

INVESTIGARTES

REVISTA DE ARTE, INVESTIGACIÓN Y FILOSOFÍA



CONGRESO MUNDIAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES DEL ESPECTÁCULO

Nº	MEMORIAS 2º CONGRESO
09	<i>enero 2023</i>

SOBRE ESTA EDICIÓN

REVISTA
InvestigARTES

DIRECTOR GENERAL
D. ALBERTO GARCÍA CASTAÑO

EDITOR JEFE
PROF. DR. IOSHINOBU N. SANLER

EDITOR
PROF. DR. JORGE GALLEGU SILVA

CONSEJO DE REDACCIÓN
Carmen Caffarel
Juan Carlos Duadrio
Regina Llamas
Amador Cernuda
Pedro Simón Martínez
Luis Alberto Pérez Velarde

CONSEJO ASESOR
Enrique Otero
Tamara Rojo
Loipa Araujo
Felix Ortega Mohedano
Enea Rosa Torres

FOTOGRAFÍAS
J. Fernando Ramos Pérez (Anaya)



INTRODUCCIÓN

investigartes es una revista de promoción científica centrada en la investigación artística en temas relacionados con las artes del espectáculo. Es una revista con selección por pares ciegos, además con una línea editorial definida, dentro del campo de la investigación artística.

Nuestra Revista

La revista Investigartes para fomentar el intercambio global del conocimiento, facilita el acceso sin restricciones a sus contenidos desde el momento de su publicación en la edición electrónica, y por eso es una revista de acceso abierto. Los originales publicados en esta revista son propiedad del Instituto Universitario de la Danza "Alicia Alonso" de Madrid pasando a formar parte de la colección de su Centro de Documentación e Investigación y del Repositorio Digital.

CONTACTO

Dirección

Camino del Molino Nº 5
Campus Universitario
Universidad Rey Juan Carlos
Fuenlabrada
CP 28942
Madrid

Contacto

E : instituto.danza@alicialonso.org
W : investigartes.com



La celebración de la 2da edición del Congreso Mundial de Investigación en Artes del Espectáculo, desarrollado en el Palacio de Exposiciones y Congresos de Castilla y León en Salamanca, tiene un significado especial, que reúne las enseñanzas que nos ha dado la pandemia en cuanto a la utilización de nuevas formas de comunicación tecnológica, que permiten que eventos como este esten abiertos a investigadores de todas partes del mundo, que por disímiles motivos no pueden hacer conocer sus investigaciones si tenemos en cuenta, las necesidades de transporte y alojamiento. Es por ello que la utilización de las nuevas tecnologías, ha hecho posible, que esta edición en especial, fuese abierta y plural, en cuanto a las temáticas tratadas y los puntos de vistas expuestos alrededor de los temas que rodean a la investigación artística, que va desde la investigación histórica, hasta

la investigación científica, así como la utilización de las terapias artísticas, como parte del bienestar social. Sin dudas un evento fundamental dentro del panorama de la investigación, que tiene como objetivo principal, la promoción de la producción científico-artística que sin dudas actualiza el panorama relacionado con las artes del espectáculo. Este número se compone de las ponencias presentadas, dentro de las mesas temáticas que se han desarrollado como propuestas de investigación. Los miembros de la ejecutiva del ITI UNESCO, partenaire del IUDAA en este evento, fueron testigo de las diferentes propuestas que abren aun más el joven camino de la investigación artística.

COMITÉ DE HONOR.....	8
COMITÉ DE ORGANIZADOR	10
COMITÉ DE CIENTÍFICO	11
Un Congreso para las Artes del Espectáculo.	
Ioshinobu Navarro Sanler	
Coordinador General Comité Académico	12
“EL SONIDO DEL CAOS”	
Carlos A.R. Rosillo. Ángel Ramos	14
El hic et nunc en los espacios virtuales del Teatro Español	
Paula Pielfort Asquerino	
Doctoranda. Programa de Doctorado en Humanidades: Lenguaje y Cultura.	
Universidad Rey Juan Carlos (URJC).....	18
Isabella Andreini en el origen de la dramaturgia femenina del siglo XVI	
María del Valle Hidalgo Jiménez.	
Doctoranda en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid	26
Método Suzuki de entrenamiento actoral	
Andrés Acevedo.	
Prof. Instituto Universitario de la Danza Alicia Alonso	35
El Cuerpo Heroico: Filosofía y Estética del Cuerpo Circense	
Jorge Gallego Silva	
Doctor en Artes y Humanidades por la Universidad Rey Juan Carlos.	
Director de los departamentos de Danzas Acrobáticas y Circenses y	
Danza Teatro del Instituto Universitario de la Danza Alicia Alonso.	
Profesor e Investigador del Instituto Universitario de la Danza Alicia Alonso	47
Body Art. Cuerpo y Espacio Corporal	
Dra. Celia Balbina Fernández Consuegra.	
Contratado a Doctor. Instituto Universitario de Danza “Alicia Alonso”.	
Universidad Rey Juan Carlos. Madrid. España.	
Doctora en Estética y Teoría de las Artes	54
Prostitución, pintura y patriarcado: La Ópera de París en el siglo XIX	
Judit Gallart	67
La estética trágica en la tetralogía La Sangre de las Promesas, Wajdi Mouawad	
Alba Hernández Hierro	77
El teatro testimonial como apoyo para la reconstrucción	
de la historia saharauí contada desde la voz de las protagonistas.	
Martha Ileana Landeros Casillas / Ángelo Miramontí	87

Teatro Portugués en el 25 de Abril: Procesos de censura (1973-1974)	
Marta Ribeiro Figueiredo	99
Mindfulness Musical: Propuesta Artística Transdisciplinaria	
para empatizar con el Agua	
Christian Esteban Hidalgo Valbuena.....	109
Salud mental y envejecimiento:	
Una Experiencia Comunitaria de Arte terapia escénica con ancianos	
con problemas neurológicos cognitivos y depresión.	
Amador Cernuda Lago	
Prof. Titular interino. Universidad Rey Juan Carlos.	
Instituto Universitario de la Danza Alicia Alonso	119
Beneficios del flamenco en el tratamiento de drogodependientes	
José Manuel Buzón.	
Doctor en Artes por la Universidad Rey Juan Carlos.	
Director del Departamento de Danza Española.	
Instituto Universitario de la Danza Alicia Alonso	129



II CONGRESO MUNDIAL DE INVESTIGACIÓN

Realizado en la ciudad de Salamanca entre los días 9 y 10 de noviembre de 2023

La Delegación Española del Instituto Internacional de Teatro; Organización Mundial de Artes Escénicas ITI/UNESCO, el Instituto Universitario de la Danza "Alicia Alonso" el Comité Internacional de la Danza ITI/UNESCO, la Cátedra RTVE Universidad de Salamanca "Niñ@s jóvenes y medios" y la Fundación de la Danza "Alicia Alonso" convocan la II edición del Congreso Mundial de Investigación en las Artes del Espectáculo. El objetivo de esta convocatoria es promover la investigación científica, con especial énfasis en las terapias del arte, la excelencia académica, la creación artística de calidad, la educación y la difusión de las artes del espectáculo en todas sus dimensiones.

El II Congreso Mundial de Investigación en las Artes del Espectáculo se desarrollará durante los días 9, 10 y 11 de noviembre 2022, en el Palacio de Exposiciones y Congresos de Castilla y León de Salamanca, Ciudad Patrimonio de la Humanidad; en modalidad mixta (presencial y online).

En esta ocasión, colaboran la Sociedad de Turismo, Comercio y Promoción Económica de Salamanca S.A.U que gestiona el Palacio de Congresos y Exposiciones de Castilla León, la Academia Española de Artes Escénicas, la Red de Universidades de Artes de América Latina (RUA) y la Cátedra UNITWIN/UNESCO de Universidades y Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas.

Las Artes Escénicas a lo largo de la historia han sido fuente de bienestar, cohesión social y crecimiento personal y por lo tanto constituyen una de las aportaciones más importantes al desarrollo de la Sociedad del Conocimiento. En momentos en los que esa cohesión social, y la paz se ven fuertemente amenazadas, la Fundación de la Danza "Alicia Alonso" hace suyos los postulados que dieron origen a su creación, que no son otros que promover la cultura como instrumento de Paz. Por ello, este Congreso invita a crear un espacio de reflexión que ponga de manifiesto el papel de las artes escénicas, fortaleciendo el intercambio y las transferencias de conocimiento, como base de las estrategias de futuro ante los retos que plantea el siglo XXI.

La investigación en artes debe potenciar la interacción de las artes escénicas con la sociedad y sus aportes a la salud y al bienestar de las comunidades mostrando los distintos procesos de creación desde una perspectiva multidisciplinar que evidencie las necesarias inversiones en economía creativa, tanto desde el punto de vista de la cohesión social a través del fortalecimiento de la identidad como desde la perspectiva de las aportaciones económicas que se materializan a través del desarrollo de industrias culturales y creativas dinámicas. Las artes forman parte de los pilares desarrollo sostenible, estando en consonancia con los objetivos de la UNESCO y la Agenda 2030.

Por estas razones, este Congreso enuncia los siguientes propósitos:

Promover los debates relacionados con la creación artística de calidad, la excelencia interpretativa, los nuevos escenarios para la representación, y el papel de los medios de comunicación y su interacción con la sociedad en un mundo globalizado.

Abordar la difusión del concepto de Artes del Espectáculo, acuñado por la Convención de Patrimonio Inmaterial de la UNESCO, el cual abarca todas las disciplinas y las diversas formas de representación escénica: teatro, danza, nuevos entornos audiovisuales de las artes escénicas, diseño en todas sus vertientes (iluminación, escenografía, vestuario, diseño multimedia, drones, etc.)

Explorar la relación de la creación, difusión y consumo de las artes escénicas y del espectáculo con la identidad de los espacios culturales y de las personas que los utilizan desde una nueva perspectiva orientada al reconocimiento del patrimonio inmaterial de las mencionadas disciplinas.

Incentivar la discusión en torno al nuevo concepto de Artes del Espectáculo y la necesaria vinculación con los programas de formación superior y creación, aspectos que requieren de una revisión para su reconocimiento en los procesos de acreditación del profesorado de enseñanzas artísticas superiores.

Abordar la relación transversal entre la investigación artística y las Ciencias de la Salud. El Informe de la Organización Mundial de la Salud de Naciones Unidas acerca del rol de las artes en la mejora de la Salud y el Bienestar destaca los beneficios que obtienen los ciudadanos, tanto a nivel físico como mental, mediante la participación activa o pasiva en el consumo de las artes, así como de las acciones terapéuticas a través de disciplinas tales: como el psicoballet, la musicoterapia o dramaterapia.

Generar espacios para la exposición de resultados de las investigaciones artísticas y de las experiencias en zonas de conflicto, preocupaciones que no deben ser ajenas al mundo académico y científico.

En síntesis, el Congreso servirá de plataforma mundial para el desarrollo de apuestas comunes que permitan potenciar los procesos de creación y la investigación artística en las artes escénicas de manera multidisciplinar y transversal en relación con las disciplinas que confluyen en el espectáculo escénico.

Dirigido a:

Investigadores de todas las áreas relacionadas con las Artes del Espectáculo capaces de aportar nuevas conclusiones e ideas para el desarrollo de estas disciplinas partiendo de la investigación y la creación artística.

Profesorado universitario, teóricos, críticos, especialistas y técnicos y productores de reconocida experiencia profesional capaces de aportar nuevas ideas que promuevan el desarrollo de la representación escénica (creación, dramaturgia, diseño escénico, edición musical, diseño de iluminación, sonidistas, etc.)

Docentes y profesionales de otras áreas de conocimientos (medicina, psicología, periodismo, historia, docencia, fisioterapia, nutrición, comunicación audiovisual, etc.) que puedan aportar estudios novedosos relacionados con las diferentes áreas de las Artes del Espectáculo.

Investigadores de sectores diversos relacionados con las artes escénicas instrumentales (psicoballet, musicoterapia, dramaterapia, etc.), estudiantes y centros e instituciones nacionales o extranjeras que tienen como base la transmisión del conocimiento.

Estudiantes de Artes Escénicas interesados en ampliar sus conocimientos.

COMITÉ DE HONOR

D. Carlos Manuel García Carbayo
EXCMO. ALCALDE DE LA CIUDAD DE SALAMANCA

D. Ricardo Rivero Ortega
RECTOR UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

D. Ricardo Díaz Martín
DIRECTOR GENERAL DE UNIVERSIDADES Y ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS SUPERIORES DE LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Doña Cayetana Guillén Cuervo
PRESIDENTA DE LA ACADEMIA DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE ESPAÑA

D. Fabio Tolledi
VICEPRESIDENTE PARA EUROPA DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO, ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE ARTES ESCÉNICAS/UNESCO

D. Tobias Biancone
DIRECTOR GENERAL DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO; ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE ARTES ESCÉNICAS/UNESCO.

Doña. Cheng Zhongwen
ADJUNTA AL DIRECTOR GENERAL DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO/UNESCO

Doña Cristina Hoyos
EMBAJADORA MUNDIAL DE LA DANZA ITI/UNESCO
PREMIO PEGASO DE SPOLETO
PREMIO NACIONAL DE DANZA
MEDALLA DE ORO DE ANDALUCÍA
MEDALLA DE ORO DE LAS BELLAS ARTES
CABALLERO DE LA REAL ORDEN DE LAS ARTES Y LAS LETRAS DE LA REPÚBLICA DE FRANCIA
CLAUSTRAL DEL CLAUSTRO DE LAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES
EMBAJADORA DE CULTURA DE PEKÍN
GRAN MEDALLA DE LA VILLA DE PARÍS
MIEMBRO DE HONOR DE LA ACADEMIA DE ARTES ESCÉNICAS DE ESPAÑA

Doña Tamara Rojo
PREMIO PRÍNCIPE DE ASTURIAS DE LAS ARTES 2005
DIRECTORA GENERAL DEL ENGLISH NATIONAL BALLET
COMMANDER OF THE ORDER OF THE BRITISH EMPIRE
ENCOMIENDA DE ISABEL LA CATÓLICA, ESPAÑA
GRAND PRIX DE LA VILLE DE PARIS
MEDALLA DE ORO DE LAS BELLAS ARTES, CENTRO PARA LAS ARTES ESCÉNICAS JOHN F. KENNEDY
MEDALLA INTERNACIONAL DE LAS ARTES, COMUNIDAD DE MADRID
PREMIO BENOIS DE LA DANZA
EMBAJADORA PARA LA FUNDACIÓN HANS CHRISTIAN

ANDERSEN, DINAMARCA, ENTRE OTROS RECONOCIMIENTOS. HA SIDO ESTRELLA DEL ROYAL BALLET DE LONDRES E INVITADA DE LAS COMPAÑÍAS MÁS PRESTIGIOSAS DEL MUNDO, ENTRE LAS QUE PODEMOS CITAR EL MARIINSKY BALLET, EL BALLET TEATRO ALLA SCALA DE MILÁN, BALLET DE LA ÓPERA DE BERLÍN, BALLET NACIONAL DE CUBA, BALLET DE LA ÓPERA DE NIZA, ENTRE OTRAS.
MIEMBRO DE HONOR DE LA ACADEMIA DE ARTES ESCÉNICAS DE ESPAÑA

Doña Loipa Araújo Carruana
DIRECTORA ADJUNTA DEL ENGLISH NATIONAL BALLET
MIEMBRO DE LA LEGIÓN DE HONOR DE LA REPÚBLICA DE FRANCIA EN EL GRADO DE CABALLERO DE LAS ARTES Y LAS LETRAS
DOCTORA HONORIS CAUSA DE LA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES, LA HABANA, CUBA.
MAÎTRE INVITADA DEL BALLET DE LA ÓPERA DE PARÍS, ROYAL BALLET DE LONDRES, REAL BALLET DE DINAMARCA, BÉJART BALLET DE SUIZA, ENTRE OTRAS COMPAÑÍAS.
EX PRIMERA BAILARINA DEL BALLET NACIONAL DE CUBA
GRAND PRIX DE LA VILLA DE PARÍS
MEDALLA DE ORO DEL CONCURSO INTERNACIONAL DE VARNA
ORDEN PADRE FÉLIX VARELA DE LA CULTURA DE LA REPÚBLICA DE CUBA
Doña Maribel Gallardo
PRIMA BAILARINA Y MAÎTRE DEL BALLET NACIONAL DE ESPAÑA
MEDALLA DE ORO AL MÉRITO DE LAS BELLAS ARTES DE ESPAÑA

Doña Paloma Pedrero
EMBAJADORA MUNDIAL DEL TEATRO ITI/UNESCO

Doña Rosángeles Valls
MEDALLA DE ORO AL MÉRITO DE LAS BELLAS ARTES 2019, PREMIO NACIONAL DE DANZA 2006, PREMIO PRECREA 2020, MASTER EN GESTIÓN CULTURAL –MÚSICA, TEATRO Y DANZA– POR EL INSTITUTO COMPLUTENSE DE CIENCIAS MUSICALES DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, PREMIOS MAX DE CREACIÓN.

COMITÉ DE ORGANIZADOR

Prof. D. Alberto García Castaño

PRESIDENTE DE HONOR 35 CONGRESO MUNDIAL DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO ITI/UNESCO

MIEMBRO DE LA ACADEMIA ESPAÑOLA DE ARTES ESCÉNICAS

DIRECTOR CÁTEDRA UNESCO IBEROAMERICANA DE DANZA "ALICIA ALONSO"

MIEMBRO DEL CONSEJO EJECUTIVO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO, ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS/UNESCO

MIEMBRO DEL CONSEJO EJECUTIVO DE LA CÁTEDRA UNITWIN UNESCO RED PARA LA EDUCACIÓN SUPERIOR EN ARTES ESCÉNICAS DE ITI/UNESCO

PRESIDENTE DEL COMITÉ INTERNACIONAL DE LA DANZA ITI/UNESCO

PRESIDENTE DE LA DELEGACIÓN ESPAÑOLA ITI/UNESCO

DIRECTOR DEL MÁSTER UNIVERSITARIO EN ARTES ESCÉNICAS, UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS.

DIRECTOR DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO", UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

Prof. D. Luis Llerena Díaz

VICE- PRESIDENTE

VICE - PRESIDENTE DE LA DELEGACIÓN ESPAÑOLA DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO ITI/UNESCO

DIRECTOR DEL MÁSTER UNIVERSITARIO EN GESTIÓN Y LIDERAZGO DE PROYECTOS CULTURALES, UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

SECRETARIO GENERAL DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE DANZA "ALICIA ALONSO" UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

Prof. D. Amador Cernuda Lago

PROFESOR TITULAR, DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y CIENCIAS APLICADAS, INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO" Y MIEMBRO DEL CONSEJO RECTOR, UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS.

PROFESOR MÁSTER UNIVERSITARIO DE ARTES ESCÉNICAS.

Prof. Doña Celia Balbina Fernández

PROFESORA. DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y CIENCIAS APLICADAS, INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO".

PROFESORA MÁSTER UNIVERSITARIO DE ARTES ESCÉNICAS UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS PREMIO EXTRAORDINARIO DE INVESTIGACIÓN.

Prof. D. Enrique Pérez Velasco

DOCTOR EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL POR LA UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

PROFESOR E INVESTIGADOR DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO"

PROFESOR MÁSTER UNIVERSITARIO DE ARTES ESCÉNICAS. UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

Prof. D. José Manuel Buzón

DOCTOR EN ARTES Y HUMANIDADES POR LA UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE DANZA ESPAÑOLA DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO"

PROFESOR E INVESTIGADOR DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO"

PROFESOR GRADO UNIVERSITARIO DE ARTES ESCÉNICAS UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

Prof. D. Oscar Torrado del Puerto

DOCTOR EN ARTES Y HUMANIDADES POR LA UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE DANZA CLÁSICA DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO"

PROFESOR E INVESTIGADOR DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO"

PROFESOR GRADO UNIVERSITARIO DE ARTES ESCÉNICAS UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

Prof. D. Jorge Gallego Silva

DOCTOR EN ARTES Y HUMANIDADES POR LA UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE DANZA TEATRO Y DANZAS ACROBÁTICAS CIRCENSES DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO"

PROFESOR E INVESTIGADOR DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO"

PROFESOR GRADO UNIVERSITARIO DE ARTES ESCÉNICAS UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS.

Prof. D.ª Gemma Pagés

MÁSTER EN ARTES ESCENICAS POR LA UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS / INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO"

PROFESOR E INVESTIGADOR DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO"

PROFESOR GRADO UNIVERSITARIO DE ARTES ESCÉNICAS UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

Prof. D.ª Gemma Pagés

MÁSTER EN ARTES ESCENICAS POR LA UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS / INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO"

PROFESOR E INVESTIGADOR DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO"

PROFESOR GRADO UNIVERSITARIO DE ARTES ESCÉNICAS UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

Prof. D.ª Gemma Pagés

MÁSTER EN ARTES ESCENICAS POR LA UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS / INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO"

PROFESOR E INVESTIGADOR DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO"

PROFESOR GRADO UNIVERSITARIO DE ARTES ESCÉNICAS UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

Prof. D.ª Gemma Pagés

MÁSTER EN ARTES ESCENICAS POR LA UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS / INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO"

PROFESOR E INVESTIGADOR DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO"

PROFESOR GRADO UNIVERSITARIO DE ARTES ESCÉNICAS UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

COMITÉ DE CIENTÍFICO investigARTES

Doña Carmen Caffarel Serra

CATEDRÁTICA DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL DE LA UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS.

DIRECTORA DE LA CÁTEDRA UNESCO DE INVESTIGACIÓN EN COMUNICACIÓN Y ÁFRICA (AFRICOM)

ESPECIALISTA EN LINGÜÍSTICA HISPÁNICA.

EX DIRECTORA DEL ENTE PÚBLICO DE RADIO TELEVISIÓN ESPAÑOLA.

EX DIRECTORA GENERAL DEL INSTITUTO CERVANTES ADSCRITO AL MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y COOPERACIÓN

Prof. D. Ioshinobu Navarro Sanler

COORDINADOR GENERAL

PROFESOR DEL DEPARTAMENTO DE DANZA CONTEMPORÁNEA DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO".

DELEGADO DEL RECTOR PARA LOS PROGRAMAS DE MOVILIDAD DE ESTUDIANTES Y PROFESORES DE ARTES ESCÉNICAS.

UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS.

Prof. D. Emilio Peral Vega

PROFESOR TITULAR UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

COORDINADOR DEL MÁSTER EN TEATRO Y ARTES ESCÉNICAS UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

COORDINADOR DEL PROGRAMA DE DOCTORADO EN LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

Prof. D. Juan Antonio Sánchez López

PROFESOR TITULAR DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CODIRECTOR DEL MÁSTER EN ESCULTURA BARROCA ESPAÑOLA.

Prof. D. María Esther Pérez Peláez

PROFESORA UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE VALENCIA Y COLABORADORA DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE INVESTIGACIONES DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.

COORDINADORA DEL MÁSTER EN GESTIÓN CULTURAL. UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Prof. José Luis Linaza

CATEDRÁTICO DE PSICOLOGÍA EVOLUTIVA Y DE LA EDUCACIÓN DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

MIEMBRO DE LA CÁTEDRA UNESCO EN EDUCACIÓN PARA LA JUSTICIA

DOCTOR EN PSICOLOGÍA POR LA UNIVERSIDAD DE OXFORD

LICENCIADO EN FILOSOFÍA Y LETRAS POR LA COMPLUTENSE DE MADRID (UCM)

Prof. D. Dione Rufino Díaz

PROFESOR TITULAR, DECANO FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE

SANTO DOMINGO, PRIMADA DE AMÉRICA

Prof. Doña Enia Rosa Torres Castellano

PROFESORA TITULAR, VICERRECTORA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE LA HABANA

Prof. Liliam Yamila Chacón Benavides

DECANA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS DE LA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE LA HABANA.

VICEPRESIDENTE DE ARTES ESCÉNICAS DE LA UNIÓN NACIONAL DE ESCRITORES Y ARTISTAS DE CUBA

SANTO DOMINGO, PRIMADA DE AMÉRICA

Prof. Doña Enia Rosa Torres Castellano

PROFESORA TITULAR, VICERRECTORA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE LA HABANA

Prof. Liliam Yamila Chacón Benavides

DECANA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS DE LA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE LA HABANA.

VICEPRESIDENTE DE ARTES ESCÉNICAS DE LA UNIÓN NACIONAL DE ESCRITORES Y ARTISTAS DE CUBA

Prof. Doña Regina Llamas

DOCTORA EN LENGUA Y CULTURA CHINAS POR LA UNIVERSIDAD DE HARVARD.

PROFESORA DE LA UNIVERSIDAD DE STANFORD Y DE IE UNIVERSITY

Prof. Félix Ortega Mohedano

PROFESOR TITULAR DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA. MIEMBRO DEL OBSERVATORIO DE CONTENIDOS AUDIOVISUALES (OCA), UNIDAD DE INVESTIGACIÓN CONSOLIDADA 313 DE LA JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN.

DIRECTOR DEL MÁSTER EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL: INVESTIGACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

DIRECTOR DE LA CÁTEDRA DE INVESTIGACIÓN EN NIÑ@S JÓVENES Y MEDIOS RTVE-USAL / CHILDREN YOUTH AND MEDIA CRTVE-USAL

DOCTOR EN COMUNICACIÓN, CULTURA Y EDUCACIÓN

Prof. Luis Alberto Pérez Velarde

INVESTIGADOR, PROFESOR ASOCIADO DE HISTORIA DEL ARTE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. MIEMBRO DEL CUERPO FACULTATIVO DE CONSERVADORES DE MUSEOS DEL ESTADO.

MIEMBRO DEL GRUPO DE INVESTIGACIÓN RE HISPÁNICA, UNIVERSIDAD DE CASTILLA LA MANCHA. MIEMBRO DEL GRUPO DE INVESTIGACIÓN ESPACIO DEL COLECCIONISMO EN LA CASA DE AUSTRIA II S XVI Y S XVII (UNIVERSIDAD+MUSEO).

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE.

Prof. Luis Alberto Pérez Velarde

INVESTIGADOR, PROFESOR ASOCIADO DE HISTORIA DEL ARTE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. MIEMBRO DEL CUERPO FACULTATIVO DE CONSERVADORES DE MUSEOS DEL ESTADO.

MIEMBRO DEL GRUPO DE INVESTIGACIÓN RE HISPÁNICA, UNIVERSIDAD DE CASTILLA LA MANCHA. MIEMBRO DEL GRUPO DE INVESTIGACIÓN ESPACIO DEL COLECCIONISMO EN LA CASA DE AUSTRIA II S XVI Y S XVII (UNIVERSIDAD+MUSEO).

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE.

Un Congreso, para las Artes del Espectáculo

Por Ioshinobu Navarro Sanler
Coordinador General Comité Académico

La segunda edición del Congreso Mundial de Investigación en Artes del Espectáculo es fruto de la colaboración de varias entidades, que junto a la Fundación de la Danza Alicia Alonso, el Instituto Universitario de la Danza Alicia Alonso, la Delegación Española del Instituto Internacional del Teatro (ITI/UNESCO) organizan este encuentro internacional que pretende reivindicar la investigación en Artes Escénicas. Este evento, ha reunido a investigadores de diferentes partes del mundo, que a través de las Redes Unitwin y RUA, encuentran un espacio de diálogo para hacer conocer los resultados de investigaciones que inciden en diferentes campos relacionados con el desarrollo de las Artes del Espectáculo.

Este evento ha reunido a investigadores de diferentes partes del mundo que mediante las Redes Unitwin y RUA encuentran un espacio de diálogo para hacer conocer los resultados de investigaciones en varios campos relacionados con el desarrollo de las Artes del Espectáculo.

En esta edición del Congreso Mundial, el Comité Organizador ha incorporado una nueva área de actuación dedicada a la utilización de las artes en el bienestar de los seres humanos, a través de las terapias artísticas, o como más se conocen como Arte-terapias.

En momentos en los que esa cohesión social, y la paz se ven fuertemente amenazadas, la Fundación de la Danza "Alicia Alonso" hace suyos los postulados que dieron origen a su creación, que no son otros que promover la cultura como instrumento de Paz. Por ello, este Congreso invita a crear un espacio de reflexión que ponga de manifiesto el papel de las artes escénicas, fortaleciendo el intercambio y las transferencias de conocimiento, como base de las estrategias de futuro ante los retos que plantea el siglo XXI.

La investigación en artes debe potenciar la interacción de las artes escénicas con la sociedad y sus aportes a la salud y al bienestar de las comunidades mostrando los distintos procesos de creación desde una perspectiva multidisciplinar que evidencie las necesarias inversiones en economía creativa, tanto desde el punto de vista de la cohesión social a través del fortalecimiento de la identidad como desde la perspectiva de las aportaciones económicas que se materializan a través del desarrollo de industrias culturales y creativas dinámicas. Las artes forman parte de los pilares del desarrollo sostenible, estando en consonancia con los objetivos de la UNESCO y la Agenda 2030.

Por estas razones, este Congreso enuncia los siguientes propósitos:

Promover los debates relacionados con la creación artística de calidad, la excelencia interpretativa, los nuevos escenarios para la representación, y el papel de los medios de comunicación y su interacción con la sociedad en un mundo globalizado.

Abordar la difusión del concepto de Artes del Espectáculo, acuñado por la Convención de Patrimonio Inmaterial de la UNESCO, el cual abarca todas las disciplinas y las diversas formas de representación escénica: teatro, danza, nuevos entornos audiovisuales de las artes escénicas, diseño en todas sus vertientes (iluminación, escenografía, vestuario, diseño multimedia, drones, etc.)

Explorar la relación de la creación, difusión y consumo de las artes escénicas y del espectáculo con la identidad de los espacios culturales y de las personas que los utilizan desde una nueva perspectiva orientada al reconocimiento del patrimonio inmaterial de las mencionadas disciplinas.

Incentivar la discusión en torno al nuevo concepto de Artes del Espectáculo y la necesaria vinculación con los programas de formación superior y creación, aspectos que requieren de una revisión para su reconocimiento en los procesos de acreditación del profesorado de enseñanzas artísticas superiores.

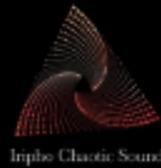
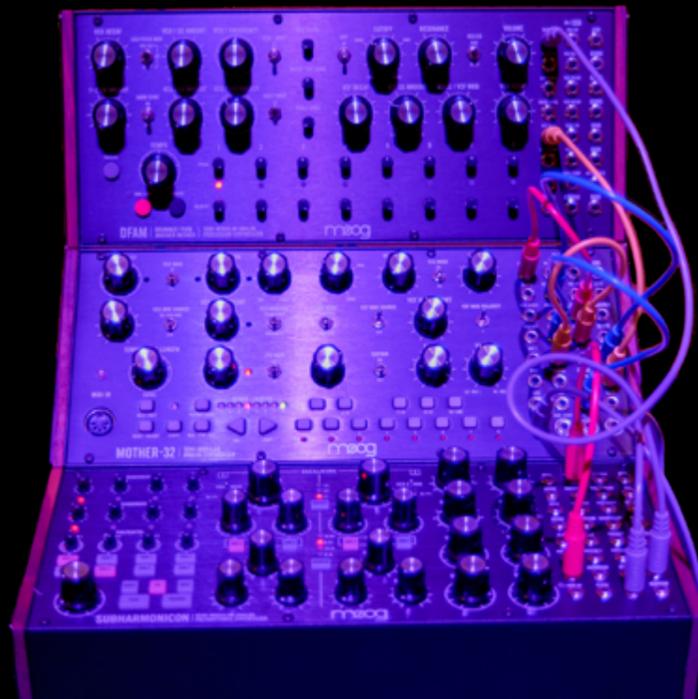
Abordar la relación transversal entre la investigación artística y las Ciencias de la Salud. El Informe de la Organización Mundial de la Salud de Naciones Unidas acerca del rol de las artes en la mejora de la Salud y el Bienestar destaca los beneficios que obtienen los ciudadanos, tanto a nivel físico como mental, mediante la participación activa o pasiva en el consumo de las artes, así como de las acciones terapéuticas a través de disciplinas tales como el psicoballet, la musicoterapia o dramaterapia.

Generar espacios para la exposición de resultados de las investigaciones artísticas y de las experiencias en zonas de conflicto, preocupaciones que no deben ser ajenas al mundo académico y científico.

En síntesis, el Congreso continua buscando convertirse en una plataforma mundial para el desarrollo de apuestas comunes que permitan potenciar los procesos de creación y la investigación artística en las artes escénicas de manera multidisciplinar y transversal en relación con las disciplinas que confluyen en el espectáculo escénico.

En esta edición reunimos las investigaciones en los diferentes campos de actuación que se han presentado a la 2da Edición del Congreso Mundial de Investigación en Artes del Espectáculo.

"Las Artes Escénicas a lo largo de la historia han sido fuente de bienestar, cohesión social y crecimiento personal y por lo tanto constituyen una de las aportaciones más importantes al desarrollo de la Sociedad del Conocimiento."



“EL SONIDO DEL CAOS”

Ángel Ramos y Carlos Rosillo.
Socios fundadores de Atem Nuevas Tecnologías

Atem se fundó hace 16 años como un proyecto personal en el que aunar nuestros talentos matemático-artísticos, musicales-pictóricos, con el objetivo fundamental de investigar en inteligencia artificial y el desarrollo de nuevas tecnologías.

Estos últimos años hemos estado trabajando en un proyecto de investigación que hemos denominado Dynasis y que se centra en el estudio y la modelización matemática de sistemas dinámicos. Enmarcado dentro de esta investigación queremos mostraros un espacio experimental que hemos llamado Iripho Chaotic Sound.

Iripho Chaotic Sound se podría considerar como un ejemplo de creatividad computacional musical. La utilización de computadoras para crear música, históricamente se ha basado en tomar al músico y su proceso creativo como un referente. Este enfoque ha llevado a desarrollar propuestas que, por ejemplo, simulan corales al estilo de Bach o imitan los estilos de compositores como Mozart, Albinoni, Chopin...

