

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Especialización en Estudios de Performance



TERATOLOGÍA – Tratado sobre la monstruosidad femenina

“Construcción de entidades monstruosas en un cuerpo femenino en performance”

Trabajo Final de Especialización en Estudios de Performance

de Lic. Emilia Zlauvinen

Director: Dr. Ernesto Pablo Molina Ahumada

Co-Director: Mgter. Cipriano Javier Argüello Pitt

Córdoba, Argentina

2017

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	4
INTRODUCCIÓN	6
OBJETIVOS	8
ANTECEDENTES	8
FUNDAMENTACIÓN Y ENCUADRE TEÓRICO	10
I.CUERPO, UN CONCEPTO EN DEVENIR	11
II.CUERPO FEMENINO. CUERPO DE MUJER	14
III.MONSTRUOSIDAD(ES)/CUERPO MONSTRUOSO.....	15
UN ACERCAMIENTO A “TERATOLOGÍA – TRATADO SOBRE LA MONSTRUOSIDAD FEMENINA”	17
I.PARTITURA.....	17
II.CONSIDERACIONES FINALES.....	19
a.Sobre el proceso de creación escénica.....	19
b.“Permitirse ser un monstruo” - Análisis Final.....	20
BIBLIOGRAFÍA.....	22
ANEXO	24

La fantasía, aislada de la razón, sólo produce monstruos
imposibles. Unida a ella, en cambio, es la madre del arte
y fuente de sus deseos.

Francisco de Goya.

AGRADECIMIENTOS

A Gustavo Blázquez y el comité académico de la Especialización en Estudios de Performance, por aventurarse a crear esta carrera y gestionarla con tanta dedicación y compromiso. Y a Gustavo, particularmente, por acompañarnos durante todo el cursado de forma tan cercana, abierta y amorosa.

A la Facultad de Artes, por abrirle las puertas a esta Especialización; por albergarme desde hace 11 años como estudiante, egresada y docente; por levantar siempre bandera en defensa de la Universidad pública, gratuita e inclusiva; por todo lo que he vivido en ella; por ser mi segundo hogar.

A las “Perfumeras”, por ser mis compañeras a lo largo de los últimos dos años; por su incondicional apoyo y cariño; por todo lo que aprendí y aprendo junto a ellas y su gran talento; por todas las risas (fiestas y comidas) compartidas; por estar siempre dispuestas a escuchar; por tener las palabras justas.

A mis directores de TFE, Pablo Molina y Cipriano Argüello Pitt. A Pablo, por toda la humildad con la que comparte sus conocimientos; por su dedicación amorosa a la tarea docente; por sus correcciones exhaustivas y detalladas; por ayudarme a pensar y repensar constantemente mi trabajo. A Cipriano, por haberme transmitido siempre su pasión por el teatro y la dirección; por haberme sabido guiar, desde que era estudiante de la Licenciatura en Teatro, en mis búsquedas como actriz; por haberme ayudado a encontrar una poética propia.

A cada uno/a de los/as profesores/as del plantel docente de la Especialización, por estar siempre dispuestos a pensar sus propias disciplinas desde el campo de la performance, de forma honesta y creativa.

A Clarisa Pedrotti, por su constante disposición para con nosotras.

A Oscar Rojo, por haber sido mi maestro y por ser quien me enseñó que para aprender a actuar primero tenía que aprender a conocerme a mí misma; porque, gracias a él, descubrí que no es posible actuar, realmente actuar, sin saber habitar mi cuerpo, sin saber habitar mi ser.

A Marcelo Comandú, por ser mi colega y maestro; por todo lo que aprendo de él cada día, en cada clase que compartimos; por su eterna generosidad; y por ser él quien me ha acercado a la teoría y formación del Taanteatro.

A mis alumnos/as, que ponen en jaque mis conocimientos aprehendidos y me obligan a revisar constantemente mis propias concepciones del teatro y del mundo, para así aprender y reflexionar, junto a ellos/as, sobre cuál es mi rol como docente.

A mis amigos y amigas, especialmente a “Las Teresas”, por todos los años en los que hemos crecido juntas; por los viajes; por los abrazos compañeros; por todas las horas, largas horas, de debates filosóficos en torno al teatro, la profesión y las ciudades en las que vivimos.

A mi familia, en toda su extensión, por acompañarme en mis proyectos; por creer siempre en mí; por todo su amor.

Al teatro, a la performance y a la música, por existir.

Para Carolina, que empezó este recorrido junto a nosotras, antes de marcharse de este mundo a seguir bailando en la eternidad.

INTRODUCCIÓN

El cuerpo del artista en performance nos hace re-pensar el cuerpo y el género sexual como construcción social.

Diana Taylor, *Performance, Teoría y Práctica*.

Una de las características principales de la performance es la presencia del cuerpo del performer en escena, entendiendo “escena” como el lugar físico/dramático en el cual se encuentra el performer frente al público y en el cual sucede la performance. Una performance, *conducta restaurada o conducta practicada dos veces* (Schechner, 2000, p. 13), de acuerdo con la definición que propone Víctor Turner (citado por Schechner, 2000), y a la cual adherimos, es:

(...) una dialéctica de “flujo”, es decir, movimiento espontáneo en el que acción y conciencia son uno, y “reflexividad”, donde los significados, valores, y objetivos centrales de una cultura se ven “en acción”, mientras dan forma y explican la conducta. Una performance afirma nuestra humanidad compartida pero también declara el carácter único de las culturas particulares. (pp. 16-17).

El cuerpo, cargado simbólicamente de condiciones culturales y atravesado por reglas sociales, es un lienzo lleno de marcas sobre el cual pueden realizarse múltiples lecturas. Un cuerpo en escena es un cuerpo que “habla”, dice, transmite un discurso, incluso cuando ni siquiera se lo propone, tan sólo por cómo se ve y cómo es visto por los otros (los espectadores, el público, los participantes de la performance). Al respecto, David Le Breton (1995) dice:

Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de esta última, de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo. De ahí la miríada de representaciones que buscan darle un sentido y su carácter heteróclito, insólito, contradictorio de una sociedad a otra. El cuerpo parece algo evidente, pero nada es, finalmente, más inaprehensible que él. Nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural. (pp. 13-14).

