatral) Brecht había propuesto estructuras dramáticas y modelos de comportamiento para la educación ideológica de jóvenes y trabajadores, basadas en el principio de combatir el individualismo. En esta lucha por la colectivización, también el cuerpo era colectivizado y, consecuentemente, negado en escena.

La dialéctica cuerpo/imagen aparece muy claramente en la obra de Bertolt Brecht. Después de haber *menospreciado* el cuerpo del actor, sometiéndolo a transformaciones caricaturescas (las caras blancas de Eduardo II), deformándolo mediante prótesis y procedimientos enmascaradores (*Hombre por hombre*), o directamente negándolo en las piezas didácticas, Brecht alcanzó su fórmula clásica de articulación de imagen, palabra y corporalidad en el 'gesto'. El 'gesto' brechtiano tiene algo en común con la biomecánica meyerholdiana: en ambos casos se trataba de hacer compatible la imagen comunicable y universal con el cuerpo insondable e individual.

La síntesis brechtiana podría ser entendida como el lugar de llegada de un conflicto que había atravesado la creación escénica de vanguardia desde sus inicios. Por razones no tanto ideológicas como estéticas, Gordon Craig había negado igualmente el cuerpo del actor en su propuesta de la obra de arte escénico, imaginando su sustitución por un cuerpo no humano, la supermarioneta, capaz precisamente, de producir la imagen deseada sin resistencias subjetivas. El *teatro de imágenes* de la época de

vanguardias, que siguió la línea marcada por Craig, practicó sistemáticamente el ocultamiento del cuerpo humano mediante el diseño plástico del vestuario, la mecanización del movimiento, los juegos de iluminación, el enmascaramiento o la suplantación del actor por el muñeco.

No deja de resultar interesante constatar que mientras los pioneros en la actuación cinematográfica enfatizaban su corporalidad y hacían del movimiento del cuerpo, tanto como de la limitación física, un medio de expresión de lo cómico o lo patético, los creadores escénicos contemporáneos se esforzaron por ocultar el cuerpo del actor e integrar a éste en un conjunto plástico organizado.² Y es que en el teatro de cubistas, futuristas, expresionistas y constructivistas, la imagen primaba sobre la corporalidad. En esos primeros años de competencia con el cinematógrafo, el arte escénico buscó su eficacia no precisamente en aquello que entonces aún le diferenciaba del cine (el uso de la palabra hablada), sino en aquello que lo emparentaba a él: la imagen en movimiento. Lejos de reaccionar ante el avance del cine con un refugiarse en lo físico, el teatro apostó por competir con el nuevo medio en su propio terreno.³

Quienes con más énfasis defendieron la centralidad del cuerpo en estos años, lo hicieron igualmente desde el convencimiento de que el arte escénico debía ser entendido ante todo como un arte visual. Es el caso de Adolphe Appia, quien, alejándose de las posiciones de Gordon Craig y su interés por la supermarioneta o simplemente las marionetas, después de su colaboración con Jacques-Dalcroze y el diseño de arquitecturas escénicas para espectáculos basados en la euritmia, llegó a afirmar que el cuerpo sería el verdadero dramaturgo del teatro contemporáneo.⁴

Entre uno y otro extremo, efectivamente el recurso a la gestualidad parecía un lugar de equilibrio. Si el teatro de las vanguardias fue eminentemente un teatro visual, el teatro profesional paralelo a ellas fue un teatro eminentemente gestual (Reinhardt, Copeau, Tairov, Meyerhold o Brecht). Ahora bien, el gesto era entendido como el medio de hacer hablar *visualmente* al cuerpo, por lo que con mayor o menor énfasis en la figura humana, todos los discursos escénicos comprometidos con su tiempo estuvieron marcados por la visualidad.

Tras la austeridad obligada en la época de las tiranías, las guerras y el dolor subsiguiente, los creadores de la segunda vanguardia no podían mantener esa misma relación con lo corporal. No pasó en vano la experiencia de los exilios, de la destrucción, de los genocidios y las depuraciones, de la muerte en nombre de ideas y símbolos. Tampoco, obviamente, el perfeccionamiento del cine como discurso artístico y de los medios audiovisuales en general como generadores de la imagen *espectacular* de la realidad.

Por ello, si bien lo gestual siguió siendo central en el teatro de la segunda vanguardia, lo fue no por la necesidad de hacer hablar visualmente al cuerpo, sino por la necesidad precisamente de encontrar medios de comunicación que evitaran en mayor o menor medida la representación (verbal o visual). Frente a la tendencia a *visualizar* propia de la sociedad del espectáculo (Debord 43), los creadores de los sesenta se esforzaron en la recuperación de lo táctil y lo acústico.⁵

Obviamente, con numerosas diferencias. Para Grotowski el cuerpo aparecía como borde, lo que participa de lo interno (la dimensión anímica) tanto como de lo externo (la dimensión visual), por lo que diseñó para el público espacios de percepción anti-cinematográficos que permitieran una contemplación a hurtadillas en la que la consciencia de la presencia del actor en relación con la presencia del espectador condiciona la recepción de la imagen o la representación en su conjunto. Julian Beck y Judith Malina imaginaron más bien el cuerpo como lugar de experiencia, como lugar de encuentro, de ahí que en sus propuestas la imagen estuviera siempre atravesada por el contacto físico directo y el testimonio de la experiencia personal. Yvonne Rainer, en cambio, concibió el cuerpo como simultaneidad de presencia y pensamiento e invitó al espectador a acompañarla en su discurso, como si de un diálogo lúdico-reflexivo se tratara. Lo que les unía era la voluntad de situar el cuerpo en condiciones de observación que impidieran la percepción bidimensional, tanto en un sentido plástico como en un sentido conceptual (es decir, la percepción del cuerpo como la dimensión física *añadida* a la persona o como el instrumento para la comunicación de un discurso).