El camino que nosotros os vamos a mostrar en esta experiencia es completamente opuesto: se trata de mostraros la creatividad de las máquinas en función de su propia naturaleza.

Antes de contaros la tecnología que hace posible esta experiencia, poneros en el contexto tecnológico, científico y creativo en el que se ha desarrollado.

Entorno Tecnológico:

Desde el punto de vista de la tecnología hemos utilizado una plataforma que denominamos Hyperborea diseñada para crear Sistemas Complejos, que son aquellos en los que interactúan muchos agentes y la combinación de esas interacciones hace difícil de predecir el resultado. (ejemplos de Sistemas Complejos: organismos biológicos, ecosistema, un sistema inmunológico o una economía de mercado.)

Hyperborea está dotada de módulos y modelos. los módulos nos permiten procesar y computar millones de datos y los modelos una vez parametrizados en función de esos datos, nos permiten crear soluciones a

medida de los retos que se nos planteen. Este proceso de modelización matemática está soportado por la capacidad computacional de la que disponemos, que en el caso de Atem es de aproximadamente 45 teraflops (45 billones de operaciones por segundo) (el cerebro humano llega a 1 hexaflops que es un trillón de operaciones por segundo.) (Mientras un supercomputador necesita 21-40 Mw de energía el cerebro humano sólo consume 24w)

Entorno científico: La modelización matemática es posible mediante un proceso de entrenamiento mediante el cual los modelos aprenden de los datos y se adaptan para crear una solución a medida.

Entorno creativo:

Ejemplos: En visión artificial la tecnología actual utiliza la geometría Euclídea para identificar un objeto o a una persona, mientras nosotros utilizamos espacios Topológicos que mediante unos descriptores matemáticos nos definen un objeto o un individuo por aquellos rasgos que le son innatos, aunque se les someta a transformaciones. Gracias a esta tecnología podemos identificar a una persona incluso con el paso del tiempo).

En lenguaje natural utilizamos vectores matemáticos en lugar de palabras para evitar la ambigüedad del lenguaje.

Finalmente, en cuanto a la capacidad de componer música hemos dotado a las máquinas de un proceso mediante el cual hemos creado redes neuronales que simulan el caos y que generan su propio espacio sonoro-musical.

En la vida cotidiana, solemos utilizar términos como caos, caótico como sinónimos de confuso, desordenado, descontrolado...pero según la teoría del caos, que es la rama matemática que estudia el caos, ¿es realmente el caos algo confuso, desordenado o descontrolado? ¿cuál es la definición precisa de caos? ¿se puede representar el caos gráficamente? ¿se puede representar el caos mediante el sonido? Para responder a estas preguntas nos ayudaremos de lo que entendemos como sistemas dinámicos. Pero ¿qué es un sistema dinámico? Un sistema es un ente u objeto que está compuesto de diferentes componentes o partes que se interrelacionan de alguna manera entre sí. Los sistemas dinámicos son aquellos en los que su comportamiento cambia o evoluciona con el paso del tiempo. Dentro de los sistemas dinámicos tenemos aquellos que varían de manera continua en el tiempo, como el movimiento de un péndulo. Por contra, también existen sistemas dinámicos que varían de manera discreta o a saltos como las funciones iterativas que son muy interesantes para el estudio del caos.

Una función iterativa es un sistema dinámico discreto donde la salida del sistema actual se utiliza como entrada del sistema en el instante siguiente, es decir el sistema es retroalimentado.

(Ejemplo retroalimentamos el sistema con el cuadrado de un número. Si escogemos un valor inicial o semilla de 2 y lo introducimos en el sistema, este nos devuelve 4 que al reintroducirlo de nuevo en el sistema, nos devolvería 16 y así sucesivamente.)

Esto nos lleva a la secuencia de números en el tiempo que es denominada la órbita del sistema dinámico. Vemos que la órbita de este ejemplo tiende a hacerse cada vez más grande y no está acotada, por lo que en este caso diremos que la órbita diverge.

Dentro de las funciones iterativas, la ecuación logística o función logística es especialmente interesante para el estudio del caos. Se suele utilizar en modelos de crecimiento de poblaciones y propagación de enfermedades entre otras cosas.

En esta función si variamos el parámetro “r”, a valores cada vez más grandes, el comportamiento en el tiempo del sistema dinámico va cambiando radicalmente.

(Por ejemplo, con $r=2$ y un valor inicial de 0.71 la órbita del sistema se estabiliza en el punto fijo 0.5 y ya no cambia más. Lo mismo ocurre con un valor inicial de 0.91. De hecho, cualquier valor inicial o semilla acaba estabilizándose en el punto fijo 0.5 cuando r es igual a 2. Por lo tanto, diremos que el punto fijo 0.5 es un atractor del sistema dinámico cuando r es igual a 2).

Cuando r es igual a 3.2 el comportamiento cambia y el sistema, después de unas pocas iteraciones, acaba oscilando periódicamente entre dos valores. Por ello diremos que el sistema tiene una órbita periódica, y en este caso de orden 2 porque oscila entre 2 valores. Está órbita periódica también denominada ciclo límite, también es un atractor como en el caso del punto fijo, ya que cualquier valor inicial que escojamos acaba orbitando cíclicamente entre estos dos valores después de unas pocas iteraciones. Cuando r es igual a 3.52 el sistema se ve atraído por un ciclo límite de orden 4, oscila entre 4 valores. De hecho, a medida que r se va acercando a 4, el sistema dinámico se ve atraído por ciclos límites de orden cada vez más grande.

Pero la sorpresa llega cuando r está muy cerca de 4. Con r igual a 3.99 y un valor inicial de 0.71, el sistema no es atraído por ningún ciclo límite ni punto fijo. Órbita de manera aperiódica, podríamos pensar que aleatoriamente, lo cual como veremos posteriormente no es cierto. Además, la órbita del sistema siempre está acotada entre 0 y 1 no crece ni decrece de manera ilimitada.

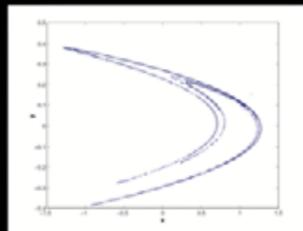
Otra curiosidad es, que si cogemos un valor inicial muy muy cercano a nuestro primer valor inicial 0.71 como por ejemplo 0.711 podríamos pensar que sus órbitas deberían ser muy similares, pero lo sorprendente es que en apenas 6 iteraciones, las órbitas se comienzan a separar dramáticamente, estando en puntos prácticamente contrarios en la iteración 14. Cuando pequeños cambios en las condiciones iniciales conducen a variaciones radicales en la órbita de un sistema dinámico diremos que el sistema dinámico es sensible a las condiciones iniciales. Con todo esto, tenemos ya todo lo que necesitamos para definir el caos de manera precisa.

Diremos que un sistema dinámico es caótico si posee las siguientes propiedades:

- Está regido por una regla determinista, como en nuestro ejemplo por una ecuación, donde utilizando la misma entrada siempre obtenemos la misma salida, a diferencia de modelos no deterministas como por ejemplo el resultado del lanzamiento de una moneda donde no tenemos la certidumbre del resultado, de si será cara o cruz.
- Otra propiedad es que la órbita del sistema sea aperiódica y además acotada.
- Por último, el sistema debe tener alta sensibilidad a las condiciones iniciales.

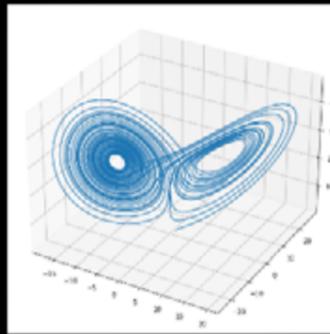
Por lo tanto, la ecuación logística con r igual a 3.99 cumple todas las propiedades por lo que es un sistema dinámico caótico.

Ya hemos visto anteriormente que los sistemas dinámicos no caóticos podían tener atractores como los puntos fijos o los ciclos límites. Pero los sistemas dinámicos caóticos también tienen su atractor denominado atractor extraño o atractor caótico.



Por ejemplo, un sistema dinámico caótico discreto, como el llamado mapa de Henon, a diferencia de la ecuación logística, devuelve 2 valores en cada iteración en lugar de 1. Podemos utilizar estos 2 valores como coordenadas x

e y para dibujar el sistema dinámico caótico en el plano. Sorprendentemente el plano no se llena completamente de puntos como ocurriría si graficáramos algo completamente aleatorio, sino que los puntos caen siempre dentro de este dibujo en cada una de las iteraciones.



No podemos predecir exactamente en qué parte del dibujo se dibujará la siguiente iteración pero lo que sí sabemos es que nunca se dibujará fuera del dibujo. Este dibujo es el atractor caótico del mapa de Henon y demuestra que el caos tiene una estructura y unas reglas. Este otro gráfico de aquí es el atractor de Lorenz, correspondiente a un sistema dinámico caótico continuo utilizado para modelizar la atmósfera terrestre. Devuelve 3 valores en lugar de dos por lo que los podemos graficar en un espacio tridimensional. Como vemos, tiene una estructura muy curiosa.

Por lo tanto, hemos visto que es posible representar gráficamente el caos, y en Atem Nuevas Tecnologías hemos ideado un procedimiento para representar el caos, concretamente un atractor caótico, como sonido. Para ello, hemos simulado un sistema dinámico caótico con un computador mediante redes neuronales artificiales. Las redes neuronales artificiales simulan el funcionamiento de las redes neuronales biológicas y son utilizadas en el mundo de la inteligencia artificial para muchos propósitos como visión artificial, creación de modelos predictivos, etc.

Hemos modificado las redes neuronales estándar para añadirles un comportamiento caótico y puedan ser retroalimentadas. Para este proyecto hemos usado una red neuronal con esta estructura. Como vemos tiene 4 neuronas de entrada, 2 en la capa intermedia que añaden el comportamiento caótico y 4 neuronas de salida, las flechas indican que la red está retroalimentada. Al tener 4 neuronas de salida la red devolverá 4 valores que utilizaremos para modelizar el sonido. Estos 4 valores se pueden interpretar como las coordenadas de un punto del atractor caótico de 4 dimensiones generado por la red neuronal caótica, y cada iteración irá recorriendo distintos puntos del atractor convirtiéndolos en sonido.

Utilizaremos un sintetizador analógico modular Moog como generador del sonido. Moog fue el primer sintetizador comercial de la historia y su sonido es una leyenda de la música.

El procedimiento para la creación del sonido es el siguiente:

Los 4 valores devueltos por la red neuronal en cada

iteración son convertidos en voltaje y enviados al sintetizador.

iteración son convertidos en voltaje y enviados al sintetizador.

- El primer valor determinará el voltaje que se ha de suministrar a los osciladores del sintetizador y estos reproducirán un tono o nota.
- El segundo determina el voltaje suministrado al amplificador del sintetizador, lo cual afectará a la amplitud del sonido.
- El tercero determina el voltaje suministrado a la modulación del corte del filtro del sintetizador el cual determinará el timbre del sonido.
- Y el cuarto determina el voltaje suministrado a la modulación del ataque de la envolvente del sintetizador el cual determinará la duración del sonido.
- Por último, el reloj del sintetizador determina cuando se debe retroalimentar la red neuronal para generar un sonido nuevo.

Es importante destacar que todo esto se genera en tiempo real por lo que el sintetizador puede generar sonido de manera ilimitada recorriendo el atractor caótico una y otra vez. Veremos que, aunque es imposible predecir que sonido se generará en la siguiente iteración y no hay ningún patrón claro, si subyace una estructura común y el resultado desde nuestro punto de vista es más musical de lo que cabría esperar. Juzguen ustedes.



El hic et nunc en los espacios virtuales del Teatro Español

Por Paula Pielfort Asquerino
 Doctoranda. Programa de Doctorado en Humanidades:
 Lenguaje y Cultura.
 Universidad Rey Juan Carlos (URJC)

Resumen

Desde los inicios del teatro en la Antigua Grecia, la presencialidad entendida como el compartir un mismo espacio y tiempo, ha sido inherente a la experiencia teatral. Pero en los últimos años estamos asistiendo a numerosos cambios que conllevan nuevas maneras de hacer teatro. A través de esta investigación queremos profundizar en el sentido de las palabras aquí y ahora, hic et nunc (palabras vinculadas a esta presencialidad física y al tiempo presente), para las artes escénicas y, en concreto, para el teatro, ante los nuevos retos que se manifiestan con la transformación digital, que se ha visto acelerada en gran medida con la pandemia del COVID-19. Aunque esta premisa ha venido definiendo durante siglos el significado del teatro, cabe entrar a analizar cuál sigue siendo hoy su relevancia y cómo se puede mantener o romper en los espacios virtuales. El presente trabajo de investigación aborda cómo puede transformarse el aquí y ahora, hic et nunc, ante un nuevo entorno virtual no presencial en el que se empiezan a desarrollar las artes escénicas, centrándonos, principalmente, en el área teatral española.

Palabras clave

Presencialidad, teatro, entornos virtuales, aquí y ahora, artes escénicas

Introducción

La definición del teatro nos lleva ya a pensar en el lugar de representación, en el escenario, en ese espacio en el que conviven actores y espectadores. El Diccionario de Patrice Pavis, nos recuerda que “el origen griego de la palabra teatro, el theatron, revela una propiedad olvidada, pero fundamental, de este arte: es el lugar donde el público observa una acción que se le presenta en otro lugar” (Pavis, 1998, p. 435). Además, recoge la acepción aportada por Alain Girault que señala como denominador común a lo que solemos llamar teatro la existencia de un espacio para la actuación (escenario) y un espacio desde donde se puede mirar (sala), es decir, un actor en el escenario y un espectador en la sala. (Pavis, 1998)

Profundizando en los significados del espacio y del lugar, incidiremos en la particularidad que señala Aristóteles cuando dice que el lugar ejerce cierta influencia, afecta al cuerpo que está en él. Dice además, que el lugar no puede ser indeterminado porque de así serlo, sería indiferente para un cuerpo estar o no en un determinado lugar. (Ferrater, 1965b).

¿Pero qué pasa si este lugar se corresponde con un espacio virtual? Cada día más vislumbramos experiencias que nos ofrecen nuevas perspectivas sobre esos escenarios y que reflejan una nueva manera de hacer.

El tiempo es otro factor de gran importancia como elemento inherente al teatro. El instante entendido como el momento presente se vincula a la práctica teatral, a ese ahora que comparten actores y espectadores. Ya Aristóteles hace una profunda reflexión sobre el tiempo y su ser, dado que, según él, cuando hablamos de pasado, estamos hablando de algo que ya no es, existió pero ya no existe, y el futuro todavía no es. Por lo tanto, cabría cuestionarse la existencia del tiempo. Nos quedaría el ahora, ese ahora en el que existimos, ¿pero cómo lo definiríamos? Para Aristóteles, el ahora es indivisible, es el límite interno del tiempo porque funciona como elemento divisor y unificador de pasado y futuro. (Baño Henríquez, 2006).

El Diccionario de Filosofía de Ferrater relaciona el análisis del ahora con el del instante, términos que han sido estudiados por numerosos filósofos desde la Antigüedad y la Edad Media, discutiéndose si el instante es o no parte del tiempo, si podríamos definirlo como el presente eterno, si designa una realidad que desaparece en cuanto es designada o si la realidad solo puede hallarse en el instante presente, entre otros aspectos planteados. (Ferrater, 1965a).

El ahora y el aquí también están presentes en la obra de Benjamín Walter, dado que serían según él los aspectos que constituyen la autenticidad de una obra de arte (sea de la modalidad que sea), en cuanto que solo puede darse en un espacio y un tiempo. Él habla de la obra de arte aurática, en la que prevalece el valor para el culto, como una obra auténtica contraponiéndola a aquella en la que predomina un valor para la exhibición o para la exposición, la obra de arte profana. En este

sentido, cabe mencionar los estudios que realiza analizando la reproductibilidad artística que proporcionaban a principios del siglo XX algunas técnicas como la cinematográfica. Por tanto, empieza ya entonces a cuestionarse el valor de las obras de arte cuando existe una mediatización (Walter, 2003).

Cabe mencionar también a Paul Valery, que en 1928 decía:

Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte.

Vemos por tanto que ya desde principios del siglo XX la tecnología empezaba a cobrar importancia en tanto en cuanto venía a romper con los cánones culturales, artísticos y estéticos conocidos hasta la fecha. Pero desde entonces y hasta nuestros días la revolución tecnológica ha avanzado a pasos agigantados. ¿Podemos entonces mantener las mismas definiciones para las artes que hace un siglo?

A principios del siglo XXI algunos teóricos y creadores habían empezado a profundizar en las posibilidades de la tecnología más allá de su uso como herramienta en espectáculos en vivo. En 2015 Jorge Dubatti hablaba de tecnovivio como la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica en oposición al convivio, término este que llevaba implícita la encrucijada territorial y temporal sin mediación tecnológica. Si bien, consideraba que el vínculo entre ambos se hacía cada vez más complejo, que ambos se cruzaban y determinaban inseparablemente, también por complementariedad e hibridez. (Dubatti, 2015)

Si ya empezábamos a cuestionarnos algunos aspectos y a introducir nuevas fórmulas transversales en todas las artes, incluido el teatro, la llegada del COVID-19 a la sociedad actual y asilamiento obligatorio al que nos sometía, aceleró estos procesos cambiando la manera en la que los espectadores accedían a la experiencia artística y a la experiencia teatral.

Con el decreto por parte del Gobierno del estado de alarma a partir del 14 de marzo de 2020 recogía que “locales de espectáculos, o donde se realicen actividades culturales, artísticas, deportivas, y similares deberán suspender su apertura estos días” (Presidencia del Gobierno, 2020a). El período se prolongó hasta el 21 de junio de 2020 (Presidencia del Gobierno, 2020b), fecha en la que terminó el estado de alarma, pero que no marcaba la vuelta a la actividad teatral puesto que hasta el 20 de septiembre de 2021 las salas de Madrid, el foco más importante de la actividad teatral en España, no recuperaron el 100% del aforo (Comunidad de Madrid, 2021).

En este contexto, la cultura y el teatro se erigían como tabla de salvación para muchos jugando un papel principal para mantener la cohesión, la cordura y la motivación en los

investigARTES

momentos más duros del confinamiento, aunque, como dice Fernández Torres (2020), ni la sociedad ni los políticos fueron totalmente conscientes de esta importancia de la cultura ni supieron poner los recursos suficientes a su alcance, de manera que los artistas funcionaron de una forma más autónoma.

Tal y como veremos a lo largo de este artículo, las experiencias fueron diversas y el tiempo y el espacio cambiaban de forma con los nuevos retos que el confinamiento marcaba para el arte y el teatro.

Metodología

Para realizar esta investigación hemos recurrido a la metodología cualitativa, haciendo, por una parte, una revisión bibliográfica de la temática que nos acontece, y, por otra, acudiendo a la entrevista como técnica cualitativa que nos aporta riqueza y profundidad en la información recogida, gracias a la calidad y relevancia de los sujetos entrevistados. Según Canales Cerón la entrevista es “una técnica social que pone en relación de comunicación directa cara a cara a un investigador/entrevistador y a un individuo entrevistado con el cual se establece una relación peculiar de conocimiento que es dialógica, espontánea, concentrada y de intensidad variable”. (2006, pp. 219-220). En nuestro caso hemos optado por la modalidad semiestructurada, que parte de “preguntas planeadas, que pueden ajustarse a los entrevistados. Su ventaja es la posibilidad de adaptarse a los sujetos con enormes posibilidades para motivar al interlocutor, aclarar términos, identificar ambigüedades y reducir formalismos” (Díaz-Bravo, Torruco-García, Martínez-Hernández y Varela-Ruiz. 2013, p.163).

Hemos recurrido a comunicaciones personales de los siguientes sujetos: Julio Vélez Sainz, doctor por la Universidad de Chicago y por la Universidad de Salamanca y director del Instituto del Teatro de Madrid (de la Universidad Complutense de Madrid); Eduardo Galán, vicepresidente primero de la Academia de las Artes Escénicas y secretario general de la Asociación de Productores y Teatros de Madrid (APTEM); Ronald Brouwer, dramaturgo, adaptador y coordinador artístico del Teatro de la Abadía (uno de los espacios pioneros en lanzar iniciativas teatrales durante el confinamiento) que además ha sido director adjunto en diferentes ediciones del Festival Clásicos en Alcalá; Karina Garantivá, actriz, dramaturga, directora y gestora cultural, fundadora del proyecto Teatro Urgente y directora del Festival Sala Joven; Carmen Rico, guionista, directora de cine y teatro y creadora, una de las coach y formadora de actores más importantes, máster en Interpretación Teatral y Dirección Escénica en el Estudio de Augusto Fernández de Buenos Aires y Screenwriting en la New York Film Academy; Condorcet da Silva Costa, profesional de la televisión que ha sido consultor de la UNESCO así como formador en las Universidades Carlos III, Nebrija y Rey Juan Carlos, además de participar en proyectos formativos del Grupo Atresmedia y fundar Metaverso Audiovisual; el actor, director y dramaturgo José Troncoso, quien ganó el Premio MAX por Con lo bien que estábamos: Ferretería Esteban; y José Manuel Carrasco, director de teatro y cine, dramaturgo y profesor de interpretación, nominado a los

Premios Goya por Padam.

Resultados

Las nuevas tecnologías están irrumpiendo en todos los sectores del ámbito cultural. El arte teatral ha visto ampliada sus posibilidades gracias a las oportunidades que estos avances tecnológicos han puesto a su alcance. Y, en cierto modo, tal y como hemos mencionado, este proceso ha sido posible como consecuencia de la pandemia del COVID-19 y el confinamiento, que obligó a los artistas a buscar nuevas fórmulas y soluciones para seguir viviendo y ofreciendo la experiencia teatral.

Durante los meses de aislamiento domiciliario, fueron múltiples y variadas las prácticas teatrales que tuvieron cabida en entornos virtuales, se llegó a emocionar a los públicos a través de las pantallas con trabajos alejados de todo el artificio que puede conllevar la realización de una película o una serie de ficción audiovisual. De esta manera, el teatro adquiriría dimensiones desconocidas hasta el momento (salvo por algunos experimentos muy concretos que sí habían puesto en marcha ya algunos creadores) y servía de nexo a una sociedad que se encontraba fragmentada. Todo ello provocaba que premisas defendidas hasta ese momento como irrevocables para la existencia del teatro empezaran a ponerse en entredicho. Nos estamos refiriendo al significado del aquí y ahora, hic et nunc, que adquiriría nuevas dimensiones al poder experimentarse un aquí compartido y transmediado y un ahora en el que cada espectador, por ejemplo, podía tener un huso horario diferente.

Muchas compañías y productoras, por ejemplo, pusieron en marcha planes de difusión de contenidos digitales, un 42%, según el estudio realizado por La Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza (FAETEDA) y La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública (2021). No obstante, el volumen de las que no pusieron en marcha ningún proyecto en este sentido aún era importante y el motivo principal por el que alegaron no plantearse fue precisamente opinar que las artes escénicas deben ceñirse al modelo presencial.

Además, de este informe se desprende que más del 80% de las compañías y productoras no cuenta con un plan de transformación digital. Entonces, ¿podríamos hablar verdaderamente de un cambio de paradigma? Este acarrearía un cambio en la percepción de la realidad debido a nuevos acontecimientos o descubrimientos innegables e irreconciliables con los anteriores y, en consecuencia, también cambio radical respecto de un modelo anterior. Se suele producir entonces una lucha entre los que siguen el nuevo paradigma y los que resisten y se aferran al viejo paradigma. (Peñasco, 2020)

Esto se refleja en los profesionales cuyas declaraciones encontramos en el presente trabajo de investigación. Algunos siguen defendiendo como imprescindible la presencialidad física del teatro, pero otros consideran esa exigencia un fetiche y están dispuestos a abrir los conceptos acogiendo nuevas fórmulas que, si bien, tuvieron gran aceptación durante el aislamiento producido por la pandemia del COVID-19, actualmente se han frenado y habrá que ver hacia dónde las lleva la transformación digital.

investigARTES

Expresiones teatrales en la época del COVID-19

Si nos paramos a analizar las prácticas que surgieron durante el confinamiento, tenemos que diferenciar aquellas en las que el aquí y ahora queda totalmente disuelto y otras en las que sí podemos considerar que el aquí y ahora se mantiene, aunque tomando otras dimensiones diferentes.

Lo primero que muchas productoras hicieron fue poner a disposición del público contenido teatral en formato digital. En este sentido, la Teatroteca (archivo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, INAEM) fue una de las grandes revelaciones, multiplicando por 13 los visionados con respecto al año anterior (de 108.197 visitas web en 2019 a 1.433.831 en 2020) y por 11 el número de usuarios (de 5.128 a 57.204). (Ministerio de Cultura y Deporte, 2021). (El Mundo, 2021).

El Teatro Real a través de My Opera Player, el Teatro de la Zarzuela a través de su cuenta de Youtube, plataformas nacionales e internacionales como Playtheatres.com, Teatrix.com, Teather.com o Teatring.com (esta última con marcado carácter pedagógico) ponían al alcance de los confinados infinidad de recursos y espectáculos. (Romera Castillo, 2020). Pero en todos estos casos no se trataba más que de experiencias en diferido, por lo que el aquí y ahora quedaban totalmente anulados.

También surgieron iniciativas en las que sí se compartía un ahora, dado que se trataba de representaciones que se hacían en un momento específico, se retransmitían en directo de manera virtual de manera que cada uno podía estar en su casa viendo la obra al mismo tiempo. Es el caso de Delicuescente Eva, en el Teatro de la Abadía (Bravo, 2020), o La Pira, que incluía una serie de tres espectáculos del Centro Dramático Nacional - La conmoción, La distancia y La incertidumbre. (Centro Dramático Nacional, 2020).

Para conocer gran parte de las obras que se fueron desarrollando y conocer las nuevas formas de expresión que encontró el teatro durante el confinamiento gracias a la tecnología, es de gran utilidad la exposición online Las redes del teatro. El mapa de la oferta teatral en un mundo no presencial, iniciativa del Instituto del Teatro de Madrid, ITEM (Gómez Sánchez-Ferrer, 2020).

Surgían además espacios de reflexión como el proyecto de Teatro Urgente que reunía a filósofos y escritores para conversar sobre todo lo que estaba aconteciendo en tiempo real y los vídeos que difundía la Academia de las Artes Escénicas bajo el hashtag #LaFuncionVaAComenzar en los que profesionales del sector hablaban sobre el impacto que la pandemia estaba teniendo en su oficio, además de compartir anécdotas y recuerdos de su trayectoria profesional.

El espacio virtual adquiriría así una importancia indudable y vital como elemento de conexión y cohesión social.

Teatro en streaming, nueva modalidad

Podríamos tomar el término teatro en streaming para designar algunas de las

actividades teatrales que se han venido desarrollando en los espacios virtuales. Estaríamos ante una obra que puede disfrutarse a través de la pantalla, en la que los espectadores comparten una experiencia que sucede en un tiempo compartido y un aquí mediatizado. Teatro pantallizado o teatro virtual, que daría lugar también al teatro aumentado, que va un paso más allá en la experiencia. Son diferentes maneras de hablar de las nuevas prácticas a las que hemos podido asistir. Pero todas ellas hacen uso de un calificativo que acompaña al sustantivo teatro para hacer referencia a esta particularidad de la mediatización. Entonces, si hablamos de teatro a secas, ¿estaríamos incluyendo las acciones teatrales a las que aludimos bajo el paraguas de todas estas nuevas nomenclaturas, como teatro en streaming, pantallizado, teatro online...? Algunos profesionales del sector teatral consideran que no. Que para referirnos a ellas siempre necesitaríamos un adjetivo de este tipo dado que “lo esencial del teatro es que sea en directo, la comunicación en directo entre unos actores en el escenario y unos espectadores en la sala: “Teatro a secas sí es presencial: una persona en escena, una persona viendo”. (R. Brouwer, comunicación personal, 6 de mayo de 2022)

Para Brouwer, el teatro confinado que existió durante los meses de aislamiento y que el propio Teatro de la Abadía impulsó desde el principio con obras muy innovadoras, fue un formato que surgió en un momento dado y que sirvió de aliciente tanto para el público como para los creadores, pero opina que ha dejado de tener sentido: “Durante la pandemia fue una acción, digamos, de emergencia, de inventarnos una actividad para dar sentido a nuestro trabajo”. Con la situación actual y tras conversaciones con los creadores asociados de la sala (quienes no contemplan realizar nuevos ciclos de este tipo porque creen que se ha agotado un poco el formato) no le ven una vida más larga. Brouwer no está a favor de las grabaciones como medio para compartir experiencias teatrales, citando como ejemplo que la forma de hablar puede quedar muy exagerada, e incluso opina que también el uso de la tecnología audiovisual como un recurso dentro del espectáculo en vivo, muy empleada en los últimos 15 años, a veces también es excesiva y no aporta nada a la función, por lo que en esos casos mejor sería prescindir de ella. (Comunicación personal, 6 de mayo de 2022)

La estrategia digital entonces del Teatro de la Abadía pasaría por generar una plataforma digital para la difusión de contenidos en torno a los espectáculos que tienen lugar en la sala, tal y como ya han empezado a hacer con la distribución a través de Youtube de encuentros y coloquios posfunción, por ejemplo. Y es que Brouwer reconoce que tras la pandemia “el público general se ha habituado a acceder a información de diferente naturaleza, sea artística, divulgativa o noticias, por las diferentes pantallas que todos tenemos en nuestras casas o en nuestros bolsillos”. (Comunicación personal, 6 de mayo de 2022)

Una estrategia de difusión de contenido parecida es la que defienden también desde Teatro Urgente. Su fundadora,

investigARTES

Karina Garantivá, explica que están trabajando en una parte de digitalización relacionada con la formación y con realizar encuentros entre artistas, de manera que se amplíen las posibilidades del teatro, que se complementen en encuentro, pero nunca se sustituya la experiencia presencial: “Lo que la gente está demandando es el encuentro en vivo. No hay manera de que dediquen eso mismo al streaming”. (Comunicación personal, 27 de abril de 2022). Para ella, el streaming es diferente al teatro y, aunque reconoce que había una gran esperanza en este formato, piensa que no ha funcionado tan bien como se esperaba, al menos en España:

La gente, en cuanto levantaron las restricciones, corrió y llenó los teatros [...] Las experiencias en streaming me parecen interesantes, me han gustado, pero en este momento no pueden sustituirse por la presencialidad porque el público no lo quiere así. Yo creo que es bonito poder ofrecerlo para gente que no puede salir de casa y que pueda conectarse a la vez que hay espectadores en el teatro. Con recursos, esto se podría hacer fácilmente porque la tecnología ya la tenemos. (K. Garantivá, comunicación personal, 27 de abril de 2022).

Para Eduardo Galán, la tecnología en sí misma no es un valor, sino que formaría parte de la manera de montar el espectáculo, de las decisiones que se tomen desde dirección para

buscar la parte sensorial, para introducir proyecciones, etc. (Comunicación personal, 25 de abril de 2022). Él considera que el teatro online o en streaming es otro género, es un teatro enlatado o un teatro televisado en el que no se da ninguna revolución, dado que está perdiendo la esencia del teatro que es la cercanía, la proximidad.

El teatro evolucionará, pero no será digital. El teatro evolucionará en cuanto a las formas, en cuanto a los contenidos... El teatro o roza la piel del alma del espectador o no es teatro. Como dijo Peter Brook, “el teatro puede ser cualquier cosa menos aburrido”. Si el teatro te aburre, no vas a ir. Y por supuesto, existen los youtubers, existen todas las plataformas, existe todo digital... y es una tentación. Pero todo eso nos hace huraños, nos hace individuales. Lo que es sociable, y el ser humano es un ser sociable por naturaleza, es el compartir las experiencias humanas y artísticas con otros. El Youtube lo estás viendo solo en tu casa y te influye, a los jóvenes les influye mucho. Pero hay un momento en que necesitas socializar, igual que necesitas jugar al fútbol, al baloncesto o al tenis con los amigos. El ir al teatro es una experiencia muy importante que se comparte. [...] Hay un motor que mueve la historia, que mueve la ciencia, que mueve la vida, que mueve el amor, que es la curiosidad. El teatro avanza por la curiosidad. Los artistas no cambian el arte porque quieran cambiar algo. Es la necesidad de entenderse la que lleva a los genios a crear formas de expresión distintas. El teatro evolucionará porque esos grandes creadores que hay y que habrá buscarán fórmulas nuevas para expresarse y entonces conectarán con un público que es distinto. Pero no lo haremos pensando ya que el público es distinto, eso no da resultado. Las cosas no se cambian para llegar a un público. Es el creador el que las cambia. (E. Galán, comunicación personal, 25 de abril de 2022)

José Troncoso coincide en opinar que el teatro en streaming es audiovisual, que no es teatro: “Para mí el teatro solo se puede dar aquí, en la sala. En cuanto aparece una intervención, aparece un punto de vista que es la cámara y elige lo que tú ves, no puede llamarse teatro”. Afirma asimismo que es necesario que se comparta un mismo espacio en el que hay dos tiempos en juego, el del reloj del espectador y el de la ficción, que hay algo mágico en la experiencia en vivo que es incomparable. No obstante, no ve la tecnología como un enemigo del teatro, sino que lo ve como cosas diferentes entendiendo que cada una tendrá también su público diferente. (Comunicación personal, 9 de marzo de 2022)

Refiriéndose al aspecto tecnológico en la creación teatral, Condorcet da Silva habla del metaverso recordando la posibilidad que este ofrece de combinar varias tecnologías. Para él, la mezcla de actores reales con la realidad virtual sería lo que marcaría la innovación en las obras digitales; los límites entre el audiovisual y el teatro se están difuminando porque ambos se necesitan y este debe ser, según él, el camino del futuro. (Condorcet da Silva, comunicación personal, 12 de abril de 2022)

José Manuel Carrasco, aunque no confía en el futuro desarrollo del teatro en streaming tal y como lo concebimos en la época del confinamiento (considerando que esta experiencia se aleja del hecho teatral en sí, al mantener a los espectadores alejados de los actores, aislados en sus domicilios, y al establecer un contacto mediatizado por las pantallas) sí cree que cada vez se introducirán más elementos audiovisuales en el espectáculo teatral en directo, dentro del cual se podrían establecer, por ejemplo, diferentes códigos de interpretación. (Comunicación personal, 26 de febrero de 2022). En este sentido, apunta a la necesidad de encontrar una especie de simbiosis.

