

Cuerpo presente/cuerpo mediado: dis-tensiones en la performance contemporánea

Dra. Liliana B. López (DAD, IUNA)

Indicio N° 56: Cuerpo indicial: hay ahí alguien, hay alguien que se esconde, que asoma la oreja, alguno o alguna, alguna cosa o alguna señal, alguna causa o algún efecto, hay ahí algún modo de "ahí, de "allí", muy cerca, bastante lejos...

Jean-Luc Nancy, 58 indicios sobre el cuerpo.

La performance puede oscilar entre dos extremos en relación con la corporalidad: el cuerpo omnipresente, jerarquizado entre todos los posibles otros elementos que la constituyen, y el cuerpo escamoteado, sustituido y mediatizado por las tecnologías digitales. Analizaremos una performance donde el cuerpo es el eje absoluto de la misma, incluyendo el cuerpo de los espectadores. También se indagará sobre la segunda posibilidad, la performance mediada, con el objetivo de repensar en qué medida resulta afectado el estatuto de la práctica, en particular en cuanto se trate de performances de arte, cuyo diseño apunta a la puesta en juego de la teatralidad.

En el título utilizo la palabra distensión porque, curiosamente, tiene (según el DRAE) dos sentidos relacionados, pero casi opuestos: uno, general, dice que es la "Pérdida de la tensión, aflojamiento de lo que está tirante", y ofrece como ejemplo: "*reír es una forma de distensión.*". La segunda acepción está restringida al campo semántico de la medicina, y significa "Estiramiento violento de tejidos, membranas o tendones", y el ejemplo es "*distensión muscular.*" En ambos casos, lo material-corporal está en juego, pero un aspecto social parece ir de contramano con una apreciación de carácter físico. Sobre este juego lingüístico articularemos dos modos de realización de performances en las que el cuerpo se presenta de manera presentativa y virtual. El cuerpo ha sido la materia central de la performance desde siempre, y sin embargo, el cuerpo desnudo, en su exhibición espectacular, aún sigue provocando reacciones inesperadas. Como objeto artístico, ha sido representado desde el origen de las formas artísticas. Pero esa, también ha sido la forma de velarlo, en su materialidad escultórica, pictórica, es decir, simbólica.

En la línea de investigación que se denomina Estudios de la presencia (Gumbrecht), la ontología de la presencia, se opondría a la virtualidad. El *bios* escénico se potencia en la medida en que el actor o performer utilice técnicas extracotidianas -en el sentido que señala la antropología teatral- en las que el cuerpo acciona a través de su capacidad específica, no portadora de significados socio-culturales. Gumbrecht opone la cultura de la presencia (un estar-en-el mundo) a la cultura del significado y defiende la experiencia estética como el momento privilegiado de tensión entre los "efectos de la presencia" y "efectos de significado". Para él, esos dos efectos, el primero como dimensión espacial y el segundo como dimensión temporal, están siempre

juntos aunque no haya necesariamente un equilibrio, sino, en muchos casos, una preponderancia de uno u otro efecto.

I

La performance **58 indicios sobre el cuerpo** (2014)¹, bajo la dirección de Emilio García Whebi pone a prueba, en primer lugar, la relación entre la presencia de los cuerpos y el texto (aunque en este caso, el texto tenga como objeto al cuerpo):

Nuestra civilización occidental entiende el cuerpo sometido al texto. Es el relevo visible del verbo. El cuerpo emerge como fuente comunicadora entre los agujeros del discurso, es decir, que acostumbramos a *verlo* justo en los momentos de silencio verbal cuando, en realidad, siempre está presente (...)²

Los performers van entrando de a uno, vestidos. Se desvisten frente al micrófono, de cara al público, y enuncian en orden -ratificado con un número en su espalda- cada uno de los **58 indicios sobre el cuerpo**, de Jean-Luc Nancy. Toman un poco de pintura y con ella se “pintan” alguna parte de su cuerpo. Luego permanecen en el espacio escénico, realizando movimientos singulares, extracotidianos, coreografiados.