Cuando el ímpetu vanguardista de los sesenta, en paralelo al revolucionario, se fue relajando a lo largo de los setenta, y con él la alergia a la espectacularidad, reaparecieron espectáculos escénicos que enfatizaban la dimensión visual y presentaciones casi cinematográficas del cuerpo. Frente a la posición combativa de los revolucionarios de los sesenta, los nuevos creadores parecían seguir el ejemplo de las vanguardias históricas y trataban de competir con el cine espectacular y, sobre todo, con la televisión, con sus mismos lenguajes y recursos. Sin embargo, había grandes diferencias en la construcción y el manejo de tales recursos.

La presencia del cuerpo en el "teatro de imágenes"

El llamado teatro de imágenes, que llegó a España en la década de los ochenta, no fue en ningún caso una reedición del teatro abstracto de las vanguardias. Bonnie Marranca situó el 'teatro de imágenes' en el contexto de una tradición reciente que para ella representaba la aportación original de los Estados Unidos al teatro de nuestro siglo (Marranca 78). Sin embargo, la tradición que habría comenzado con el Living Theatre y habría conducido hasta Wilson, Foreman y Breuer no es la de un teatro de imágenes al modo vanguardista europeo (cuando la imagen se imponía al cuerpo), sino una tradición del gesto (donde la imagen surge del cuerpo). Así, incluso las propuestas más visuales de Wilson (el más visual del trío) están fuertemente ancladas en la experiencia de lo corporal.⁶

Algo similar cabría decir de los creadores españoles que conforman esta tradición: Els Joglars y Comediants (que tienen su origen en el mimo, es decir, en el lenguaje del cuerpo), La Cuadra (en la danza y el cante flamenco, eminentemente somático), hasta llegar a La Fura dels Baus o Arena Teatro. Si en el caso de La Fura, el tratamiento del cuerpo permite conexiones con el arte corporal (body art) de los setenta o el accionismo europeo, Arena Teatro parece más próxima de la danza repetitiva europea de los ochenta. Ambas compañías sitúan lo físico en el centro de su proceso de búsqueda creativa.⁷

Esteve Grasset, director de Arena Teatro, era conocido por sus investigaciones sobre las posibilidades de la voz humana,

unas investigaciones que, a través de Roy Hart, heredaban el interés de los creadores de los sesenta y setenta por el descubrimiento de registros no cotidianos ocultos en el cuerpo. El trabajo físico del actor constituye el punto de partida para la exploración de la voz, pero también para la construcción del espectáculo mismo. El proceso de creación de los espectáculos de Arena partía del planteamiento de improvisaciones físicas, a veces rítmicas, a veces en interacción con objetos, con palabras o con sonidos. Lo que resultaba de tales improvisaciones era una imaginación corporal, cualitativamente distinta a la imaginación visual del artista plástico frente al cuaderno o al lienzo y, en todo caso, más próxima a la imaginación táctil del escultor.

El mundo evocado por Arena resulta de la interpenetración de la imaginación plástica y la experiencia de lo no-imaginable, lo que se oculta en la noche, en lo inconsciente, en el cuerpo. No es casualidad que varios espectáculos de Arena remitieran al mundo nocturno y uno de forma explícita: *Extrarradios*.⁸ En esa aproximación a lo oculto, de lo que se trata no es de hacer visible lo invisible, sino de jugar con ello. La aproximación a la zona oscura que el cuerpo, como formuló Artaud, contiene, no implica el deseo de traducir la oscuridad en ritmos, imágenes o palabras, sino precisamente, el deseo de conservarla. Esa insoslayable oscuridad del cuerpo, conscientemente incorporada en el teatro de imágenes de los ochenta, es lo que se proyecta como un factor de resistencia en un teatro aparentemente formalista y alejado de la problemática política de su tiempo.

Pero el cuerpo no sólo apunta en dirección a la zona de sombra, también apunta en dirección a la naturaleza. Ésta sería otra de las grandes diferencias entre el teatro de imágenes de las vanguardias históricas y el de los ochenta: el cuerpo no es plástico o social, el cuerpo es sobre todo natural. En la pareja cuerpo/imagen, el cuerpo abriría la puerta de la naturaleza mientras la imagen abriría la puerta de la cultura. De ahí también que cuando Esteve se vio en la necesidad de dar un nombre al modo en que concebía la escritura escénica inventó la fórmula "dramaturgia del mar."