Creo que los códigos son diferentes, el actor no puede interpretar de la misma manera ante un medio, aunque sea una pantallita o una webcam, que encima de un escenario. La interpretación se vuelve quizás un poco más agresiva, demasiado grande. Este es quizá el otro debate que tengo yo con cómo grabar el teatro o cómo hacer el teatro unido a lo audiovisual. Que creo que se puede hacer, encontrar ese vehículo, sin que el actor siga actuando de manera teatral – que no es un término despectivo, es una calidad de la energía, quizás una energía mucho más explosiva-. Mantener esa energía explosiva cuando estás trabajando para una webcam creo que puede ser demasiado invasivo. Pero creo que pueden encontrarse las formas. Ajustar la interpretación a esa cámara, aunque sea para un espectáculo en directo para teatro. (J.M. Carrasco, comunicación personal, 26 de febrero de 2022)

Si nos centramos en el trabajo del actor, Carmen Rico declara que “el actor necesita de todo. El actor es todo, no es un solo formato. Es todos los formatos”. Entonces habría que ver qué trabajos se pueden hacer en el entorno virtual y cuáles no: “El teatro es que necesita del otro y necesita de un público respirando a tu lado; en el audiovisual, evidentemente, necesitas un equipo, una cámara”. Para ella, el trabajo con los actores en entornos virtuales ha sido revelador y ha encontrado un nivel interpretativo diferente dándole más autonomía al actor, que empieza a trabajar solo, sin necesidad de tener un replicante delante. Además, a través de plataformas como zoom puede ver al actor realmente cerca y ve

investigARTES

todo lo que le está pasando a través de su cara, aunque tiene limitaciones importantes como que el ángulo visual se reduce y, dependiendo del plano que tenga, puede no estar viendo cómo reaccionan todas las partes de su cuerpo, algo muy importante para el teatro. (C. Rico, comunicación personal, 21 de abril de 2022)

Rico resalta que “los niveles emocionales se están adaptando a este medio y sí puedo sacar grandes rentabilidades emocionales del actor por medio de este formato”. Aun así, defiende que el mundo de las emociones “es algo biológico y tiene que ver con el entorno, con el contorno, con lo más íntimo de uno, con la mezcla de ADN y ARN”. Explica que con la inteligencia artificial las emociones no vienen directas, vienen a través, lo que de cierta manera nos separa y piensa que el metaverso lo va a tener muy complicado para generar algoritmos que nos transmitan todas esas capacidades sensoriales: “Esa capacidad la tiene la emoción y la emoción no creo que se pueda replicar”. (C. Rico, comunicación personal, 21 de abril de 2022)

En cuanto a la capacidad de emocionarse, también Julio Vélez (comunicación personal, 30 de abril de 2022) admite que la mediatización puede suponer un obstáculo, afirmando que “la catarsis emocional es más difícil porque por medio de la pantalla siempre hay una distancia”, pero a su vez señala la sensación de intimidad que ofrecen estas experiencias como una ventaja para conseguir llegar a la emoción y al convivio incluso a través de un instrumento tecnológico.

La presencialidad es para mí un fetiche, un fetiche importante, pero es un fetiche del entorno teatral. [...] Yo no creo que el teatro desaparezca porque haya una presencialidad mayor o menor. El ritual al fin y al cabo es el hic et nunc, el estar aquí y ahora con otra gente. La definición es aquí, ¿y el aquí es un aquí físico o es un aquí mediatizado? Y el ahora es el ahora. Tú pasas el mismo tiempo viendo una obra de teatro en una sala que viendo una obra en pantalla. (J. Vélez, comunicación personal, 30 de abril de 2022)

Según Vélez, los elementos pospandémicos en el teatro contemporáneo van a ser su ampliación virtual y aumentada, que son corrientes que ya existían pero que con la pandemia se han acrecentado. Seguir en este camino tiene sentido artístico, tiene sentido estético, tiene sentido ético... Tiene posibilidades, aunque confiesa que percibe la sensación de que el teatrero tiene querencia a lo físico. (J. Vélez, comunicación personal, 30 de abril de 2022)

Entre las ventajas de la ampliación del teatro y del teatro en pantalla señala que por un lado permite a las pequeñas compañías, sean de donde sean, llegar a los públicos de las capitales y viceversa. Que los públicos de las capitales puedan ver producciones de pequeñas compañías que hagan un buen trabajo y un producto atractivo. Además, la mayoría de las compañías que han estado trabajando bajo fórmulas transmediadas lo han ampliado internacionalmente, con la posibilidad de hacer la misma obra entre siete u ocho personas diferentes desde siete u ocho lugares distintos. No obstante, no ignora las dificultades que todas estas innovaciones pueden

acarrear para pequeñas salas y compañías que todavía no están preparadas para la transformación digital y que ni siquiera conocen lo que abarcan conceptos como teatro ampliado o teatro digital. (J. Vélez, comunicación personal, 30 de abril de 2022)

Conclusiones

Llegados a este punto y teniendo en cuenta las consideraciones de nuestros entrevistados, así como la bibliografía consultada, podemos extraer una serie de conclusiones sobre el teatro y su relación con los nuevos espacios virtuales y con los elementos que se han considerado esenciales para su definición tradicionalmente, tales como el aquí y ahora y la presencialidad.

- El teatro puede emocionar a través de entornos virtuales.
 - El teatro en streaming puede crear experiencias únicas al espectador.
 - La presencialidad se pone en entredicho tal y como aludíamos a ella hasta ahora, dado que puede no requerir fisicalidad.
 - Es necesario seguir investigando en el significado del ahora ante entornos virtuales y globalizados.
 - El hecho de que actores/actrices y espectadores compartan un mismo espacio físico es todavía un requerimiento importante para dar una definición al teatro por una parte importante del entorno teatral.
 - La pandemia del COVID-19 ha acelerado procesos en la transformación digital de la experiencia teatral.
 - La transformación digital de las artes escénicas está en fases tempranas de desarrollo.
 - La actualidad de la temática de estudio abre una puerta a diferentes líneas de investigación que requerirán de mayor perspectiva histórica.
 - Al tratarse de un tema que está en continua evolución, la revisión debe ser constante y periódica en el tiempo.
- Tendremos así que seguir analizando cómo se desarrollan los espacios virtuales en el teatro español y la evolución de conceptos como aquí y ahora, hic et nunc, ante públicos y experiencias que están demandando su revisión.

Retomando las palabras de Dubatti (2015), “entre convivio y tecnovivio no hay sustitución superadora, sino alteridad, tensión y cruce”.

Habrà que seguir viendo cómo mantener el carácter vivo de la experiencia teatral y la magia de este arte en los nuevos entornos y con las nuevas tecnologías que irrumpen a pasos agigantados en nuestra sociedad y cultura.

Sea como sea, de lo que no hay duda, es que los creadores seguirán haciendo teatro, tal y como se ha podido comprobar incluso durante los meses más duros del confinamiento provocado por la pandemia del COVID-19. Y es que, tal y como decía Artaud (1978), “el teatro, al igual que la peste, es un delirio y es contagioso”.

Referencias bibliográficas

Academia de las Artes Escénicas de España. (1 de mayo de 2020). Campaña #LaFuncionVaAComenzar de la Academia en El Cultural. <https://academiadelasartesescenicas.es/405-campana-lafuncionvaacomenzar-de-la-academia-en-el-cultural/>

Artaud, A. (1978). El teatro y su doble. (Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda) Edhasa. Baño Henríquez, P. (2006). ¿Ensancha el instante? El 'ahora' aristotélico como límite y como tránsito. Revista Tópicos, 30, 17-43

Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Editorial Itaca.

Bravo, J. (26 de Junio de 2020). «Delicuescente Eva»: la Abadía apuesta (momentáneamente)

por el streaming. ABC. https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-delicuescente-abadia-apuesta-momentaneamente-streaming-202006260132_noticia.html

Canales Cerón, M. (2006). Metodologías investigación social. Introducción a los oficios.

LOM Ediciones.

Centro Dramático Nacional. (Junio de 2020). El Centro Dramático Nacional vuelve a los

escenarios con la trilogía «LA PIRA». La Ventana del CDN. <https://laventadelcdn.com/el-centro-dramatico-nacional-vuelve-a-los-escenarios-con-la-trilogia-la-pira/> Comunidad de Madrid. (15 de septiembre de 2021). Recuperamos la libertad horaria en todos los ámbitos y aumentamos los aforos [comunicado de prensa]. <https://www.comunidad.madrid/noticias/2021/09/15/recuperamos-libertad-horaria-todos-ambitos-aumentamos-aforos>

Díaz-Bravo, L.; Torruco-García, U.; Martínez-Hernández, M. y Varela-Ruiz, M. (2013). La entrevista, recurso flexible y dinámico. Investigación en Educación Médica 2(7),162-167. <https://www.redalyc.org/pdf/3497/349733228009.pdf>

Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 9, 44-54.

FAETEDA y La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública. (2021). Estudio de impacto del COVID-19 en exhibidores, compañías y productoras escénicas. Teknecultura. https://www.faedeta.org/wp-content/uploads/2021/12/Estudio_Covid_v.13.12.pdf

Fernández Torres, A. (2020). Reflexiones sobre la crisis COVID-19 y el futuro de las artes escénicas en España. Informe sobre las artes escénicas en España: distribución, programación y públicos (pp. 23-65). Academia de las Artes Escénicas de

España.

Ferrater Mora, J. (1965a). Diccionario de Filosofía. Tomo I. Editorial Sudamericana. Ferrater Mora, J. (1965b). Diccionario de Filosofía. Tomo II. Editorial Sudamericana. Gómez Sánchez-Ferrer, G. (2020). Las redes del teatro. El mapa de la oferta teatral en un mundo no presencial. Teatrero.com. Consultado el 19 de enero de 2022.

<https://teatrero.com/exposicion-virtual-las-redes-del-teatro/>

Mata Solís, L. D. (4 de febrero de 2020). La entrevista en la investigación cualitativa.

Investigalia. <https://investigaliacr.com/investigacion/la-entrevista-en-la-investigacion-cualitativa/>

Ministerio de Cultura y Deporte. (17 de febrero de 2021). El INAEM mantiene el respaldo del público en 2020, pero pierde más de 7,5 millones de euros de recaudación por la pandemia [comunicado de prensa]. <https://www.culturaydeporte.gob.es/actualidad/2021/02/210217-balance-inaem.html>

Pavis, P. (1998) Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología. Paidós. Peñasco, R. (2020). Covid19: ¿un antes y un después en la Historia de la humanidad?

Análisis socio-jurídico de un cambio de paradigma y de los nuevos parámetros y

grandes retos del siglo XXI. Dykinson.

Presidencia del Gobierno. (14 de marzo de 2020a). El Gobierno decreta el estado de alarma

para hacer frente a la expansión de coronavirus COVID-19 [comunicado de prensa]. https://www.lamoncloa.gob.es/consejodeministros/resumenes/Paginas/2020/14032020_alarma.aspx

Presidencia del Gobierno. (2 de junio de 2020b). El Gobierno solicita al Congreso la sexta prórroga, hasta el 21 de junio, del estado de alarma [comunicado de prensa]. <https://www.lamoncloa.gob.es/consejodeministros/resumenes/paginas/2020/020620-cministros.aspx>

Romera Castillo, J. (2020b). Teatro, pandemias y salas virtuales. Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada (14-15), 430.

Teatro Urgente. (2020). Teatro Urgente#TeatroUrgenteGalileo. [Video] Youtube <https://www.youtube.com/channel/UCP1qj1v5wp8ILYchcUevpAQ/videos>

Valéry, P. (1929) La conquête de l'ubiquité. Les Classiques des sciences. Sociales

http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/conquete_ubiquite/valery_conquete_ubiquite.pdf



Isabella Andreini en el origen de la dramaturgia femenina del siglo XVI



Figura 1. Retrato de Isabella Andreini realizado por Paolo Veronese, que se encuentra en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.

María del Valle Hidalgo Jiménez
 Licenciada en Psicología y en Arte Dramático. Máster en Traducción Literaria
 Doctoranda en Estudios Literarios. Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid
 España
 marihi03@ucm.es
 Identificador ORCID:
<https://orcid.org/0000-0003-4540-0422>

Resumen

Mirtilla Pastorale (1588) es primera obra de teatro que conservamos firmada por una mujer seglar, publicada en el Siglo XVI. Su autora, Isabella Andreini (Padua 1562 – Lyon 1604) hizo famoso el personaje de la Enamorada de Commedia dell'Arte, con la prestigiosa compañía Gelosi, en la Europa Renacentista. Han alabado su talento y belleza reconocidos escritores contemporáneos suyos como Félix Lope de Vega, quien la cita en tres de sus obras, la han retratado pintores de la talla de Paolo Veronese y ha inspirado a otros artistas e historiadores posteriores. Recientemente, se ha renovado el interés por Isabella Andreini, gracias a investigadoras que ponen de relieve su valor, en tanto que pionera de la dramaturgia femenina, como son María Luisa Doglio, que ha editado una versión comentada de Mirtilla en 1995 o las traductoras Julie D. Campbell y Julia Kisacky, cuyas traducciones al inglés de 2002 y 2018, respectivamente, ha publicado el Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies de la Universidad de Arizona, EE. UU. Aunque esta obra presenta muchos rasgos debidos al estilo de la época clasicista, como puede ser la abundancia de referencias mitológicas, es innovadora respecto a la forma de abordar los personajes femeninos y sus relaciones entre ellos, lo que la convierte en una pieza clave para el estudio de la evolución y la actualidad de las dramaturgas. En 2022 hemos estrenado una versión de Mirtilla —con una hora de duración—, siendo la primera traducción que se realiza al español y conservando, por primera vez, la métrica original italiana, en heptasílabos y endecasílabos. El grupo de teatro UCM Dulcineandante la ha representado, entre otras ocasiones, el 27 de julio en 2022 en el Real Coliseo de Carlos III, dentro de la programación cultural de los Cursos de Verano Complutense de El Escorial.

Palabras clave

teatro antiguo, teatro italiano, dramaturgia femenina, Isabella Andreini, Mirtilla
 Clasificación JEL: Z11

Abstract

Mirtilla Pastorale (1588) is the first play that we conserve signed by a secular woman, published in the 16th century. Its author, Isabella Andreini (Padua 1562 – Lyon 1604) made famous the character Innamorata, of the Commedia dell'Arte, in Renaissance Europe, within the prestigious Gelosi company. Her talent and beauty have been praised by her renowned contemporary writers, such as Félix Lope de Vega, who refers to her in three of his works, and has been portrayed by painters of the worth of Paolo Veronese. She has also inspired other later artists and historians. Recently, interest about Isabella Andreini has been renewed, thanks to researchers who highlight her value as a pioneer in female dramaturgy, such as María Luisa Doglio, who has edited a commented version of Mirtilla in 1995, or the translators Julie D. Campbell, and Julia Kisacky, whose English translations from 2002 and 2018, respectively, have been published by the Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies of the University of Arizona, USA. Although this play presents many features due to the style of the classicist era, such as the abundance of mythological references, it is innovative with respect to the way of approaching the female characters and the relationships between them, which makes it a key piece for the study of the evolution and current affairs of female playwrights. In 2022 we have released a version of Mirtilla —one hour long—, being the first translation made in Spanish and we preserve, for the first time, the original Italian metric, in heptasyllables and hendecasyllables. The theater group UCM Dulcineandante has represented it, among other occasions, on July 27, 2022, at the Real Coliseo de Carlos III, within the cultural program of the Complutense Summer Courses in El Escorial.

Keywords

ancient theatre, Italian theatre, female dramaturgy, Isabella Andreini, Mirtilla

¡Qué sonoridad, qué luces!
 ¿Y aquello de arrulladora?
 ¡Mal año para los cultos!
 ¡Qué claridad estudiosa!
 ¡Qué cultura! Dará envidias,
 aunque laurel les corona
 al príncipe de Esquilache
 y al rétor de Villahermosa.

Pero lo más importante es que nos han llegado las obras de Isabella, publicadas en las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del siglo XVII. Además de las mencionadas *Mirtilla* y *Lettere*, se publica *Rime*⁶ en vida de la autora y después de su fallecimiento, algunos diálogos creados para formar parte de representaciones teatrales⁷. En esta labor de difusión póstuma de su legado, es fundamental la dedicación de su esposo y compañero de trabajo, Francesco Andreini.

Isabella se encontraba en el cénit de su carrera como actriz y dramaturga, cuando fallece —por causas reproductivas—, a la edad de 42 años, en Lyon, después de varios meses de gira y de haber actuado ante Enrique IV de Francia y María de Medici. Como artista del Renacimiento, tuvo una clara conciencia de sí misma, en tanto que individuo que busca trascender a su vida mortal. En una época en la que se recupera y valora el legado de las Civilizaciones Antiguas, ella también quiere dejar su legado, como demuestra en todas las dedicatorias de sus obras literarias. Sus coetáneos también se lo desean y lo plasman en la medalla mortuoria que acuñan con su efigie y la inscripción *Aeterna fama* (ver Fig. 2), como parte de las grandes exequias que acompañan su entierro en la Catedral de Lyon. Un hecho insólito para una persona de esta profesión.

Tres años antes, Isabella había sido la primera mujer admitida en la prestigiosa Academia degli Intenti de Pavia, con el sobrenombre *L'Accesa*⁸. Y su luz es capaz de seguir alumbrando los estudios de literatura teatral desde la perspectiva de género. En la actualidad, aunque se ha superado el porcentaje de dramaturgas respecto a lo que conocemos acerca de aquella época y de los siglos posteriores, sigue siendo bastante inferior al de los dramaturgos. Conocer el trabajo literario de Isabella Andreini y entender las circunstancias que marcaron el desarrollo de su profesión, puede ayudarnos a entender la situación actual, heredera de aquellos inicios de la dramaturgia femenina laica.

METODOLOGÍA

- 6 (Andreini, 1601)
- 7 (Andreini & Andreini, 1620)
- 8 La Encendida.



Figura 2. Medalla acuñada a la muerte de Isabella Andreini.



- 9 (Andreini, 1598)
- 10 (Andreini, 1588). En la biblioteca particular de la autora de este artículo se conserva un ejemplar en soporte microfilm, realizado en la Biblioteca Nacional Central de Roma en 1995, de la segunda reimpresión de 1588, año que figura en las dedicatorias de todas las reediciones posteriores, de Isabella Andreini a la Señora Lavinia della Rovere, Marquesa del Vasto y del editor Sebastiano dalle Donne a la Señora Lodovica Pellegrina. No tenemos datos sobre la conservación de ningún ejemplar de la primera edición.
- 11 (Meléndez Valdés, 1784).
- 12 (Jacques-Henri & Pastor, 17-?)
- 13 (Vega Carpio, 1623)
- 14 (Tasso & Serassi, 1830)
- 15 (Tasso & Morábito, 2001)
- 16 Poliziano, 1480), (Campiglia, 2004), (Tasso et al., 1874).

Con el fin de conocer la relevancia histórica de Isabella Andreini y su posicionamiento actual como autora de la primera obra de teatro que conservamos firmada por una mujer seglar editada en el siglo XVI, se han consultado estudios previos y se ha profundizado en el texto de *Mirtilla Pastorale*, tomando como base la edición italiana de 1598⁹ —escaneada recientemente y ofrecida en línea por la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid—, que reproduce la versión de 1588¹⁰, a pesar de que la autora publicara una revisión en 1594 que no ha tenido continuidad en las reediciones posteriores y de la que se conserva un ejemplar en la British Library de Yorkshire en Reino Unido.

Se ha enmarcado la autora y su obra en el contexto histórico al que pertenecen y se ha establecido una comparación con otras pastorales —género que nació en Italia a finales del siglo XV como una derivación de la *Égloga*, se consolidó, con mucho éxito, en la segunda mitad del siglo XVI y se extendió a España, dejando como ejemplo *Las bodas de Camacho* Comedia Pastoral de Juan Meléndez Valdés¹¹, Pablo y Virginia: drama pastoral en tres actos de Juan Francisco Pastor¹², o *La pastoral de Iacinto: comedia famosa*, del autor cumbre del Siglo de Oro Español, Lope de Vega¹³—. Con referencia a este género, se ha confrontado principalmente con *Aminta* (1573), de Torquato Tasso, que ya formaba parte del canon antes de la publicación de *Mirtilla*. La obra de Tasso se tradujo muy pronto a varios idiomas, entre ellos al español, por D. Juan de Jáuregui¹⁴, editándose por primera vez en 1607, reeditándose en numerosas ocasiones y traduciendo recientemente por Fabio Morábito¹⁵. Además, se han consultado otras obras de teatro pastoral¹⁶, con el objetivo de detectar los rasgos diferenciales de *Mirtilla*, debidos a su autoría femenina y desempeño escénico en la *Commedia dell'Arte*.

Por otro lado, hemos querido contribuir a una divulgación más amplia, realizado paralelamente sucesivas versiones de *Mirtilla*, a partir de algunos fragmentos que ofrecen una mayor originalidad respecto a la época y al género, adecuándolas a los formatos y duraciones admitidos en varias convocatorias de teatro universitario. Las hemos traducido al español, sin tener

precedentes en este idioma. Las primeras aproximaciones a la traducción se han realizado trasladando los heptasílabos y endecasílabos —en los que está escrita la obra original—, a octosílabos y dodecasílabos, respectivamente, por considerarse más afines al idioma español. Con esta métrica se ha representado el fragmento «*Mirtilla: Monólogo de Ardelia*¹⁷» y la versión de teatro breve *El mundo gira*¹⁸. Posteriormente, se ha realizado una versión, de una hora de duración, respetando la métrica original en la traducción al español, con el objetivo de acercarnos más al ritmo que se observa en el texto italiano y se pierde en las traducciones que no reproducen la métrica original. Cabe resaltar que las dos traducciones que se hicieron al francés en 1599¹⁹ y 1602²⁰ optaron por trasladarla a prosa, mientras que las traducciones al inglés, realizadas en el siglo XXI²¹ respetan el número de versos, pero no su métrica.

La versión titulada *Mirtilla, un sueño* de Isabella Andreini²², se ha puesto en escena a cargo del grupo de teatro UCM Dulcineandante, realizando varias representaciones en el ámbito universitario, entre ellas, en el Real Coliseo de Carlos III, dentro de la programación cultural de los Cursos de Verano Complutense 2022 en San Lorenzo de El Escorial²³.

3. RESULTADOS

Hemos encontrado que, históricamente, se ha prescindido de la traducción del teatro italiano del siglo XVI al español, encontrándose raras excepciones como la traducción de *Aminta* a cargo de Jáuregui o la traducción que hizo Isabel Correa de *El pastor Fido* (1590), de Battista Guarini (Guarini, 1619).

Asimismo, existe muy poca bibliografía en español sobre Isabella Andreini y solo están publicadas las traducciones de algunos fragmentos de su obra, que sirven para ilustrar artículos y capítulos de libros, como los de María de la Luz Uribe (Uribe, 1983), Valle Hidalgo (Hidalgo, 1999), Ana Isabel Fernández Valbuena (Fernández Valbuena, 2018) o Nora Sforza (Sforza, 2018), a pesar de los significativos avances que se han producido en el conocimiento y la difusión de esta autora en otros idiomas, durante las últimas décadas. En lo que se refiere a *Mirtilla*, tenemos que destacar la edición comentada que publica en italiano María Luisa Doglio²⁴ y las traducciones al inglés de Julie D. Campbell (Andreini, 2002) y Julia Kisacky (Andreini, 2002). Esta carencia de documentación en español ha sido la principal dificultad para abordar el estudio de Andreini en este idioma y el motivo por el que se ha decidido traducir su obra, para poder profundizar en la investigación y puesta en escena.

La revalorización de la figura de esta autora y actriz está enmarcada en la corriente de recuperación de las personalidades femeninas que han sido relevantes en su momento y silenciadas históricamente²⁵. Isabella Andreini es hija del comerciante

- 17 (Hidalgo & Muñoz Muela, 2021)
- 18 (Calvo, 2021)
- 19 (Andreini & Sieur des Roches, 1599) Con el título *Amour des Berges*, no llega a publicarse y se conserva como manuscrito en la Biblioteca Nacional de París
- 20 (Andreini, 1602)
- 21 Andreini, 2002) y (Andreini, 2018)
- 22 (Hidalgo, 2022) Grabación íntegra de la versión *Mirtilla*, un sueño de Isabella Andreini.
- 23 Cursos de Verano Complutense, 2022)
- 24 (Andreini & Doglio, 1996) Es importante destacar que en esta reedición de *Mirtilla* se revisan algunos aspectos lingüísticos de la obra y se añade una introducción que facilita los estudios y traducciones posteriores.
- 25 En consonancia con el 5º de los Objetivos y Metas de Desarrollo Sostenible para 2030, de las Naciones Unidas, ONU, que es la Igualdad de Género.

INTRODUCCIÓN

La autora, actriz y compositora Isabella Andreini (Padua 1562 — Lyon 1604), en la dedicatoria de la obra epistolar *Lettere*¹ escribe, con relación a su texto de teatro pastoral *Mirtilla*²: «se n'uscì per le porte della stampa, e si fece vedere nel Teatro del Mondo»³. Según los datos que tenemos hasta el momento, *Mirtilla*, editada por primera vez en 1588, es la primera obra de teatro que conservamos firmada por una mujer seglar, publicada en el siglo XVI y estrenada fuera de los muros de un convento.

Isabella es, probablemente, la más reconocida de las artistas de la Primera Modernidad, por varias razones. Por un lado, llega a ser muy famosa en la Europa Renacentista representando como actriz el personaje la enamorada, durante casi tres décadas, con la compañía *Gelosi*, una de las más importantes de *Commedia dell'Arte* —movimiento teatral que nace en Italia y se profesionaliza por primera vez en la historia de las artes escénicas—. Estos cómicos italianos realizan giras en Europa durante los siglos XVI y XVII, extendiendo su influencia a otros grandes movimientos posteriores como la *Comédie Française* en Francia, el Teatro Isabelino en Inglaterra y el Teatro del Siglo de Oro Español.

Isabella Andreini es retratada por pintores de la talla de Veronese (ver Fig. 1) y recibe elogios de personalidades importantes de la cultura como Félix Lope de Vega, quien la menciona en tres de sus textos, editados varias décadas después de su fallecimiento.⁴ Así habla de ella, por ejemplo, el personaje Tello, en *Las bizarrías de Belisa*:

Tello. — Por Dios, que es soneto digno
 de que en sus obras le ponga
 la marquesa de Pescara
 que Italia celebra y honra.
 O, pues también lo merecen,
 en las canciones sonoras
 de la Isabela Andreína⁵,
 representanta famosa,
 pues hoy estiman sus versos
 París, Nápoles y Roma.

- 1 (Andreini, 1612)
- 2 (Andreini, 1588)
- 3 Salió por las puertas de la imprenta y se hizo ver en el Teatro del Mundo. (Traducciones de la autora de este artículo)
- 4 El laurel de Apolo (1629), El castigo sin venganza (1631), y *Las bizarrías de Belisa* (1634).
- 5 Habitualmente se la cita como «Andreini», posiblemente debido a la terminación en «i» del plural en italiano, que incluye a los demás miembros de su familia con el mismo sobrenombre artístico.

investigARTES

veneciano Paolo Canali. Según Umberto Eco «A veces incluso el nombre del autor juega como elemento paratextual» (Eco 1996: 134) y Nora Sforza, especialista en el Renacimiento Italiano, que ha hecho una importante contribución al conocimiento de Isabella Andreini, dice al respecto:

Dentro de las profesiones más viles para una mujer se encontraba la de las actrices, que, en la mayoría de los casos, debían esconder su propio nombre para que la condena social no llegase a sus propias familias. Sus nombres de pila suelen ir acompañados no ya del propio apellido, sino más bien del lugar de nacimiento o de algún epíteto que las pudiera caracterizar, cuando no se las mencionaba directamente con el nombre del personaje que solían interpretar . (Sforza 2018: 173)

En este caso, Andreini, es el apellido que adopta la familia de artistas compuesta por ella, su marido Francesco de’Cerrachi²⁶ y su hijo Giambattista²⁷ . Es importante resaltar que las obras de Isabella están rubricadas con su propio nombre, cuando muchas mujeres a lo largo de la historia, para poder estrenar y publicar, han adoptado un seudónimo masculino o permitido que un allegado de este género firmara por ellas.

Isabella fue el bastión de la compañía Gelosi durante varias décadas. A pesar de que los Gelosi existían y tenían una gran relevancia antes de que ella entrara a formar parte, la compañía se disolvió inmediatamente después de su fallecimiento, por voluntad de su esposo, quien la dirigía a la sazón. En este sentido podemos considerarla precursora de la tendencia que se impone a finales del siglo XVII, de que las mujeres asumieran el liderazgo de las compañías de teatro: «El nombre de la mujer parece más determinante para dar una mayor relevancia a la agrupación, a diferencia de lo que ocurría en las compañías de los años treinta y cuarenta» (Sanz Ayán 2013: 279)

Isabella Andreini se convirtió, desde una edad muy temprana ²⁸, en una de las primeras mujeres dedicadas a las artes escénicas, dominando la interpretación, la dramaturgia y la composición musical. Se la tiene por la primera estrella internacional, habiendo logrado una gran fama en la Europa Renacentista gracias a su trabajo como actriz, con la renombrada compañía Gelosi, dedicada a la Commedia dell’Arte —una de las manifestaciones culturales más importantes de la Italia del siglo XVI, que bebe de la comedia romana de Plauto e introduce los personajes de los enamorados virginales desprovistos de máscara—. Isabella fue una de las intérpretes favoritas de este personaje y otras actrices posteriores adoptan el nombre de La Innamorata Isabella. Los cómicos italianos dejaron su impronta en la Europa de aquel momento a través de las giras internacionales de sus compañías, que se profesionalizaron por primera vez en la historia del teatro.

Esta manifestación escénica también es conocida como Commedia all’Improviso debido a que sus intérpretes, algunos de ellos analfabetos, improvisaban sobre los argumentos que dictaba el director de la compañía utilizando parlamentos extraídos de la tradición oral o de sus propias invenciones. Pero es muy probable que algunos actores escribieran los textos de sus escenas con antelación a su representación. En este sentido, conservamos algunos diálogos entre enamorado y enamorada de Isabella Andreini, aunque solo nos han llegado a través de una edición posterior a su fallecimiento, planteándonos la duda acerca de la posible intervención autoral de su marido, Francesco Andreini,

26 Francesco Andreini (1548-1624). Actor y director de la los Gelosi que, tras la muerte de Isabella disolvió la compañía y se dedicó a editar y reeditar las obras de su esposa, escribir y editar sus propias obras.

27 Giambattista Andreini (1576-1654). El único de los hijos del matrimonio formado por Isabella y Francesco que se dedicó también al teatro como actor, dramaturgo y director de la compañía Fedeli, que formó junto a su mujer Virginia Ramponi (1583-1630).

28 Entre 14 y 16 años, según las fuentes.

quien recopiló estos contrasti amorosi (Andreini & Andreini, 1620) , editados por Flaminio Scala —quien fuera fundador y director durante muchos años de la compañía Gelosi, antes de que Francesco asumiera la dirección—, de hecho, en el prólogo que titula «A’ benigni lettori», Francesco declara que comparte con su mujer la autoría de los fragmentos publicados en el libro. De lo que no cabe duda, es de que Isabella es autora de la pastoral Mirtilla que, por ser este género del gusto de los nobles —que guardaban copias en sus bibliotecas, disfrutaban de su lectura y representación—, tuvo más posibilidades de ser impresa y traducida que otros textos destinados al teatro popular.

En el prólogo a Lettere, llama la atención que Isabella muestra su descontento respecto a la acogida de Mirtilla: «si fece vedere nel Teatro del Mondo molto male in affetto, per colpa di proprio sapere (io non lo nego) ma per mancamento ancora d’altrui cortesia (e non v’ha dubbio)»²⁹ . No se menciona ningún lugar donde fuera representada la obra, ni vincula a ninguna persona concreta con su malestar. Sabemos que las pastorales solían estrenarse al amparo de los nobles y muy frecuentemente con ocasión de ceremonias señaladas. Nos han llegado noticias de representaciones relevantes de este tipo de obras, pero no tenemos datos de ninguna acerca de Mirtilla. No conocemos pues, el motivo por el que Isabella deja escrita esta alusión, que contrasta con las tempranas y múltiples reediciones que se hicieron de Mirtilla³⁰ , así como su rápida traducción al francés y los elogios del editor Sebastiano Delle Donne, que figuran como prólogo a la segunda reedición, con fecha de 26 de abril de 1588, apenas dos meses después de la fecha del prólogo que firma Isabella:

La Pastorale della Signora Isabella Andreini piacque si fattamente à tutti quelli, che l’hanno havuta per le mani questi giorni addietro, che fu stampata, ch’io mi sono risoluto di adornar d’essa le mie stampe; & appresso dar contentezza à quelli, che la desiderano, non havendosene potuto, non dico havere, ma appena vedere in quella prima impressione. ³¹

Isabella Andreini no constituye un fenómeno aislado, sino que pertenece a un movimiento creciente de mujeres intelectuales. Del mismo año en que se publica Mirtilla, también data la obra de Maddalena Campiglia, Flori, a pastoral drama (1588)³² . Tampoco es la primera actriz de Comedia dell’Arte, tenemos noticias de algunas predecesoras, incluso pertenecientes a la misma compañía Gelosi como Vicenza Armani (Venecia 1530-1569), que también dirigió su propia compañía y, junto con Bárbara Flaminia (1540-1586), son las dos primeras actrices de las que se tiene documentación, siendo ambas de Italia, país donde comenzaron a actuar las mujeres por primera vez en el teatro laico, sin más referencias previas que los personajes femeninos del teatro grecolatino, que siempre habían sido interpretados por hombres. Podemos intuir que estas actrices también escribían escenas teatrales y fragmentos poéticos para componer sus personajes —similares a los contrasti amorosi de

29 Se hizo ver en el Teatro del Mundo con muy mal acogida, por culpa de mi ignorancia (no lo niego) pero también por la falta de cortesía ajena (no cabe duda).)