Todo el proceso dura alrededor de tres horas, y a poco de comenzar, el espectador ya sabía que cada secuencia sería igual a la anterior, hasta completar la cifra de cincuenta y ocho. Las únicas diferencias posibles eran el texto enunciado, el performer enunciador y su agregación al espacio, que se va llenando de cuerpos que no se tocan entre sí, y que rotan lentamente en los laterales. No existe sorpresa, no genera expectativa, sino que el dispositivo articula cada uno de los fragmentos del texto de Nancy con los cuerpos de los performers.

El indicio N° 56, que cito en el epígrafe, resulta clave para comprender la relación no sólo entre todos los cuerpos posibles, sino también el particular modo de relación entre los actores y los espectadores en cualquier situación teatral, pero muy especialmente, esta performance: “*hay ahí algún modo de “ahí, de “allí”, muy cerca, bastante lejos...*”, porque los cuerpos se presentan en una forma desacostumbrada en cuanto a los movimientos, pero ante todo, por su desnudez. La proximidad de los cuerpos que se van despojando de sus ropas, la envoltura que la costumbre social impone, resulta extraña. El desnudo, salvo excepciones como las playas nudistas, pertenece a la esfera de lo privado. Lo que nos es más familiar, resulta, en otro sentido, extraño para los otros. De hecho, la red social Facebook censuró las fotos de la performance en las que se veían senos, pubis o miembros viriles. Sin embargo, esta esfera íntima no es subjetiva, no es personal, en el sentido que apunta Paula Sibilia en *La intimidad como espectáculo*.

La forma presentativa de los performers se tensiona con su principio de individuación, es una adición de cuerpos, y no de “yoes”. Disponemos de sus nombres en el programa de mano, pero salvo que los conociéramos de antemano, no podríamos saber quién es quién, sería imposible

1 Se realizó en cuatro oportunidades, entre julio y agosto de 2014.

2 Jorge Larrosa (2003, 187)

relacionar su nombre (individuación) con su cuerpo (lo que comparte con todos los otros cuerpos, incluso con los cuerpos vestidos de los espectadores). Aquí no es la intimidad que se exhibe, sino lo que se posee en común, el cuerpo, no importa de quien sea. Muy lejos del exhibicionismo mediático en todas sus formas, los cuerpos se presentan en toda su materialidad icónica, indicial y simbólica, en una presentación que se aparta de la de la vida cotidiana, en la que el cuerpo está *invisibilizado*.

David Le Breton (1990: 93) señala que

La vida cotidiana es el lugar, el espacio transicional (Winnicott) en el que el hombre domestica el hecho de vivir y a partir del cual puede ampliar su campo de acción a través de un sentimiento de relativa transparencia.

Esta transparencia no nos es dada, sino que es un artefacto que construye la mirada, y el cuerpo no escapa a esta construcción:

La socialización del sujeto lleva a ese monismo de la vida cotidiana, a ese sentimiento de habitar, naturalmente, un cuerpo del que es imposible diferenciarse. A través de las acciones diarias del hombre, el cuerpo se vuelve invisible, ritualmente borrado por la repetición incansable de las mismas situaciones y la familiaridad de las percepciones sensoriales. El misterio que, virtualmente, contiene el espesor del propio cuerpo está conjurado, de este modo, por la recurrencia de los mismos signos.³

El indicio N° 2, precisamente, señala esta diferencia y distancia entre los cuerpos, que en esta performance nunca entran en contacto:

El cuerpo es material. Es aparte. Distinto de los otros cuerpos. Un cuerpo empieza y termina contra otro cuerpo. Incluso el vacío es una especie muy sutil de cuerpo.

¿Qué significan el cuerpo del otro, de los otros, el propio cuerpo? ¿Acaso, significa algo fuera de sí?