En la "dramaturgia del mar" coinciden el interés por la composición del espectáculo escénico de acuerdo a estructuras no

verbales y la fascinación por la naturaleza, oculta e inalcanzable. Partiendo de la necesidad de encontrar un método de composición no verbal, Esteve Grasset recurrió al montaje de atracciones eisensteniano, pero reformuló el principio de montaje en un intento de conectarlo con ritmos compositivos *naturales*. Al superponer la composición basada en estructuras repetitivas y el ritmo cíclico de la naturaleza, Grasset se aproximaba a la idea de Wilson, quien había respondido a quienes se interesaban por la lentitud de sus cuadros escénicos asegurando que éstos seguían el ritmo de los fenómenos naturales: de la puesta de sol o el movimiento de las nubes (Shyer XVI).

La naturaleza representada en el teatro de imágenes sigue siendo una naturaleza múltiplemente mediada. En *Fenómenos atmosféricos*, de Arena Teatro, el mar aparecía en un monitor que servía como cabeza de un gigantesco péndulo cuyo movimiento estaba controlado por un ordenador. El movimiento del péndulo era una réplica del movimiento del mar, y los actores se contagiaban de ese ritmo a la vez natural y artificial. También en el teatro de Wilson los elementos naturales aparecían sumamente mediatizados: en *Einstein on the Beach*, por ejemplo, un tubo de neón desplazándose en horizontal hacia el centro del escenario a oscuras y luego ascendiendo en vertical hacia el telar hasta desaparecer servía para representar la puesta de sol, patrón rítmico del espectáculo.

Esa tensión entre la naturaleza y el artificio es indicio de una interpenetración entre la historia natural y la historia humana o cultural que ha trastocado tanto nuestro concepto de historia como nuestro concepto de realidad. La naturaleza es una abstracción, pues su conocimiento está condicionado por nuestra propia observación y los instrumentos que utilizamos para detectar sus indicios y procesar la información. También la realidad cultural lo es, pues está determinada por los instrumentos que utilizamos para contemplarla y obtener una información previamente seleccionada.

La transformación del concepto de *naturalidad* es consecuencia de la interpenetración de naturaleza y artificio o realidad y convención (ficción). Es un lugar común que un buen actor cinematográfico se distingue por su naturalidad ante las cámaras. Para este actor, los métodos naturalistas de Stanislav-

ski siguen siendo mucho más útiles que los métodos de Meyerhold o Grotowski. Incluso es posible para un buen director camuflar la carencia de técnica de actores no profesionales con tal de que se comporten de forma *natural* ante las cámaras. Igual que ocurría hace cien años, conseguir la naturalidad en escena puede ser una cualidad o resultado de un aprendizaje técnico, o una combinación de ambas. El aprendizaje técnico se basa en un entrenamiento psicológico, completado con técnicas vocales, respiración, tono y relajación muscular y alguna información histórica o dramática. En cualquier caso, se asume que la clave de la naturalidad está en la cabeza, en la capacidad de controlar o desentenderse del cuerpo (de las resistencias del cuerpo al personaje). Pero la percepción de esta naturalidad hace un siglo no es la misma que la de nuestros días, entre otras cosas, porque está contaminada por lo que apreciamos como natural en el cine o en la televisión. De modo que cuando un actor de teatro quiere ser *natural* al modo de hoy, necesita unos recursos que exceden a los del teatro naturalista y que son de naturaleza eminentemente física.

El dramaturgo y director neoyorkino John Jesurun investigó sobre las relaciones entre la imagen en directo y la imagen filmada, entre el cuerpo físico y el cuerpo virtual. Cuando en *Chang in a void moon* (1984) incorporó a su puesta en escena recursos propios del lenguaje cinematográfico, lo hizo supliendo con disposiciones forzadas del cuerpo de los actores el efecto que producían las diferentes posibilidades de ángulo y encuadre de la cámara y la imagen final en la pantalla: los actores simulaban con sus cuerpos lo que la imagen cinematográfica produciría industrialmente mediante recursos puramente técnicos. Jesurun exploró, por otra parte, en los ochenta, todo tipo de interacciones entre la imagen filmada y la presencia escénica, imaginando y produciendo diálogos entre actores físicos y filmados u ofreciendo al espectador alternativamente visiones directas y mediadas de la misma acción dramática.

En España, el discurso de Albert Boadella es también muy dependiente del discurso audiovisual, especialmente del televisivo,⁹ si bien él no se detiene en la problematización de los medios espectaculares o en la relación directo/mediado, físico/electrónico, sino que juega con ella para la producción de discurs-

esos cuyo objeto crítico es el sistema social y no los instrumentos de comunicación que le son propios. Sin embargo, los actores de Els Joglars se comportan en escena de modo que suplen la mediación de una filmación documental o una emisión informativa, demostrativa o propagandística. La *textura fílmica* (*Laetius*) o *electrónica* (*Olimpic Man Mouvement, Teledium*) de los espectáculos de Els Joglars es resultado no sólo de la precisión del montaje y el excelente control del aparato técnico, sino también sobre todo de un ejercicio físico de los actores que roza el virtuosismo. Para producir en directo los efectos visuales que el cine o la televisión producen de forma mediada se requiere un trabajo físico absolutamente contrario a lo natural. Es decir, para producir lo que estamos acostumbrados a ver como *natural* en el cine o en la televisión, el actor en directo tiene que renunciar a la naturalidad y practicar un exceso de trabajo corporal, que, sin embargo, dada nuestra educación fílmica, percibimos como natural.