30 Además de las dos ediciones 1588, se sucedieron reediciones en italiano, en vida de la autora, en los años 1590, 1598, 1599, 1602. Tras su fallecimiento, se reeditó en 1605 y 1620.

31 La Pastoral de la señora Isabella Andreini le ha gustado tanto, a todos aquellos que la han tenido entre sus manos en estos días, desde que se publicó, que he decidido adornar con ella mi colección editorial, para satisfacer a quienes la quieren y no han podido, ya no digo tenerla, sino al menos verla, en la primera edición.

32 (Campiglia, 2004). Desconocemos la fecha exacta de la publicación de Flori, a Pastoral Drama, por lo que podemos seguir considerando Mirilla, cuya dedicatoria a la Marquesa Lavinia del Vasto data de 24 de febrero de 1588, la primera en aparecer.

investigARTES

Isabella—, en este género teatral donde cada actor es autor de sus diálogos, aunque no los conservamos. Otro de los alicientes para que Isabella se dedicara al arte, pudo ser el modelo de algunas mujeres artistas, nacidas también en Padua como las que cita Valeria Finucci (Finucci, 2018: 2): la poetisa Gaspara Stampa (1523-1554); la novelista Giulia Bigolina (ca. 1518-ca.1569) y la dramaturga Valeria Miani (ca. 1563-ca. 1620). Aunque estas mujeres cultivadas y artistas no eran la norma sino la excepción, según se desprende del prólogo de Lettere, donde Isabella se reconoce distinta a las mujeres de su tiempo.

...essendo per avventura questo desiderio di sapere nato in me più ardente, che in molt’altre Donne dell’età nostra, lequali come che scuoprano in virtù de gli studi molte, e molte esser divenute celebri, & immortali, nondimeno vogliono solamente attendere (e ciò sia detto con pace di quelle che à più alti, & à più gloriosi pensieri hanno la mente rivolta) all’ago, alla conocchia, & all’arcolαιο .³³

Isabella Andreini tiene un gran valor por haber desarrollado su obra como autora, conciliando esta actividad con la maternidad y las giras internacionales de teatro, trabajando como actriz. Lo que la convierte en un personaje médico para nuestro momento histórico, en el que la conciliación familiar y laboral es un objetivo ampliamente extendido en lo público, institucional y privado.

Siendo mujer, imprime a su literatura algunos rasgos distintivos, como es el tratamiento de la amistad, la confianza y el apoyo mutuo entre los personajes femeninos, que está por encima del enamoramiento heterosexual. Incluso cuando las ninfas Mirtilla y Filli, entran en pugna por estar enamoradas del mismo pastor, Uranio, desarrollan estrategias conjuntas para superar sus conflictos. La cuestión de la castidad también se trata en Mirtilla de una forma distinta a lo habitual, mientras que en la dramaturgia masculina la virginidad suele imponerse a las jóvenes como mal menor para la sociedad o como castigo, en la pastoral de Isabella Andreini —también en la de Maddalena Campiglia—, se acepta la casta consagración a la diosa Diana como una forma de vida querida y gratificante. Respecto al motivo del rapto, habitual en las pastorales, donde los sátiros ejercen violencia sexual hacia ninfas y pastoras, la diferencia en Mirtilla es que el Sátiro se transforma de agresor en víctima únicamente debido al ingenio de la propia ninfa acosada, sin la intervención del personaje masculino que la pretende. También pone en femenino el mito de Narciso, haciendo que la ninfa Ardelia se enamore de su reflejo en una fuente y le dedique una entusiasta declaración de amor lésbico, antes de darse cuenta de que es ella misma.

La ninfa Mirtilla, que da nombre a la pieza, incorpora una marcada diferencia con los personajes femeninos de otras pastorales, por su determinación para seguir a su amado pastor Uranio, aun siendo rechazada por él, cuando lo habitual es que las féminas rechacen a sus amantes y, si ellas son las rechazadas, se desencadena el drama. Por el contrario, en Mirtilla, este rechazo da origen a situaciones cómicas a pesar de que el tema de la mujer rechazada se trata habitualmente en tono dramático porque en las sociedades patriarcales se tiene por algo deshonoroso y contrario a la naturaleza.

Otro rasgo en el que Andreini despliega originalidad y comicidad, posiblemente influida por su actividad escénica, es su

33 Habiendo nacido en mí este deseo de saber, por ventura más intenso que en muchas otras Mujeres de nuestro tiempo, las que, aunque estudiando descubran que hay muchísimas mujeres que fueron célebres e inmortales, no obstante, ellas quieren dedicarse solamente (con perdón sea dicho, de aquellas que dirigen su mente a más gloriosos y altos pensamientos) a la aguja, a la rueca y a la devanadera.

tratamiento del motivo clásico de los regalos, puesto que, además de ofrecerlos enamorados y enamoradas para intentar conseguir los favores de sus amados, también se ofrecen a los enamorados a quienes no se corresponde, con la pretensión de que abandonen sus requerimientos amorosos.

En la obra de Andreini, los obstáculos para que los/as enamorados/as puedan estar junto a sus amados/as provienen de las propias inclinaciones amatorias de los seres deseados, sin que haya otros personajes terrenales que obliguen o impidan las uniones de los amantes, contrariamente a lo que es habitual en las comedias del Siglo de Oro Español, en las que, en virtud de la honra, se hace frecuente la intromisión en estos asuntos de los padres y hermanos de la enamorada.

No obstante, en Mirtilla, a menudo se atribuye el poder sobre los enamorados al dios Amor, que tiene la capacidad de guiar los actos de los personajes oponiéndose al libre albedrío, aún en contra de su felicidad. Tema clave de este periodo histórico de la Contrarreforma, en el que el determinismo religioso tiene mucho peso. Aunque Isabella pone en boca de sus personajes el reconocimiento del Amor como un dios, apuesta por los caminos que les permiten abandonar el sufrimiento, huyendo de las «relaciones tóxicas», lo que la acerca a las modernas teorías de la psicología conductual. Su discurso se posiciona claramente del lado de la fuerza de voluntad —la misma que protagoniza su vida, como nos deja escrito, no solo en la dedicatoria de Mirtilla, sino en todos los paratextos de sus obras literarias—.

Encontramos rasgos innovadores en los arcos de transformación de los personajes durante la obra y el tratamiento de sus rasgos psicológicos. Les humaniza mediante la expresión de las descripciones introspectivas de sus estados de ánimo y sentimientos inadaptados, que les provocan un dolor emocional excesivo y en los que, aun así, se complacen. Importante evolución, que aparta la literatura de Isabella de otros dramas pastorales y de las máscaras de Commedia dell’Arte y la acerca a la literatura de Cervantes y de Shakespeare.

Concretamente, encontramos similitudes significativas entre Mirtilla y la posterior obra Shakespeare El sueño de una noche de verano (1600) (Hidalgo, 2020), que incluyen la multiplicidad de los enredos amorosos que apartan a Mirtilla de otras pastorales, reproduciendo la complejidad creciente de la Commedia dell’Arte, en la que se va multiplicando el número de parejas de enamorados, según se incrementa el número de mujeres que acceden a la profesión teatral. O la inusual agilidad de los diálogos en algunas de las escenas de Mirtilla, especialmente la segunda del tercer acto, que muestra un claro paralelismo con la escena que ocupa la misma posición en El sueño de una noche de verano, en cuanto a la forma de tratar los enredos amorosos y el rechazo del personaje femenino en tono de comedia, al que ya nos hemos referido.

DISCUSIÓN

Siendo uno de los objetivos principales de esta investigación la divulgación del conocimiento sobre la figura de Isabella Andreini y su obra, no solo a través de ponencias y publicaciones académicas, sino también de la práctica escénica, entre otras disciplinas artísticas³⁴ , hemos realizado representaciones basadas

34 Algunos proyectos artísticos de la misma autora inspirados en la vida de Isabella Andreini son: La eterna enamorada (Hidalgo, 1997),obra de teatro estrenada en coproducción con la Consejería de Cultura de Castilla-La Mancha, la Obra Social y Cultural de Caja Castilla-La Mancha y el Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Toledo, representada en el Teatro Infanta Isabel de Madrid, donde fue grabada por el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura de España-INAEM, en gira con los programas culturales de la Consejería de Cultura de Castilla-La Mancha, la Diputación de Toledo y CCM durante

en dramaturgias que enfatizan algunas de las escenas de *Mirtilla* que presentan características diferenciales, en base a los criterios que hemos analizado previamente.

Nos ha interesado especialmente la escena tercera del segundo acto, por contener varias peculiaridades innovadoras, como son la agilidad de los diálogos, la complicidad entre las ninfas, el rechazo en tono de comedia de la figura femenina, el particular tratamiento del motivo de los regalos y del triángulo amoroso. Mientras que también conserva otros rasgos característicos del clasicismo y el género pastoral en el que se inscribe, como son el tema omnipresente del amor, las referencias mitológicas, la exaltación de la naturaleza o el estilo petrarquista de las metáforas que los/as amantes dedican a sus amados/as. Por estos motivos, la hemos puesto en el centro de las versiones. El mundo gira y *Mirtilla*, un sueño de Isabella Andreini, haciendo que las demás escenas seleccionadas sean las que posibilitan llegar a la situación que presenta y resolverla.

Tratándose de una propuesta arriesgada, por ser la primera versión en español de una obra cuyo género no es habitual en nuestra cartelera de teatro actual y unido al componente de investigación y experimentación que lleva implícito, se ha considerado que el ámbito universitario es el idóneo para la producción de este espectáculo. Para la puesta en escena, se ha creado un grupo de teatro dentro de la Universidad Complutense, compuesto por estudiantes de filología y de psicología, que se sienten entusiasmados de poder contribuir a este proyecto, al que entregan lo mejor de sí mismos³⁵.

Si bien, la traducción al español de *Mirtilla* completa es también uno de nuestros objetivos, hemos preferido abordar previamente estas versiones reducidas para su puesta en escena, con el fin de entender la obra desde su tridimensionalidad y la fisicidad del acto escénico. Acercándonos a esta pieza como poesía escrita para ser representada ante un público, hemos dado prioridad a la conservación de la métrica y el ritmo, buscado mantener el sentido del texto, así como el espíritu innovador y ecléctico con el que la concibió su autora desde su sed de conocimiento y dedicación a la práctica escénica.

Por el contrario, las traducciones inglesas, han puesto el acento en la literalidad y la profusión de notas aclaratorias, otorgando todo el valor a lo que tiene el texto teatral de literatura y obviando su finalidad de ser representado.

CONCLUSIONES

Profundizar en el conocimiento de la obra literaria de Isabella Andreini, exponente del movimiento teatral femenino que surgió en Italia en el siglo XVI y de otras profesionales italianas del teatro de esta época, mujeres pioneras de la en las artes escénicas que sentaron las bases de lo que ha sido el desarrollo posterior en el ámbito teatral y en el cinematográfico, nos proporciona elementos para comprender la evolución de las sociedades para las que estas artes se convierten en modelo y espejo. Para ello es de suma importancia la traducción de sus textos y el acceso a los estudios que se están realizando en otros países. Pero no basta solo con conocer el contexto histórico en el que se desarrolló su

varios años, quedando finalista de los Premios Teatro de Rojas de Toledo como Mejor Obra de Autor Vivo o *La burla del Sático* (Hidalgo, 2021), guion cinematográfico de ficción histórica seleccionado por la Residencia Cinematográfica Coofilm, cuyo argumento ha recibido de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes de Castilla-La Mancha una ayuda a elaboración de guion de largometraje cinematográfico.

El reparto de *Mirtilla*, un sueño de Isabella Andreini está formado por los estudiantes universitarios: Christian Gálvez, María González, Alicia Rubio, Cristina González y Valle Hidalgo. Todos ellos han contribuido también en la realización de la escenografía, banda sonora, audiovisuales, cartelería y todas las demás necesidades de la producción.

vida y captar la esencia de los textos que nos han llegado, sino también tener en cuenta las modernas teorías de género, que nos permiten alcanzar la dimensión del trabajo de estas profesionales.

Nos ha sido grato comprobar la buena recepción que puede tener la literatura de Isabella en nuestro momento histórico, entre un público mayoritariamente juvenil, puesto que los conflictos que desarrollan los personajes y que retratan la juventud del siglo XVI, siguen aún vigentes. Para llegar a esta meta ha sido importante mantener la forma poética de la obra que facilita el disfrute de las figuras retóricas del texto. Aunque, para poder ponerla en escena, se han alterado otros aspectos formales, por ejemplo, se ha tenido que reducir considerablemente su duración, así como otras modificaciones estructurales que la acercan al público actual, cuyos gustos y hábitos difieren de los que mantenían los espectadores del siglo XVI.

La investigación y traducción al español de la obra de Isabella Andreini ha despertado interés en el ámbito académico, formando parte, además de este II Congreso Mundial de Investigación en las Artes del Espectáculo, del Congreso Internacional Plataforma CARTEMAD Reescrituras, lenguajes y públicos de las artes escénicas en el siglo XXI³⁶, la asignatura Poesía y teatro de los Siglos de Oro de la Facultad de Filología de la Universidad de Alcalá de Henares³⁷ y de los Cursos de Verano Complutense de San Lorenzo de El Escorial³⁸.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andreini, I. (1588). *Mirtilla: Pastorale / d'Isabella Andreini*, comica gelosa. Sebastiano Dalle Donne y Camillo Franceschini.
- Andreini, I. (1598). *Mirtilla: Pastorale / d'Isabella Andreini*, comica gelosa (M. A. Bonibelli, Ed.). <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t9k424p47&view=1up&seq=3>
- Andreini, I. (1601). *Rime d'Isabella Andreini Padouana comica gelosa*. Girolamo Bordone, & Pietromartire Locarni.
- Andreini, I. (1602). *Myrtille Bergerie* (Adradan, Trad.). Matthieu Guillemot.
- Andreini, I. (1612). *Lettere D'Isabella Andreini Padovana, Comica Gelosa, et Academica Intenta, Nominata L'Accessa. Dedicate al Serenissimo Don Carlo Emanuel Duca Di Savoia, &c. Con licentia de Superiori, e Privilegio*. Sebastiano Combi.
- Andreini, I. (2002). *La Mirtilla: A pastoral* (J. D Campbell, Trad.). Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- Andreini, I. (2018). *Mirtilla: A Pastoral* (V. Finucci, Ed.; J. Kisacky, Trad.). Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- Andreini, I., & Andreini, F. (1620). *Frammenti di alcune scritte della signora Isabella Andreini, comica gelosa, & academica intenta / raccolti da Francesco Andreini, comico geloso, detto il capitano Spavento* (F. Scala, Ed.). Gio. Battista Combi.
- Andreini, I., & Doglio, M. L. (1996). *La Mirtilla*. Pacini Fazzi.
- Andreini, I., & Hidalgo, V. (2022). *Mirtilla, un sueño de Isabella Andreini*. <https://www.valle-hidalgo.com/mirtilla/>
- Andreini, I., & Sieur des Roches, R. du J. (1599). *Amour des Berges*.
- Calvo, S. (Director). (2021, diciembre 17). *Mirtilla, El mundo gira. Parainfo de la Facultad de Filología UCM*. <https://www.youtube.com/watch?v=yZE6MSIAb3c>
- Campiglia, M. (2004). *Flori, a Pastoral Drama* (V. Cox & L. Sampson, Eds.). University of Chicago Press.
- Cursos de Verano Complutense. (2022). *Mirtilla, un sueño de Isabella Andreini*. <https://cursosveranoucm.com/actividad/mirtilla-un-sueno-de-isabella-andreini/>

36 (Instituto del Teatro de Madrid UCM, 2022)

37 (Universidad de Alcalá, 2022)

38 (Fundación Complutense, 2022)

- Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos* (H. Lozano Miralles, Trad.). Editorial Lumen S.A.
- Fernández Valbuena, A. I. (2018). *La comedia del arte: Materiales escénicos*. Fundamentos.
- Finucci, V. (2018). *Pastoral Drama and Women's Authoral Voice. The Other Voice*. En *Mirtilla, A Pastoral. A Bilingual Edition*. Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- Fundación Complutense. (2022). *Taller de teatro teórico-práctico: «Mirtilla» de Isabella Andreini (1562-1604)*. <https://cursosveranoucm.com/cursos/74310/>
- Guarini, B. (1619). *El pastor Fido, poema* (I. Correa, Trad.; Enrico y Cordelio Verdussen).
- Hidalgo, V. (1997). *La eterna enamorada*. <https://www.valle-hidalgo.com/la-eterna-enamorada/>
- Hidalgo, V. (1999). *Isabella Andreini [1562-1604]. El viaje de la mujer hacia el mundo profesional*. En L. Borrás Castanyer & C. Cuadros (Eds.), *Utopías del relato escénico*. Fundación Autor.
- Hidalgo, V. (2020). *Vigilia de un día de primavera*. *Guía Cultural Oretana*, 8. https://issuu.com/navahermosa/docs/oretana_2020_definitiva_a_29_de_noviembre
- Hidalgo, V. (2021). *La burla del Sático*. <https://www.valle-hidalgo.com/la-burla-del-satiro/>
- Hidalgo, V. (Director). (2022). *Mirtilla, un sueño de Isabella Andreini*. <https://www.youtube.com/watch?v=lqzxYkGWlxY>
- Hidalgo, V., & Muñoz Muela, J. L. (Directores). (2021). *Mirtilla*, monólogo de Ardelia. <https://www.youtube.com/watch?v=vFy4BkqzizQ>
- Instituto del Teatro de Madrid UCM. (2022). *Adaptación y traducción de la pastoral «Mirtilla» de Isabella Andreini*. Reescrituras, lenguajes y públicos de las artes escénicas en el siglo XXI. <https://ucm.es/cartemad/congreso-reescrituras>
- Jacques-Henri, B., & Pastor, J. F. (17-?). *Pablo y Virginia*. Librería Viuda de Quiroga, Calle de las carretas 9.
- Lope de Vega Carpio, F. (1623). *La pastoral de Iacinto: Comedia famosa*.
- Lope de Vega Carpio, F. (1634). *Las bizarrías de Belisa*.
- Lope de Vega Carpio, F. (2010). *El castigo sin venganza* (Grupo de investigación PROLOPE, Ed.). https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-castigo-sin-venganza--tragedia/html/34884e6b-2b07-485c-8d7d-6645f4b6a30f_71.html
- Lope de Vega Carpio, F., & Carreño, A. (2007). *Laurel de Apolo*. Cátedra.
- Meléndez Valdés, J. (1784). *Las bodas de Camacho el rico* Comedia pastoral premiada por la villa de Madrid, para representar en el Teatro de la Cruz, con motivo de los festejos públicos que executa por el feliz nacimiento de los serenísimos infantes Carlos y Felipe, y ajuste definitivo de la paz. Joachin Ibarra, impresor de cámara de S.M.
- Poliziano, A. (1480). *Fabula di Orfeo*. Freeditorial.
- Sanz Ayán, C. (2013). *Hacer escena: Capítulos de historia de la empresa teatral en el Siglo de Oro*. Real Academia de la Historia.
- Sforza, N. (2018). *Defensa de una ilustrada: Isabella Andreini y la academia*. Cuadernos de Filología Italiana, 8.
- Tasso, T., Guarini, B., Bonarelli, G., & Ongaro, A. (1874). *I drammi de' boschi e delle marine; ossia, L'Aminta di Torquato Tasso; Il pastor fido, di Battista Guarini; La filli di Sciro di Guidubaldo Bonarelli; L'Alceo di Antonio Ongaro*. E. Sonzogno.
- Tasso, T., & Morábito, F. (2001). *Aminta* (F. Morábito, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tasso, T., & Serassi, P. A. (1830). *Aminta fábula pastoral* (J. Jáuregui (de), Trad.). D.M. de Burgos.
- Universidad de Alcalá. (2022). *Conferencia-clase abierta: «El origen de la dramaturgia femenina, Mirtilla (1588) de Isabella Andreini»*. Universidad de Alcalá. <https://www.uah.es/es/conoce-la-uah/campus-centros-y-departamentos/noticias/index.html?name=13580>
- Uribe, M. de la L. (1983). *La comedia del arte*. Destino.



MÉTODO SUZUKI DE ENTRENAMIENTO ACTORAL

ANDRÉS ACEVEDO

Prof. Instituto Universitario de la Danza Alicia Alonso

RESUMEN

La formación superior en Arte Dramático rara vez propone en su recorrido formativo un entrenamiento actoral específico que pueda convertirse en herramienta útil para actores, directores y dramaturgos y que dé continuidad al trabajo sobre sus propios recursos una vez finalizada su formación. El Método Suzuki de Entrenamiento Actoral ofrece al actor un medio claro de diagnóstico de su propio estado de consciencia sobre el uso de su cuerpo, voz y energía así como un lenguaje básico común para el entrenamiento en elenco. En este artículo describo algunos elementos que hacen del Método Suzuki un método eficaz de entrenamiento actoral.

ABSTRACT

Drama Schools rarely propose in its educational journey a specific actor training that can become a useful tool for actors during their education and, once they finish, in their professional lives. The Suzuki Method of Actor Training offers actors and directors a clear means of diagnosing of their own state of consciousness about the use of their body, voice and energy as well as a common basic language for group training. In this article, I describe some elements that make the Suzuki Method an effective method of actor training.



1. INTRODUCCIÓN

Mi trayectoria personal está íntimamente ligada al tema que presento en este artículo. Desde el comienzo de mi educación actoral en Sevilla, donde tuve la oportunidad de formarme en el Laboratorio de Investigación Teatral TNT-Atalaya, hasta la última parte de este camino en la escuela de Jacques Lecoq en París, siempre he perseguido la idea de un teatro que nazca de una conexión profunda del interprete con su cuerpo y con la expresión del movimiento. Esa búsqueda me ha llevado a talleres donde poder aproximarme al teatro-danza balinés, al Kathakali, a la Commedia dell'Arte, al teatro Noh y al Candomblé, entre otros, y a profundizar en los principios de la mimodinámica de Lecoq. Aunque ha sido un camino de una riqueza enorme, tenía la sensación de acumular herramientas independientes, y el esfuerzo para encontrar los puntos en común entre todas ellas se presentaba ante mí como un trabajo solitario y arduo. Por casualidad, de vuelta en España ya como actor profesional, hace aproximadamente ocho años, descubro el Método Suzuki. Los principios que trabaja y sobre los que poco a poco me hacen tomar consciencia me permiten entender esas zonas comunes a los distintos códigos teatrales que había aprendido. Estaba introduciéndome en los principios de la presencia del actor, el cuerpo preexpresivo. La fascinación por la profundidad de este método me ha llevado a viajar a Japón en cuatro ocasiones para aprender de primera mano los principios del entrenamiento. En cada una de estas ocasiones he tenido la oportunidad de observar el entrenamiento y los ensayos de Tadashi Suzuki junto a su compañía SCOT, así como varias representaciones de sus obras.

La potencia de la presencia escénica de esos actores y

actrices es difícil de explicar con palabras. Es algo que está absolutamente ligado a la vivencia del hecho teatral, y que me ha reafirmado en la convicción de que me encuentro ante un método de entrenamiento de un enorme potencial.

En los últimos años, lo he compartido con actores profesionales en entrenamientos regulares, lo sigo practicando como actor, y lo he propuesto como director en procesos de puesta en escena de obras de Valle-Inclán y Lorca, lo que me ha permitido observar y experimentar la capacidad de desarrollo de las cualidades físicas y vocales de un elenco. Y más importante aún, el desarrollo de la capacidad de análisis y el compromiso con el proceso por parte de los actores. La riqueza del método va mucho más allá de contextos culturales, autores y épocas. En el presente comienzo a compartirlo también como profesor en Escuelas Superiores de Artes Escénicas con la ilusión de aportar un granito de arena para que este método encuentre el lugar que le corresponde en la formación actoral.

2. EL MÉTODO SUZUKI DE ENTRENAMIENTO ACTORAL. La Cultura es el Cuerpo

2.1. CONTEXTO HISTÓRICO

Durante la década de los 60, un joven director japonés, Tadashi Suzuki, comienza a despuntar en la escena tanto nacional como internacional. Su visión del teatro se opone a la forma dominante en Japón, el estilo Shingeki, un estilo realista inspirado en el teatro occidental. Suzuki comienza a dirigir textos de autores japoneses que siguen el estilo del teatro del absurdo de Beckett, lo que conlleva la posibilidad y necesidad de otro tipo de interpretación. Ya en esta época comienza su investigación sobre el entrenamiento y la búsqueda de recursos actorales.

El punto de inflexión llega en 1972, cuando es invitado por Jean Louis Barrault al festival Théâtre des Nations en Francia, donde la fisicidad de su puesta en escena llama poderosamente la atención. Representa algunos fragmentos de *On the Dramatic Passions II* con la que durante años fue su actriz principal, Shiraishi Kayoko. Es tal la fuerza de su interpretación que rápidamente surge el interés por el entrenamiento capaz de producir esos resultados en los actores.

A finales de esta década ya es invitado a enseñar su método de actuación, caracterizado por un exigente entrenamiento psicofísico, en Estados Unidos, en Juilliard y en la Universidad de California. En los siguientes años, seguirá colaborando regularmente con instituciones estadounidenses.

La Aldea Solitaria

En paralelo, en 1976, desplaza la actividad de su compañía desde Tokio a Toga-Mura, una pequeña localidad en los Alpes Japoneses. La necesidad de centrarse en el proceso de entrenamiento e investigación se opone al ritmo de producción de una capital como Tokio, más centrada en el resultado, hasta tal punto que ambos se hacen incompatibles. En Toga, transforma una casa-granja tradicional en un espacio teatral y renombra su compañía como SCOT (Suzuki Company of Toga). Desde entonces la actividad de Suzuki y su compañía se ha seguido desarrollando en Toga hasta convertirse en un lugar de actividad teatral único. A las producciones de SCOT hay que sumar las compañías extranjeras que representan cada año, desde 1982, en el Festival Internacional de Toga, y los talleres de formación del Método Suzuki propuestos cada temporada. Asimismo, Suzuki es responsable de la creación del International Theatre Olympics, junto a directores como Heiner Müller, Robert Wilson, Terzopoulos y Nuria Espert, entre otros. Cada una de estas actividades, por su importancia en el ámbito teatral, merecería un artículo detallado. El punto que quiero resaltar con este breve panorama y en relación con el presente artículo es el componente básico multicultural de todas las actividades de Suzuki. Una búsqueda de los elementos comunes a los seres humanos de distintas culturas, tradiciones frente a la unificación en masa que puede traer consigo la era de la globalización. Una búsqueda que sirve como herramienta de diálogo entre sociedades. Que hace del teatro un medio que ayuda y fomenta esos encuentros físicos y culturales. Esta idea subyace en el carácter universal de su entrenamiento.

2.2. FILOSOFÍA BAJO LA PRÁCTICA. La gramática de los pies

Gran parte de la filosofía de Suzuki responde a la premisa de que la desconexión del cuerpo en el ser humano es resultado directo de la extrema dependencia de la civilización contemporánea a la energía no animal. (Suzuki, Tadashi (2015, p.15)

Esto conlleva un empobrecimiento de los recursos físicos, vocales y lingüísticos. El cuerpo moderno ha perdido parte de su capacidad expresiva a medida que se ha producido un gran avance del desarrollo industrial y tecnológico. La expresión del movimiento y 1. de la voz se han vuelto muy limitadas, y esto repercute gravemente en el trabajo actoral, donde cuerpo y voz tienen que tener el potencial de captar poderosamente la atención del espectador.

x

Sumado a esta idea, el otro pilar en que se sustenta el trabajo de Suzuki responde a la convicción de que la expresividad del ser humano nace de su capacidad de profundizar en su relación de contacto con el suelo. Suzuki lo explica de la siguiente manera: La manera de utilizar los pies es la base fundamental de la interpretación teatral. Son los pies los que deciden la forma del cuerpo, y el movimiento de los brazos o manos no hace más que añadir un poco de expresividad. También la voz, en potencia y matices es determinada en muchos casos por los pies. (Citado por Barba y Savarese, 2012)

Estas dos ideas están en la génesis de su entrenamiento a finales de la década de los 60 y seguirán presentes en su trabajo hasta el día de hoy. El entrenamiento ha ido creciendo y desarrollándose en paralelo e íntimamente ligado a su labor como director. La necesidad de guiar a sus propios actores y actrices en la conquista de esa energía animal o primaria es lo que ha dado como resultado un método de entrenamiento que conecta con lo más íntimo y esencial de la naturaleza del ser humano. Un entrenamiento de elementos tan universales que, a día de hoy, otros actores, en contextos tan distintos al suyo, podemos usar.

2.3. EL ENTRENAMIENTO

Desde un punto de vista dramático el teatro de Suzuki puede considerarse teatro posmoderno. Sin embargo el papel del texto en sus puestas en escena es capital. ¿Por qué entonces el entrenamiento del método Suzuki se ha transmitido y se sigue transmitiendo como un entrenamiento del movimiento en Europa? Kameron Steele. (Suzuki, Tadashi, et al. (2012)), en su artículo *Translating the Suzuki Method of Actor Training*, explica que la propagación del entrenamiento mediante talleres de corta duración hace imposible que se aborde un trabajo que vaya más allá del componente físico y, quizás, un simple acercamiento al trabajo vocal. Ni que decir tiene lo lejos que quedan en esas primeras aproximaciones el trabajo de narrativa y ficción.

Si bien es cierto que esto no ha ayudado a incluir el Método Suzuki en los programas de estudio escénicos, hay algo lógico en el hecho de que los primeros entrenamientos del actor sean sobre su cuerpo. El método Suzuki propone un proceso de deconstrucción de los hábitos del cuerpo moderno para redescubrir sensibilidades físicas innatas y reconocer una memoria propia del cuerpo humano.

2.3.1. PRINCIPIOS BÁSICOS DE ACTUACIÓN. El cuerpo invisible

Para Suzuki, lo que hace que este entrenamiento sea único no es la dificultad física, que también se puede encontrar en deportes o en danza, sino el hecho de tener que comunicar con palabras en un contexto de tal exigencia física.

Esa exigencia física viene propuesta por ejercicios que ponen

al cuerpo en su límite. Con esto no quiere decir que el entrenamiento requiera un estándar de fuerza o resistencia. Ese límite propuesto es distinto según la edad, condición física, etc.

Lo que sí es básico es que cada actor encuentre y vaya a su propio límite personal de forma que tenga una experiencia física profunda.

Al hablar de límites, y entendiendo que el punto de partida del entrenamiento es físico, nos referimos a resistencia, control de la respiración, velocidad, energía, potencia vocal...

En este punto, es necesario aclarar que lo que Suzuki propone es un trabajo de desarrollo del cuerpo invisible. Para explicar a qué se refiere con «cuerpo invisible», introduzco los tres «principios básicos de actuación» (Suzuki, Tadashi, et al. (2012)) en los que se apoya el Método:

1. Para actuar uno debe tener un punto de vista. Suzuki expresa su idea de actuación como la materialización del deseo de reevaluar el mundo y percibirlo de otro modo. Esta reflexión sobre el ser humano puede venir dada por la dramaturgia, y sin duda por la dirección. Pero es a través del actor, de su cuerpo y voz, y con la suma de su propia vivencia como ese punto de vista llegará al público.
2. Para actuar hay que tener un público. La presencia del otro, o mejor dicho de lo otro, estimula en el actor el deseo de comunicarse. Esa presencia genera en el intérprete un alto grado de consciencia de que su cuerpo está siendo observado y su voz escuchada.
3. Para sostener la actuación es esencial la consciencia del cuerpo invisible. Con «cuerpo invisible» se refiere a los mecanismos físicos que forman parte del cuerpo humano aunque no puedan ser observados simple vista: la respiración, la energía y el equilibrio, entre otros. Según Suzuki, estos fenómenos no se tienen muy en cuenta en la vida cotidiana, y sin embargo un problema en alguno de ellos causa una reacción en cadena en el resto del organismo.

De igual modo el control de estos mecanismos supone para el ser humano —y trasladado al teatro, para el actor— la posibilidad de potenciar su capacidad expresiva, física y vocal. Los beneficios del entrenamiento, en palabras de Kameron Steele, actor de SCOT y colaborador de Suzuki durante tres décadas, son los siguientes:

Mediante el control de la respiración, el centro de gravedad y la energía el entrenamiento desarrolla la capacidad de crear movimiento en la quietud, líneas claras de intención, un profundo nivel de compromiso, múltiples niveles de concentración, una voz fuerte y flexible, y fluidez en la imaginación. (Steel, 2012, p.10)

2.3.2. EL ENTRENAMIENTO BÁSICO

La secuencia de ejercicios

A continuación describo y analizo brevemente las seis disciplinas que el Método Suzuki propone como entrenamiento básico.

Estas disciplinas tienen diferentes posibilidades de ejecución en cuanto a su duración, nivel de conocimientos de los ejecutantes, o necesidades del elenco o del proceso en el que se enmarca el entrenamiento.

Lo que describo es una sesión básica ordenada del número 1 al número 6. Suzuki propone realizarlas con la mayor frecuencia posible, especialmente el número 4, que involucra uso de voz y texto, como explico más adelante. Sin embargo, insiste en que se practique ante la mirada de alguien que conozca el entrenamiento, de manera que la práctica no sirva precisamente para reforzar hábitos del actor.

En función de las producciones y en paralelo a los ensayos, el entrenamiento se ha ido enriqueciendo a lo largo del tiempo con otras disciplinas. Estas 6 secuencias básicas son repetidas por el elenco continuamente. Durante mi estancia en Toga en el invierno de 2020, pude observar cómo durante el proceso de ensayos de *Greetings from the Edge of the Earth II* la compañía iniciaba cada sesión de trabajo con estas disciplinas junto con otras avanzadas, que incluyen ejercicios con un uso muy elaborado de la respiración, el movimiento y la voz.