En la sociedad occidental actual las mujeres buscamos, todavía, dejar de ser delimitadas a determinados roles que nos son asignados únicamente por el género en el que nos reconocemos. Las mujeres, por normas de la sociedad, debemos cuidar nuestra “femineidad”, único modo de comportarse que parece ser aceptable en la vida cotidiana y único modo de ser mujer que parece ser viable. La publicidad invade los medios de comunicación masiva con mensajes claros y directos sobre cómo debe comportarse y ser una mujer y cómo, particularmente, debe ser su cuerpo (reduciendo, en muchos casos, el constructo “mujer” simplemente al de “cuerpo”, el concepto “cuerpo” al de “anatomía” y “anatomía” a “sexo biológico femenino”). De este modo, las mujeres nos encontramos día a

día buscando nuestro lugar entre las luchas por la reivindicación de nuestros derechos y el “deber ser” impuesto que determina cuál es nuestro rol y lugar en la sociedad.

Distintas definiciones de los términos *monstruoso* y *monstruosidad* coinciden en determinar al *monstruo* como una “producción contra el orden regular de la naturaleza” y un “ser de gran fealdad” (RAE). Decíamos anteriormente que las mujeres, asechadas por la publicidad, los *mass media* y el sistema patriarcal que rige en las sociedades en las que vivimos, debemos tener cuerpos con determinadas formas y comportarnos de determinadas maneras para ser aceptadas como tales. A las mujeres no se nos permite el mal vestir, no se nos permite el mal peinar ni el mal caminar. A las mujeres no se nos permite la fealdad. El “orden regular de la naturaleza femenina” es la belleza. Y el “orden regular de la naturaleza”, no es más que un constructo social.

Resulta necesario problematizar desde el campo de la Performance (que se construye como tal tanto a través de sus estudios teóricos como en su concreción escénica) el cuerpo femenino y el rol del cuerpo de la mujer. Consideramos que la “monstruosidad”, como eje temático, se presenta como un camino viable para poner en jaque en una performance lo socialmente construido en torno al género femenino. Nos preguntamos entonces, ¿cómo podemos configurar entidades monstruosas en un cuerpo femenino en escena? Nuestra hipótesis plantea que a través de un trabajo de devenir de tensiones físicas se pueden construir entidades monstruosas en una performance.

Por la razón mencionada anteriormente, el tema de la investigación llevada adelante y plasmada en las siguientes páginas se define como “la construcción de entidades monstruosas en un cuerpo femenino en performance, a través de un devenir de tensiones físicas”. El resultado escénico de esta investigación es una performance a la que hemos denominado “TERATOLOGÍA – Tratado sobre la monstruosidad femenina” (de aquí en adelante simplemente “TERATOLOGÍA”), que se concretará ante público el día 12 de diciembre de 2017 en la Sala Jorge Díaz del Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

A continuación: mencionaremos los objetivos de la investigación, haremos un recorrido por los antecedentes y teorías en las que se enmarca y fundamentaremos la propuesta performática de acuerdo con lo planteado por diversos autores en los ítems “I. Cuerpo, un concepto en devenir”, “II. Cuerpo femenino. Cuerpo de mujer” y “III. Monstruosidad(es)/Cuerpo monstruoso”. Es propósito de esta investigación indagar el estrecho vínculo entre teoría y práctica, teniendo en cuenta que las propuestas conceptuales de los teóricos abordados influyen en la performance en la misma medida en que la performance abre nuevas perspectivas teóricas que pretenden plasmarse en el texto que aquí desarrollamos. Luego, nos detendremos particularmente en la performance “TERATOLOGÍA”

detallando su partitura general y finalizaremos este escrito describiendo y analizando el proceso de creación y construcción de la misma.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

- Aportar desde los Estudios de Performance nuevas perspectivas sobre los conceptos: “cuerpo”, “femineidad” y “monstruosidad”.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Explorar tensiones físicas en un cuerpo femenino, de acuerdo con la teoría del devenir propuesta por el Taanteatro.
- Configurar entidades monstruosas en un cuerpo femenino en escena.
- Identificar y sistematizar los procedimientos de construcción de entidades monstruosas en un cuerpo femenino, mediante la exploración de las tensiones físicas.

ANTECEDENTES

“TERATOLOGÍA” nace de una búsqueda performática comenzada en el Taller de Producción Artística I, a cargo del Mgter. Cipriano Argüello Pitt, durante el cursado de la Especialización en Estudios de Performance. “El peso del cuerpo // Cuerpo Proceso // PERFORMANCE” fue la performance final presentada en el taller que sienta antecedente a esta investigación escénica. En ella, el cuerpo femenino de la performer y su inmersión en los lugares más oscuros de su ser humanidad eran los protagonistas de la escena.

Podemos mencionar también como antecedente directo de esta performance e investigación teórico-escénica, el Trabajo Final de Licenciatura en Teatro de Emilia Zlauvinen y Melina Sánchez Bronzini titulado *La politicidad en la construcción escénica a través del recurso de lo siniestro* (2012). El resultado escénico de este TFL, una obra teatral llamada “La entrañable intimidad del terruño”, abordaba el concepto de lo “siniestro” a partir de un minucioso trabajo sobre las tensiones físicas con particular atención a las tensiones del rostro.

La operación meticulosa sobre las tensiones del rostro es tomada de la metodología de trabajo de Oscar Rojo, importante actor, director y maestro de teatro de la ciudad de Córdoba que falleció en septiembre de 2012. El ejercicio “Caras en tensión”, propuesto por Rojo en sus entrenamientos actorales, consiste en identificar una tensión del rostro y llevarla

a su grado máximo de expresión en forma lenta y consciente. Cuando la tensión llega a su máxima posibilidad, otra tensión deviene de ésta. De este modo, las tensiones del rostro se modifican y devienen constantemente y el actor/performer se permite atravesar diferentes estados físicos-emocionales que son propuestos por (y resultados de) su propia plasticidad y fuerza muscular. Tanto en la construcción escénica de “La entrañable intimidad del terruño” como en la de “TERATOLOGÍA”, el ejercicio mencionado se ha configurado, junto a estímulos musicales, como la base de su fuente creadora.