Esto ha sido puesto en evidencia recientemente de forma admirable y con un discurso menos ambiguo que el de Boadella por Alain Plattel en su espectáculo *Allemaal Indien*.¹⁰ Lo que podría parecer una propuesta hiperrealista se desvela pronto como un teatro físico altamente estilizado. La acción se desarrolla en un suburbio de una ciudad belga. La escenografía reproduce el exterior de dos casitas unifamiliares de dos plantas, a través de cuyas ventanas asistimos a la vida privada de dos familias, prolongada espontáneamente en la calle. El referente cinematográfico es claro en todo momento: nos parece estar asistiendo en ocasiones a una de esas películas que muestran la vida cotidiana de las clases populares de la periferia urbana, con sus defectos y sus ilusiones, sus pasiones y sus vicios. Pero esa acción cinematográfica, trepidante, ese aparente hiperrealismo (teñido siempre de grotesco) sólo es posible gracias a un permanente ejercicio corporal de los intérpretes, que se desarrolla ante nuestros ojos sin que lo percibamos, del mismo modo que eliminamos de nuestra percepción el haz de luz y la pantalla blanca que posibilitan la imagen cinematográfica o todos los aparatos técnicos que la han hecho posible. Todo el movimiento que en una película se hace mediante el seguimiento de la cámara, aquí es confiado a los propios actores. Gra-

cias a ese incesante movimiento, a esa constante exhibición imperceptible de acciones físicas, la hora y media de espectáculo transcurre sin baches, sin un momento en que la atención descienda, a pesar de que el motivo es una suma de anécdotas sin mayor interés. Nuestra impresión es que los actores han logrado la máxima naturalidad mediante el ejercicio corporal, una concepción que ya no depende del planteamiento social stanislavskiano, tan próximo al paisaje. Es una naturalidad influida por la representación de la vida acelerada que a diario experimentamos y asumimos como nuestra a través del cine y la televisión.

El conflicto entre la percepción del movimiento escénico como *natural* y la idea tradicionalmente aprendida de *naturalidad* conduce inevitablemente a la reflexión sobre la presencia del cuerpo en el espectáculo, su centralidad. Los cuerpos que durante el desarrollo de la acción hemos contemplado como imagen de los personajes (una imagen, por cierto, bastante alejada de los cánones de belleza impuestos por la imagen mediática), los percibimos ahora como cuerpos de los actores que han ejecutado artificialmente una partitura que hemos contemplado como *natural*. Lo interesante es que no ha habido enmascaramiento visual (la fealdad de los personajes es la fealdad de los actores, la ceguera de la niña es la ceguera de la actriz-niña), sino meramente en la ejecución, es decir, en la actuación física. Lo extraordinario no ha sido la representación de un personaje dramático, sino la representación de un personaje físico para hacerlo asumible como *natural* a unos ojos acostumbrados a la mediación (que ya no falseamiento) sistemático de la realidad por medio de la técnica.

Cuerpo, imagen, emoción, pensamiento

Desenmascarar la supuesta naturalidad inocente de la imagen del cuerpo cinematográfico o televisivo ha sido uno de los objetos del trabajo de numerosos artistas plásticos que han utilizado su propio cuerpo como soporte al tiempo que como sujeto de sus acciones. En muchos casos, la finalidad de su trabajo ha sido mostrar cómo cualquier potenciación excesiva de la dimensión visual del cuerpo oculta una carga de dolor irre-

ductible. Probablemente, uno de los más evidentes es el trabajo de Orlan, que se ha sometido una y otra vez a operaciones de cirugía estética que han transformado la imagen de su cuerpo. Al transformar su cuerpo, Orlan se transforma a sí misma, por el simple hecho de convertirse en persona/-aje agente/paciente de la transformación. Su arte podría ser calificado de espectacular, pero se trata de un espectáculo que pone sobre la mesa la dimensión oculta, negada de la espectacularidad corporal.

Algo de esta negatividad ha sido destilado de forma poética en las propuestas escénicas de Olga Mesa. Fascinada por el cine, ella misma ha producido algunos vídeos y cortometrajes experimentales, y esto se hace patente en su trabajo coreográfico. *Esto no es mi cuerpo*, un solo largo estrenado en 1996, centro de la trilogía *Res non verba*, podría ser leído en primera instancia como un intento por parte de la bailarina de desprenderse de la imagen de su propio cuerpo, aquello que impide una comunicación *verdadera* con los otros. La violencia de esta lucha, cuyo objetivo podría ser localizado en la búsqueda de una comunicación inmediata, se traducía en posiciones forzadas, bruscos desequilibrios, carreras en fuga de sí, presiones de las manos sobre distintas partes del tronco y la cara . . . Pero lo que se va haciendo evidente a lo largo del espectáculo es la imposibilidad de desprenderse de la imagen para ser meramente cuerpo, de la misma imposibilidad del título, *Esto no es mi cuerpo*, testimonio angustiado/irónico de un problema más que tesis asumida en todas sus consecuencias.