La posición neutra básica

La posición básica neutra para la mayoría de ejercicios se forma con pies y piernas juntos y paralelos, y rodillas ligeramente flexionadas. Brazos a lo largo del cuerpo ligeramente separados, codos y muñecas desbloqueados, y puños suavemente cerrados como si sostuvieran algo.

Esta posición, con una pequeña flexión de rodillas, produce una modificación de la altura del centro de gravedad que inmediatamente crea una consciencia distinta del cuerpo. Al mismo tiempo la reducida base propuesta, formada por los pies juntos y paralelos, supone una alteración del equilibrio que activa distintas tensiones corporales simplemente para mantenerse erguido, antes aún de iniciar cualquier movimiento.

Estamos ante una propuesta de alteración del equilibrio como base para construir presencia escénica.

Número 1. Concentrarse en el cuerpo invisible. (Suzuki, Tadashi, et al. (2012.p.10.)

Comenzamos en posición neutra básica. El primer movimiento consisten elevar una pierna, generalmente la derecha, manteniendo la flexión en el tobillo y la planta del pie paralelo al suelo y vuelve a bajar con un movimiento perpendicular y golpeando el suelo con fuerza —a esto es a lo que llamaremos en adelante stomp—. A continuación, la otra pierna realiza el mismo movimiento. Esta secuencia se mantiene con una duración y tempo determinados por un tema musical. A cada stomp el centro de gravedad avanza pero manteniendo una altura constante. El tren superior se mantiene estable, sin sacudirse o temblar. El centro de gravedad absorbe la energía producida por el impacto de los pies en el suelo y funciona como barrera entre tren superior e inferior, desarrollando la consciencia de la región pélvica.

Por supuesto, la idea de que un actor pueda aprender a dosificar su energía, concentrándola en su región pélvica, no es exclusiva de los ejercicios de mi entrenamiento. Todas las técnicas físicas empleadas para la escena seguramente tienen en cuenta tal principio. Lo que creo haber aportado, sin embargo, es la idea de golpear el suelo —provocar ese desarrollo de una consciencia muy particular basada en los golpes al suelo—. Este concepto surge de mi convicción de que el sentido primordial de la fisicalidad de un actor proviene de sus pies. (Suzuki, 2015)

Nos encontramos con el número 1 ante la disciplina por antonomasia del Método Suzuki. De hecho, a menudo el entrenamiento es «simplificado» por personas que solo han oído hablar de él, como una serie de golpes al suelo con los pies. Según mi experiencia, el impacto que produce la primera inmersión en este ejercicio o la primera observación de un grupo de actores realizándolo es difícil de olvidar. Y creo que hay algo bastante acertado en considerar este ejercicio paradigma del entrenamiento.

Son muchas las tradiciones a lo largo de la historia y en muchas culturas en las que el acto de golpear con fuerza el suelo se ha utilizado de manera ritual o como una expresión de la cultura popular. Sin salirnos de Japón, ya en los orígenes religiosos del teatro japonés encontramos esta manera de desplazarse golpeando el suelo, y más tarde, ya codificado, lo observamos en las formas clásicas Noh y Kabuki. En su carácter ritual, este movimiento va asociado a la idea de alejar los espíritus malignos del lugar de culto, y de transformarse o dejar que los espíritus benignos entren en el cuerpo. En relación con esa idea, Suzuki dice:

El gesto de hacer stomping sobre el suelo, ya sea realizado por europeos o japoneses, produce en el actor una sensación de fuerza inherente en su propio cuerpo. Es un gesto que puede

conducir a la creación de un espacio ficcional, tal vez incluso un ritual, en el que el cuerpo del actor pueda lograr una transformación de lo personal a lo universal. (Suzuki, 2015)

Suzuki nos propone en cierta manera un ritual. Ese de alejarnos de la vida cotidiana para crear un espacio de ficción. Un espacio compartido por actores en un estado de concentración muy activo, y con una consciencia de su cuerpo visible e invisible muy alta. Un espacio donde el movimiento cotidiano no existe. El actor, hiperconsciente de su cuerpo, decide, momento a momento, la dirección y calidad de su energía, y el uso de su respiración. «Un cuerpo decidido», en palabras de Eugenio Barba.

Las dificultades de esta propuesta son evidentes y quedan expuestas de manera muy rápida. El movimiento, a medida que avanza el ejercicio, se vuelve menos enérgico. El control sobre el centro de gravedad se pierde y el tren superior comienza a verse cada vez más afectado por el movimiento de las piernas. La respiración se vuelve incontrolable, la boca se abre (la respiración en todas las propuestas del entrenamiento se realiza únicamente por la nariz). A medida que esto ocurre la concentración del actor se va debilitando, así como su capacidad de proyectar energía hacia un foco externo. El número 1 se convierte así en un test para el actor que le informa sobre su capacidad de controlar su centro de gravedad y de dosificar su energía.

Podemos afirmar que este ejercicio clarifica el nivel de concentración, resistencia y voluntad del actor.

El primer ejercicio puede ir acompañado de una segunda parte, Shaku-hachi, llamada así por la flauta cuyo sonido se usa para trabajar esta sección. A pesar de haber sido eliminada del entrenamiento básico, según consta en *The International Symposium on the Suzuki Method of Actor Training*, en general se sigue proponiendo en los workshops y entrenamientos que abordan el Método Suzuki. Lo describo a continuación.

Hacia el final del tema musical usado en stomping los actores se dirigen hacia el fondo del escenario formando una línea de espaldas al público, terminando con un stomp al unísono que de nuevo cierra la base a posición neutra básica. A continuación, desploman su cuerpo en el suelo liberando la energía. La imagen propuesta es la de una marioneta a la que cortan los hilos. El cuerpo yace por completo en el suelo pero no en un estado de relajación. Según Suzuki, se encuentra en acción, en concreto en la acción de ser visto. En diálogo con la música del shaku-hachi, el elenco comienza a elevarse en un nuevo renacer escénico, enfrentándose hacia su foco en dirección al público y avanzando hacia proscenio, generando

un alto de grado de intensidad. Durante el avance, las pausas y arranques son propuestos de manera individual por los actores, en relación con su ficción particular y con la música. Este sección sigue formando parte del entrenamiento de elencos más avanzados y por supuesto, de SCOT.

Número 2: Moverse por el espacio manteniendo tempo y altura y generando un alto grado de intensidad.(Suzuki, Tadashi et al. (2012)

La explicación técnica de este ejercicio en The International Symposium on the Suzuki Method of Actor Training (Suzuki, Tadashi et al. (2012) comienza con una reflexión acerca de lo inusual, casi inexistente, de un movimiento humano cotidiano en el que nos desplazamos con tempo constante, puesto que nuestros movimientos en la vida diaria responden a estímulos externos y variados. De igual modo, nos señala que hay pocas ocasiones en las que nos desplazamos en la vida cotidiana manteniendo la altura del centro de gravedad estable.

En este punto me gustaría detenerme, ya que lo considero clave para entender la transformación de movimientos simples de la vida cotidiana en material escénico y de entrenamiento. En términos de Eugenio Barba, «la transformación de la técnica cotidiana en técnica extra-cotidiana». (Barba, Eugenio 2013)

Según Jacques Lecoq, la ondulación es el primer movimiento humano y el movimiento de todas las locomociones. Encontramos esta ondulación en la pelvis del ser humano cuando anda. Una doble ondulación: lateral y vertical (::). Esta reflexión de Lecoq incluida en El cuerpo poético viene tras la observación de las dinámicas de la naturaleza para su comprensión y posterior uso en escena. Ahora bien, esa misma observación puede abrirnos la puerta a entender por qué al anular un elemento básico del desplazamiento, como es en este caso la ondulación, se genera una fuerte impresión de algo fuera de lo cotidiano. Desde mi punto de vista, la fuerza de ese impacto es mayor en occidente, ya que si bien, tal como dice Suzuki, este tipo de desplazamientos son muy poco frecuentes en la vida diaria, sí es cierto que la forma de teatro clásico japonés Noh propone desplazamientos de esta calidad. De manera que un actor o un espectador oriental podría estar más familiarizado con ese tipo de movimientos.

Aun así, creo que eso no resta potencia a esta forma de caminar como recurso de entrenamiento escénico. En cuanto a la ejecución, el número 2 se realiza en tres pases consecutivos a lo largo del escenario o espacio de trabajo, y en paralelo a la situación del público. En el primero de estos pases, el cuerpo se desplaza con un tempo constante,

marcado en general por la música, evitando modificar la altura del centro de gravedad. Como recalca Suzuki (Suzuki, Tadashi et al. (2012)), para ello es necesario prestar especial atención al momento en el que el pie que avanza toca el suelo, y que puede generar un movimiento de rebote y un cambio en la velocidad. La velocidad, de igual modo, se ve alterada, por lo general, durante el recorrido del pie desde que se despegamos del suelo hasta que vuelve a aterrizar —momentos de máximo desequilibrio— y que requiere mayor tensión muscular para contener y evitar la aceleración. Al terminar este primer recorrido, un medio giro, manteniendo el peso en un mismo eje vertical, prepara el cuerpo para recorrer de nuevo el mismo camino en sentido inverso.

Durante este segundo recorrido, los bazos desplazan una forma fija, construida de manera espontánea y en relación con el foco y ficción del actor. En este pase, el problema suele ser que la tensión acumulada para mantener la forma de tren superior fija y libre de movimientos, repercute de manera negativa en la velocidad y estabilidad del centro. Así, la atención corre el riesgo de volverse hacia el interior del propio actor y la problemática a la que se enfrenta, perdiendo así su relación con el exterior.

En el tercer pase, tras llegar y girar, el cuerpo se desplaza de nuevo a tempo y altura constantes, moviendo los brazos de forma libre a la misma velocidad que el desplazamiento. Este ejercicio, tal como indica Suzuki en The International Symposium on the Suzuki Method of Actor Training (2012), incrementa la capacidad del actor para dirigir su energía hacia un foco determinado y fijo, de manera que el movimiento contenido está alimentado por una fuerte tensión interna. Número 3: Mantener el centro de gravedad estable, sin que le influyan los movimientos del tren inferior. (Suzuki, Tadashi et al. 2012).

Esta propuesta parte de la base de que los movimientos del tren inferior afectan al centro de gravedad y que esto, a su vez, influye en el tren superior de manera automática. El ejercicio número 3 propone que el tren superior se mantenga en quietud sin que se vea afectado por movimientos básicos del centro de gravedad hacia la derecha, izquierda, arriba, abajo, hacia delante y hacia atrás. Obviamente, cuanto mayor sea la velocidad y energía con la que se realicen estos, mayor control se requiere para mantener el tren superior en calma y sin movimiento.

El ejercicio número 3 se divide en 3 partes:

- Primera parte: Comenzamos en una variación de la posición básica neutra, abriendo las piernas sin separar los talones y manteniendo la ligera flexión de rodillas.

Dejando la pierna izquierda como soporte, lanzamos con un movimiento enérgico la pierna derecha hacia la derecha, moviendo nuestra pelvis hacia ese mismo lado, y terminando con un stomp bajo del centro de gravedad. Durante todo el recorrido la altura de la pelvis se mantiene estable. En la posición final, tras este primer movimiento, la pierna derecha queda flexionada, soportando el peso completo del cuerpo, y la izquierda extendida y libre de peso. Con el siguiente movimiento, dejando la pierna derecha como base, la pierna izquierda se recoge hacia la derecha en un movimiento enérgico. El tercer movimiento es una bajada de la pelvis, manteniéndola, junto con el tren superior, en el eje vertical. En general, el tronco tiende en este movimiento a inclinarse para compensar el desequilibrio. El último movimiento es la subida de la pelvis de nuevo a la altura de inicio. Repetimos la misma secuencia hacia la izquierda y comenzamos el ciclo de nuevo, repitiéndolo varias veces. Inspiramos antes del primer movimiento, realizamos la secuencia entera de cuatro movimientos a cada lado manteniendo el aire, y espiramos al terminar. Volvemos a inspirar antes de continuar. Tanto la inspiración como la espiración se realizan únicamente por la nariz.

Algunas variaciones de este ejercicio proponen subidas y bajadas sostenidas con distintas duraciones.

En mi experiencia, observando este ejercicio, encuentro que la dificultad primera que propone es percibir la posición del eje corporal tras un desplazamiento lateral brusco, acompañado de un movimiento enérgico de la pierna. De manera que, muy a menudo, en las primeras sesiones de entrenamiento, el stomp no se produce en el eje del cuerpo.

- Segunda parte: Comenzamos en la posición neutra básica. En el primer movimiento lanzamos desde la cadera la pierna derecha extendida hacia delante con un movimiento enérgico, e inmediatamente recogemos el pie hacia el cuerpo. La pierna forma, al terminar, un ángulo de noventa grados con el cuerpo y la planta del pie queda paralela al suelo. En el segundo movimiento golpeamos el suelo con un stomp justo debajo de la cadera, volviendo así a la posición de inicio. Suzuki advierte, en su explicación de este ejercicio, del riesgo de movilizar el tren superior al lanzar la pierna y de sacudir el cuerpo al golpear el suelo. A esto, yo sumaría el riesgo de modificar la altura del centro de gravedad en el segundo movimiento. Según Suzuki (2012), mientras más rápido y fuerte sea el movimiento mayor riesgo para la estabilidad del tren superior. Sin embargo, aunque el objetivo sea minimizar el impacto del movimiento de piernas en el centro de gravedad y tronco, esto no debe hacer que disminuya la intensidad del stomp con el fin de evitar tal contagio. A continuación desplazamos el centro de gravedad hacia delante deslizando la pierna derecha y sin

modificar la altura. El peso del cuerpo permanece en la pierna derecha durante todo el recorrido. Al finalizar el movimiento, la pierna izquierda queda extendida con toda la planta del pie en suelo. En el cuarto movimiento desplazamos hacia arriba el centro de gravedad, elevando talones y extendiendo piernas. El centro de gravedad se desplaza ligeramente hacia atrás para que el peso quede repartido entre las dos piernas. En el quinto y último movimiento, el centro de gravedad baja, volviendo a la posición anterior. Repetimos la secuencia comenzando ahora con la pierna izquierda. Tras varias repeticiones, cambiamos la dirección del movimiento hacia atrás. La respiración, al igual que en el ejercicio anterior, se realiza antes del primer movimiento y al terminar el quinto.

- Tercera parte: La posición neutra de inicio se forma en cuclillas mirando hacia el fondo del escenario, las piernas abiertas y paralelas y pies paralelos con toda la planta apoyada en el suelo. La espalda y cuello ligeramente relajados pero sin colapsar sobre las piernas, los brazos relajados hacia abajo, por fuera de las piernas, sostenidos con tono muscular suficiente para mantener un poco de aire con el suelo. A la señal, nos elevamos girando hacia público en un medio giro, pivotando sobre la pierna izquierda y deslizando el pie derecho por el suelo. Tras detenernos frente a público, enviamos un sonido vocálico en dirección a nuestro foco. En la posición de llegada los pies mantienen el paralelo y la misma separación, y las rodillas están ligeramente flexionadas. A la siguiente señal, volvemos a la posición neutra desplazando de nuevo la pierna derecha. La secuencia continúa abriendo ahora con la pierna izquierda y girando sobre la derecha. Tras estos dos primeros movimientos, en tercer lugar abrimos y giramos sobre la pierna izquierda de nuevo, pero esta vez acercando la pierna derecha hacia la izquierda durante el giro. En la posición final las piernas y pies están juntos, y por último, abrimos girando sobre la derecha y acercando la izquierda durante el giro. Esta secuencia se repite varias veces.

Suzuki aconseja, en su explicación de este ejercicio, girar lo más rápido posible, y parar y sostener en total frontalidad al foco —que se encuentra en dirección al público— de manera que se haga necesaria una gran capacidad de frenada. Cito literalmente las palabras de Suzuki (2012): «Sin unos buenos frenos será difícil detenerse justo frente al público. Y sin un gran control del centro de gravedad la voz será débil».

Número 4: Percibir el cuerpo en quietud como una escultura. (Suzuki, Tadashi et al. 2012, p. 137.)

- Primera parte: Se trata de una secuencia de posiciones con base fija y tres alturas distintas para el centro de gravedad: alta, media y baja. Todas las posiciones se realizan con los

investigARTES

talones elevados y los dedos de los pies, que permanecen fijos durante todo el ejercicio, como único contacto con el suelo. Al inicio, final, y entre cada una de las posiciones el cuerpo se mantiene en una posición neutra. Esta posición neutra se forma en dirección a público, en cuclillas, con las piernas separadas y ligeramente abiertas para estabilizar la base. La cabeza suavemente dirigida hacia abajo y los brazos por fuera de las piernas.

A la señal nos elevamos con la mayor velocidad posible y nos detenemos en la máxima altura. Esto es, piernas extendidas y talones elevados. El objetivo es conseguir y permanecer en la mayor quietud posible. Los brazos acompañan la forma en relación con el foco y la ficción del actor. Con la siguiente señal volvemos a posición neutra. La segunda posición propuesta es a la altura media, con las rodillas ligeramente flexionadas. Y tras pasar de nuevo por posición neutra, la tercera y última posición del ciclo es la baja, con las rodillas muy flexionadas —al nivel de las caderas—. Inspiramos al salir hacia la estatua y mantenemos la respiración durante el tiempo en el que estamos en cada posición.

Como primer paso de este ejercicio, se suele realizar todo lo anterior sin incluir formas con los brazos, de forma que el actor se concentre en la velocidad y parada, y en conseguir la quietud en estas posiciones de equilibrio precario.

De igual manera, en una misma sesión del ejercicio, las primeras posiciones pueden mantenerse durante más tiempo y, a medida que avanzamos, las señales puede ser cada vez más rápidas. Suzuki propone que de esta manera el movimiento sea instintivo, una reacción no condicionada por procesos intelectuales. Se puede observar cómo los brazos comienzan, a menudo, a repetir patrones y a proponer formas geométricas por defecto. Este ejercicio pone así de relieve otro tipo de hábitos del actor.

En una variación de este ejercicio aún más comprometida para el equilibrio, un pie queda en el suelo con toda la planta apoyada y la otra pierna se eleva completamente, manteniendo la rodilla flexionada y la planta del pie paralela al suelo. La pierna que queda de base también mantiene una ligera flexión de rodilla. También en esta variación, durante los primeros ciclos de posiciones o en las primeras aproximaciones, los brazos pueden permanecer en posición neutra.

- Segunda parte: La continuación del número 4 son «posiciones sentado» - sitting statues.

Según la reformulación y descripción del entrenamiento recogida en el simposio de 2012, este es el primer momento

en el recorrido de una sesión de entrenamiento en el que se incluye texto —el uso de sonido ya ha sido propuesto en el número 3—. Sin embargo, por lo general, en las posiciones de pie se suele incluir el trabajo de texto.

Para formar la posición neutra nos sentamos en el suelo sobre los isquiones, de manera que el tren superior permanezca en la vertical. Las piernas están juntas y flexionadas, y los pies juntos con las plantas apoyadas en el suelo. Los brazos rodean las piernas, y el cuello se relaja de forma que la cabeza se dirija ligeramente hacia abajo. A la señal, se elevan las piernas del suelo manteniendo el centro de gravedad estable. El tren superior se dirige hacia un foco claro frente al actor. Los brazos, en una forma libre en relación con el cuerpo. Este movimiento se realiza a la máxima velocidad posible y tras formar la «escultura» todo el cuerpo permanece en quietud. El tren superior debe permanecer lo más vertical posible.

A continuación dirige un fragmento de texto hacia el foco con una voz amplia. El texto tiene una duración y pausas respiratorias previamente acordadas. Suzuki advierte, en su explicación del ejercicio, que el tren superior tenderá a inclinarse para mantener el equilibrio y al mismo tiempo las piernas se extenderán, dificultando así la parada que se propone. (Suzuki, Tadashi et al. (2012), p. 137)

Si el cuerpo comienza a temblar y el tren superior a tensarse, esa tensión subirá hasta la garganta y la voz quedará atrapada en el cuello. Sin embargo, con un apoyo estable y el compromiso muscular de la zona abdominal y de las caderas, la voz estará correctamente apoyada. Este ejercicio propone una respiración abdominal de manera que al hablar el cuerpo completo resuena. (Suzuki, Tadashi et al. 2012) Número 5: Construir un cuerpo capaz de moverse de muy diversas formas. (Suzuki, Tadashi et al. 2012, p. 138.) Para Suzuki (2012), «mediante el control de un tren inferior flexible, uno puede crear belleza, imágenes únicas, irradiar potencia y mostrar elegancia en el movimiento».

Este ejercicio se apoya en la teoría de Suzuki de que la expresividad del cuerpo humano viene asociada a su dominio del tren inferior, y más en concreto, al uso de sus pies. Partiendo de esa premisa, frente a lo limitado del andar cotidiano, marcado por el uso de zapatos, en el que apoyamos toda la planta del pie antes de iniciar el siguiente paso, Suzuki nos propone trabajar sobre todas las posibilidades de apoyo y de calidad del contacto del pie con el suelo. Esto es: partes internas y externas de las plantas, puntillas, toda la planta con impactos o deslizamientos, entre otras.

investigARTES

En el número 5 encontramos 11 maneras distintas de desplazarse por el espacio. Algunas inspiradas en caminatas del teatro Noh (Suriashi, en la que deslizamos los pies) del Kabuki o del Kathakali, y otras, en desplazamientos animales o deportivos.

El objetivo vuelve a ser desplazar el centro de gravedad paralelo al suelo, sin que se vea afectado por la velocidad y energía de los pasos. El tren superior se encuentra en la posición neutra básica y permanece inalterado. A cada paso le sigue una parada, por lo que de nuevo la capacidad de freno tras un movimiento enérgico se convierte en el principal reto. Suzuki (2012) propone a menudo el ejemplo de un coche para hablar del actor y el control de su cuerpo. En un coche es fundamental la calidad de los frenos, tanto o más que la potencia del motor y la estabilidad. Lo mismo podría decirse de algunos deportes y artes marciales.

El número 5 normalmente se realiza en filas paralelas al espacio del público o en diagonales hacia proscenio. A cada pase le corresponde una manera de desplazarse. Puede realizarse en filas de un solo actor, o de dos o más en función del número de participantes, ya que es un ejercicio que se extiende en duración.

En un nivel de entrenamiento más avanzado, las caminatas frontales se realizan también avanzando de espaldas. Este ejercicio resulta un enorme reto como propuesta de movimiento grupal, debido a la dificultad de avanzar manteniendo el espacio equilibrado y ordenado, independientemente de las diferencias físicas de cada actor, como altura o longitud de piernas.

Los distintos tipos de caminatas son:

Ashibumi: Golpeando con toda la planta como en el número 1. Uchimata: Los dedos de los pies apuntan hacia dentro y los talones hacia afuera y describen un arco al avanzar.

Waniashi: Rodillas flexionadas y separadas y apoyo en la parte externa de los pies. Sotomata: Rodillas juntas y apoyo en la parte interna de los pies. Desplazando sin separar las rodillas.

Tsumasaki: Talones elevados y desplazamiento de puntillas.

Yokoashi: Caminata lateral, deslizando toda la planta del pie, dibujando un arco frente a nosotros, y pasando de pies juntos a pies abiertos paralelos.

Kosa: Desplazamiento lateral. Una pierna se eleva y se detiene con la planta paralela al suelo. En el siguiente movimiento, cruzando por delante, aterriza junto al exterior del otro pie. La pierna que queda atrás sale, y en cuarto lugar aterriza de nuevo en una base abierta paralela.

Hanten: Igual que el anterior pero tras cada parada en base abierta se propone medio giro en avance.

Nageashi: Desplazamiento lateral usando el movimiento de número 3, primera parte. Suriashi: Pies y piernas juntas. Nos

desplazamos estirando los pies en pasos pequeños y rápidos.

Shikko: Desplazamiento en cuclillas deslizándonos sobre la parte delantera de los pies.

Suzuki (2012) sostiene «¿Cuántas formas diferentes de mover pies y piernas existen? Un actor debe cultivar un tren inferior capaz de todas ellas».

Número 6: Proyectar energía hacia el foco. (Suzuki, Tadashi et al. 2012, p. 140.)

El último ejercicio del entrenamiento básico nos propone una secuencia de movimientos y sonido. Las piernas avanzan con dos calidades distintas, sostenida o súbita, en función de si trasladan el peso del cuerpo o no, y los brazos proponen un movimiento frontal rápido y enérgico. La voz, tal como en el número 3, tercera parte, emite un sonido vocálico amplio en dirección al foco. Cada una de estas acciones es independiente de la siguiente así como de la anterior, por lo que un momento de pausa es necesario entre ellas. En función del tema musical sobre el que se trabaje, esa suspensión del movimiento será más o menos breve, dificultando así la correcta articulación. Resalto el carácter articulado de la propuesta porque en mi experiencia proponiendo y observando este ejercicio, así como practicándolo, encuentro que es uno de los elementos más complejos de adquirir, junto con la memoria coreográfica requerida.

Aunque la secuencia se completa con movimientos de brazos, laterales y verticales, y con toda la serie avanzando de espaldas, a continuación detallo la secuencia básica que sirve como explicación del ejercicio.

Comenzamos en posición básica neutra como en el número 1. El primer movimiento es un avance con el pie izquierdo hacia delante manteniendo la altura del centro de gravedad y trasladando a la vez el peso hacia delante en un tempo sostenido. La pierna derecha queda extendida con la planta en el suelo. A continuación, lanzamos el brazo derecho hacia el frente con un movimiento enérgico, la palma mirando hacia el suelo y el dedo índice apuntando hacia el foco. Tras esto, lanzamos un sonido vocálico enérgico en la misma dirección. Con el siguiente movimiento, traemos el pie derecho hacia el izquierdo, finalizando en pies juntos y paralelos. Con el último movimiento de la secuencia el brazo vuelve a posición básica neutra. Estos dos últimos movimientos se ejecutan a la mayor velocidad posible. A continuación, avanzamos con el pie derecho y apuntamos con el brazo izquierdo. Se trata de la misma secuencia invertida.

La tercera parte comienza lanzando ambos brazos hacia el frente en dirección al foco seguido de una emisión vocal. A continuación el pie izquierdo avanza trasladando el peso, y de nuevo una emisión vocal. El pie derecho avanza cerrando la base y bajan los brazos. La secuencia se repite comenzando con el pie derecho y en este caso lanzando el brazo derecho. De igual modo, al avanzar con el izquierdo lanzaremos el brazo izquierdo. Suzuki aclara en *The International Symposium on the Suzuki Method of Actor Training (2012)* que cada una de estas frases se hace en seis cuentas, de modo que, en las frases en las que hay cinco acciones, incluyendo la emisión vocal, el primer avance corresponde a dos de esas cuentas.

Es útil, en mi opinión, practicar el número 6 sin música, para definir y entender cada uno de sus componentes antes de intentar encajarlos en una estructura musical.

3. CONCLUSIÓN.

Vivir en la pregunta

La necesidad de un entrenamiento

La repetición no forma parte de nuestra cultura actoral, más allá del contexto de creación y ensayos. Sin embargo, comparando nuestro trabajo con el deporte, símil que el propio Suzuki propone a menudo, son necesarios elementos que por su repetición puedan ofrecernos una perspectiva de los avances o retrocesos en el uso de nuestros propios recursos como actores. Una tabla de medir, dicho con otras palabras.

Es cierto que esto lo encontramos en algunas manifestaciones teatrales. Estoy pensando en el Mímo Corporal de Decroux, tal como señala Eugenio Barba, una de las pocas corrientes teatrales occidentales con este tipo de filosofía. (Barba, Eugenio 2013.)

Las escalas, triples dibujos, supresiones de soportes, etc., se convierten así para el Mímo Corporal, una vez aprendidas, en la base de su entrenamiento. Es cierto que al hablar de la gramática corporal desarrollada por Decroux, y al equiparlo, como hace Barba, con las formas tradicionales de teatro oriental, nos estamos refiriendo a formas artísticas codificadas, mientras que el entrenamiento del Método Suzuki no propone un código en sí de cara a la puesta en escena. Pero el punto al que quiero llegar, y que sí tienen en común todas estas manifestaciones, es la filosofía de la repetición indefinida como medio para el perfeccionamiento de la expresión artística. Podríamos decir lo mismo del ballet para el bailarín. Pero ¿de qué disponemos los actores a modo de entrenamiento específico? Creo que el Método Suzuki responde a una necesidad aún no resuelta en nuestros

sistemas de enseñanzas escénicas.

La filosofía que recorre toda la práctica teatral de Tadashi Suzuki, su mirada hacia lo esencial del trabajo actoral, es también una llamada a encontrar los elementos comunes a todos los seres humanos, más allá de idiomas, orígenes, fronteras y credos. Ese lugar donde la comunicación se hace posible. El mismo Suzuki lo busca en sus creaciones desde hace seis décadas, con elencos que mezclan idiomas y orígenes —algo impensable en el panorama teatral español y muy poco frecuente en el europeo—. Detrás de esto hay una búsqueda de la función social del teatro. Y una pregunta: ¿Qué puede el teatro aportar a la sociedad en el presente? De manera que el Método Suzuki, a base de ejercicios aparentemente imposibles de realizar, y proponiendo la deconstrucción del cuerpo moderno en busca de lo primario, nos propone en el fondo un cuestionamiento al que cada uno tiene que intentar dar respuestas con sus propios medios. Vivir en un continuo cuestionamiento, de uno mismo y de la sociedad, sin que eso suponga un freno. Un cuestionamiento desde la acción.

En palabras de Kameron Steele, el entrenamiento nos propone vivir en las preguntas, y no en las respuestas, como medio para evolucionar como artistas y como seres humanos.

REFERENCIAS

- Carruthers, Ian y Yasunari, Takahashi (2004). *The Theatre of Suzuki Tadashi*. New York: Cambridge University Press.
- Barba, Eugenio (2013). *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral* (Traducción de Skeel Rina). Bilbao: Artezblai.
- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola (2012). *El Arte Secreto del Actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Bilbao: Artezblai.
- Lecoq, Jacques (1997). *El Cuerpo Poético. Una Pedagogía de la Creación Teatral* (traducción de María del Mar Navarro). Barcelona: Alba Editorial.
- Suzuki, Tadashi (2015). *Culture is the Body. The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. New York: Theatre Communications Group Inc.
- Suzuki, Tadashi, Steele, Kameron, Lauren Ellen, Nobbs, John, Mattia, Sebastian et al. (2012). *The International Symposium on the Suzuki Method of Actor Training*. Toga: The Japan Performing Arts Foundation.





El Cuerpo Heroico: Filosofía y Estética del Cuerpo Circense

Jorge Gallego Silva

Doctor en Artes y Humanidades por la Universidad Rey Juan Carlos. Director de los departamentos de Danzas Acrobáticas y Circenses y Danza Teatro del Instituto Universitario de la Danza Alicia Alonso. Profesor e Investigador del Instituto Universitario de la Danza Alicia Alonso.



Resumen:

El Cuerpo Heroico: Filosofía y Estética del Cuerpo Circense es una revisión de los componentes filosóficos y estéticos que fundamentan el comportamiento de la actividad circense. Se centra en el estudio de la estética heroica como modelo de configurar corporalidades. Para ello acudiremos a revisar cómo se relaciona con la experimentación transgresora primero en el contexto de la actividad ritual y posteriormente como consolidación de espectáculo de identidad propia. Descubriremos cómo la actividad escénica está en estrecho contacto con la configuración de las verdades de los hombres y sus épocas. También como el concepto de posibilidad e imposibilidad se reestructura como fórmula indiscutible del material transgresor.

Palabras clave:

Circo, filosofía, estética, cuerpo transgresor, héroe.

INTRODUCCIÓN

Dejando atrás el tratamiento excesivamente afectivo que constituye en la actualidad la mayor parte de las referencias sobre lo circense, pretendemos, a través de nuestro estudio, contraer un compromiso más amplio. No se puede negar la visión del espectáculo circense como patrimonio cultural importantísimo no solo para los amantes del circo sino también como pieza completamente fundamental para comprender la historia general de las artes escénicas. Por ese motivo la necesidad de más investigaciones y nuevas visiones creativas en el campo mencionado propiciará la reactivación de un sector debilitado como negocio empresarial y completamente olvidado por investigadores y eruditos.

En este sentido El Cuerpo Heroico: Filosofía y Estética del Cuerpo Circense, pretende ser un intento de entender algunas de las incógnitas con las que el circo evoluciona, tratando de buscar en las preguntas del ser y los estudios que recaen en la figura del hombre moderno, las razones que generan su desarrollo. De esta forma, más que centrarse en sus datos históricos, pretende acompañarlos a través de una mirada completamente inédita que permite componer una estructura alrededor de los conceptos que lo fundamentan. Es importante señalar que el estudio que aquí se avanza pertenece a una de las líneas de investigación que se plantea en nuestro trabajo doctoral defendido en el año 2016 en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid bajo el título de Filosofía y Estética del Cuerpo en el Circo desde la perspectiva del concepto de Biopoder.

El proceso de observación nace de la propia experimentación artística en el sector fundamentada por años de convivencia artística y personal que nos ha permitido recoger opiniones, sensaciones, intereses y reflexiones por parte de artistas, investigadores, directores y empresarios que construyen, en definitiva, el sector circense. Descubrimos un completo hermetismo generalizado del circo sobre las propias reflexiones del circo. También que el circo vive en un continuo debate sobre el propio significado de lo circense: animales frente a circos sin animales. Tradición frente a innovación. Negocio familiar frente a artistas y escuelas externas. Pero el debate no es anecdótico, sino que se aferra y condiciona toda su estructura. El hecho de escuchar constantemente opiniones que sentencian que tal cosa es o no es circo por una o otra razón nos hace preguntarnos ¿Qué es realmente el circo? ¿Cuál es su comportamiento más básico por el que fundamenta su propia existencia?

Tratamos en ese momento de comenzar una investigación que nos permita acercarnos a la esencia de la configuración circense a lo largo de su historia, desde sus orígenes hasta su consolidación como espectáculo de masas. Con estas preguntas se pone en marcha una propuesta de estudio que intenta encontrar en el rigor de la investigación respuestas ajenas al planteamiento subjetivo que el circo hace sobre sí y más cercanas al planteamiento que el circo ha demostrado sobre sí.