Michel Serres advierte sobre esta pérdida del hombre contemporáneo en cuanto a leer el cuerpo:

Ya que antes de toda técnica de almacenamiento y de transporte de los signos, el cuerpo sigue siendo el primer soporte de la memoria y de la transmisión: pantalla o pergamino arcaicos, ya no sabemos leer sobre él como pueden hacerlo nuestros amigos sin escritura, que los utilizan como nuestros antepasados la cera o nosotros mismos el papel. (...) Hemos perdido el cuerpo soporte. (2011, 85)

Entre las formas ritualizadas del borramiento contemporáneo del cuerpo, especialmente en Occidente, se incluye el distanciamiento, el evitar tocarse (salvo en circunstancias especiales); el no mostrar el cuerpo total o parcialmente desnudo salvo en ciertas circunstancias precisas. Las reglas del contacto físico y de la proxemia han jerarquizado la mirada por sobre el contacto directo, al menos a partir de la modernidad, tal como lo ha señalado Serres:

La simbólica que impregna el cuerpo le da al sujeto los medios de una ocultación óptima de esta realidad ambigua con la que está vinculado. El cuerpo es el presente-ausente, al mismo tiempo, pivote de la inserción del hombre en el tejido del mundo y soporte *sine qua non* de todas las prácticas sociales; sólo existe, para la conciencia del sujeto, en los momentos en que deja de cumplir con sus funciones habituales, cuando desaparece la rutina de la vida cotidiana o cuando

3 Le Breton señala que una de las situaciones en las que reaparece provisoriamente el sentimiento de dualidad, es cuando aparece el dolor, la enfermedad, situaciones de soledad, encarcelamiento, etc.

se rompe “el silencio de los órganos”. (1990: 124)

Muy distinta es la relación del cuerpo en la esfera de la publicidad, de la moda, el deporte o la danza; pero “no es el cuerpo de la vida cotidiana” (1990: 132), sino una estrategia que pretende hacer reaparecer un cuerpo modélico: este cuerpo es sano, esbelto, joven, higiénico. Salvo excepciones, el cuerpo cotidiano no aparece en la publicidad, y aunque Le Breton no lo incluyera en su estudio, los programas de edición como el *foto-shop* acentúan esa diferencia aún en el caso de los mismos individuos.

La relación del arte con la vida en la performance de Whebi aparece de manera explícita: el *tópico* es el cuerpo, y todos tenemos un cuerpo, eso pertenece a la esfera vital. El cuerpo, para Foucault, es una *topía*, y añade, *despiadada*. (2010⁴) Tan despiadada que dio origen a diversas *utopías*, entre ellas, el país de las hadas, las pirámides, la momificación, las tumbas en los cementerios actuales. Como “actor utópico”, el cuerpo se enmascara, se maquilla y se tatúa, pero no solamente para hacerlo más bello, sino para hacer entrar al cuerpo en comunicación con lo invisible, con lo imaginario, o con el otro. En la performance **58 indicios sobre el cuerpo**, los cuerpos tienen -a modo de tatuaje- un número en su espalda, que al tiempo que los individualiza relativamente -es *su* número, es *un* número y no otro, funcionando casi como la huella de un nombre, como un elemento distintivo en un sistema que va del uno al cincuenta y ocho, ni uno más ni uno menos-, los inscribe en una serie finita y ordenada que combina la numeración cardinal con la ordinal: así, el primer performer que aparece en escena es 1, al tiempo que es el primero, y se trata precisamente de Emilio García Whebi, el director, que por esta misma razón, rompe la lanza, toma la iniciativa, y además, será quien más tiempo permanezca expuesto sobre la escena. Dice Foucault que

La máscara, el signo tatuado, el afeitado depositan sobre el cuerpo todo un lenguaje: todo un lenguaje enigmático, todo un lenguaje cifrado, secreto, sagrado, que llama sobre ese mismo cuerpo la violencia del dios, el poder sordo de lo sagrado o la vivacidad del deseo. La máscara, el tatuaje, el afeitado colocan al cuerpo en otro espacio, lo hacen entrar en un lugar que no tiene lugar directamente en el mundo, hacen de ese cuerpo un fragmento de espacio imaginario que va a comunicar con el universo de las divinidades o con el universo del otro. Uno será poseído por los dioses o por la persona que uno acaba de seducir. En todo caso, la máscara, el tatuaje, el afeitado son operaciones por las cuales el cuerpo es arrancado a su espacio propio y proyectado a otro espacio. (2010: 13-14)