Dentro del campo artístico, además, podemos nombrar la estética cinematográfica del director Tim Burton. Las películas *The nightmare before Christmans* (1993) (conocida en Argentina como *El extraño mundo de Jack*) o *Corpse Bride* (2005) (*El cadáver de la novia* en Latinoamérica), fueron de inspiración a la hora de pensar la estética visual de “TERATOLOGÍA”. La filmografía de David Lynch sienta, también, antecedente a esta investigación. La obra de Lynch resulta fundamental a la hora de pensar cómo puede revelarse en escena aquello que debe permanecer oculto. En el campo del arte visual, reconocemos las pinturas expresionistas de Edvard Munch (que fueron inspiración, también, de la corriente expresionista alemana, dentro de la cual mencionamos la obra cinematográfica *El gabinete del Doctor Caligari*, 1920). Los rostros en estados de tensión extrema, como propone nuestra performance, resultan de suma expresividad tal como lo es, por ejemplo, el rostro de quien es pintado en la obra clave de Munch, *El grito* (1893). Antonin Artaud y sus manifiestos “Teatro de la crueldad” (1932) y su obra *El teatro y su doble* (1938), son mencionados como antecedente en tanto y en cuanto, como dicen Baiocchi y Pannek (2011), pretenden un teatro “(...) en el que el espectador entra en contacto con el devenir del mundo a través del estado de trance.” (p. 32).

En el mundo de la literatura no podemos dejar de mencionar a Edgar Allan Poe y a H. P. Lovecraft con sus cuentos de terror, como así también a Bram Stoker y su obra *Drácula* (1897), texto de culto para los seguidores del movimiento gótico. “La metamorfosis” (1915) de Franz Kafka, junto a un Gregorio Samsa que se convierte en insecto ante la indiferencia y naturalización de su familia, por su parte, sienta antecedente aquí cuando nos preguntamos: “¿qué sucede cuando una figura monstruosa se revela ante los demás?”.

Reconocemos las distintas miradas sobre el “monstruo” y mencionamos las obras: *Los anormales* (1999) de Michel Foucault, que distingue las figuras de los monstruos, los incorregibles y los onanistas; *Monstruos y prodigios* (1585), de Ambroise Paré; *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte* (1997) de José Miguel G. Cortés; y las tesis doctorales *La estética teratológica en la actualidad artística* (2012) de Eycharistia Adamopoulou (Universidad de Granada) y *Poéticas de lo cadavérico* (2011) de Adriana Musitano. Si bien Musitano define a lo monstruoso en relación con la obra plástica de Carlos Alonso y en relación con la carnicería y la matanza por razones políticas en la Argentina,

nosotros nos alejamos de esta concepción pero no podemos dejar de referenciar aquí su obra. En cuanto a los conceptos de belleza y fealdad, resultan relevantes las obras *Estética de lo Feo* (1853) de Karl Rosenkranz e *Historia de la belleza* (2004) e *Historia de la Fealdad* (2007) de Umberto Eco. Estas obras, con su recorrido histórico por los conceptos de belleza (Eco) y fealdad (Rosenkranz y Eco), nos abren un panorama ante los cuestionamientos acerca de “¿quiénes son los monstruos para la/s sociedad/es?” y “¿cuándo alguien o algo es considerado bello?”.

Finalmente, las reflexiones teóricas de Judith Butler en torno al género (y en particular al género femenino), sientan antecedente y resultan imprescindibles para enmarcar esta investigación. El concepto de “lo femenino” que tomamos de ella, será desarrollado en las próximas páginas.

FUNDAMENTACIÓN Y ENCUADRE TEÓRICO

En este apartado se establecerán las bases que fundamentan nuestro trabajo teórico-escénico en los ítems aquí contenidos: “I. Cuerpo, un concepto en devenir”, “II. Cuerpo femenino. Cuerpo de mujer” y “III. Monstruosidad(es)/Cuerpo monstruoso”. En ellos se realizará un recorrido por los diversos marcos conceptuales desde los cuales concebimos las nociones de “cuerpo”, “femineidad” y “monstruosidad”, estableciendo un vínculo entre éstos y nuestra performance.

Esta investigación se enmarca en la teoría del devenir, expresión planteada por Gilles Deleuze y Felix Guattari, específicamente en la forma en que es tomada por Maura Baiocchi y Wolfgang Pannek y la relación que establecen entre ésta y la concepción de “tensión”. Los principales conceptos que Baiocchi y Pannek desarrollan en su texto *Taanteatro. Teatro coreográfico de tensiones* (2011), a saber: devenir, tensión, entre, acontecimiento y esquizopresencia, son la base de la búsqueda escénica de “TERATOLOGÍA” y el marco conceptual general de la investigación que llevamos adelante. Los conceptos “femenino” y “mujer” son entendidos junto a Judith Butler (2007) y Teresa de Lauretis (1989), respectivamente. Por su parte, lo monstruoso es concebido de acuerdo con la definición que ofrece Raúl Dorra (S/F). Consideramos que la forma en que Dorra enuncia al monstruo, sintetiza la concepción de la monstruosidad que postulan varios autores mencionados en el apartado “Antecedentes.”

I. CUERPO, UN CONCEPTO EN DEVENIR

Los cuerpos no sólo tienden a indicar un mundo que está más allá de ellos mismos; ese movimiento que supera sus propios límites, un movimiento fronterizo en sí mismo, parece ser imprescindible para establecer lo que los cuerpos “son”.

Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*.

Concebimos la noción de “cuerpo” desde la perspectiva del Taanteatro (Baiocchi y Pannek, 2011) como un *cuerpo extendido-pentamuscular* que se construye a partir de 5 “musculaturas”: *aparente* (todo lo que se encuentra en la superficie del cuerpo), *interna* (estructuras situadas inmediatamente bajo la piel), *transparente* (la psique), *absoluta* (energía sin forma y sin modo, generadora y destructora de todo lo que existe) y *extranjera* (todo lo que nos rodea). De este mismo campo de estudios teatrales y performáticos, extraemos los conceptos de *tensión*, *entre*, *devenir* y *esquizopresencia* que han sido de utilidad a la hora de abordar nuestra búsqueda escénica.