En el proceso de documentación descubrimos que el concepto de transgresión está siempre ligado a la actividad circense. Es por esa razón por la que comenzamos a estudiar la concepción transgresora vinculada a las corporalidades circenses. Analizamos sobre qué fundamentos se constituye y la manera en la que genera identidades estéticas propias. A pesar de que justamente el circo reúnen un sinnúmero de corporalidades distintas existe un grupo que reúne características similares según el funcionamiento de dicha concepción transgresora. Nosotros lo hemos denominado el Cuerpo Heroico, su filosofía y su estética. Nos centraremos en estas líneas en tratar de comprender su funcionamiento separándonos así de otros análisis tratados también en el trabajo doctoral como puede ser los cuerpos monstruosos o los cuerpos irrisorios.

De esta forma nos centraremos en el concepto estético de heroicidad vinculada a la actividad circense para tratar de descubrir de qué forma se sistematiza en relación a la actividad transgresora. Esta investigación supondrá de esta forma una revisión de la bibliografía circense y una actualización, no de sus datos históricos, sino más bien de la percepción que de ellos se extrae.

2. EL ORIGEN RITUAL

Los orígenes del circo, tal y como ocurre con el resto de las actividades escénicas, están vinculados con el comportamiento ritual de la humanidad. Existen numerosos vestigios artísticos relacionados con elementos funerarios y sagrados que evidencian este hecho. Una de las primeras representaciones

que se conoce sobre el arte circense pertenece a una pintura que representa a un malabarista jugando con tres pelotas situada en una tumba de un príncipe desconocido que está ubicada en un muro de las grutas de Beni-Hassan. La pintura data de la época del Imperio Medio del Antiguo Egipto sobre 1994-1781 a.C. (Seibel, 2005, p.25).

Otro ejemplo es una escultura de terracota, que actualmente custodia el Staatliche Museen zu Berlin. Datada alrededor del 200 a.C. Procedente del periodo helenístico de la Antigua Grecia. La obra representa a un hombre realizando equilibrios con pelotas colocadas en diferentes partes de su cuerpo. La presencia de este tipo de reliquias se intensifica en las culturas prehispánicas. El historiador de circo Julio Revollo (2001), hace mención en un artículo llamado El circo en la cultura mexicana, publicado en Voces y trazos de Morelos, a esos antecedentes milenarios del circo actual, y a la múltiple presencia de este tipo de comportamientos corpóreos ligados al rito que se registra en las civilizaciones anteriores a la colonización. El principal vestigio artístico en relación con el arte circense se conoce como El Acróbata. Se trata de una escultura de cerámica que pertenece al período Preclásico Temprano mesoamericano, hacia los siglos XIII- VIII a.C. La escultura fue encontrada en el asentamiento prehispánico en México, y representa a un hombre realizando ejercicios de contorsión.

El mundo prehispánico es también importante por la documentación que ofrece sobre prácticas rituales concretas donde el circo está presente. Una de las más conocidas es la que asociamos con el actual antipodismo. El ritual que le da origen, el xocuahpatollin se describe así en el artículo citado de Revollo (2006): “Se considera la manifestación ritual del xocuahpatollin (cuya imagen se encuentra en el Códice Florentino Sahagún- Troncoso) como la gran aportación de México al circo del mundo” (p. 13). El xocuahpatollin que, como se dice en la cita, está descrito en el Códice Florentino, consistía en malabares con los pies. El individuo acostado en posición supina mantiene las piernas levantadas y sobre los pies propone juegos con palos y otros elementos. Otra de las prácticas rituales precolombinas hace referencia a la celebración ritual del baile de zancos, llamado Chitic, que se conserva en la actualidad en la fiesta mexicana de Los zancudos de Zaachila.

Debemos añadir a las ya citadas todas las celebraciones que incluyen el vuelo como elemento de transformación. Sabemos que, en las culturas animistas, los chamanes, o agentes contra la adversidad, son seres elegidos desde el otro mundo para realizar la función de mediador entre las fuerzas subversivas. También que el valor que se le otorga se produce cuando consigue dominar las fuerzas caóticas del más allá, pudiendo posteriormente sanar, realizar exorcismos, hechizos, etc.

No obstante, para este fin necesita entrar primero en contacto con las fuerzas señaladas. El proceder ritual busca establecer ese puente entre ambos

mundos y conectar al chamán con su fuerza superior. Por esa razón compone en sí mismo una especie de transformación del chamán a través de la cual acudir a las fuerzas sobrenaturales. En algunos casos ese viaje conector se realiza a través de un proceso denominado vuelo místico. Así, el chamán entra, a través de elementos acrobáticos aéreos que hoy llamaríamos circo, en una especie de trance que le permite acceder al mundo espiritual. La Ceremonia del Lais en Java que ocupa parte del material expuesto en la exposición Maestros del Caos; Artistas y Chamanes (realizada en el CaixaForum de Madrid del 6 de febrero al 19 de mayo del 2013, a cargo de su comisario Jean de Loisy) es solo uno de los ejemplos de rituales donde está presente este vuelo místico. En ella se simboliza la ascensión celeste del chamán que describe la transformación a la que nos referimos: “El hechicero, disfrazado de mujer, se cuelga de una cuerda suspendida entre dos cañas de bambú de 18 metros, sosteniéndose únicamente con los dientes o por la nuca. Luego se sitúa en el extremo de una de las cañas haciendo equilibrios sobre el obliquo y de este modo, por su posición se identifica con un pájaro” (S.p)

También los Voladores de Papantla, que suceden a aquellos rituales de vuelos colgados de un palo llamados teocuahpatlanque forman parte de este tipo de prácticas donde el vuelo cobra un sentido místico. El giro, el círculo y la repetición constante de un movimiento realizado en un plano situado entre el cielo y la tierra permite al chamán salir de su realidad para conectar con las fuerzas buscadas. Actualmente este tipo de ejercicios continúan también en la tradición y el folclore tal y como ocurre en México donde siguen realizándose como elemento cultural propio.

Ahora bien, algo de gran valor para nuestro estudio sobre lo corpóreo transgresor reside en el hecho mismo de la búsqueda de la transformación del chamán. La adopción de un cuerpo distinto al del hombre, es entendida en la práctica ritual como herramienta de viaje para alejarse de lo humano y acercarse a lo divino. En ese sentido la singularidad aparece al tratar de negar al hombre para una vez construida esa corporalidad superior poder comenzar la búsqueda hacia lo espiritual. No es anecdótico que el disfraz o la búsqueda de la identidad animal se encuentre junto al cuerpo circense como elemento ritual. Del mismo modo que ocurre con otros elementos típicos de los antiguos rituales la actividad circense busca transformar el cuerpo del hombre en una corporalidad superior. El tatuaje, la máscara, el disfraz, lo animalesco fundamentan parte de esta búsqueda en la actividad ritual. El juego circense, entendido como danza de transformación, compone las mismas bases. De esa manera podemos entender que estas prácticas rituales se desarrollan en la actividad circense como mecanismo transgresor por el cual encontrará en lo diferente el respeto de las divinidades. El cuerpo circense originario se convierte en una forma por la cual adoptar una corporalidad superior digna de ofrecimiento, o en otros casos, en un mecanismo

de puente que permita abandonar la esfera cotidiana para alcanzar el territorio sagrado. Lo circense ritual se compone como una especie de mecanismo de negación de lo humano. El objetivo es el de negar al hombre para construir una corporalidad distinta o superior que pueda ser digna de ofrecimiento a lo sagrado.

3. LA ESTÉTICA DE LO HEROICO

La muerte del hombre, la negación de lo común frente a lo singular, sostiene como hemos visto las bases del comportamiento circense-ritual. Y cuando la mirada del Dios es sustituida por la mirada del hombre, o lo que es lo mismo, cuando el rito pasa a ser espectáculo, esta composición sigue latente a la hora de configurarse como corporalidad. Las mujeres a caballo trasladarán el mito de las Amazonas. Los forzudos de los Hércules. La búsqueda del movimiento animal como negación de lo humano dejará la escena circense llena de mujeres serpientes, hombres mosca y mujeres rana. Todos ellos junto con la magia y el ilusionismo, son algunos de los ejemplos que sostienen la influencia de lo ritual en el proceder del circo moderno. Pasado y presente se encuentran pues, en el modo de componer corporalidades sujetas al pensamiento transgresor y basadas en un ideario común que encarna la síntesis de ésta corporalidad: negar al hombre para hacer nacer el héroe.

La estética de lo heroico está centrada en el estudio del cuerpo que genera en el espectador la percepción de estar observando un cuerpo superior. El Cuerpo Heroico, como así lo definimos, está compuesto por todas aquellas corporalidades que se desarrollan en el interior de lo circense bajo una búsqueda positiva de lo no normal. Así, todas sus manifestaciones buscan sorprender a través de la observación satisfactoria del vencimiento de los límites principalmente corporales. La gran mayoría de las disciplinas circenses se centran en este modelo de corporalidad y en dicha fórmula de la sorpresa. La gran mayoría, pero no todas. Corporalidades como los artistas del dolor, el freak show o el clown requieren de otra fórmula ya que su configuración está compuesta y condicionada a otros parámetros específicos.

Trapezistas, equilibristas, malabaristas, contorsionistas, y todas sus variedades engloban el proceder de lo heroico condicionados por la analítica de la superación de los límites de posibilidad. El espectador se sale de la carpa para viajar a otro mundo ya que la propia imposibilidad de lo que observan hace que se asocie con otra realidad superior. Esas habilidades circenses que nos ubican en una esfera fuera de la humana, colocan al cuerpo milagroso en el ámbito de lo divino pues, aunque forme parte de las destrezas de hombres entrenados, la mente del espectador admira lo que contempla a través de un proceso de diferenciación de realidades. De forma inconsciente se carga de un valor estético y simbólico al cuerpo del artista, y sin saberlo, el público cambia su mirada, de espectador a devoto. El espectador deja de verlo para pasar a admirarlo.

Se acepta así un cuerpo ajeno y superior que, de alguna forma, se convierte en una sátira del cuerpo natural

y que carga su heroicidad en la misma lejanía. Dice Gasch (1947) en su obra *El circo y sus figuras* que “Este triunfo de la voluntad humana sobre la materia (...) produce un doble placer: el placer estético y el que causa el espectáculo de la dificultad vencida” (p. 25). El aplauso, por consiguiente, no solo parte de un goce estético al observar lo bello, sino que también está relacionado con el descubrimiento del héroe oculto en el hombre, con aquello que creíamos imposible y aprendimos posible. El aplauso también es para el propio espectador, por descubrir, junto al artista, una nueva posibilidad sobre los límites corporales. Esa misma admiración por el valor de su aportación es lo que convierte al propio artista en héroe.

Al indagar sobre la figura del héroe nos detenemos, como es imprescindible hacer, en el estudio del mitólogo Joseph Campbell. Nos explica en su libro *El Héroe de las mil caras* que toda aventura heroica, viene conectada con las fases de los ritos de iniciación, es decir: separación, iniciación y retorno. “El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos” (Campbell, 1972, p. 35). Así, el héroe comienza su viaje partiendo de la cotidianidad para adentrarse en lo misterioso y divino. Existe, por lo tanto, una separación de las realidades humanas, que se nos dan en un comienzo, con las realidades heroicas, que marcan el inicio de la aventura. En ella, a través del viaje, el héroe ha de conseguir ese valor añadido al que nos referimos; un objeto, una victoria, algo que lo haga regresar al punto de partida habiendo modificado la situación inicial, liberando a sus vecinos del lugar de una amenaza, o recobrando la paz quebrantada. El retorno, solo es posible tras las muestras del valor que todo héroe porta durante el viaje, y que lo convierten al regresar en un ser superior, reflejo del auténtico héroe que se escondía en interior de lo que parecía un hombre corriente. Esta fórmula que englobaría el monomito que se cumple, según su estudio, en todas las historias heroicas. Si llevamos el análisis del viaje del héroe que nos presenta Campbell a nuestro objeto de estudio, descubrimos lo siguiente: también el artista de circo se muestra en un comienzo con una apariencia natural, humana, en ese -mundo de todos los días- que el espectador acepta como comprensible. Ve a un hombre, lo entiende, lo sitúa, se iguala a él. No ocurrirá lo mismo con otro tipo de estéticas en el circo como la del monstruo o la del clown. Sin embargo, si ocurre dentro del contexto de análisis de la estética de lo heroico. Cuando el acto circense comienza lo hace también el viaje. El espectador descubre que lo que parecía a simple vista no se corresponde con la realidad a través de ese proceso de separación de realidades de la que antes hablábamos. La cotidianidad es separada y negada por el sentimiento del espectador que observa. Comienza, a partir de ese momento la iniciación del viaje por tierras extrañas, que los personajes hacían por un mundo de aventuras, y que llevará al

espectador de circo a un mundo de desconocimiento y de sorpresas, que destruye la concepción de las cosas y nuestra relación con las verdades creadas. Es durante ese viaje donde el espectador acepta su error a favor de la superioridad mostrada, así como el impugnativo carácter de convertir en posible lo pensado imposible. De esa manera, la etapa de la que nos habla Campbell destinada al viaje misterioso se produce en la realidad circense relacionada con los propios límites del conocimiento. El mundo de riesgos del héroe comienza con el artista de circo al empezar a indagar en lo no conocido. La aceptación

de las verdades y los límites que el hombre construye alrededor de lo posible, potencian y llevan a término este proceso de admiración heroica. La singularidad del artista va acompañada de un factor determinante marcado por la intención de transformar la perspectiva del espectador.

Cuando el artista termina, cuando inmóvil espera y recibe el aplauso, el hombre retorna héroe y trae ese valor añadido imprescindible. Vuelve con él el entendimiento de que existe otra realidad posible oculta y desconocida de pensar en lo humano. Nos enseña con su regreso que los límites del hombre los crea el propio hombre y perplejos ante el descubrimiento, aplauden. Con su regreso el público se transforma en algo que evidencia la relatividad humana y que pone de manifiesto la necesidad de alejarse de todo lo que nos dice como son y deben ser las cosas para descubrir el universo por nosotros mismos. Es a través del ataque a esa relatividad del saber que fundamenta la muerte del hombre por la que el circo construye su heroicidad. No busca con ello construir nuevas estructuras epistemológicas sino convertir en hecho artístico la principal tensión del pensamiento moderno que enfrenta al hombre como centro de entendimiento con las propias limitaciones humanas.

No obstante, ese valor añadido fundamental para lo heroico se compone en lo circense muy cercano a la muerte. La nueva mirada no se construye a través de una simple enseñanza, ni se trata únicamente de aportar al conocimiento algo desconocido, sino que se codifica mediante el riesgo que supone la búsqueda de lo que transgrede el conocimiento corporal. Esa franja, además, se ubica en una posición de riesgo extremo por lo que lo heroico surge del hecho mismo de ganar la batalla a la muerte y componer un tipo de corporalidad que era negada según los límites de lo pensado.

De esa manera la posibilidad de muerte completa el esquema heroico. Podría parecer que la muerte y el peligro en el circo son cosas del pasado. Lejos de ello, para desmontar esa teoría basta con acudir a noticias y periódicos de los últimos tiempos. Lamentablemente, estos años han sido nefastos en lo que muertes en el circo se refiere como podemos analizar en las notas de prensa que se hacen eco de la tragedia de la que hablamos. De ese modo

podemos considerar que el primer conector del circo con el héroe se establece por el valor ante la muerte. No obstante, el factor mortal en el circo no es un elemento mitificado ni un componente idealizado. Los actos de circo contienen un riesgo real, y su historia está plagada de hombres que perdieron la batalla. El riesgo del acto, y la posibilidad de muerte genera en el espectador, del mismo modo que en el cine de terror, una tensión producida entre las ganas de ver y el miedo a que en cualquier momento ocurra la tragedia. Lo peligroso se une a la belleza del peligro, ya que el espectador de circo tiene siempre presente la fatalidad en su contemplación. Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede un cuerpo (Spinoza, 1984, p. 186). Lo posible juega en este contexto un aliciente de irrealidad, ya que lo que se concibe como imposible, es simplemente fruto de la relatividad del saber del hombre, y no guarda relación directa con la posibilidad en sí misma. En este contexto de conocimiento desconocido, el circo aprovecha para plantear comportamientos corpóreos inesperados por la unión epistemológica, es decir, por el hombre de su época, y favorecer en ese encuentro su propia constitución artística. Nada es posible en el cuerpo del hombre si las ciencias no lo han definido, estudiado y aceptado como verdadero. En este sentido, el circo busca y responde al margen del saber humano, en el intento de desmontar lo que las ciencias del hombre y por consiguiente las verdades nos niegan ser. Nadie sabe lo que puede un cuerpo, pero existe quien trata de saberlo, y quien busca en lo aceptado como desconocido la respuesta para lo sorprendente.

El comportamiento heroico en la modernidad se fundamenta, de este modo, en la búsqueda de respuestas sobre el cuerpo, que generan de la incógnita sobre las posibilidades corpóreas el

mayor espectáculo del mundo. El circo no tiene las respuestas y sigue existiendo precisamente por eso, porque la respuesta es seguir preguntando; porque no intenta construir verdades últimas, sino que otorga a sus triunfos un carácter efímero que reubica lo pensado imposible, pero que retoma la idea de seguir descubriendo. Ninguna respuesta es definitiva, y todo elemento impugnativo es temporal. Lo circense se convierte a través de su concepción en la propia maquinaria que regula y exige la búsqueda de lo transgresor. Porque ese es el objetivo del artista heroico, construir en base al riesgo que supone la búsqueda una corporalidad que ofrezca novedad. No es suficiente ser uno más. La necesidad de mejorar, de superar se vuelve regla en la evolución circense, y ella misma trae a la vez nuevos avances sobre lo posible que necesitarán posteriormente ser nuevamente superados.

Eso sí, no podemos hablar únicamente de marcas, no es simplemente una concepción de superación a nivel comparativo, es, y esto es fundamental, una concepción de superación a nivel impugnativo, de transgresión hacia lo no posible. No busca records,

no busca ganar una décima de segundo, no es un deporte. El camino hacia la sorpresa está siempre presente, y él no da lugar a mínimas intervenciones, sino a grandes diferenciaciones. Por esa razón la historia de las disciplinas circenses no se construye con mínimos cambios. Podemos observar que en cualquier práctica olímpica, que por otro lado guardan mucha relación con las prácticas artísticas circenses, una centésima de segundo separa el oro de la plata. El circo no busca, y esto es completamente imprescindible, una superación basada en el detalle, compone frente a lo ya establecido, otra realidad que efectivamente la supere, pero que resalte además la obvia de estar transgrediendo. ¿Qué sentido tendría presentar al mejor trapeceista del mundo, diciendo que realiza el ejercicio un segundo más rápido que cualquier otro trapeceista? Ese hipotético trapeceista se vendería los ojos, se ataría las piernas o cualquier otra acción impensable que volviera a reafirmar la idea de imposibilidad vencida.

4. UN EJEMPLO PRÁCTICO

Desconocemos con exactitud, cuando el arte del funambulismo deja de ser un entrenamiento militar o un ritual sagrado para convertirse en el fin de la exhibición, sin embargo, de lo que tenemos constancia es que sus primeras representaciones eran en una cuerda en lugar de cable y que está presente desde la cultura romana hasta la Edad Media, donde se hace habitual entre los artistas ambulantes y las maromas. Los primeros ejercicios consistían en pasos de baile, siendo común encontrar a mujeres realizando este tipo de exhibiciones ayudadas de sombrillas y de abanicos. El primer cambio significativo en esa búsqueda de lo sorprendente viene en el hecho mismo de aumentar la altura y disminuir la distancia con la posibilidad de muerte. Poco a poco comienza a desarrollarse entre árboles, torres y edificios.

Propio del funambulismo era también realizar acciones inverosímiles en equilibrio sobre el cable, buscando ese lado cómico. Blondin, funámbulo importantísimo, cocinaba tortillas encima del cable, o tocaba el violín mientras realizaba su rutina. De algún modo se pretende potenciar el ejercicio con la combinación de acciones cotidianas que todos reconocemos y que son llevadas por el artista a otra realidad. Sin embargo, él revoluciona el arte del funambulismo con una hazaña que marcará la historia del circo. En 1859 en un alambre de 330 metros y a unos 48 metros de altura, Monsiur Blondin cruzó, con un fuerte viento, las cataratas del Niágara. Se añade a esa concepción de imposibilidad, unas condiciones adversas y el referente natural de las cataratas que propicia con su logro su triunfo heroico.

Ahora bien, nos gustaría detenernos en este hecho para tratar de comprender lo antes mencionado. Después de Blondin algunos otros cruzaron las cataratas aunque sin éxito. No obstante no queremos decir que no lograran su objetivo, sino que cruzar las cataratas carecía de ese elemento transgresor que propiciara la sorpresa esperada. Sin embargo y de forma paradójica, la acción sigue siendo la misma y la dificultad es exacta. De alguna manera esa concepción efímera que señalamos hace que carezca de mérito siendo necesario

buscar lo imposible, no en términos de dificultad, sino en términos de lo no esperado. La aceptación del espectador no solo se fundamenta bajo parámetros de riesgo sino que el carácter transgresor que señalamos cobra mucha importancia.

María Spelterini, consciente de todo esto, sabía que necesitaba de ese elemento impugnativo y decidió realizar el mismo ejercicio, pero con complicaciones. En 1876 cruzó las cataratas sobre unos tacos de treinta libras de peso, encontrando en ese valor añadido el carácter que la convertiría en única, y que le otorgaba el beneplácito del espectador sorprendido por ese más difícil todavía obtenido que remarcaba su corpórea heroicidad. No obstante y volvemos a insistir, esa superación de lo que había llevado a Blondin a lo más alto, no se produce con Spelterini con pequeños componentes. No es una cuestión de tiempo ni de esfuerzo. Para aumentar lo sorprendente coloca bajo sus pies unos tacos de madera, que de forma clara, resalta la complicación con respecto a la anterior práctica, y evidencia la búsqueda de superación en tales términos. Existe pues, una intención real de ampliar las posibilidades anatómicas pero que siempre van en relación con las exigencias del espectador. El espectador es el que marca los tiempos, el que conduce a la búsqueda de lo impugnativo. Por eso decimos que el espectador conserva su actividad en la representación circense.

Después, los grandes logros en el funambulismo llegaron ya en el siglo XX. Esta práctica no solo reinaba en las alturas de las ciudades o de la naturaleza, sino que también dentro de la carpa y en los grandes circos estables. La revolución final llegó con el salto mortal sobre el cable. No se sabe muy bien quien fue el primero que dio el salto; aunque algunos se lo atribuyen a Abraham Saunders en 1781 y otros a Mr Wilson en 1811, los historiadores creen que el salto que realizaban ambos era desde la cuerda al suelo o saltos con ayudas, por lo que las primeras fuentes reales que conocemos, sitúan a Colleano como el primero en realizar el gran salto. Se considera así a Colleano como el mejor de los alambristas de la historia ya que durante unos años después de que en 1923 lo lograra nadie más en el mundo lo ejecutaba.

Así mismo, el placer que reside en superar los límites de tu propio cuerpo es combinado por el placer de conectar a través de lo transgresor con el espectador. Esa noción de lo corporal como medio de transmisión y transformación del asistente, devuelve consigo aquella noción pasada del rito, que pasa de la antigua conexión con el dios a la relación directa con el público. Sorprender al dios para halagarlo se sustituye imperceptiblemente en halagar al hombre para sorprenderlo. Lo transgresor, lo impugnativo, lo que niega y contradice las verdades creadas, es únicamente el mecanismo para hacer producir el viejo propósito. “(...) el circo es la mayor sinceridad del hombre” (p. 93) dice De la Serna (1968) y en ese acto de profunda confesión, surge, cómplice del secreto, la sorpresa inesperada.

5. CONCLUSIONES

Tras el estudio realizado podemos concluir que tal y como avanzaban nuestras sospechas existe una conexión directa entre circo y la acción transgresora. En las primeras manifestaciones de la actividad circense, ligadas a la realización ritual, el proceso transgresor enmarca la configuración de la propia búsqueda. De esa manera las danzas acrobáticas de entonces se convierten en un modelo de construcción de corporalidades superiores que puedan servir de ofrendas al ojo de las divinidades. También en otras manifestaciones rituales el cuerpo circense se manifiesta como mecanismo de trance sirviendo de puente para conseguir salir de la esfera cotidiana y trasladarse al universo sagrado. El vuelo místico es la principal representación de este tipo de actividades; el chamán transgrede su propia humanidad para alcanzar la cercanía con lo divino.

Esa configuración ritual se mantiene intacta cuando nace el hecho escénico y la noción de espectáculo. Más aún, el concepto transgresor enmarca la experimentación misma de la búsqueda artística. La negación de lo humano, principio que rige en la actividad ritual se sostiene como base misma de la configuración artística dando lugar a multitud de símbolos que transgreden la propia humanidad. El desarrollo de la estética animal en la realización de actos circenses es una de las evidencias que inunda la escena de mujeres rana, hombres mosca y mujeres serpiente.

No obstante la configuración transgresora en la actividad del circo como arte avanza y sistematiza sus reglas. Mantiene del rito la intención de halago traducida ahora bajo la búsqueda de lo sorprendente. Sostiene sin embargo, nuevos motores desde el punto de vista trasgresor: el concepto de verdad y posibilidad. El hecho de convertir la sorpresa en el principal elemento de conexión entre público y artista lleva a este último a indagar sobre las posibilidades corpóreas encontrando en lo aceptado como imposible el principal material del que obtener lo impugnativo. De esta forma se evidencia la relación del circo con la propia configuración de su época. Por ello esa configuración es cambiante y permutable según avanzan el propio proceder artístico.

La posibilidad de muerte era otro tema en la relación de lo transgresor con la estética del cuerpo heroico. La consolidación de la corporalidad superior se producía por la aceptación del vencimiento a la muerte. El desafío a favor de la imposibilidad llevaba al artista a enfrentarse con sus propios límites anatómicos, lo que suponía, con su vencimiento, la evidencia de su supremacía. Por lo tanto, hallábamos que otro elemento imprescindible es el riesgo que supone la transgresión planteada por sus corporalidades. El vencimiento de la muerte llevaba consigo la transformación de su corporalidad además de una segunda transformación sobre la realidad pensada del que observa. En este sentido descubrimos que el artista busca con el cambio de sus posibilidades anatómicas la transformación del espectador a favor de convertir ese proceso de subjetivación en admiración corpórea. Se construye así como un cuerpo que busca en su libertad

de pensarse posible y en la transgresión de evidenciarlo las bases de una corporalidad determinante. Del mismo modo la aceptación del riesgo de muerte se conjugaba como elemento concluyente.

El espectador admira su heroicidad ya que transforma su visión de posibilidad mientras que el artista convierte lo impugnativo en el motivo de su búsqueda. De esa manera se producía una triple relación indispensable para comprender cualquiera de los ejemplos circenses. Por un lado la demanda del espectador que espera ser sorprendido; por otro el artista y la exploración sus límites anatómicos; y un tercero que contraponen los resultados obtenidos por el artista con su época y la normalización corpórea.

Descubríamos con este análisis que esa búsqueda de respuestas sobre las posibilidades corpóreas va acompañada de una conciencia sobre lo transgresor al no encontramos en sus ejemplos pequeñas transgresiones sino cambios evidentes del intento de refutar. Separábamos así el deporte del hecho artístico ya que los factores que la historia de las disciplinas modifica no son en relación al tiempo o a mínimas intervenciones sino que se componen de la evidencia del factor transgresor.

Singularidad, norma, posibilidad, verdad, saberes, poder, transgresión, subjetivación, límites anatómicos, libertad corpórea, micropolítica, espiritualidad, procesos de normalización, procesos de subjetivación son, junto a otros, conceptos clave en el análisis filosófico de lo transgresor y que condicionan, como hemos visto, la estructuración del cuerpo circense así como el resultado de su estética y filosofía.

6. REFERENCIAS Libros:

- Campbell, J. (1972). El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- De la Serna, R.G. (1968). El circo. Madrid: Colección Austral.
- Eguizábal, R. (2012). El gran Salto. La asombrosa historia del Circo. Barcelona: Ediciones Península.
- Gasch, S. (1947). El circo y sus figuras. Barcelona: Barna.
- Gasch, S. & Dimas, R. (1961). El circo por dentro. Vitoria: Ediciones Destino.
- Seibel, B. (2005). Historia del circo. Buenos Aires: Ediciones Sol.
- Spinoza, B. (1984). Ética demostrada según el orden geométrico. Madrid: Editora Nacional.
- Armero, J. & Pernas, R. (1986). Cien años de circo en España. Madrid: Espasa Calpe.
- Armiñán, J. (1958). Biografía del circo. Madrid: Escelicer.
- Tesis doctoral:
- Gallego, J. (2016). Filosofía y Estética del Cuerpo en el Circo desde la perspectiva del concepto de Biopoder. Universidad Rey Juan Carlos, Madrid.
- Otros:
- Maestros del Caos; Artistas y Chamanes. (Exposición). (Jean de Loisy, 2013, Madrid. Caixa Forum).



Body Art. Cuerpo y Espacio Corporal

Body Art. Body and Corporal Space

Dra. Celia Balbina Fernández Consuegra. Española

Contratado a Doctor. Instituto Universitario de Danza "Alicia Alonso". Universidad Rey Juan Carlos. Madrid. España
Doctora en Estética y Teoría de las Artes y Especialista en Diseño de la Comunicación y en Tecnologías Escénicas.

Docente de los grados en Artes Visuales y Danza. Docente del Máster de Artes Escénicas.

Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales

celia.fernandez@urjc.es

<https://orcid.org/0000-0002-8804-4803>



Eye Body. 36 Transformative Actions. Carolee Schneemann. 1963
Action for camera. Photo:Erró

Resumen

Este artículo fue una investigación enfocada en el llamado Body Art, cuando los artistas utilizan el cuerpo emplazándolo en el espacio y utilizándolo como arquitectura corporal. Las piezas de Performance Art que realizaron los artistas, articulan unas obras donde se investigó las relaciones existentes entre el espacio-tiempo y el cuerpo; algunas piezas mostraron cómo la acción corporal crea el espacio. Basándonos en el análisis simbólico que propuso Víctor Turner, se analizaron las piezas de los artistas pioneros en esta forma de creación artística, demostrando que fueron piezas de lo que hoy conocemos con el nombre genérico de Performance Art. El Body Art no es más que el lenguaje de expresión del Performance Art, el sistema semiótico de esta expresión artística.

Palabras clave: cuerpo; espacio; Performance Art; Body Art; símbolos

Abstract

This article carried out research focused on the so-called Body Art, when artists used the body locating it on space and using it as a body architecture. The pieces of Performance Art made for the artists, articulate some works where artists investigated the relationships between space - time and the body; some works showed how the corporal action creates the space. Based on the symbolic analysis proposed by Víctor Turner, we analyzed the works of the pioneering artists in this form of artistic creation, demonstrating that they were parts of what is now known by the generic name of Performance Art. The Body Art is the language of expression of the Performance Art., the semiotic system of this artistic expression.

Keywords: body; space; Performance Art; Body Art; symbo
Body Art. Cuerpo y Espacio Corporal.

1. INTRODUCCIÓN

Para cada sociedad, el cuerpo humano es el símbolo de su propia estructura; obrar, sobre el cuerpo mediante los rituales es siempre un medio, de alguna manera mágico, de obrar sobre la sociedad. También, la manera de representar el cuerpo en el arte es un reflejo de la estructura social.

Las representaciones sociales inscriben sobre el cuerpo un discurso concreto relacionado con el simbolismo general de la sociedad. Las imágenes y los saberes que le conciernen dependen completamente de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de ella, de una definición de la persona.

El cuerpo, por tanto, se convierte en una construcción simbólica, no una realidad en sí misma; a partir de la interpretación del símbolo, el cuerpo alcanza el carácter de mediador entre el mundo exterior y el propio sujeto, a través de una experiencia corporal del espacio y del tiempo en el que habita. El cuerpo es el medio por el cual, nos producimos como seres sociales dentro de un espacio social construido en realidad por nosotros mismos.

Los símbolos basados en el cuerpo humano son usados para expresar diferentes experiencias sociales. Los símbolos "dominantes" (Turner, 1980, p. 55) se dibujan en la experiencia corporal, convirtiéndose el cuerpo humano en la imagen sistémica de mayor disponibilidad, debido a que el

símbolo dominante en su polisemia (con varios significados), multivocidad (que puede representar temas múltiples simultáneamente) y en su capacidad para significar cosas aparentemente dispares (polarización de sentidos), reafirma su capacidad y posibilidad de representar sintéticamente claves profundas de la cultura y de las creencias, ya que son focos de interacción. Al lado del símbolo dominante existen e interconectan "varios símbolos suplementarios indicativos del acto", son los símbolos instrumentales. (Turner, 1980, p. 35) El Performance Art de la década de 1960 y de comienzos de la década de 1970, empezó a trabajarse con el cuerpo del artista como material de arte, de la misma manera que Yves Klein y Piero Manzoni lo habían hecho algunos años antes.

La transformación de conceptos en obras artísticas vivas dio como resultado que muchas acciones parecieran absurdas al espectador, ya que no poseían un discurso narrativo, ni creaban una impresión visual general, ni proporcionaba claves interpretativas mediante el uso de objetos. Debido a esto, el espectador se vio obligado, por asociación, a adquirir una nueva percepción de la experiencia particular que el intérprete mostraba, sobre todo, a través de su cuerpo. Todas las demostraciones que se centraban en el cuerpo del artista como material de arte se conoció como Body Art; ahora, el cuerpo se transforma en el soporte artístico, porque es el lienzo, el pincel, el marco y el pedestal y, sobre todo, se sostiene a sí mismo como mensaje estético: el cuerpo desnudo construye ahora, alegorías con nuevos imaginarios, al igual que ocurrió en el Renacimiento.