Performance en cuya huella podemos rastrear el teatro de la crueldad, **58 indicios sobre el cuerpo** nos conecta con un saber perdido u olvidado a través de los siglos de la negación, del enmascaramiento y de la belleza intrínseca del cuerpo, un saber anterior a los disciplinamientos que

4 "Mi cuerpo es el lugar irremediable al que estoy condenado. Después de todo, creo que es contra él y como para borrarlo por lo que se hicieron nacer todas las utopías. (...) La utopía es un lugar fuera de todos los lugares, pero es un lugar donde tendré un cuerpo *sin cuerpo*, un cuerpo que será bello, límpido, transparente, luminoso, veloz, colosal en su potencia, infinito en su duración, desligado, invisible, protegido, siempre transfigurado; y es bien posible que la utopía primera, aquella que es la más inextirpable en el corazón de los hombres, sea precisamente la utopía de un cuerpo incorpóreo" (2010: 8)

impuso la modernidad.

II

En los últimos años se han multiplicado los espectáculos en los que la mediación tecnológica resulta uno de sus principios constructivos, hasta aquellos en los que resulta un mero complemento, sin peso significativo. La división y la distancia espacial puede otorgar una serie de posibilidades de multiplicación de los puntos de vista de los productores tanto como de los espectadores.

Un ejemplo reciente, es el del espectáculo virtual **Distancia** de Matías Umpiérrez⁵, quien lo caracteriza del siguiente modo:

Múltiples pantallas. 5 músicos en escena. 4 actrices transmitidas en directo desde Paris, Hamburgo, Buenos Aires y Nueva York. El amor a 7000 km de distancia e interferido por una fusión ecléctica de recuerdos felices, melodías melancólicas, registros familiares, archivos ocultos, imágenes del olvido, consumismo delirante.

No sería éste el caso que nos convoque, ya en la medida en que preexiste un guión pautado, una dramaturgia que funciona como partitura previa, este espectáculo, en todo caso, pondría en discusión el concepto de teatro, más que de performance.

¿Pero qué ocurre cuando se utiliza un dispositivo semejante para lo que se presenta como una performance, donde los performers (todos o algunos) no mantienen una relación de co-presencia con los espectadores ni entre sí?

Examinaré a continuación el proyecto **Traslación**, dirigido en Buenos Aires por Bárbara Echevarría⁶, en colaboración con Haydeé Jiménez, desde Berlín, quienes así lo definen:

Traslación es una investigación activa y colaborativa sobre la creación cultural en la era de la expansión de los entornos digitales. El proyecto crea y reflexiona acerca de la incesante producción circular de contenidos en los que los entornos digitales se desmaterializan, se desterritorializan y se resignifican hacia la posibilidad de generar nuevas narrativas y poéticas.

El proyecto tiene características bastante singulares, como lo es el hecho de que se va produciendo de manera progresiva, no está determinado de antemano, y tampoco, hasta hoy, podría decirse que esté finalizado. En una plataforma (tumblr.com) se iban agregando eventos, que sucedían en distintos espacios de Buenos Aires, todos ellos del circuito “alternativo”: Fiebre Galería (Palermo), Panal 361(Abasto), Galería Granate (Villa Ortúzar) , Club de Cultura Kowalski (Abasto), etc. En Berlín, “Chez Georg’s”, entre otros. Esto implicaba que se podía asistir a todos los eventos o sólo a algunos, pero migrando de espacios, y permitía reencontrarse con algunos asistentes a los precedentes. En la plataforma se iban agregando materiales que forman parte del registro