Baiocchi y Pannek (2011), revisando la teoría de Gilles Deleuze y Félix Guattari, nos dicen que la *tensión* no posee un origen sino que es un continuo originar que surge *entre* los cuerpos o en un mismo cuerpo. El *entre* es un lugar no localizable en el cual se da el acontecimiento. Desde este enfoque, consideramos al cuerpo en performance desde su aspecto móvil y constantemente transformador que no se sitúa en un lugar fijo sino en un continuo proceso de devenir de tensiones. Tomemos el término *devenir* desde la definición que la Real Academia le ha dado en el español y según la cual algo o alguien sobreviene, sucede, acaece y puede “llegar a ser”. Detengámonos en esto último. La idea de “llegar a ser” no implica que en el transcurso de esa posibilidad latente ese algo o alguien no estén ya “siendo”, sino simplemente implica que están “siendo” algo diferente. Al respecto, Deleuze dice que: “En la medida en la que alguien se transforma, aquello en lo que se transforma cambia tanto como él mismo” (Baiocchi y Pannek, 2011, p. 97).

Baiocchi y Pannek consideran el cuerpo del performer de acuerdo con una *esquizopresencia* que éste adoptaría en su exploración y presencia escénica. El performer no representa ni interpreta sino que experimenta, y esa experimentación implica habitar y ser habitado. Lejos de la representación y la interpretación, asume una *esquizopresencia* que “(...) designa una opción de presencia escénica y el modo como el cuerpo pentamuscular del performer se *concretiza*: un individuo como acontecimiento en devenir revolucionario, que se construye activa, crítica y colectivamente (...)” (Baiocchi y Pannek, 2011, p. 97). Habitar el cuerpo (por parte del performer) conlleva reconocer las tensiones presentes en todos los

niveles que surjan en el acontecer escénico que vive y suscita. Una tensión deviene de otra. Un cuerpo en tensión (en sus diferentes grados tensivos) es un cuerpo en presencia pura. Un cuerpo habitado y que habita, forja un acontecimiento en escena. Jorge Dubatti (2010), por su parte, retoma la tríada planteada por el dramaturgo y director teatral Mauricio Kartun en la cual diferencia los conceptos *representar/presentar/sentar*, y dice que “*sentar* es lo que genera el acontecimiento: construye un espacio-tiempo de habitabilidad, *sienta* un hito en nuestro devenir en la historia, *sienta* (...) un *tiempo propio*.” (pp.33). Sentar un acontecimiento en escena estaría ligado a la experiencia y experimentación que vive el performer y que Baiocchi nombra como “esquizopresencia”.

Detengámonos un momento en la noción de *habitar* y, a partir de allí, analicemos la idea de “construir” y el concepto de *espacio* escénico. Según Martin Heidegger (1994) existe un estrecho vínculo entre los vocablos *habitar* y *construir*. De acuerdo con su concepción, “(...) sólo si somos capaces de *habitar* podemos *construir*” (p. 141). No habitamos porque construimos, sino que construimos porque habitamos. La esencia del *construir* es el *habitar*. De hecho, el filósofo analiza el término *construir* desde su etimología del antiguo alemán (*buan - bauen*) que significa también *habitar* y:

(...) nos da una indicación sobre cómo debemos pensar el *habitar* que ella nombra (...) *Bauen, buan, bhu, beo*, es nuestra palabra “*bin*” (“soy”) en las formas *ich bin, du bist* (yo soy, tu eres), la forma de imperativo *bis, sei* (sé). Entonces ¿qué significa *ich bin* (yo soy)? La antigua palabra *bauen*, con la cual tiene que ver *bin*, contesta: “*ich bin*”, “*du bist*” quiere decir: yo habito tú habitas. El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres somos en la tierra es el *Buan*, el *habitar* (...) La antigua palabra *bauen* significa que el hombre es en la medida en que habita (...)” (p. 129. Itálica en el original).

En este sentido, pareciese que no existe otro modo de ser y estar en el mundo que no sea habitándolo. Tomemos esta idea y trasladémosla a la performance. El performer está en escena en tanto y en cuanto la habita. El performer es en tanto y en cuanto habita su cuerpo. Consciente del devenir de sus tensiones corporales (en todos sus grados tensivos), atento a su presencia “aquí y ahora” y a la noción de su cuerpo extendido, el performer habita cuerpo y espacio escénico. Se permite *ser* y, siendo, se muestra ante los espectadores.

Podemos pensar en el espacio escénico como aquél que delimita el vínculo performer-espectador, como aquél que marca una frontera entre ambas partes. Una frontera, como bien lo explicita Heidegger (1994), “(...) no es aquello en lo que termina algo, sino (...) aquello a partir de donde algo *comienza a ser lo que es* (comienza su esencia)” (p. 136). De esta forma, la relación performer-espectador es una relación de tensión *entre* ambas partes que provoca cambios tanto en el performer como en el espectador. En este mismo sentido, Schechner (2000), retomando la distinción entre *drama social* y *drama estético* que plantea Turner, dice que el drama esencial se sitúa en la *transformación*, es decir “(...) en la forma en la que la gente usa el teatro (o performance) como modo de experimentar, actuar y ratificar el cambio.”

(p. 89). Esta transformación, a la que él llama *transformance*, sucede en el argumento del drama, en los actores que experimentan un “(...) *rearreglo* temporario de sus cuerpos/mentes (...)” (p.89) y en el público, cuyo cambio es pasajero cuando se trata de entretenimiento. Este cambio no permanente que se da en el cuerpo de los actores, en los dramas estéticos, no obstante, “(...) compromete transformaciones del ser que, aunque temporarias, son fundamentales, no meras apariencias (...)” (p. 90).

Pensemos ahora en la relación que se da entre los conceptos desarrollados en este punto y los vinculemos a la performance a la que hemos arribado. Más específicamente, los vinculemos a lo que podemos observar del cuerpo de la performer en escena. La performer, a lo largo del transcurrir escénico, realiza un trabajo sobre las tensiones de su cuerpo que van desarrollándose deviniendo una de otras. Este trabajo parte de una búsqueda procedimental que nace de la formación actoral de la performer junto a su maestro Oscar Rojo. El ejercicio “Caras en tensión”, explicado anteriormente en el apartado “Antecedentes”, es tomado por la performer y trasladado aquí a todo su cuerpo físico. Rojo proponía, de manera fundamental en su metodología, “habitar el cuerpo”, “detenerse” pero no instalarse y que las tensiones devengan lentamente con un compromiso consciente de autoobservación: “morar” la escena, “demorar” la acción.