Maurice Merleau-Ponty, en 1964, al hacer una reflexión sobre el cuerpo nos dice:

"Prestando su cuerpo al mundo, el pintor convierte al mundo en pintura. Mi cuerpo móvil cuenta en el mundo visible, forma parte de él, y es por esto que puedo dirigirlo hacia lo visible [...]. El enigma está en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible. Él, que mira todas las cosas, puede también ser mirado y reconocerse en lo que ve desde el 'otro lado' de su potencia vidente. Se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible". (1964, pp. 81-83).

El arte centrado en el cuerpo del artista, pretende su rematerialización expresando a través de él las problemáticas políticas y sexuales: el cuerpo como denuncia de opresión social, sexual, víctima de la contaminación, de su propia vulnerabilidad, manifestación de su carácter orgánico, perecedero, mutilable, blanco de la crueldad, así como de su confluencia con la tecnología y la biología, demostrando eficazmente la tesis foucaultiana del "cuerpo como producto de la acción tecnológica de poder". (Foucault, 1995).

En el momento que se contextualiza el Body Art, se demostró que el cuerpo humano era un soporte complejo, un generador de ficciones, un productor de símbolos polisémicos, multivocales y con polarización de sentido y, también, un modelo susceptible de mimesis. Padecemos una terrible necesidad de controlar y codificar nuestra fisicidad para exteriorizar un conjunto de mensajes y fantasías. Estamos sometidos a un proceso de aprendizaje cultural, mediante el cual, asimilamos involuntariamente el control y las limitaciones que el sistema social nos impone en la utilización del cuerpo como modo de expresión.

investigARTES

Nuestra subjetividad implica una autopercepción que nos lleva a la diferenciación de los demás y a la creación de nuestra supuesta identidad. Esta exigencia implica, por una parte, una capacidad de formular las intenciones que no son inmediatamente determinadas por un impulso natural y, por otra, la compleja necesidad de entender que una identidad exige obligatoriamente que la representemos a los demás. La necesidad de reconocimiento implica, pues, una capacidad de auto creación: conocerse a sí mismo implica la necesidad de crearnos para los demás.

La idea de subjetividad como producto de la voluntad, implica la capacidad de aislamiento de nuestro propio terreno cultural, de reconfigurarlo dentro de un campo simbólico del cual se extraen las ideas, los valores, las metáforas y todo lo necesario para construirse y representarse. Aun así, nunca alcanzaremos una abstracción total del orden simbólico cultural, siempre permanecemos implicados y condicionados de muchas maneras.

En un principio, el término Body Art era poco exacto y permitía una amplia variedad de interpretaciones. Algunos artistas utilizaban sus propias personas como material de arte, mientras otros, se colocaban contra las paredes, en rincones o espacios abiertos a manera de esculturas humanas en el espacio. Los artistas que exploraron la ‘danza nueva’ años antes, revisaron sus movimientos para crear nuevas configuraciones, desarrollando un nuevo lenguaje de movimiento para el cuerpo en el espacio.

A finales de la década de 1950 y principios de la década de 1960, el Body Art aspiraba a exhibir el yo en toda su encarnación, como una forma de reivindicación del propio ser. Como apunta Lea Virgine: “El individuo está obsesionado por la obligación de actuar en función del otro, obsesionado por la obligación de exhibirse a sí mismo para ser capaz de ser”. (2000, p. 8)

En el principio del Body Art, convivían el discurso cultural europeo con el norteamericano; la característica fundamental del primero fue el de una actitud persistentemente escéptica respecto a las percepciones, lo cual llevaba inevitablemente tanto a la aceptación de un ‘yo’ consciente que se relacionaba con los objetos, como a la consideración del lenguaje como un vehículo que validaba tal contacto. Las representaciones artísticas europeas llevaban implícitas una considerable dosis de pesimismo y escepticismo.

En Norteamérica, por el contrario, a menudo dominaba un empirismo con cierto grado de ingenuidad que se sometía solamente a la supuesta evidencia de los hechos y que cuando se encontraba en dificultades convertía los vehículos de relación con los objetos en entidades mismas o los identificaba con el sujeto, para salir del paso más o menos airoosamente. (Guasch, 2001, p. 81)

2. MARCO TEÓRICO o REFERENCIAL

2.1. Antropología Simbólica. Análisis Simbólico Procesual

El Análisis Simbólico Procesual, metodología de análisis de la Antropología Simbólica, estudia los símbolos y los procesos (acciones artísticas, rituales y actividades sociales entre otras) a través de los cuales, los seres humanos asignan un significado a esos símbolos, para abordar las cuestiones fundamentales de la vida social humana y del arte, como reflejo de las condiciones

político-sociales de la estructura normativa. (Turner, 1969: 131) El Performance Art, utiliza símbolos para denunciar temas diferentes dentro de las sociedades normativas: los derechos de la mujer, los derechos de los gays, las denuncias políticas, los desaparecidos en guerras o por dictaduras como ha ocurrido en Latinoamérica y la reivindicación de los enfermos de sida, entre otros.

La Antropología Simbólica aplicada al Performance Art, analiza los símbolos y las metáforas que crean los artistas en sus acciones (performances) como reflejo de las condiciones sociales, políticas e ideológicas de la sociedad a la que pertenecen. No podemos pasar por alto, que cada cultura y cada persona dentro de ella, utiliza todo el repertorio sensorial para comunicar mensajes: gesticulaciones manuales, expresiones faciales, posturas corporales, lágrimas y movimientos coordinados con los demás, entre otros.

Desde la perspectiva Turner, no hay que conceptualizar los símbolos como objetos, sino como instrumentos para la acción, dentro de un contexto y en el marco de los procesos sociales. Los símbolos aparecen, entonces, como componentes de la acción social, vinculados a los intereses humanos, propósitos, fines, medios, aspiraciones e ideales, individuales y colectivos. Además, los símbolos no son estáticos, sino que se encuentran abiertos a las dinámicas de cambio social. (Turner, 1980: 21-22)

2.2. ¿Qué es Performance Art?

Si tuviéramos que definir el término Performance Art, tendríamos que decir, que es una forma de arte donde la acción de un individuo o un grupo ocurre en un lugar particular y dentro de un intervalo de tiempo particular.

Esta enigmática y controvertida forma artística, pone énfasis en la acción del artista para producir el arte, más que en la producción de un objeto en sí. Es decir, un performance puede ser cualquier situación, que involucre los elementos tiempo, espacio, el cuerpo del artista que realiza el trabajo, y la relación que se establece entre dicho artista y la audiencia participante.

El Performance Art es Arte Efímero: se hace sabiendo que no durará, por lo que, además, gana en libertad de acción. Ahora el artista no intenta reflejar la realidad, sino su mundo interior, expresar sus sentimientos.

El valor efímero del Performance Art radica en que la obra no termina de realizarse como objeto, es no-objetual; queda como una huella en el espacio-tiempo donde se produce, dejando sólo una marca en la memoria colectiva.

El Performance Art se describe como un acontecimiento artístico que incluye poetas, músicos, bailarines, realizadores de películas, fotógrafos y pintores entre otros. Ninguna otra corriente artística tiene una manifestación tan ilimitada, por lo que se considera un arte híbrido. “De alguna manera, las acciones son siempre exploraciones deliberadas de ciertas situaciones efímeras y de ciertas correspondencias intersensoriales. En ellas no sólo el color y el espacio, sino también el calor, el olfato, el gusto y el movimiento se convierten en aspectos de la obra”. (Aznar Almazán, 2000. p. 8)

investigARTES

El cuerpo del artista es el elemento más importante del lenguaje del Performance Art, es el soporte del discurso porque define el acto creativo, tanto si es lenguaje explícito de la obra, o uno de sus componentes. El lenguaje corporal del Performance Art puede analizarse desde diferentes perspectivas, tales como la teoría de la gestualidad, la cinética corporal o la proxemia. La comunicación corporal se establece a través de lo particular, lo mimético, lo lúdico o la pantomima. El lenguaje del Performance Art se apoya en un universo simbólico que el artista crea para transmitir su mensaje, ya que el Performance Art no describe hechos, sino que construye significados.

Y no es una representación, no es una forma de hacer teatro, porque el contenido rara vez sigue un argumento, guión preestablecido o una narración.

Diferente al drama convencional, el Performance Art no utiliza el desarrollo de un guión; la construcción teatral, tal y como la conocemos es destruida, el énfasis siempre se hace en el aquí y el ahora, porque es una experiencia que trasciende el momento.

“El performance no es teatro, el Performancista no es un actor ni interpreta un personaje como lo hace un actor, ni actúa como lo hace un actor, el accionista es él mismo y continuará siendo él mismo, nunca busca caminos fuera de sí mismo, sino que sigue el camino verdadero, el camino hacia dentro de sí mismo”. (Zerpa, 2005, p. 45)

Performance Art también significa que es un arte que no puede ser comprado, vendido o tratado como una mercancía y, los artistas que practican este tipo de arte, lo ven como un movimiento artístico que ha servido como medio de comunicación directa entre ellos y los espectadores, sin necesidad de la intervención de galerías, representantes, agentes, pago de impuestos o cualquier otro aspecto del Capitalismo.

Cada persona que asiste a una acción, ayuda a construirla, desde su propia mirada. El artista cambia el curso de su acción si advierte que las personas no están entendiendo o están incómodas; puede presentar un manifiesto hablado, cambiar los movimientos de su escena o establecer nuevas relaciones con las unidades escénicas.

“El performance es una filosofía del contacto directo; es un lenguaje de signos y símbolos complejos que se relacionan con el espectador de forma inmediata y que, al enfrentarse el artista y el espectador, provoca una reacción esperada pero desconocida para ambas partes”. (Tarcisio, 2001, p. 21)

Además, “La performance no es lógica. Deshace lo normativo. Desarticula el discurso. Descontextualiza en ocasiones sus componentes. Subvierte la sintaxis habitual de los acontecimientos, y a veces es molesta, pues no tiene fácil encaje en la lógica de la convención ni del discurso artístico, ni pretende ser grata al público que la contempla”. (Ferrando, 2009, p. 8)

La temporalidad que caracteriza el Performance Art, es un desafío radical a las concepciones tradicionales de pintura, escultura, fotografía, video o film, las cuales son generalmente creadas, con la permanencia o conservación de la obra en la mente. Al igual que la música, un performance puede ser grabado, pero muchas veces este ‘programa artístico’ se desarrolla a través de una intercomunicación directa con los participantes, y no puede ser completamente registrada en una

grabación o a través de cualquier medio de documentación; “una vez terminada una obra de esta categoría de arte, sólo existirá en la memoria de aquellos que la experimentaron y, por supuesto, es irrepetible”. (Kaprow, 1996, p. 71)

En la década de 1970, cuando el Arte Conceptual - donde la idea predomina por encima del objeto producido - dominaba la vanguardia artística, el Performance Art se convirtió en el medio a través del cual estas ideas fueron expuestas, y de alguna manera los estudiosos y críticos de arte hoy, lo consideran Arte Conceptual en movimiento. (Fernández Consuegra, C. Anales de Historia del Arte. 2014-10-27. Journal article. ISSN: ISSN: 0214-6452.)

“En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando el artista se vale de una forma de arte conceptual, significa que todo el proyecto y las decisiones se establecen primero y la ejecución es un hecho mecánico. La idea se convierte en una máquina que produce arte”. (Lewitt, 1967, p.80)

Después de una acción, en lugar de una obra, lo que quedan son testimonios de diferente naturaleza: objetos, fotografías, videos, entrevistas, informes de prensa y recuerdos de los participantes.

“Muchos de nosotros somos exiliados de las artes visuales, pero rara vez hacemos objetos con el fin de que sean exhibidos en museos o galerías. De hecho, nuestra principal obra de arte es nuestro propio cuerpo, cubierto de implicaciones semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas y mitológicas. A diferencia de los artistas visuales y de los escultores, cuando nosotros creamos objetos, lo hacemos para que sean manipulados y utilizados sin remordimiento durante el performance. En realidad no nos importa si estos objetos se gastan o se destruyen. De hecho, cuanto más utilizamos nuestros ‘artefactos’, más ‘cargados’ y poderosos se vuelven. El reciclaje es nuestro principal modus operandi. Esto nos diferencia, en forma dramática, de la mayoría de los diseñadores de vestuario, utilería y escenografía que rara vez reciclan sus creaciones”. (Gómez-Peña, 2005)

Por esta razón es anti-arte, en el sentido de anti-objeto.

El Performance Art, lejos de haber pasado como una corriente artística más, de las muchas que han existido dentro de la historia del arte, se ha mantenido evolucionando constantemente, redefiniendo sus propuestas, y ampliando su alcance.

3. METODOLOGÍA

Esta investigación es de carácter cualitativo-descriptivo, y su objetivo fundamental, se enfoca, en estudiar el Body Art como Performance Art, cuando utiliza como lenguaje de expresión el cuerpo en el espacio; así se articula la obra, explorando las relaciones espaciales entre la gente y las cosas, entre uno mismo y el mundo, entre los estados psicológicos, físicos y emocionales más básicos y la interacción entre las personas. Se toma en consideración esa característica del género Performance Art donde el público es también participante de la acción.

Por tanto, las hipótesis de partida girarían en torno a la siguiente pregunta: ¿Se pueden considerar las piezas analizadas como obras pertenecientes al género Performance Art, aunque se conocen como obras de Body Art? ¿Qué relaciones puede establecer el cuerpo en el espacio?

Para contestar esta pregunta partimos de un marco teórico antes expuesto contemplando los siguientes:

- a) Se utiliza la Antropología Simbólica (Des Chene, 1996: 1274-1278). que desarrolla Victor Turner, la cual posee un enfoque que radica en el estudio de las diferentes formas que las personas entienden e interpretan su entorno, así como, en las acciones y expresiones de otros miembros de su sociedad. Estas interpretaciones forman un sistema cultural compartido de significados, que varía entre los miembros de una misma sociedad.
- b) Partimos de la definición de Performance Art.
- c) Hacemos un análisis de las obras realizadas por determinados artistas, aquellos que fueron los pioneros en utilizar el cuerpo en el espacio y construir ese discurso artístico.

Después de hecho el análisis pertinente, llegaremos a demostrar que la expresión artística popularmente conocida como Body Art, no es más que el lenguaje del género Performance Art, el sistema semiótico de este tipo de expresión artística.

4. RESULTADOS

Body Art. Cuerpo y Espacio Corporal

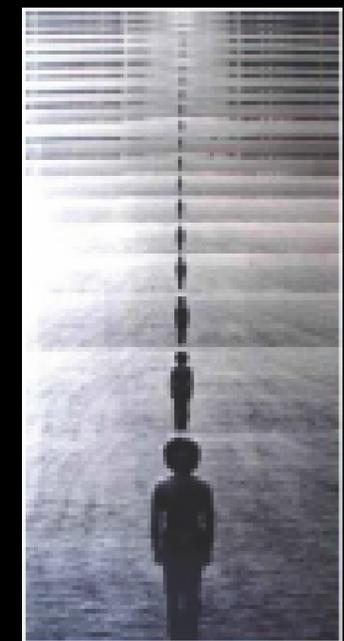
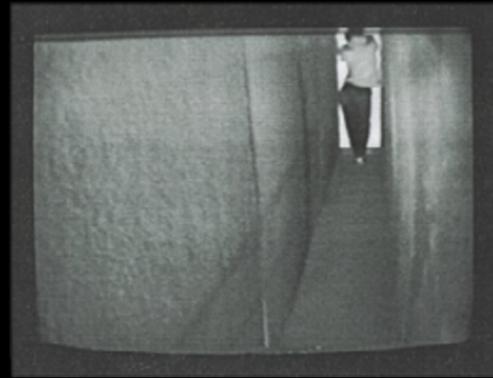
Estrechamente vinculadas a modos de actuación propios del Performance Art, numerosas prácticas implicadas en el Body Art aprovecharon las posibilidades de su lenguaje expresivo y los del propio espacio público, para involucrar a los espectadores, por lo general, ajenos a las disciplinas artísticas contemporáneas.

El cuerpo, transformado en un mero objeto, actuaba como un valor de intercambio comunicativo e ideológico que buscaba la interacción social y que invitaba a la reflexión del transeúnte que se cruzaba en su camino. El artista se exponía a la contemplación pública, asumiendo todas y cada una de las consecuencias.

Este tipo de trabajos se convertían en una reflexión sobre el papel que desempeña el cuerpo y, sobre cómo éste, interactúa en el espacio que le rodea. Lo corporal, se convierte en vehículo de códigos socioculturales. Debido a ello, para los artistas, tanto la vida cotidiana como las estructuras ideológicas, tanto lo público como lo privado, están íntimamente relacionados.

Bruce Nauman, después de finalizar sus estudios universitarios de pintura y escultura en la Universidad de California, comenzó a crear fotografías, esculturas y películas tomando su propio cuerpo como elemento central. Su consciencia del cuerpo, lo llevó a utilizarlo en un sentido escénico y como medida de su entorno. La utilización del cuerpo humano en sus investigaciones, la entiende no solamente como sujeto u objeto de trabajo dentro del ámbito de lo físico, sino que entiende el cuerpo en su amplitud filosófica, empírica y psicológica, a partir de la cual se irradian las propuestas o mensajes dentro de lo artístico.

Bruce Nauman, exploró el cuerpo a través de una obra que desarrolla sin privilegiar un estilo, jugando con el Arte Conceptual y el Body Art, investigando el comportamiento y el proceso de una experiencia vivida en el presente, por



él y el espectador. Explora un arte de experiencia real utilizando estrategias propias del Performance Art, que potencian la forma de percibirse a uno mismo.

Fuertemente influenciado por sus contemporáneos en danza, música y cine, Bruce Nauman está interesado en un arte que exprese el paso del tiempo. Trabajó con creadores como Meredith Monk, Steve Reich o Andy Warhol, sobre aspectos de duración y repetición. Nauman hace de su estudio una especie de laboratorio-teatro en el que se detiene en su propia rutina cotidiana. En sus vídeos presenta relatos sin principio ni fin, que capturan el absurdo continuum de la propia vida. Interesado en el lenguaje y el juego se mueve en la ambigüedad de significados duales, al explorar los estados psicológicos, físicos y emocionales más básicos o lo que podríamos llamar 'un teatro sin teatro'.

El espacio entre la gente y las cosas, entre uno mismo y el mundo, es el concepto inicial de partida en la primera década de los sesenta a los setenta en la obra de Nauman: hacer de alguna manera tangible lo invisible, hacer evidente el límite entre sentido y representación, entre ficción y realidad, trazar por tanto los límites del discurso real y del proceso conceptual que actualiza el sentido.

Tanto la exploración del propio cuerpo, como la del entorno experimental del mismo, queda reflejado, no solo en el tipo de esculturas huella, como en su obra *From Hand to Mouth*, sino también, en las diversas asociaciones de imagen que investiga, mediante los montajes fotográficos y las primeras vídeo grabaciones del propio autor en su estudio, la autoconciencia física a través de la voz, y el lenguaje que se combina con los diversos materiales y objetos tanto creados a propósito, como reciclados.

En los trabajos realizados en los años setenta, Nauman enfoca su investigación en las experiencias espaciales y temporales del espectador, y en la capacidad del artista de crear situaciones mentales que puedan transformar o modificar la materia, al punto que ellos, física y psicológicamente, experimentan su proyección.

Nauman, profundiza en las categorías históricas asociadas a la psicomotricidad del cuerpo en cuanto al sitio que éste ocupa y cómo lo ocupa: las leyes físicas relacionadas con la posición, es decir la ley de gravedad y la de equilibrio, así como la ubicación de las obras en sitios no prioritarios dentro del espacio virtual desde el punto de vista histórico.

En *Walk With Contrapposto* (1968), (Figura 1) Nauman se grabó a sí mismo caminando de atrás para adelante por un pasillo estrecho, construido con dos paredes verticales cada una de dos metros y veinticuatro centímetros de alto y seis metros de largo. Al colocarlas con una separación de sólo medio metro y con los extremos lindando con el muro, las paredes forman un pasillo estrecho y cerrado. (Morgan, 2011, p. 6)

El vídeo nos muestra al artista como si fuera un preso, sus manos trabadas y entrelazadas detrás de su cabeza, paseando monótonamente y de un modo un poco ridículo por el reducido y circunscrito espacio del pasillo, asumiendo una parodia a la figura clásica de la pose. Nauman colocó la cámara en un altílo indicando que ya no se trataba de grabar su actividad diaria en el estudio, sino que ahora hacía las veces de instrumento de vigilancia. El artista aprendió, que la dificultad física de movimientos controlados mejora su conocimiento de su propio cuerpo, cosa que observó en la coreografía de los movimientos habituales en la danza de Meredith Monk y Merce Cunningham.

Franz Erhard Walther



Figura 10. Sehkanal. (1968)

Rebeca Horn

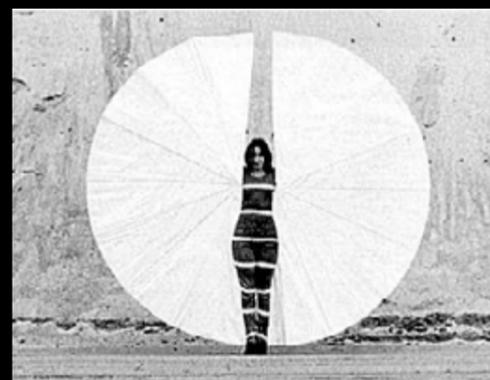


Figura 11. White Body Fan. (1972)

En *Wall-Floor Positions*, filmada en 1968, (Figura 2) el autor comienza a experimentar diversos efectos de extrañamiento en la percepción de la imagen, mediante la alteración de los fundamentos elementales del medio técnico y de la relación con las categorías tradicionales de representación. En este sentido, altera en primer lugar la noción de gravedad del cuerpo en relación con el desplazamiento dentro de un espacio, adoptando diferentes posiciones con un carácter ambiguo sobre el suelo y apoyado en la pared. (Morgan, 2011, p. 7)

El carácter ambiguo de la grabación radica en primer lugar en la referencia de las posturas, las cuales nos remiten a diversas posiciones de caída en todas las secuencias de la grabación, sin embargo, no manifiestan un orden sucesivo lógico a la manera de una narración visual que tenga un inicio, un desarrollo y un desenlace.

En otras filmaciones, trabaja con el punto de vista invertido y lateral, colocando la cámara fija en ambas posiciones e incluso desapareciendo del encuadre de la cámara en determinados momentos. En general, nos plantea acciones en el proceso de suceder, un desarrollo que se repite sin cesar situándonos ante una tensión que no se resuelve. Ejemplos son: *Bouncing in the Corner* y *Revolving Upside Down*, ambas de 1968. (Morgan, 2011, pp. 7-8) Ver Figuras 3 y 4.

En su obra, *Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio*, de 1968 (Morgan, 2011, p. 8), (Figura 5) la combinación de extraños ángulos, inusuales encuadres y ruidos produce una realidad que distorsiona la percepción del material grabado respecto de la acción originaria, al variar las condiciones que enmarcan aquello que vemos y oímos. Esta impresión repetitiva y tortuosa es explotada por el autor mediante los recursos de ralentización de la imagen en unas ocasiones y la de-sincronía en otros. En realidad, Nauman realiza un ritual que no está anclado en el presente, sino que alude a algo que puede estar por llegar o quizás no llegue nunca; de manera, que el ritual es la propia espera, larga y desesperante: el artista alarga el ritual convirtiéndolo en una actividad sin fin.

En *Walking in an Exaggerated Manner on the Perimeter of a Square*, de 1967-68, (Figura 6) siguiendo una línea de cinta adhesiva que traza un cuadrado sobre el piso de su estudio, Nauman camina levantando exageradamente la cadera antes de dar el siguiente paso. Lo absurdo de la acción se contrapone a la seriedad con la que es ejecutada, presentando un ejercicio de concentración sostenido durante diez minutos. (Goldberg, 2002, p. 159)

Pero lejos de crear una serie de gestos solipsistas, elimina cualquier asociación biográfica y se muestra como objeto, como una figura humana universal que representa los rituales de la existencia. Mediante la insistente repetición de una actividad - la cual exige una resistencia física y mental tanto del artista como del espectador - busca generar, una conciencia de sí mismo a partir de realizar u observar una acción física.

"Bruce Nauman es uno de los artistas de mayor influencia de los últimos veinte años; un hecho que sin duda tiene mucho que ver con el carácter experimental y versátil de su trabajo. Es imposible etiquetarlo dentro de una tendencia determinada, es simultáneamente videoartista y escultor, performer y artista conceptual. Nauman practica la falta de estilo y la itinerancia entre técnicas y materiales, con la

única voluntad manifiesta de enfrentar al espectador con una conciencia de realidad alejada de la historia y sus categorías. En su extensa producción hay películas, fotografías, hologramas, acciones, esculturas en todo tipo de materiales industriales e instalaciones". (Martínez Muñoz, 2000, p. 136)

Las obras de Dennis Oppenheim mostraban huellas de su formación como escultor. Al igual que muchos artistas de la época, perseguía contrarrestar la influencia de la escultura minimalista y para esto, se centró en el creador del objeto, más que en el objeto mismo.

Dennis Oppenheim, hizo varias obras en las cuáles la preocupación principal era la experiencia de formas y actividades esculturales, en vez de su construcción real. En *Parallel Stress*, realizada en 1970, (Figura 7) quedó suspendido entre una pared de ladrillo y un embarcadero de hormigón destruido, en una zona industrial de New York. Se mantuvo en esta posición, hasta que su cuerpo perdió las fuerzas. (Jones, & Warr, 2000, p. 84)

Oppenheim creía que el cuerpo era ilimitado en sus aplicaciones, entre ellas, un conductor de energía y experiencia, como un instrumento didáctico para explicar las emociones que se experimentan en la creación de una obra de arte.

Para el artista, esta acción fue una investigación de la relación del cuerpo humano con el espacio y los materiales del entorno. El artista utilizó su cuerpo para reflejar la tensión que suponía hacer de puente entre dos estructuras, expresada mediante la posición de su cuerpo a medida que se arqueaba hacia abajo. En una obra posterior, esta postura volvió a repetirse en un pozo abandonado de Long Island

Vito Acconci, en una reflexión sobre la implicación de otros en sus performances, llegó a la noción de 'campos de energía' como la describió Kurt Lewin en *Principles of Topological Psychology*. (1969). New York: Johnson Reprint Corp. En esta obra, Acconci encontró una descripción de cómo cada individuo radiaba un campo de energía que interactuaba con otras personas y objetos en un espacio físico determinado. Desde 1971, sus obras empezaron a incluir este campo de energía, entre él y determinados espacios construidos especialmente.

Su interés principal se centraba en establecer un campo, dentro de un espacio, en el cual se encontraba el público, para que éste formara parte de lo que el artista hacía, y se convirtieran en parte del espacio físico donde Acconci se movía. Esta reflexión la puso en práctica con su performance *Seedbed*, en 1972. Ver Figura 8.

Para esta acción, Acconci construyó una rampa que convergía con el suelo, en la *Sonnabend Gallery* de New York. Oculto, debajo se la rampa durante toda la exposición, el artista se masturbaba en respuesta a los pasos de los visitantes en la rampa. A través de un micrófono, explicaba sus fantasías sobre los cuerpos desconocidos que se movían por encima de su cuerpo, implicando, al público en la obra. (Jones, & Warr, 2000, p. 117)

Con la premisa del cuerpo en el espacio, Klaus Rinke traslada las propiedades tridimensionales de la escultura al espacio en sus *Primary Demonstration* (1970), junto a su compañera Monika Baumgartl (Goldberg, 2002, p. 160); eran configuraciones geométricas que duraban

horas con movimientos lentos y contenían, según Rinke, las mismas cualidades que la escultura de piedra en el espacio, pero los elementos adicionales de tiempo y espacio alteraban la comprensión del espectador de esas propiedades, por lo que en realidad, el espectador podía apreciar el proceso de creación de una escultura. Rinke quería conseguir que esas demostraciones didácticas cambiaran la percepción del espectador acerca de su propia realidad física.

En su acción *Deplazierung*, de 1972, realiza un collage fotográfico, que representa el desplazamiento del cuerpo en el espacio y el tiempo, en un paisaje, donde él se hace cada vez más pequeño a medida que el propio paisaje se extiende alejándose del primer plano de observación. De manera, que con esta obra se combina el movimiento temporal y el movimiento espacial sobre ejes gráficos construidos por el cuerpo del artista y el paisaje, creando una matemática visual de la vida. Ver Figura 9.

Rinke, con sus acciones escultóricas, y su proyección existencialista, refleja la posición del hombre en el mundo, su percepción del mismo y su relación con el tiempo.

“Presento una especie de alfabeto de la mirada, de la vida y de la acción: por lo tanto, un alfabeto de la existencia humana”. (Klaus Rinke citado en Jones, & Warr, 2000, p. 123)

Los objetos que utiliza Franz Erhard Walther son instrumentos que apelan a un ejercicio estético activo: cuerpo y psique del participante han de conformar y significar la obra de arte. El gesto del sujeto establece un vínculo particular entre cuerpo y obra, pues a través de él, el objeto adquiere un sentido humano, se convierte en arquitectura corporal, un nuevo entramado de significaciones que comparten cuerpo y objeto. El cuerpo forma, a través del gesto, una arquitectura con los objetos.

Y, además, la relación entre el sujeto y los objetos propuestos como material para la experiencia, da lugar a un proceso constructivo cuya relación es fundamentalmente espaciotemporal anclada en lo corporal.

“Para Walther, el objeto y los participantes ocupaban el mismo espacio y tiempo; el significado de esta relación espaciotemporal era relacional; es decir, la relación entre los semejantes se convertía en la red crucial, mediante la cual la experiencia subjetiva podía definirse a sí misma a través de una capacidad interactiva actuada por los miembros participantes”. (Morgan, 2003, p. 71)

Más allá de lo visual, el campo significativo de la obra recae sobre la acción corporal del participante, un gesto que revela la relación del cuerpo activo con el espacio exterior y el propio espacio corpóreo. La mirada del espectador es también obra, ya que es parte de un sistema que también incluye al sujeto y lo envuelve.

Estas características, pueden ser observadas en su obra *Sehkanal*, de 1968, (Figura 10). Una pieza de tela se sitúa a manera de capucha sobre la cabeza de dos participantes, impidiéndoles ver el exterior. El proceso de adaptación a las circunstancias propuestas por la pieza de tela induce a la búsqueda del equilibrio entre los pesos corporales de ambos participantes; la creación de un eje de tensión, en la que interviene el peso y la distancia entre los cuerpos, permite obtener un canal de visión común. El escaso

campo de visión es también el espacio interior arquitectónico compartido por ambos sujetos, en oposición al campo exterior, al que no tienen acceso visual.

La manera en la que Rebeca Horn propone la percepción y el comportamiento del cuerpo en el espacio, guarda gran similitud con los artilugios de Walther. En *White Body Fan*, de 1972, (Figura 11) la artista utiliza una extensión corporal de dos partes que forman una especie de abanico, que aumenta la dimensión del cuerpo. Es una pieza que no representa al cuerpo, sino que se acopla a él y se funda en los movimientos corporales. El movimiento del cuerpo con la extensión corporal crea un espacio intra y extracorporal que se transforma en su desarrollo; la ‘escultura’ corporal es, por tanto, un ‘acontecimiento escultórico’.

“En el instante del desarrollo rítmico-cinético, surgen espacios, surge escultura; es un trabajo en constante devenir, en un permanente aquí y ahora”. (Fernández-Cid, 2000, p. 130)

Trisha Brown, añadió una dimensión adicional al concepto que podría tener el espectador sobre un cuerpo en el espacio. Obras como *Hombre Bajando*, *Andando por el Lado de un Edificio*, de 1969, u *Hombre Andando por una Pared*, de 1970, (Figura 12) fueron ideados para romper con el sentido de equilibrio gravitacional del público. La primera consistía en un hombre, con un equipo de montañismo, bajando por la fachada vertical de un edificio de siete plantas en el Bajo Manhattan. La segunda, tuvo lugar en una galería del Whitney Museum, donde los intérpretes se movían a lo largo de la pared en ángulos rectos respecto al público. (Goldberg, 2002, p. 160)

La instalación de la artista serbia Marina Abramovic, *Imponderabilia*, creada en 1970, en colaboración con su compañero Ulay, consistió en que ambos ocuparon la entrada principal de la Galería Comunale d'Arte Moderna de Bolonia desnudos, uno frente a otro, de manera que el público visitante tenía que pasar entre ambos, eligiendo con qué cuerpo encararse, al pasar por el reducido espacio que separaba a ambos artistas. (Goldberg, 2002, p. 165). Ver Figura 13.

Esta arquitectura corporal, como puerta viviente de acceso a la galería, creada por los artistas, obligaba al público a enfrentarse a sus actitudes y sentimientos respecto al género y a la sexualidad. Cruzar la puerta, es un acto simbólico relacionado con cambios, cambios mentales que los artistas intentaban inducir en los visitantes. La puerta es un símbolo femenino en el sentido de apertura, de invitación a penetrar en el misterio, lo opuesto al muro, que sería lo masculino. Existe una relación, entre la función simbólica de la puerta como posibilidad visible y externa que permite el paso hacia el interior, y el centro, lo más profundo e invisible que da sentido a todo el conjunto. La puerta simboliza la comunicación entre dos estados y, sobre todo, la posibilidad de acceso de uno al otro. Es la frontera que separa un ámbito interno de Luz, al que se aspira a acceder, de otro de tinieblas, de donde se viene. La puerta es la delimitación de dos mundos, el interior o sagrado y el mundo exterior o profano.

A su vez el público, al cruzar el espacio, crea la obra: una cámara oculta los filmaba y los proyectaba en una serie de monitores cerca de la entrada; las personas que se encuentran dentro del recinto son los que contemplan la obra a través de los monitores.

En esta obra, Adán y Eva no se sienten avergonzados por su

expulsión del paraíso, sino que guardan sus puertas. En todo caso, el público que se pone en contacto con los cuerpos desnudos es el que siente la vergüenza de este acto, de manera que los papeles se invierten.