5 Link para ver el trailer <https://www.youtube.com/watch?v=Gc6O8r0hN9U>

6 En 2013 realizó la performance **7 colchones**, en el Abasto Social Club.

fotográfico, fílmico, audiovisual, que a su vez, puede ser reproducido por otros medios⁷. En cada uno de los eventos participaron e interactuaron artistas locales y extranjeros, como el músico Axel Krygier, la artista visual Romina Estecher, las actrices/performers Natalia Chamí y Romina Bulacio Sak, entre otros. Estas últimas (lindalinda) participaron en el Club de Cultura Kowalski, el 25 de julio, en un evento denominado **#configuration**, en el cual el tópico eran las instrucciones. Previo a la performance, los espectadores eran invitados a recorrer el espacio. En una de sus salas había varios carteles con instrucciones a seguir (por ejemplo, se invitaba a sentarse en un sillón y contarle una historia a alguien; hacerse un tatuaje temporario, llevarse una frase y dejar otra, etc.) En un momento determinado, en otro salón, las performers hacían un juego participativo que consistía en adivinar el signo del horóscopo al que pertenecía algún espectador. Luego, “revelaban” que estaban siguiendo instrucciones desde Berlín, donde a su vez, recibían las suyas.

El 11 de julio, en la Galería Granate se llevó a cabo **#cyberaltar**, así presentado:

Dos artistas, uno en Buenos Aires y el otro en Berlín, se envuelven en un proceso de colaboración online para crear un altar conjunto que reflexione sobre la producción cultural translocal.

Juan Tauil exploró la devoción del culto al Gauchito Gil, mientras que, desde Berlín, Veneta Androva, realizaba un ritual relativo a la Noche de San Juan, con flores naturales.

Con la tecnología de realidad aumentada, era posible ver las imágenes de estas performances en registros fotográficos.

Estos dos eventos comparten la característica de que siempre hay al menos uno de los performers que está en contacto directo con espectadores, en cada espacio. En tiempo real, el riesgo se desplaza hacia los problemas de conectividad y de reacciones locales. Los espectadores, en cada espacio, se conectan de manera mediada, y al mismo tiempo, inmediata y de copresencia. Formula nuevos interrogantes cuando se trata de performances “rituales”, en las que el rasgo de copresencia simultánea parecía ser excluyente. Es otra forma de compartir el acontecimiento de la vida cotidiana, claramente estetizado; por otro lado, espectaculariza lo privado, o reservado a un género, como el ritual de las flores.

III

La performance puede jugarse entre la virtualidad, que es un ámbito más allá del espacio humano, y la co-presencia de lo orgánico, material del cuerpo. En los dos eventos analizados, el espectador no deja de participar activamente. En **#traslación**, mediante la posibilidad de seguir instrucciones y el mismo programa que presenta, abierto en el espacio y en el tiempo, sin límites precisos. Como un rizoma, se puede entrar y salir en cualquier momento, se puede abandonar, comenzar y retomar.

⁷ Por ejemplo, en estas Jornadas de Performance, mediante una presentación Power-point.

Hay puntos de conexión, que se deshacen rápidamente y se rearmen en otra dimensión y soporte. Como investigación, aún no parece haber terminado, y seguramente se prolongará en diversos registros y continuaciones.

En **58 indicios sobre el cuerpo** el espectador participa con su propia dimensión corporal: los cuerpos sobre la escena confrontan con su propio cuerpo, vestido y sentado, y como pronosticara García Whebi, puede tener necesidad de salir de la sala, volver, cansarse hasta el agotamiento, que genera la conciencia del propio cuerpo.

Bibliografía

Borges de Barros, Amílcar. 2011. **Dramaturgia corporal**. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio.

Chion, Michel. 1993. **La audiovisión**. Barcelona: Paidós.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1997. **Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia**. Valencia: Pretextos.

Foucault, Michel. 2010. **El cuerpo utópico. Las heterotopías**. Buenos Aires: Nueva Visión.

Gumbrecht, Hans Ulrich. 2005. **Producción de presencia**. México, Universidad Iberoamericana.

Larrosa, Jorge. 2003.

Le Breton, David. 1990. **Antropología del cuerpo y modernidad**. Buenos Aires: Nueva Visión.

Nancy, Jean-Luc. 2007. **58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma**. Buenos Aires: La Cebra

Serres, Michel. 2011. **Variaciones sobre el cuerpo**. Buenos Aires: Centro Editor de América

Latina.

Sibilia, Paula. 2009. **El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales**.

Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sibilia, Paula. 2008. **La intimidad como espectáculo**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.