De acuerdo con la teoría del devenir planteada, el cuerpo de la performer se ve transformado en escena de manera constante. Esta transformación, *transformance* para Schechner, es ocasionada por el juego con las tensiones físicas que se configuran por la atención y el grado de consciencia que la performer pone en su trabajo. Esta consciencia le permite habitar su cuerpo en tanto y en cuanto ella en escena no “representa ni interpreta” ningún papel, ni se presenta a sí misma, sino que experimenta sus propias posibilidades tensivas y se muestra “siendo”. El gerundio “siendo” resulta apropiado aquí atendiendo al movimiento, a la transformación, al habitar. No se trata de “ser de modo estático” sino de “ser deviniendo” en un abanico de posibilidades, que son posibilidades de la performer (y de su cuerpo femenino) de *ser monstruosa* en la escena. Y, siguiendo a Heidegger, si construimos en tanto que habitamos, la performer sólo puede “construir entidades monstruosas” en tanto que habita su cuerpo.

Resulta necesario ahora explicar a qué nos referimos cuando hablamos de “cuerpo femenino”.

II. CUERPO FEMENINO. CUERPO DE MUJER

El cuerpo (...) materia prima del arte de performance, no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (*mi* cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase y pertenencia.

Diana Taylor, *Performance, Teoría y Práctica*.

Esta investigación se centra en el estudio teórico-escénico de un cuerpo autoreconocido como “femenino” y como “mujer”. Judith Butler (2007) dice al respecto: “(...) «femenino» ya no parece ser una noción estable, su significado es tan problemático y vago como «mujer» (...) ambos términos adquieren sus significados problemáticos únicamente como conceptos relativos (...)” (pp. 38). Aquí, “femenino” es entendido como sexo biológico y como comportamiento normativizado del cuerpo.

En tanto, el constructo “mujer” se comprende como la unión de los conceptos *Mujer* y *mujeres* que distingue Teresa De Lauretis (1989). La *Mujer con mayúscula* es “(...) la representación de una esencia inherente a todas las mujeres (que puede verse como la Naturaleza, la Madre, el Misterio, la Encarnación del Demonio, el Objeto del Deseo y el Conocimiento, la Condición Femenina Propiamente Dicha, la Femeidad, etc.) (...)” (pp. 16), mientras que las mujeres “(...) reales, (son) seres históricos y sujetos sociales que son definidos por la tecnología del género y engendradas realmente por las relaciones sociales.” (pp. 16).

Por su parte, Simone de Beauvoir, citada por Butler (2007), “(...) afirma que el cuerpo femenino debe ser la situación y el instrumento de la libertad de las mujeres, no una esencia definidora y limitadora.” (pp. 63). Tomando esta idea planteada por la pensadora francesa, consideramos que la libertad del cuerpo es la libertad artística, la libertad creadora. Un cuerpo que, en la performance que planteamos, muta a través de sus propias posibilidades tensivas y se configura performativa y performáticamente en distintas entidades monstruosas durante el proceso de performance.

En “TERATOLOGÍA” nos encontramos con una performer que se define a sí misma como “mujer”. En escena juega con el concepto de “femeidad” y pone de manifiesto la relatividad (según lo advierte Butler) de su significado. Ella viste pollera y zapatos con taco. Está maquillada y cuidadosamente peinada. La performer escoge su atuendo de acuerdo con

las normas de “moda femenina” presentes en su cultura y sociedad, en la cual un hombre que vista falda o calce zapatos con taco “está usando ropa de mujer”.¹

Sostiene una balanza de uso personal en sus manos y muchas otras balanzas la circundan delimitando el espacio por el cual puede moverse. La balanza es tomada aquí como símbolo de la presión social que viven las mujeres día a día, intensificada por la reproducción masiva de publicidades de belleza y de “salud y bienestar” que colman el espacio comercial de los medios de comunicación. Los zapatos, abotinados y acordonados, son una muestra más del encorsetamiento físico y simbólico al cual se encuentran sometidas. En este punto, la rebelión de la performer ante los mandatos socio-culturales se hace presente en la escena cuando rompe su prolijidad dejando correr el maquillaje de lugar o cuando expone sus fluidos corporales: lágrimas, saliva, mucosidades y la sangre de su menstruación. A estos fluidos los concebimos como “pequeñas monstruosidades cotidianas”. Son parte constitutiva del cuerpo de todo ser humano y, en el caso de la menstruación, de un cuerpo de sexo biológico femenino, mas, no obstante, suelen permanecer vedados y, si irrumpen abruptamente, son limpiados de forma inmediata. En el caso de la menstruación resulta curioso cómo incluso el lenguaje la oculta cuando la nombra de otros modos que resultan ser más amenos, metafóricos o perifrásticos: “tengo el período”, “estoy indispuesta”, “estoy en mis días”, “estoy con Andrés”, etc.

La performer, por medio del uso de las tensiones físicas, transforma su cuerpo en un constante devenir de figuras que deforman su aspecto. En este proceso, aquellas “pequeñas monstruosidades cotidianas” aparecen por efecto del juego tensivo.² Es entonces cuando se exhiben, cuando se “muestran”, cuando nuestra intimidad se revela como monstruosa. Definamos ahora de qué hablamos al referirnos a “entidades monstruosas”.

III. MONSTRUOSIDAD(ES)/CUERPO MONSTRUOSO

Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, se encontró en su cama convertido en un monstruoso insecto.

Franz Kafka, *La metamorfosis*.

¹ A propósito de esto, podemos mencionar un caso particular en el cual advertimos cómo ciertas prendas de vestir parecen ser aceptadas sólo como de “uso femenino” o “para mujeres” y cómo esto es reafirmado en los medios de comunicación. El comediante británico Eddie Izzard estaba siendo entrevistado en el programa de televisión australiano “The Project”, cuando se dio el siguiente diálogo: -Conductor de TV: (Eddie), you've dressed up in woman's dresses. -Eddie: No. I wear dresses. They're not "woman's dresses". They're my dresses. I buy them. (-Conductor de TV: Eddie, te has vestido con vestidos de mujer. -Eddie: no. Uso vestidos. No son "vestidos de mujer". Son mis vestidos. Los he comprado). (RoveOnlineClips, 2011).

² La sangre, no obstante, es la única secreción representada, ficticia, construida para esta ocasión de forma artificial.