Así, en la parte titulada *El sueño de Dánae* adivinamos el contenido de una proyección de súper ocho sobre el fondo negro del escenario: se trata de diversas posiciones del cuerpo de la coreógrafa, rodadas en su propia cama mientras dormía. La película acelerada muestra las imágenes de un cuerpo que se mueve abandonado a los efectos de la ensoñación o el sueño oscuro. Interponiéndose entre el proyector y la imagen proyectada, el cuerpo físico de la bailarina requiere la atención del público, se lanza al suelo y ahí reelabora de forma consciente lo que en el sueño su cuerpo ha producido inconscientemente. Se trata de una exploración de esa zona oscura del cuerpo, por la que ya se interesara Esteve Grasset, una búsqueda de la no-imagen de sí que se realiza paradójicamente con la mediación de

la imagen cinematográfica primero y de la imagen escénica después.

La búsqueda de la zona de sombra, para la que Artaud proponía el recurso a un lenguaje físico, no llega a ningún resultado aislable del propio proceso de indagación. En otros términos, la búsqueda de lo inmediato, de la interioridad, es inseparable de la exploración de lo mediato y de lo externo, de la imagen. De modo que la pareja cuerpo e imagen no funciona como antítesis, sino como marco de un sistema complejo, donde no cabe la pureza, como no cabe en la pareja naturaleza-artificio o realidad-ficción.

Analizando los *Solos* de otro coreógrafo, Benoit Lachambre, Gerald Siegmund llega a conclusiones similares: hemos aprendido a vivir con una estructura psicológica en la que no existen límites claros entre lo que está dentro y lo que está fuera, "porque nosotros sin imágenes o ficciones, que consideramos reales de todos modos no existimos" (Siegmund 37). Cuando el coreógrafo trata de desprenderse de la imagen de su propio cuerpo, de lo que se desprende es de su propia humanidad:

El intento de liberarnos de la visualidad de nuestra existencia acaba con el abandono del espacio visual deslindado y restringido entre imagen y cámara. Lachambre corre con el cuerpo encorvado y los brazos extendidos en torno a sus imágenes y además grita como una corneja. Con el abandono del espacio visual, en el que no era más que una imagen, va el abandono del orden humano también. En el intento de retroceder tras la amenaza de las imágenes, a lo más propio, a la esencia o núcleo tradicionalmente pensados, Lachambre se convierte en un animal. Hombre y cuerpo, así parece en cualquier caso, son impensables sin imagen, imposibles y por ello también impropios. (Siegmund 37)

De modo que la dimensión visual del cuerpo no aparece como un factor de cosificación, sino como un factor de integración, y el intento de hacer aparecer la corporalidad más allá de los límites que impone su imagen parece conducir al abandono de la condición social-humana.

Esta conclusión podría invalidar el modo de aproximación a lo corporal practicado en los sesenta y muestra una diferencia histórica importante entre la vanguardia libertaria de aquellos años y la más estructurada de hoy en día. No cabe duda de que los creadores escénicos actuales preocupados por la relación cuerpo/imagen han aprendido mucho del arte corporal de los setenta y ochenta. Artistas como Vito Acconci, Chris Burden, Gina Pane o Stelarc exploraron la relación entre la experiencia física/dolorosa del cuerpo y la producción de imágenes necesariamente efímeras, sólo recuperables por medio de las huellas (estampaciones, fotografías, vídeos . . .) En *Trademarks* (1970), por ejemplo, Vico Acconci mordió su propio cuerpo, aplicó tinta de grabado a los mordiscos y estampó esta imagen en varias superficies. Chris Burden realizó su célebre acción *Shoot* el 19 de noviembre de 1971: el artista se situó contra un muro iluminado a unos cuatro metros y medio de un amigo que disparó sobre su brazo izquierdo con el fin de "cincelar" la piel de Burden sin afectar al hueso. Durante diez años (1971-1979) Gina Pane realizó una serie de acciones en las que practicó la autolesión y la automutilación, memoria de las cuales son las cicatrices y heridas, que según Pane ponen de manifiesto "cómo el dolor, el sufrimiento y una terrible idea de la herida pueden no sólo convertirse en una vía de acceso al conocimiento, sino también de aproximación al placer y al amor (Pane 34).