Cuando hablamos de “entidades monstruosas” hacemos referencia a aquello que en escena puede construirse y verse como un *ser*. Un monstruo se reconoce como un “ser”, como una “entidad” (sin asumir necesariamente una “identidad”). De acuerdo con la teoría del devenir escénico que mencionamos anteriormente, la performer en escena se presenta en un constante proceso de transformación en el cual se evidencian los recursos de conversión de un estado físico a otro y se muestra³ como la encarnación de un abanico posible de figuras monstruosas y como ella misma a la vez.

Podemos señalar aquí un “desdoblamiento” que ocurre en la performer (característica de todo/a performer/actor/actriz). Por un lado, podemos ver a la performer (Emilia Zlauvinen) siendo quien ella es: reconocemos su cuerpo, reconocemos su rostro (o conocemos por primera vez, pero, en ambos casos, advertimos que ese cuerpo que se presenta como materialidad ante nosotros es de esa persona que vemos y de nadie más). Por otro lado, y al mismo tiempo, vemos aquello en lo que ella se va convirtiendo (entidades monstruosas). El cuerpo de la performer, sin dejar de ser de ella, es ahora, también, de alguien más. Se da aquí un paralelismo con la figura del *Doppelgänger* que, de acuerdo con lo planteado por Cecilia Juan Herrero (2011), es:

(..) la imagen “desdoblada” del yo en un individuo externo, en un yo-otro. El sujeto se ve a sí mismo (autoscopia) en alguien que se presenta al mismo tiempo como un doble autónomo, o un doble “fantástico” que produce angustia y desasosiego porque esa figura viene a perturbar el orden normal y natural de las cosas. (p. 22).

De acuerdo con Raúl Dorra (S/F), el monstruo:

(...) suele definirse en relación con una norma que resulta violada; es una deformación o un desvío del orden natural o del orden divino; es una desmesura o una carencia que violenta la armonía de los seres. Puede tratarse de un desorden físico (...) pero también de un orden moral (la excesiva maldad, la excesiva lujuria, la carencia de todo sentimiento humano) o incluso estético (la fealdad extrema y también la turbadora belleza de efectos demoníacos). (pp. 15).

Encontramos en esta definición de Dorra, un vínculo con la idea de desdoblamiento planteada anteriormente. Las figuras monstruosas por las que la performer realiza un recorrido a través del devenir de tensiones físicas, se revelan en la escena para “perturbar el orden normal y natural de las cosas”. Tal como lo hemos venido planteando desde la “Introducción”, estas normas son normas sociales y culturales que determinan cómo ha de ser, vestirse y comportarse una mujer. “Lo femenino” se presenta como una conducta normativizada del cuerpo. Y “lo monstruoso” es lo que, al buscar violar las normas, las exhibe, las muestra, las pone de manifiesto.

³De acuerdo con su etimología, “monstruo” proviene de *monstrare*, que significa “mostrar”. El monstruo es una muestra de sí mismo.

UN ACERCAMIENTO A “TERATOLOGÍA – TRATADO SOBRE LA MONSTRUOSIDAD FEMENINA”

I. PARTITURA

“TERATOLOGÍA – Tratado sobre la monstruosidad femenina”, se desarrollará el día 12 de diciembre de 2017 en la sala Jorge Díaz del Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes (UNC)⁴, ubicado en Av. Medina Allende s/n, Ciudad Universitaria, en el marco de la Muestra de Trabajos Finales de Especialización en Estudios de Performance.

A continuación, se describe la partitura de la performance:

Se prevé que el público ingrese al espacio, guiado por una persona colaboradora, cuando la performer ya se encuentre en escena habiendo dado inicio a su performance.⁵ Se planifica que el espacio escénico se encuentre delimitado por un marco lumínico y por una serie de balanzas de uso personal ubicadas en diferentes lugares. La obra propone que la performer se encuentre en el centro del espacio, rodeada por las balanzas. Ella vestirá pollera y tacos y estará maquillada. Su vestuario y maquillaje serán de inspiración gótica.⁶

Mientras el público se ubica en las gradas de la sala⁷, la performer realizará “sentadillas” sosteniendo una balanza entre sus manos con sus brazos extendidos hacia adelante. Su mirada estará perdida en el indicador de peso de la balanza. Se planifica que, en este momento, de fondo, se escuche “Darkness”⁸: tema musical del dúo alemán de metal gótico, Lacrimosa. Será entonces cuando la performer mire al público, detenga su movimiento, deje la balanza en el suelo, se ubique de rodillas detrás de ella y (como si se tratase de un rezo) comience a repetir las siguientes palabras (primero susurrando y luego,

⁴ La Sala Jorge Díaz del CePIA ha sido escogida para la realización de esta performance por su disposición espacial, por su acústica y por tratarse del espacio en donde se iniciaron las primeras exploraciones escénicas que derivaron en lo que hoy es “TERATOLOGÍA”.

⁵ Se ha decidido que el público ingrese a la sala cuando la performer ya se encuentre en escena, a modo de *cita* de los antiguos eventos de feria de monstruos en los que los *freaks* eran expuestos ante la mirada de quienes pagaban por verlos.

⁶ Para una definición general de aspectos globales sobre lo gótico como práctica cultural, puede consultarse la entrada enciclopédica en Wikipedia, disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Subcultura_g%C3%B3tica. Para profundizar estos aspectos, recomendamos consultar, principalmente, a Baddeley (2007) y, en relación con la música gótica, al ensayo escrito por Bolaños Gordillo (2010).

⁷ La forma semicircular en la que se disponen las gradas de la Sala Jorge Díaz, el público ubicado en ellas y las balanzas dispuestas en el espacio, rodean a la performer “acechándola”, no dejándole escapatoria, determinando su lugar en la escena.

⁸ Se adjunta en “Anexo” la letra de la canción en su idioma original (inglés).

en forma progresiva, elevando el volumen de su voz): repelente, horrenda, asquerosa, desagradable, grotesca, abominable, odiosa, execrable, indecente, inmunda, sucia, obscena, pornográfica, impúdica, inmoral, sicalíptica, escabrosa, repugnante, espantosa, abyecta, horrible, hórrida, horripilante, hedionda, nauseabunda, fétida, innoble, aterradora, arácnido espantoso, espeluznante, desgraciada, lamentable, enojosa, deforme, disforme, desfigurada, asimétrica, mezquina, miserable, débil, vil, banal, desmañada, vomitiva, criminal, hechicera, bruja, satánica, serpiente, repelente, terrorífica, cobra pavorosa, monstruosa.⁹

En un determinado momento, interrumpirá su “rezo” y se pondrá de pie. Comenzará entonces a observar su cuerpo mientras lo muestra al público: el largo de sus brazos y sus piernas. Imitará la figura de Cristo crucificado. Una de sus manos se tensará al punto de igualar la forma de una araña que caminará por su cuerpo hasta introducirse debajo de su pollera. La performer levantará la parte baja de su vestuario dejando al descubierto sus piernas. Por éstas deslizarán hilos de sangre como si de menstruación se tratase. Su mano y brazo contrarios comenzarán a danzar igualando el movimiento y figura de una serpiente¹⁰. En este momento la performer comenzará a pronunciar el poema de E.E. Cummings “I like my body when it is with your”,¹¹ jugando vocalmente con sus palabras en el idioma original, lo que permitirá llamar la atención sobre la materialidad sonora de las palabras, alejando la atención del espectador acerca del significado de las mismas:

i like my body when it is with your
body. It is so quite new a thing.
Muscles better and nerves more.
i like your body. i like what it does,
i like its hows. i like to feel the spine
of your body and its bones, and the trembling
-firm-smooth ness and which i will
again and again and again
kiss, i like kissing this and that of you,
i like, slowly stroking the, shocking fuzz
of your electric furr, and what-is-it comes

⁹ La mayoría de las palabras aquí escritas fueron extraídas de la “Introducción” de *Historia de la fealdad* (Eco, 2015, p. 16). Otras sólo son sinónimos de las mencionadas en el texto de Eco.

¹⁰ El imitar las figuras de una araña y de una serpiente, como así también la figura de Cristo y el hecho de “rezar”, son puestos aquí como *citas* a producciones teatrales/perfomáticas anteriores realizadas por la compañía “Los Desterrados de Eva”, a la que pertenece la performer. En las obras “La entrañable intimidad del terruño” y “Doppelgänger. Cuerpos al borde”, las referencias religiosas y el devenir animal por parte de los y las actores/actrices/performers, se hacen presentes en la escena.

¹¹ Se incorpora en “Anexo” una traducción al español de este poema.

over parting flesh... And eyes big love-crumbs,

and possibly i like the thrill

of under me you so quite new

Poco a poco, comenzará a intercalar algunos versos del poema traducidos al español, mientras recorre el espacio escénico subiendo y bajando de las balanzas que la rodean.

Luego, comenzará a sonar el tema musical “La prima vez”¹² en la versión de Anna-Varney/Sopor Aeternus & The Ensemble of Shadows (banda alemana de darkwave y rock gótico). La performer se subirá a la balanza que dejó al comienzo de la performance en el suelo e imitará la figura de una bailarina de cajita musical, siguiendo la melodía de la canción. Poco a poco, la figura de la bailarina se deconstruirá y desarmará. La performer se bajará de la balanza y se dirigirá hacia el público. Buscará mujeres entre los espectadores y las invitará a pesarse en las distintas balanzas dispuestas en el espacio. De este modo, se dará por finalizada la acción performática.

II. CONSIDERACIONES FINALES

A modo de cierre y conclusión, describiremos a continuación, brevemente, el proceso de creación escénica atravesado y plantearemos un análisis final de nuestra performance.

a. Sobre el proceso de creación escénica

De acuerdo con Schechner (2000, pp. 14-15), la performance es un proceso y posee siete fases: entrenamiento, taller, ensayo, calentamiento, performance, enfriamiento, consecuencias. Hasta el momento de la escritura de este trabajo, las fases atravesadas son las tres primeras.

El entrenamiento actoral adquirido en los años de estudio teatral y la actividad física-deportiva permiten a la performer abordar el trabajo sobre las tensiones, atendiendo al cuidado de su cuerpo y sus propios límites físicos. El proceso de taller, que se correspondería con la búsqueda de material escénico y el diseño de la partitura, consistió en trabajar las posibilidades físicas a través de diversos estímulos: musicales (incidencia de estilos rock gótico y dark rock); imitación de imágenes y arte visual considerado (y analizado como)

¹² “La prima vez” es una canción popular sefardí. Se adjunta en “Anexo” la letra en su lengua original (ladino judeoespañol).

monstruoso; y cine y series de T.V. de terror y ciencia ficción. A partir de todo el material generado en esta búsqueda, se seleccionó lo que se consideró más relevante al tema de estudio y se configuró la partitura. De este modo, lo que comenzó siendo un estímulo de creación (como en el caso de la música) terminó conformando la materialidad de la escena. Así fue como los temas de rock gótico “Darkness” (de Lacrimosa) y “La prima vez” (en la versión de Anna Varney) resultaron ser parte de la composición escénica final. La etapa de ensayo, en la que se repite la partitura, restaurando (y perfeccionando) la conducta una y otra vez, se realizará hasta el día de presentación de la performance.

b. “Permitirse ser un monstruo” - Análisis Final

Yo monstruo de mi deseo, carne de cada una de mis pinceladas
Lienzo azul de mi cuerpo, pintora de mi andar (...)
Reivindico mi derecho a ser un monstruo.

Susy Shock, *Reivindico mi derecho a ser un monstruo.*

Muchos son los tratados y estudios que existen sobre el monstruo y la monstruosidad, que observan la deformidad (física, ética, moral) de algo o alguien que siempre “está más allá”. Que nunca soy yo. El monstruo es el otro: al que podemos ver, al que podemos analizar, del que podemos sentirnos repelidos o, incluso, maravillados. Pero ¿qué sucede con nuestras propias monstruosidades? “TERATOLOGÍA” busca problematizar el rol de la mujer en nuestra sociedad actual, exponiendo la monstruosidad como parte constitutiva del ser. A partir del trabajo sobre su propio cuerpo, sobre sus propias posibilidades musculares y plásticas, la performer expone (y se expone a través de) todo aquello que también ella es: los gestos “deformes”, sus fluidos corporales, su voz rota, su oscuridad y las infinitas posibilidades de ser.