El cuerpo de estos artistas deja de ser efectivamente imagen para convertirse en concepto. A costa del dolor, a veces extremo, a costa de la transformación de uno de los límites de la propia identidad (la piel, la figura humana), a costa de subvertir también la idea de espectacularidad. En este contexto, Stelarc ocupa un lugar de mediación entre el arte corporal y las artes escénicas, necesariamente *espectaculares*. En 1970 inició una serie de *suspensiones*, acciones en las que el cuerpo desnudo del artista quedaba flotando en el aire por medio de ganchos insertados en su piel y sujetos por cuerdas o arneses a marcos de madera o globos de helio. Stelarc concebía estas acciones, que duraban aproximadamente quince minutos (más aproximadamente una hora de preparación), no como ejercicios masoquistas, sino como exploraciones casi científicas sobre la gravedad, al tiempo que experiencias estéticas sobre el estira-

miento de la piel. Años más tarde, Stelarc utilizó la tecnología endoscópica para explorar el interior de su cuerpo y obtener imágenes insólitas del mismo o bien presentarlo como espacio para la instalación de propuestas artísticas (*Stomach Sculpture*, 1994).

En sus últimas propuestas, Stelarc ha insistido en la obsolescencia del cuerpo en su conformación actual y en la necesidad de superar la piel, en cuanto constituye un "interfaz" inadecuado para las necesidades de comunicación y acción del hombre contemporáneo. Stelarc llama así la atención sobre la contradicción entre la imagen canónica del cuerpo impuesta por los medios de comunicación y espectáculo y la violencia física y social a que ese mismo cuerpo es sometido para lograr una mejor adaptación a las nuevas exigencias, pero también propone al artista como "guía evolucionario" en el diseño del nuevo ser humano (Stelarc 83).

En España, Marcel.li Antúnez, miembro fundador de La Fura y después de Los Rhinos, ha trabajado en una línea paralela a la de Stelarc, aunque con una disposición más irónica. En *Epizoo*, Antúnez se ofrece al espectador como un robot de carne y hueso que puede ser manipulado mediante un sistema de válvulas neumáticas accionables gracias a un ordenador, y en *Afasia*, es el propio Antúnez quien gracias a un sistema de interruptores y sensores conectados a diferentes partes de su cuerpo controla mediante el movimiento de éstas la activación, velocidad, intensidad, etc. de una serie de imágenes y sonidos producidos por aparatos periféricos: tal como Stelarc proponía, el cuerpo del actor/creador se prolonga, se amplía electrónicamente, de modo que el efecto de su movimiento ya no es una imagen corporal, sino un sonido electrónico o una grabación digital que se proyecta sobre la pantalla de fondo.

La imagen del cuerpo que estos creadores nos ofrecen puede parecernos monstruosa. Sin embargo, no lo es menos que la de cualquiera de los cuerpos sometidos a la violencia de la espectacularidad, sea en el deporte, en la moda o en los medios audiovisuales: todos ellos están muy lejos de la naturaleza de la que se ha desgajado el organismo humano. Lo que proponen Antúnez o Stelarc es que no podemos seguir manteniendo una concepción pretecnológica del cuerpo o de la naturaleza cuando

la biotecnología, la medicina, los medios de transporte o los medios de comunicación han transformado completamente su función, sus posibilidades y alcanzado incluso lo que cabría denominar su *esencia*.

Ahora bien, de los planteamientos de Antúnez o Stelarc parece desprenderse una visión dualista del ser humano (un nuevo dualismo, que no distingue tanto cuerpo y espíritu cuanto cabeza y tronco), incoherente tal vez con la complejidad de la experiencia contemporánea de la identidad. La ampliación del cuerpo que proponen parte de la consideración de sus diversas partes como herramientas utilizadas por el cerebro para la manipulación de periféricos. Al identificar la interioridad con músculos, nervios y vísceras, niegan la dimensión emocional o cognoscitiva del cuerpo, puesta de relieve por creadores de décadas anteriores.

El planteamiento es muy distinto cuando se renuncia a convertir la interioridad en imagen (física) y se acepta la existencia de procesos emocionales y cognitivos invisibles a nivel de las células que determinan la actividad del cerebro y por tanto la consciencia. En *El silencio de las Xygulas* (1994), los actores de Legaleón Teatro (Irún) repetían constantemente el lema: "Eusebio, Eusebio, el pensamiento va por dentro de las carnesss?" Y el lenguaje gestual y corporal utilizado, del que se contagiaba el verbal, parecía contestar de forma claramente afirmativa esa pregunta. Lo interesante es que ese espectáculo problematizaba desde sus orígenes la relación cuerpo-imagen: la propuesta escénica se basa en un texto del poeta, músico y vídeo-artista Antón Reixa escrito a partir de una foto de la actriz alemana Hanna Schygulla. En el programa se leía: "A propósito de un retrato que Xurxo Fernández le hizo a Hanna Schygulla pero sobre si le tiramos una foto a un cadáver y sale movida ¿Quién tiene la culpa? ¿El fotógrafo o el cadáver?" La fotografía, la representación visual, convierte a la actriz en cadáver, pero el discurso del cuerpo (gestual y verbal) muestra unos personajes deformes, caprichosos, incompletos, precisamente porque su imagen es huidiza, porque su pensamiento escapa a la representación. La *verdad* se encuentra en ambos extremos, o más bien en el espacio que se crea entre los términos cuerpo (dinámico, vivo) e imagen (fija, muerta), completados por la pareja emoción

(también intelectual y por tanto representable) y pensamiento (también corporal y por tanto no verbalizable). La emoción no tiene por qué estar sólo del lado del cuerpo (procesual e insondable) ni el pensamiento del lado de la imagen (representable, analizable). Entre los cuatro términos se establece una relación compleja.

Lo mismo ocurre con las parejas naturaleza-artificio o inmediato-mediato. El cuerpo del actor/bailarín puede estar sometido a tantas mediaciones como la imagen cinematográfica del actor/actriz, y su *naturalidad* cuestionada de un modo mucho más profundo tal vez que mediante las ampliaciones tecnológicas anteriormente descritas. Cuando La Ribot se presenta desnuda ante el público sosteniendo por el cuello un pollo de goma y muestra al público la similitud entre su imagen y la imagen del pollo, demuestra el reduccionismo a que conduce la contemplación del cuerpo como imagen o su identificación con lo natural (el pollo es de goma) y lo inmediato (la analogía aparentemente simple está artificialmente preparada), pero también la inutilidad de tratar de escapar de la dimensión visual (exterior) del cuerpo. Aceptando gozosamente la propia imagen, el cuerpo está en condiciones de no verse reducido a ella mediante la producción de otras imágenes insólitas sin por ello renunciar a la manifestación de la emoción y el pensamiento que en él habitan.

En plena época minimalista, Lucinda Childs creó un espectáculo, *Dance* (1979), en colaboración con Philip Glass y Sol LeWitt. Éste, responsable del diseño plástico, colocó una gran pantalla en el proscenio y proyectó en ella fragmentos de tres de las cinco secciones de *Dance*. Susan Sontag recuerda cómo el dispositivo ideado por LeWitt superpuesto a las coreografías de Childs producía una variedad de juegos entre las imágenes traslúcidas (a veces fijas, a veces en movimiento) y los cuerpos físicos al fondo. "La película al mismo tiempo documenta y desmaterializa (espiritualiza) la realidad de la danza. Es un fantasma amable, intermitente, que hace que los bailarines, vistos detrás de la pantalla, parezcan también incorporales: cada uno parece fantasma del otro" (Sontag 102).

La desmaterialización de los cuerpos por medio de la proyección cinematográfica superpuesta generaba un vacío físico que

inevitablemente conducía a la pregunta por el cuerpo. Se trataba de construir el negativo para que el público pudiera producir por sí mismo el positivo. Veinte años más tarde, la estrategia (al menos en las artes escénicas contemporáneas en España) ha cambiado: el cuerpo escénico parece haberse reapropiado de la imagen precisamente para presentarse a sí mismo como algo más que imagen, asumiendo la transformación de los conceptos de naturaleza y naturalidad que los medios audiovisuales y electrónicos han contribuido a producir, asumiendo también la alternancia de asociaciones entre los pares cuerpo-imagen, sentimiento (emoción)- concepto (pensamiento). Es sobre esta alternancia sobre la que se plantea el juego que se propone ahora al espectador desde el cuerpo, un juego necesariamente condicionado por las alteraciones que cine, televisión y medios electrónicos han introducido en el teatro, pero sólo posible, de momento, en el ámbito de la escena.

NOTAS

1. Duncan identificó lo ideal con lo natural: cuerpo, danza, sociedad. Lo peligroso de tal identificación se puso en evidencia con la utilización que los regímenes fascistas hicieron de las danzas corales (muy similares a las que Duncan creó con sus discípulas) o de las imágenes *naturales* del cuerpo y de la organización social, brillantemente retratadas por Riefensthal en sus perversos, por excelentes, documentales.

2. Algunos ejemplos extremos de ocultación del cuerpo humano: los 'managers' de Picasso en *Parade*, de Cocteau; el diseño de figurines de Malevich para *Victoria sobre el sol*; los proyectos escénicos de Léger para los Ballets rusos; o los figurines y coreografías de Schlemmer en su *Ballet Triádico*. Me he ocupado de este tema en la introducción a *La escena moderna* bajo el epígrafe "La deshumanización del teatro" (Sánchez 23-27).

3. No sólo el teatro: también la danza. Las primeras formulaciones de la danza moderna responden a intereses visuales: los juegos lumínicos de Loïe Fuller con sus vestuarios vaporosos en los Follies Bergère o las traducciones visuales de la música romántica inspiradas en la iconografía griega de Isadora Duncan.

4. El arte del cuerpo defendido por Appia, con algunas coincidencias con el arte del cuerpo defendido por Duncan, resultaba, paradójicamente, más susceptible de ser asimilado por la estética nazi que los discursos negadores de la corporalidad, sin que ello suponga ningún menoscabo o beneficio para el valor artístico de unos u otros discursos.

5. Si Debord contrapone lo visual a lo táctil, Mac Luhan contrapone lo visual y lo acústico. Según sostiene en su conocido libro *La galaxia Gutenberg*, la comprensión visual del mundo habría sido consecuencia del alfabetismo griego,

potenciado por la desaparición de la cultura oral a raíz de la democratización de la lectura que acarrió la invención de la imprenta. Este paradigma cultural surgido en el Renacimiento, habría entrado en crisis en el tercer tercio del siglo XX para dar paso a una recuperación de los modelos de comprensión acústica, propias de la cultura pre-alfabeta o natural, pero también de la creación artística (Mac Luhan 52-58).