Oscar Rojo insistía en sus entrenamientos en la idea de “habitar”. Habitar el cuerpo, habitar el espacio que se ocupa. “Morar” nuestro propio ser. Repensando en el “habitar”, de acuerdo con los conceptos que hemos desarrollado a lo largo de este escrito, contraponemos el término a la noción de “hábito”. El hábito, según la primera acepción establecida por la RAE, es un “modo especial de proceder o conducirse adquirido por repetición de actos iguales o semejantes”. Nuestros hábitos son culturales. Nuestros modos de vestir, nuestros modos de caminar, nuestros gestos sociales, son impuestos y son adquiridos (a tal punto que, si no nos detenemos a pensar en ellos, están tan naturalizados que corremos el riesgo de creer que nos son propios). “Habitar(nos)” propone descubrirnos más allá de las imposiciones. Propone romper nuestras propias barreras y dejarnos devenir en un espacio-tiempo propio: “correrse de lugar” lo llamaba Rojo. Quizás por ello sea por lo

que, al permitirnos habitar, al permitirnos morar nuestro cuerpo y reconocerlo como un cuerpo extendido, nuestro ser monstruoso se debele.

Lo que deberíamos preguntarnos desde aquí es ¿a qué estamos llamando “monstruoso”? No perdamos así de vista a quienes son realmente los verdaderos monstruos. Porque fíjense nomás, si no, cuánta belleza puede haber en la monstruosidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Adamopoulou, E. (2012). *La estética teratológica en la actualidad artística* (Tesis Doctoral), Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, Granada.
- Artaud, A. (1986). *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa.
- Baddeley, G. (2007). *Cultura gótica. Una guía para la cultura oscura*, España: Robinbook.
- Baiocchi, M. y Pannek, W. (2011). *Taanteatro. Teatro coreográfico de tensiones*, Córdoba: Ediciones el Apuntador, Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Bolaños Gordillo, L. (2010) Los jóvenes góticos incipientes: entre la música alternativa y una percepción desolada de la existencia. *Cuadernos Interculturales. Volumen 8 (15)*, pp. 63-80.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Argentina: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Cortés, J.M.G. (1997). *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona: Anagrama.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London: Macmillan Press.
- Dorra, R. (S/F). *¿Para qué los monstruos?* México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma de Puebla.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo Poético y Función Ontológica*, Buenos Aires: ATUEL.
- Eco, U. (2015). *Historia de la belleza*, China: DeBolsillo.
- Eco, U. (2015). *Historia de la fealdad*, China: DeBolsillo.
- Foucault, M. (2007). *Los anormales*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*, Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Juan Herrero, C. (2011). Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. *Cédille, revista de estudios franceses*. Recuperado de <https://cedille.webs.ull.es/M2/02herrero2.pdf>
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y Modernidad*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC.
- Musitano, A. (2011). *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*, Avellaneda: Comunicarte.

- Paré, A. (1993). *Monstruos y prodigios*, España: Ediciones Siruela.
- Rosenkranz, K. (1992). *Estética de lo Feo*, Madrid: Julio Ollero Editor.
- RoveOnlineClips. (04 de noviembre, 2011). *Eddie Izzard interview on The Project (Australia) 2011* [YouTube]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=gHPh9j7lc58&feature=youtu.be>
- Sánchez Bronzini, M & Zlauvinen, E. (2012). *La politicidad en la construcción escénica a través del recurso de lo siniestro* (Trabajo Final de Licenciatura en Teatro), Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- Schechner, R. (2000). *PERFORMANCE. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Taylor, D y Fuentes, M (edits.). (2011). *Estudios Avanzados de Performance*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económico.

ANEXO

A continuación, transcribimos en sus idiomas originales la letra de las canciones “Darkness” (de Lacrimosa) y “La prima vez”. Luego, proponemos una traducción al español del poema de E.E. Cummings, “I like my body when it is with your”.

“Darkness”

(Lacrimosa)

My heart, my love.
One word, and gone.
To stay, I will
believe and pray
to see, to feel
to hear, to be and gone...
How can I get close to you?
How can I, the foolish one?
Beauty can't be seen, but only kissed, but only kissed.
I have so much love to give.
But where are you and how to be reached?
Can I talk? Can I speak?
And can I lay my head on you?
Can I choose and can I say
I love you!
Darkness surrounding me.
My head hangs low,
your arms are far,
your breath takes me
besides I am in love.
I'm loving you, but you
so far from me. I'm holding out
your words, your face, your breath,
your touch, your heart should cover me,
but all you do is watching me.
So, I dismiss the grace of you
and far beyond the darkness grows

which leads me back to all my roots.

The longing and the pain
in darkness and disgrace,
the longing and the pain
in darkness and disgrace.

Beauty can't be seen, but only kissed, but only kissed.

I have so much love to give.

But where are you and how to be reached?

Beauty can't be seen, but only kissed, but only kissed.

I have so much love to give.

But where are you and how to be reached?

How to be reached?

How to be reached?

La prima vez

(versión de Anna-Varney/Sopor Aeternus & The Ensemble of Shadows)

La prima vez ke te vidí,
de tuz ojos me 'namorí.

La prima vez ke te vidí,
de tuz ojos me 'namorí.

D'akel momento te amí.
Fin a la tomba te amaré.
D'akel momento te amí.
Fin a la tomba te amaré.

Aserkate, me kerida,
salvadora de me vida.
Aserkate. me kerida.
salvadora de me vida.

Descubrite i ávlame
sekretos de la tu vida.
Descubrite i ávlame
sekretos de la tu vida.

Me gusta mi cuerpo cuando está con tu

(E.E. Cummings)¹³

Me gusta mi cuerpo cuando está junto
a tu cuerpo. Es una cosa tan nueva.
Los músculos son mejores y los nervios más.
me gusta tu cuerpo. me gusta lo que hace,
me gustan sus modos. Me gusta sentir la columna vertebral
de tu cuerpo y sus huesos, y el temblor
-firme suavidad- que
una y otra y otra vez
besaré, me gusta besar esto y aquello tuyo,
Me gusta, acariciar lentamente el, impactante vello
de tu pelaje eléctrico, y lo que se viene
sobre tu carne abierta... Y los ojos grandes, migajas de amor.

y posiblemente me gusta la emoción de sentir

debajo de mí a tu "vos" tan nuevo

¹³ La traducción es nuestra.