6. Marranca enmarca el nuevo "teatro de imágenes," citando a Kostelanetz, en la denominada cultura "postliteraria," que no "aliteraria." Sin embargo, no subraya suficientemente la diferencia entre esta concepción de lo que podríamos denominar teatro "postdramático" de la segunda vanguardia (la americana) y la primera (a partir de Craig).

7. Otros grupos arrancan de una formación eminentemente gestual: es el caso de Atalaya, de Sevilla, cuyo director, Ricardo Iniesta, se forma con Eugenio Barba, o del Teatro del Norte, de Gijón, dirigido por Etelvino Vázquez, igualmente procedente de la escuela del Odin Teatret.

8. *Extrarradios* (1989) es probablemente el espectáculo más equilibrado de Arena Teatro y el que conoció un mayor éxito internacional. Reproduzco a continuación la descripción de Antonio Fernández Lera: "Tres mujeres y un hombre, sombras de un sueño: una profunda selva de sueños. Despiertos, naturalmente. Si alguien dijo que la selva no tiene forma, que se abra los ojos otra vez o no tiene corazón y carece de cabeza para pensar y de ojos para ver. La forma de la noche: la forma de los hermosos objetos metálicos de la noche. La forma de las voces de un hombre y unas mujeres: un sonido, suspiro, grito, latigazo de puro placer sobre un escenario. Sobre unos ojos. O dormir. O no dormir. El impacto de los hermosos cuerpos de la noche: que chocan unos con otros: que pueden ser golpeados, acariciados, deformados. Y la forma de la risa nocturna. "Por qué tanto mirar al mar. Bla, bla, dijiste". La emoción del teatro: sin las palabras dichas y requetedichas. Con las palabras justas. Esas: las palabras de la noche: dominadas en el tiempo justo: las palabras de los cuerpos: imparables: intactos: puros. Como en *Extrarradios*" (Fernández Lera 41).

9. *Laetius* (1980), *Olimpic Man Mouvement* (1981) y *Teledium* (1983) son tres de los espectáculos más efectivos de Els Joglars, aplicando el procedimiento del "drama prestado," es decir, el recurso a estructuras dramáticas tomadas de otros medios: la demostración científica, el mítin político o el programa televisivo.

10. Espectáculo producido por Les Ballets C. de la B; concepción y dirección: Arne Sierens y Alain Platel. Fue presentado en el Teatro Nacional de Cataluña (Barcelona) en abril de 2000.

11. Los biólogos Humberto Maturana y Francisco Varela, autores de la teoría sistémica de la cognición (la teoría de Santiago) retomaron las tesis de Bateson, según las cuales "la mente es la esencia de estar vivo" y estar vivo implica ser en un mundo de relaciones. Pensar, en el nivel más elemental, sería sinónimo de sobrevivir, organizar y crear en el seno de un sistema. Según Maturana y Varela, la mente no debe ser considerada una cosa, sino un proceso, el proceso mismo de la vida: las interacciones de cualquier organismo –desde las bacterias a los hombres– son interacciones cognitivas, mentales. Toda la actividad organizadora del ser vivo es una actividad mental. Y por supuesto esa actividad no está localizada exclusivamente en el cerebro. Incluso: no es necesario el cerebro para que exista la mente. La idea de que el cerebro no es el órgano

exclusivo del pensamiento, sino que la actividad mental es un proceso en el que intervienen otros factores ajenos al órgano principal donde se desarrolla esa actividad se ve reforzada por la consideración del organismo vivo como una red psicosomática. Véase también Capra 274-94.

OBRAS CITADAS

- Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance* (1977). Hanover: Wesleyan University Press, 1987.
- Capra, Fritjof. *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos* (1996). Barcelona: Anagrama, 1998.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo* (1967). Valencia: Pre-Textos, 1999.
- Duncan, Isadora. *The Art of the Dance* (1928). New York: Theatre Arts Books, 1969.
- Fernández Lera, Antonio. "Dramaturgias del mar." *Etc 91* (Catálogo de los Encuentros de Teatro Contemporáneo de Murcia). Murcia: Arena Teatro, 1991. 39-41.
- Marranca, Bonnie. *Theatrewritings*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1984.
- McLuhan, Marshall y B.R. Powers. *La aldea global*. Barcelona: Gedisa, 1990.
- Maturana, Humberto y Francisco Varela. *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano* (1990). Madrid: Debate, 1999.
- Pane, Gina. *Gina Pane* (catálogo de exposición del Palau de la Virreina). Barcelona: 1990.
- Sánchez, José A. *La escena moderna. Antología de manifiestos y textos sobre teatro de vanguardia*. Madrid: Akal, 1999.
- Schyer, Lawrence. *Robert Wilson and His Collaborators*. New York: Theatre Communications Group, 1989.
- Sontag, Susan. "For Available Light: a Brief Lexicon." *Art in America* 71 (diciembre 1983).
- Stelarc. "Vers le post-humain. Du corps esprit au système cybernétique." *Nouvelles de danse* 40/41 (otoño-invierno 1999): 80-98.