5. DISCUSIÓN

En el momento que se contextualiza el Arte Corporal, se demostró que el cuerpo humano era un soporte complejo, un generador de ficciones, un productor de símbolos polisémicos y multivocales y también, un modelo susceptible de mímesis. Padecemos una terrible necesidad de controlar y codificar nuestra fisicidad para exteriorizar un conjunto de mensajes y fantasías. Estamos sometidos a un proceso de aprendizaje cultural, mediante el cual, asimilamos involuntariamente el control y las limitaciones que el sistema social nos impone en la utilización del cuerpo como modo de expresión.

Nuestra subjetividad implica una autopercepción que nos lleva a la diferenciación de los demás y a la creación de nuestra supuesta identidad. Esta exigencia implica, por una parte, una capacidad de formular las intenciones que no son inmediatamente determinadas por un impulso natural y, por otra, la compleja necesidad de entender que una identidad exige obligatoriamente que la representemos a los demás. La necesidad de reconocimiento implica, pues, una capacidad de auto creación: conocerse a sí mismo implica la necesidad de crearnos para los demás.

La idea de subjetividad como producto de la voluntad, implica la capacidad de aislamiento de nuestro propio

Trisha Brown



Figura 12. *Hombre Bajando, Andando por el Lado de un Edificio*. (1969)



Figura 13. *Imponderabilia*. (1970)

terreno cultural, de reconfigurarlo dentro de un campo simbólico del cual se extraen las ideas, los valores, las metáforas y todo lo necesario para construirse y representarse. Aun así, nunca alcanzaremos una abstracción total del orden simbólico cultural, siempre permanecemos implicados y condicionados de muchas maneras.

La acción carente de una matriz representacional, despojada del dominio lógico-causal del texto, adquiere un componente significativo que conecta directamente con el inconsciente del espectador y deja abierta la posibilidad de una polisemia que implica directamente al público en el proceso creativo. La simultaneidad, la superposición de estímulos - visuales, auditivos, táctiles y cinéticos - el azar, la repetición mecánica, la transgresión, son los soportes conceptuales que se unen a la presencia del artista, que más que intérprete es un creador en vivo.

6. CONCLUSIONES

Partiendo de las preguntas-hipótesis planteada en la Metodología de la Investigación del trabajo, y teniendo en cuenta los marcos teóricos en que se apoya la investigación, llegamos a las siguientes conclusiones:

1. El Performance Art, crea un nuevo género artístico; el Body Art, crea un nuevo lenguaje, el lenguaje del Performance Art, cercano a la realidad cultural e histórica del mundo en el que vivimos, donde se incluyen los lenguajes de todas las disciplinas artísticas que conocemos. El cuerpo del artista es el elemento más importante del lenguaje del Performance Art, es el soporte del discurso, porque define el acto creativo, tanto si es lenguaje explícito de la obra, o uno de sus componentes.
2. En todas las piezas analizadas, el cuerpo del artista se erige en símbolo dominante. En todas las piezas estudiadas, el símbolo dominante en su polisemia, multivocidad y polarización de sentido, reafirma su capacidad y posibilidad de representar, sintéticamente, claves profundas de la cultura y de las creencias, ya que, junto con los símbolos instrumentales, son focos de interacción.
3. La característica más sobresaliente del Body Art es la provocación, y es utilizada con toda intención para causar una especie de shock, de sacudida en el espectador, y animarlos a hacer una nueva apreciación de sus propios conceptos artísticos y culturales, así como de sus posturas políticas, comportamiento social, percepción de la realidad en la que vivimos o evolución espiritual.
4. En todos los casos, las piezas ponen el énfasis en la acción del artista más que en la producción de un objeto.
5. Todas las piezas exhiben un valor efímero; las obras no terminan de realizarse como objeto, es no-objetal, quedan como una huella en el espacio-tiempo donde se produce, dejando sólo una marca en la memoria colectiva.
6. Las obras muestran un carácter de arte híbrido, ya que utilizan una mezcla de diferentes artes en las acciones que los artistas realizan.
7. El mensaje literal del Body Art, es lo que se ve, y su mensaje simbólico son los significados de lo que se ve. Pueden parecer ambiguos o absurdos, pero eso dependerá de la estructura del lenguaje que decida adoptar el artista.
8. Una de las características del Performance Art, y por tanto del Body Art, es el contacto directo con el espectador, por lo que el creador, tiene la posibilidad de interactuar de una forma más personal con el público, que tiene la oportunidad de vivir la experiencia de la ejecución de la obra.
9. El Performance Art y el Body Art también significa que es

un arte que no puede ser comprado, vendido o tratado como una mercancía, y los artistas que practican este tipo de arte lo ven como una acción artística que ha servido como medio de comunicación directa entre ellos y los espectadores, sin necesidad de la intervención de galerías, representantes, agentes, pago de impuestos o cualquier otro aspecto del Capitalismo.

10. El Body Art es gesto y comportamiento, es decir, haciendo. El cuerpo, como lienzo en blanco, se va llenando de trazos, líneas, letras y palabras. La acción, es el pincel que dibuja el acto y, cada acto, cada simple movimiento, es parte de un lenguaje gestual que expresa sentimientos, recuerdos, anécdotas. Se trata de una traducción, de un traslado semántico de ideas a acciones.
11. La temporalidad que caracteriza el Performance Art y, de hecho, el Body Art, es un desafío radical a las concepciones tradicionales de pintura, escultura, fotografía, video o film, las cuales son generalmente creadas, con la permanencia o conservación de la obra en la mente.
12. Los trabajos se expusieron en pequeñas galerías y en lo que se llamó espacios alternativos, que podían ser desde un almacén vacío, la casa o el estudio del artista, parques, la calle, hasta un solar yermo. Más tarde fue visto en museos.
13. Todas las características antes mencionadas, son características del Performance Art. Así, podemos decir que el Body Art realizado en la exploración del espacio, como arquitectura corporal, es en realidad Performance Art.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al director del Instituto Universitario de Danza "Alicia Alonso", Don Alberto García Castaño, al vicedirector del instituto Don Amador Cernuda y al secretario de este, Luis M. Llerena Díaz, la oportunidad que me han dado para desarrollar mis cualidades investigativas, académicas y pedagógicas. Así mismo, agradezco la oportunidad que le dan a todas las personas del entorno de las artes en general, para que participen en actividades tan nobles como exponer sus inquietudes investigativas a través de este congreso que con tanta ilusión se ha planificado.

REFERENCIAS

1.- Libro Impreso

Aznar Almazán, S. (2000). El arte de acción. 2ª ed., San Sebastián: Nerea

Des Chene, M. (1996). Symbolic Anthropology. In Encyclopedia of Cultural Anthropology. New York: David Levinson and Melvin Ember. Ed. Henry Holt. pp. 1274-1278

Fernández-Cid, M. (2000). "Rebecca Horn en el CGAC", en el catálogo de la exposición Rebecca Horn. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea

Ferrando, B. (2009). El Arte de la Performance. Elementos de Creación. Valencia: Mahali Ediciones

Foucault M. (1995). Discipline & Punish: The Birth of the Prison. 2nd Edition. New York, Canada: Vintage

Goldberg, R. (2002). Performance Art. Barcelona: Destino

Guasch, A. Mª. (2001). El Arte Último del Siglo XX. Del Postminimalismo a lo Multicultural. Madrid: Alianza

Jones, A. & Warr, T. (2000). The Artist's Body. London:

Phaidon Press Limited

Kaprow, A. (1996). Essays on the Blurring of Art and Life. 2nd ed. California: University of California Press.

Marchán Fiz, S. (1990). Del Arte Objetual al Arte de Concepto. Madrid: Akal/Arte y Estética

Marshall, L. & Oida, Y. (2001). The Body Speaks: Performance and Expression. USA: Methuen (Reed)

Martínez Muñoz, A. (2000). De Andy Warhol a Cindy Sherman. Arte del Siglo XX-2. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia

Merleau-Ponty, M. (1985). Fenomenología de la Percepción. Traducción: Jem Cabanes. Barcelona: Planeta-Agostini

Morgan, R. C. (2003). Art Into Ideas: Essays On Conceptual Arts. Cambridge: Cambridge University Press

Morgan, R. C. (2011). Bruce Nauman. New York: PAJ Publications

Ramírez, J. A. (2003). Corpus Solus. Para un Mapa del Cuerpo en el Arte Contemporáneo. Madrid: Siruela

Tarcisio, E. (2001). Con el Cuerpo por Delante: 47882 minutos de performance. México: Ex Teresa/INBA

Turner, V. (1980). La Selva de los Símbolos: Aspectos del Ritual Ndembu. España: Siglo XXI

Vergine, L. (2000). Body Art and Performance: The Body As Language. Milan: Skira Editore S.p.A.

ZERPA, C. "Lo que vi, lo que escuché, lo que viví, lo que rozó mi piel" en Alcázar, J. & Fuentes, F. (2005). Performance y Arte-Acción en América Latina. México: Citro. Ex Teresa. Ediciones sin Nombre

2. REVISTAS

Artículo de revista en línea sin DOI

Lewitt, S. (1967). "Paragraphs on conceptual art". Artforum. vol.10. p. 80

Piper, A. (2003). "Hypothesis" en el catálogo de la exposición Adrian Piper. Desde 1965. Barcelona: MACBA. pp. 17-18.

Salinas, D. (1994). "La Construcción Social del Cuerpo". Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas. N.º. 68. (Ejemplar dedicado a: Perspectivas en Sociología del Cuerpo). pp. 85-96. Madrid: Ayuntamiento de Madrid

Artículo de revista en línea con DOI

Fernández Consuegra, C. "Arte Conceptual en Movimiento". Anales de Historia del Arte. 2014-10-27. Journal article. ISSN: ISSN: 0214-6452. Madrid: UCM. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/issue/view/2642>

Gómez-Peña, G. (2005). "En defensa del arte del performance". Horizontes Antropológicos. [online]. Vol.11. N.º 24, pp. 199-226. ISSN 0104-7183. Traducido del inglés por Silvia Peláez. Recibido el 31/05/2005. Aprobado el 04/07/2005 <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832005000200010>



Prostitución, pintura y patriarcado: La Ópera de París en el siglo XIX

JUDIT GALLART

Resumen: Este trabajo presenta un análisis de carácter historiográfico con el objetivo de estudiar la situación vivida tanto en la escuela como en la compañía de ballet de la Ópera de París donde las bailarinas sucumbieron a la prostitución en beneficio de la propia institución, así como de los abonados de la misma. Mediante una revisión bibliográfica conformada por artículos académicos, periodísticos, libros y documentales, el trabajo se centra cronológicamente en el siglo XIX, principalmente en la segunda mitad, mientras que geográficamente se ubica en Francia. A través de una mirada feminista y desde los estudios de género, la realidad de la Ópera se pondrá en paralelo con el auge de la prostitución vivido en la Francia del

Romanticismo y cómo esta situación atrajo a multitud de artistas para ser representada por medio de novelas y cuadros. En concreto, se analizará la relación de Edgar Degas con las bailarinas de la Ópera mediante una selección de obras concretas y profundizando en torno a la realidad plasmada por el artista.

Palabras Clave: Estudios de Género, Ballet, Estudios de Danza, Feminismo, Patriarcado, Prostitución.

“El hombre que tiene deseos pervertirá a tus hijas y a tus sirvientas...sembraría discordia en tu hogar”

(Parent Duchâtelet en Corbin, 1990, p. 5).

Abstract: This paper presents an historiographic analysis with the aim of studying the situation experienced both in the school and, in the company of the Paris Opera where dancers succumbed to prostitution for the benefit of the institution itself, as well as its subscribers. Through a bibliographic review made up of academic and newspaper articles, books and documentaries, this paper takes a chronological look at the Nineteenth Century, mainly at the second half, while geographically it is located in France. Through a feminist and, gender studies perspective, the Opera's reality will take parallel with the raise of prostitution in France during Romantic period and, how this situation attracted a multitude of artists to represent it through novels and paintings. Specifically, Edgar Degas' relationship with the Opera's ballerinas will be analysed through a specific selection of artworks and, delving into the reality captured by painter.

Key Words: Gender Studies, Ballet, Dance Studies, Feminism, Patriarchy, Prostitution.

Le client sérieux – Edgar Degas (1879)
31.3 x 23.1 cm; plate: 21 x 15.9 cm
National Gallery of Canada

INTRODUCCIÓN

Durante el crudo siglo XIX, muchas familias de clase baja y con escasos recursos económicos se aferraban a la oportunidad de poder otorgar a sus hijas un futuro alejado de la pobreza. La Ópera de París estaba conformada en aquel entonces por tres escuelas, una dedicada a la formación vocal, otra a la formación instrumental y la última a la formación dancística, siendo las tres completamente gratuitas para sus estudiantes ya que la institución no sólo se financiaba mediante dinero público, sino que también recibía incentivos desde el ámbito privado.

Las admisiones a la escuela de danza se realizaban a niñas con edades comprendidas entre los siete y los diez años y bajo la decisión y el juicio de los maestros, así como del director de la escuela, pero excepcionalmente se aceptaba a niñas que estuvieran fuera de este rango de edad siempre y cuando hubieran realizado previamente estudios en danza clásica. La intención consistía en ofrecer a estas jóvenes promesas la mejor formación posible para que posteriormente pasaran a formar parte del corps de ballet del Ballet de la Ópera y así obtener un contrato laboral tras haber dedicado años a la realización de un exigente entrenamiento de carácter militarista y superado exitosamente los exámenes de la escuela.

Por aquel entonces, la Ópera de París tenía una marcada jerarquización interna que se ha mantenido hasta nuestros días al clasificar a los bailarines en cinco categorías: primer o segundo cuadrilla (designación para los miembros del cuerpo de baile), corifeo (solista menor), solista, primer bailarín y finalmente los conocidos como Étoiles, quienes optan a dicho reconocimiento tras la nominación del director de la Ópera y mantienen esta honorífica titulación incluso después de haber alcanzado la jubilación. En la base de la pirámide se encontraban las *petite rats*, como se conocía a las estudiantes de la escuela a partir de los escritos de Gautier en su obra *Le Rat* metaforizando el modo en que estas “hambrientas y paupérrimas niñas se trasladaban de un lugar a otro dentro de la Ópera royendo todo lo que encontraban a su paso” (Deirdre, 2012, p. 55). Entrenaban una media de diez horas diarias durante seis días a la semana para recibir tan sólo un incentivo de dos francos al día (Serena, 2017). De hecho, la profesión de la bailarina era de las pocas en las que una mujer podía llegar a ganar la misma cantidad de dinero que un hombre o incluso superarla. Sin embargo, a comienzos del siglo XIX, el mercado francés estableció que los ingresos de la mujer simbolizaban un suplemento para la economía familiar, mientras que el encargado de sustentar a la familia debía ser el hombre, por lo que los salarios de los bailarines se vieron modificados en base a estas ideas (Dawson, 2006, p. 11).

No obstante, tras graduarse en la escuela, el primer puesto al que los bailarines podían acceder se encontraba en el corps de ballet, lo que suponía que la situación económica de los intérpretes no mejoraría demasiado ya que los miembros de esta categoría obtenían un salario de unos 80 francos mensuales, al cual se debía restar el dinero que destinaban para pagar las zapatillas y la indumentaria que la institución les exigía para los ensayos. Debido a esta precariedad económica, muchas bailarinas se veían obligadas a prostituirse, una situación que la Ópera les facilitaba.

LA PROSTITUCIÓN EN LA FRANCIA DEL SIGLO XIX

En la Francia del Romanticismo comenzó a despertarse un ideal de carácter burgués que abrazaba a la poligamia social y que convirtió a la París de la Belle Époque en un punto de encuentro para el amor carnal. En 1867, con motivo del International Medical Congress celebrado en París, los médicos comenzaron a relacionar la sífilis con la prostitución, motivo por el cual, la prostituta fue tachada como una amenaza para la salud pública (Corbin, 1990). Algunos teóricos como Parent-Duchâtelet, afirmaron que la prostitución constituía una práctica necesaria para la población pues contribuía al mantenimiento del orden y la armonía social. “El hombre que tiene deseos pervertirá a tus hijas y a tus sirvientas... sembraría discordia en tu hogar” (Ibid, p.5). Un “mal necesario” que repercutiría en el mantenimiento de una sociedad patriarcal bajo la cual, las mujeres de las clases más altas pudieran sentirse seguras ya que no se verían amenazadas por los instintos primarios del hombre. Dunne afirma que el “regulacionismo” ineficaz como profilaxis venérea, era tanto una estructura como un discurso de dominación de clase y género (Dunne, 1994). Sobra decir que la prostitución suponía un oficio cuya práctica se encontraba ejercida por parte de las clases sociales subalternas, denominadas por Frégier como “clases peligrosas” o “clases viciosas”, las cuales se relacionaban con la temida sífilis (Ibid). Esta cuestión pondría sobre la mesa la necesidad de crear una distancia mayor entre los individuos pertenecientes a distintas clases sociales debido al temor hacia la pérdida de las buenas formas burguesas, pues la prostituta era entendida como un sujeto infantil e inmaduro que rechazaba el trabajo para dedicarse a sus propios placeres; así como hacia el lesbianismo, asociado a las clases viciosas y que suponía a su vez una amenaza para la moralidad del comportamiento sexual femenino (Corbin, 1990).

El siglo XIX fue testigo del auge de la prostitución en Francia, lo que provocó que el país tomara medidas para regular con minuciosidad el oficio que lo había convertido en el burdel más grande de Europa. No sólo la preocupación social entorno a la prostitución supuso el motivo para llevar a cabo una regulación sobre dicha práctica, sino también la aparición de la nueva disciplina científica conocida como *hygiène publique*. No obstante, resulta revelador el hecho de que el decreto por el cual se ordenaba que las prostitutas fuesen registradas, así como sometidas a exámenes médicos semanales, fuera publicado el 11 de agosto de 1830, tan sólo un mes después de que Argelia capitulara ante las fuerzas francesas (Dunne, 1994), puesto que, los soldados franceses, frecuentaban a menudo los burdeles cuando gozaban de algunos días de descanso. De hecho, en 1893, la división de Argelia presentó el mayor índice de contagios de sífilis en la historia de la armada francesa. Esta relación de hechos permite pensar que, quizás, la regulación de la prostitución estuviera realmente motivada por un deseo de salvaguardar las fuerzas militares más que por un aparente propósito de protección hacia la salud pública.

Puesto que la prostitución era considerada tan necesaria como peligrosa, la regulación de la misma prometía disciplinar a las prostitutas con el objetivo de evitar los excesos de un oficio que conducía a la propagación de enfermedades. Desde la puesta en marcha de la ordenanza de 1830, las prostitutas fueron agrupadas en dos categorías: *filles soumises* y *filles insoumises*. Las primeras son aquellas prostitutas registradas, mientras que la segunda categoría corresponde a las mujeres que ejercían la prostitución de manera ilegal sin haberse registrado como prostitutas. Dentro de la primera categoría se agrupan las prostitutas asociadas a un burdel concreto (*filles de maison*), así como aquellas que ejercían la pros-



Ilustración 1. L. L. Etoile (1878)
Fuente: Silvia Sánchez

titución de manera independiente (filles en carte), curiosamente estas últimas habitualmente eran mucho más jóvenes que aquellas instaladas en burdeles. Entre los diferentes tipos de burdeles, las maisons de tolérance prometían establecerse como una meca para el placer burgués donde la discreción y el silencio reinaran en contraposición a las maisons de passé o las maisons de quartier, estas últimas destinadas para el consumo de la clase media y con una oferta menos exclusiva. Se encontraban ubicadas en los llamados quartiers réservés, zonas concretas alejadas de los barrios residenciales destinadas al consumo de la prostitución con el objetivo de evitar que las prostitutas deambulaban por cualquier lugar, así como para ocultarlos frente a la vista de las mujeres francesas.

No obstante, los quartiers réservés a menudo encubrían la prostitución ilegal. Muchas prostitutas evitaban el registro puesto que, si bien las filles insoumises en algún momento deseaban abandonar el oficio de la prostitución simplemente podían “desaparecer”, las filles soumises estarían condenadas a pasar el resto de sus días en una casa habitualmente basada en el modelo de los conventos (Corbin, 1990). Ser prostituta en Francia durante la época a la que nos referimos limitaba la vida de las mujeres dedicadas a este oficio en todos los sentidos. Las filles soumises no podían salir a la calle antes de las 7 pm ni después de las 10 pm, acudir al teatro sin haber obtenido un permiso, asomarse a las ventanas de su maison ni merodear cerca de los colegios, entre otras muchas prohibiciones que habitualmente variaban según la ciudad. En 1878, solamente en la ciudad de París se contabilizaron 3.991 prostitutas registradas (Íbid).

Si durante los exámenes médicos se descubría que una prostituta era portadora de sífilis o cualquier otra enfermedad venérea, esta era inmediatamente trasladada a Saint-Lazare, una suerte de prisión-hospital que no podría abandonar hasta que el jefe departamental considerase que la paciente en cuestión estaba totalmente curada, una opinión que debía ser confirmada por un segundo médico antes de levantar el internamiento que solía oscilar entre los diez días y los tres meses. Un estudio llevado a cabo por Maireau en el que participaron 135 prostitutas concluyó que, todas ellas, habían contraído la sífilis como tarde el segundo año en el que practicaron la prostitución (Íbid).

No obstante, la sociedad francesa mostraba actitudes opuestas hacia una mujer si se trataba de una prostituta, o si por el contrario había tenido la suerte de alcanzar el nivel de cortesana. Las mujeres que se dedicaban a la prostitución de manera clandestina sin estar registradas eran consideradas como el eslabón más bajo y sufrían el rechazo de la sociedad francesa cuando no eran encarceladas por ello, sin embargo, ser cortesana suponía una oportunidad para ascender socialmente. A las cortesanas o femmes galantes no se les pagaba con algo tan sustancial como el dinero, sino que recibían constantemente joyas, caballos de carreras o incluso apartamentos debido a que contaban con un protector. Esta figura era representada por hombres pudientes y a menudo aristócratas, pero en cualquier caso adinerados quienes supusieron un tema de fascinación para una clase alta que los despreciaba, pero que al mismo tiempo los observaba como un referente de moda y buen gusto (Willsher, 19 de septiembre de 2015). Incluso muchos teóricos que han estudiado en profundidad la prostitución francesa del siglo XIX, tales como Parent-Duchâtelet o Béraud, no contemplaban a la femme galante de la misma manera despectiva que a otro tipo de prostitutas. Para ellos, estas mujeres no suponían ningún tipo de amenaza social pues se trataba de mujeres respetadas que pagaban sus impuestos y disfrutaban de sus derechos como ciudadanas francesas (Corbin, 1990).

LA PROSTITUCIÓN INSTITUCIONALIZADA

Coetáneo al apogeo de la prostitución francesa del siglo XIX, el Jockey Club de París era un reconocido club social frecuentado por la élite parisina. Algunos de los miembros de este distinguido club se dedicaban a mantener relaciones sexuales con las bailarinas de la Ópera de París, así como a “intercambiárselas” y compartirlas entre ellos dentro de las instalaciones de la Ópera. “El turbio mundo entre bastidores de la Ópera se había convertido oficialmente en un lugar de prostitución institucionalizada” (Deirdre, 2012, p. 51). Resulta curioso que las maisons de tolérance más exclusivas de la ciudad estuvieran ubicadas en el distrito de la Ópera. De hecho, el Palais Garnier abrió sus puertas en 1875 tras el trágico incendio de la Salle Le Peletier en 1873, no sólo como ópera y espacio de exhibición artística, sino también como burdel. Dentro de las instalaciones de este templo de la danza, se encontraba la conocida como Foyer de la Danse. La estancia contaba con una ornamentada decoración, así como con espejos ya que, en teoría, estaba destinada a ser un estudio donde las bailarinas realizaran sus ensayos y calentamientos antes de entrar a escena puesto que se encontraba ubicada detrás del escenario. Nada más lejos de las apariencias, ya que en realidad esta habitación servía como lugar de observación e interacción con las bailarinas para los abonés o suscriptores tras el permiso concedido en 1831 por parte del administrador, Louis Véron (Moller, 2017). “Sólo aquellos que hayan pagado su derecho de estar allí y fueran aprobados por Véron, tenían permiso para entrar” (McCarren, 1998, p. 235). Como buen empresario, Véron trataba de satisfacer los deseos de su público, una audiencia que, es importante destacar, pertenecía a la alta sociedad francesa. Los suscriptores constituían un grupo conformado únicamente por hombres que pagaban para obtener el beneficio de satisfacer su fetiche voyerista y conocer a las jóvenes danzantes a las que posteriormente pedirían favores sexuales. No sólo las observaban dentro de estas cuatro paredes, sino que también se adjudicaban un lugar entre las bambalinas de la Ópera. De hecho, Corbin reconoce un cierto afán por el voyerismo entre la burguesía de la época relacionándolo con su interés por mantener la privacidad en todo momento (Corbin, 1990). Las mujeres de la época solían vestir una complicada y aparatosa indumentaria caracterizada por vestidos y faldas largas, sin embargo, las bailarinas se ataviaban con maillots ajustados con los que la figura resultaba completamente expuesta, así como con faldas más cortas donde las piernas quedaban al descubierto. Si bien la indumentaria de las danseuses había sido ideada para que los movimientos de los pies pudieran ser admirados en un sentido puramente estético y principalmente artístico, así como para facilitar el movimiento del cuerpo, en la época a la que nos referimos podía resultar altamente erótico el ver a una joven deslizándose por el estudio ataviada con tan poca tela. Dejando a un lado todos los delitos que estas prácticas constituirían hoy en día (abuso sexual, explotación sexual, etc.), resulta tan interesante como alarmante el tener conciencia de que estas acciones, durante los años en los que se llevaron a cabo, ni siquiera constituían un acto de pedofilia ni suponían ninguna clase de infracción ya que, de hecho, Francia había establecido en 11 años la edad de consentimiento sexual, la cual se modificaría en 1863 aumentado el rango de edad a los 13 años, y así se mantendría hasta la siguiente reforma que no se daría hasta 1945 (Moghaddam, 2020).

La Ópera se lucraba por medio de los incentivos que otorgaban los abonés a la institución y consentía las actividades sexuales que estos llevaban a cabo con las bailarinas. Sin embargo, las conocidas como “madres”, es decir, las tutoras de las bailarinas (ya bien fueran sus madres, tías o hermanas), eran las cabecillas de

toda esta tórrida trama. “Escuché un sermón singular por parte de la madre de una artista a su hija”, escribe Louis Véron en sus memorias. “Ella le reprochaba una actitud muy fría hacia aquellos que la amaban. “¡Sé más amable, más tierna, más entusiasta! Si no lo haces por tu hijo, por tu madre, al menos hazlo por tu carro ” (Véron, 1854, p. 273). El punto central de todo este asunto no consistía únicamente en prostituir a las pequeñas bailarinas a cambio de unas monedas, no, el verdadero objetivo para las madres residía en la búsqueda y el encuentro de un protector ya que, en la mayoría de los casos, el dinero que ganaran las petite rats serviría para mantener a toda la familia. “Él (el protector) le proporciona la defensa y el dinero necesario para que pueda avanzar en su carrera; ella (la bailarina) ofrece capital cultural, compañía y servicios sexuales a un precio que él puede pagar” (Dawson, 2006, p.2). Sin embargo, los bajos salarios a los que optaban las bailarinas una vez que entraban a formar parte de la compañía terminaban por obligarlas a vender sus cuerpos para poder subsistir, por lo que la prostitución no sólo la contemplaban las estudiantes de la escuela, sino que era una realidad para la mayor parte del elenco. En algunos casos, se buscaba ascender socialmente por medio del protector, es decir, ser alguien dentro de la élite francesa en una época en la que el estatus y las apariencias lo simbolizaban todo. Además, los suscriptores asumían un papel importante en la vida política y económica del país, por lo que gozaban de un eminente poder dentro de la Ópera debido al elevado capital que depositaban en ella, motivo por el cual podían llegar a intervenir a la hora de tomar decisiones a nivel interno, dictaminando las distribuciones de los papeles en las diferentes producciones o incluso sentenciando algunos despidos. No obstante, para la mayoría de las bailarinas, la prostitución representaba la única manera de poder vivir dignamente. “Ninguna bailarina que se precie tenía menos de tres amantes a la vez: uno por prestigio, otro por dinero y otro por amor” (Yung, 23 de julio de 2020).

A su vez, no era algo extraordinario el que las danseuses acudieran a los ensayos completamente hambrientas hasta el punto de que los conserjes terminaban por ofrecerles sopa para evitar el desmayo. De hecho, algunas bailarinas acabaron muriendo de hambre debido a la extrema pobreza en la que se encontraban como fue el caso de Giuseppina Bozzacchi, conocida por su representación en el ballet Coppelia interpretando el papel de Swanhilda, el cual fue creado especialmente para ella por el coreógrafo Arthur Saint-Léon. Durante la guerra Franco-Prusiana, la Ópera se mantuvo cerrada, negando a su vez el salario a los bailarines, lo que provocó que Bozzacchi muriera de inanición el día de su decimoséptimo cumpleaños.

El listado de suscriptores que se aprovecharon sin ningún pudor de la delicada situación de las bailarinas es tan extenso como revelador en cuanto a las figuras que lo componen. Como afirma Camille Laurens en su libro La Petite Danseuse de Quatorze Ans, el célebre novelista francés Richard O'Monroy afirmaba cínicamente, “Tengo pasión por los principiantes, por las petite rats que aún viven en la pobreza. Me gusta ser el mecenas que descubre los talentos emergentes que, a pesar de los saleros y las manos rojas, adivina las curvas del futuro” (2017). Incluso el propio Napoleón III era tan asiduo a la Ópera que hasta tenía en sus instalaciones una habitación privada. Georges-Eugène Haussmann, un funcionario y diputado al que le fue otorgado el título de Barón por el emperador Napoleón III y que lideró el programa de reformas urbanísticas llevado a cabo en París, también solía dejarse ver por la Ópera e incluso llegó a convertirse en el protector de una de las bailarinas. Durante un tiempo, mantuvo una relación fuera de su matrimonio con Francine Cellier dejándola embarazada de una niña. Esta

aventura perjudicó altamente al estatus del Barón cuando se hizo eco de los lujosos apartamentos en los que había acomodado a la bailarina, manteniéndose en los tabloides como el chisme de la época hasta que Cellier se esfumó por completo en 1877. No cabe duda de que las bailarinas románticas por excelencia fueron Marie Taglioni y Fanny Essler, y esta doble labor que se otorgaba a las danseuses de la Ópera también terminó afectando a las joyas de la corona. “De la misma forma en que la Sallé y la Camargo habían sido rivales en el favor del público un siglo antes, Taglioni y Essler iban a convertirse en el paradigma de la dualidad romántica en sus dos vertientes terrena y espiritual” (Abad Carlés, 2012, p. 93). De hecho, Gautier les atribuyó los títulos de “la cristiana” y “la pagana” a Taglioni y a Essler respectivamente haciendo referencia a la elegancia y a la delicadeza con la que Taglioni interpretaba sus coreografías, en contraposición a la sensualidad y el carácter que derrochaba Essler. Es sabido que Fanny Essler fue la amante del príncipe Leopoldo de Salerno con quién llegó a tener un hijo a la edad de 17 años, al cual se puso en acogida para que la bailarina pudiera continuar con su carrera artística. Sin embargo, Taglioni siempre intentó mantener en privado sus relaciones personales, no obstante, la prensa comenzó a conjeturar entorno a algunas de las posesiones de la bailarina como las joyas que lucía, los carruajes en los que viajaba y el palacete que poseía a orillas del Lago Como en Italia, relacionando todo ello con una posible vida oculta como cortesana en la Ópera.

RETRATANDO EL HORROR

Durante este periodo, la capital francesa atrajo a multitud de artistas interesados en conocer y retratar la noche parisina, así como la teatralidad de sus prostitutas. La prostitución se transformó en un tema central dentro del arte francés. Cézanne, Manet y Toulouse-Lautrec, entre otros, fueron los encargados de plasmar en sus lienzos un oficio que se encontraba en auge dentro de la sociedad francesa del siglo XIX. A su vez, fueron varias las novelas publicadas girando entorno a la figura de la prostituta como son los casos de Splendeurs et misères de courtisanes escrita por Balzac en 1838, La dame aux camélias de Alejandro Dumas y publicada en 1848, La fille Élisa de Goncourt (1877) o Nana de Émile Zola (1880).

Edgar Degas, quién podría decirse que fue uno de los padres del impresionismo, era un ermitaño solitario enamorado de la vida moderna. Convirtió a la ciudad de París en su lienzo y llegó a crear más de 1.500 obras entre las que destacan principalmente sus representaciones de las carreras de caballos, las bailarinas de la Ópera y los burdeles, estos dos últimos sin mucha distinción entre ellos. Degas conocía mejor que nadie la tórrida realidad de la Ópera de París y se aseguró de que sus amigos los suscriptores pudieran colarlo generosamente entre las bambalinas del Palais Garnier e incluso dentro de la Foyer de la Danse. No existe documentación alguna que consiga demostrar si Degas abusó o no de las bailarinas al igual que lo hacían asiduamente sus colegas, sin embargo, resulta curioso que el pintor nunca retratara a bailarines masculinos y que, a su vez, sintiera tanta fascinación por las bailarinas un hombre que no llegó a contraer matrimonio, ni tuvo ninguna amante conocida, ni hijos reconocidos. De hecho, Emilie Bernard realizó comentarios sugiriendo la impotencia del pintor y el propio Manet aseguraba que era incapaz de amar a ninguna mujer o de ni siquiera intentar abordarla (Bladé, 2020). Incluso Vincent Van Gogh escribió textualmente en una carta dirigida a Bernard: “A él no le gustan las mujeres, sabe que, si le gustaran o si se las follara demasiado, se enfermaría cerebralmente y no tendría esperanzas en la pintura” (Bailey, 2020). La ausencia de relaciones públicamente conocidas aunada a la obsesión que profer-

ía hacia las bailarinas de la Ópera, ha provocado que no sean pocos lo que insinúan que Degas tenía algún tipo de fetiche perturbador que únicamente podía saciarse por medio de la visión.

En 1870, la danza irrumpió en su arte para estar presente hasta el final de sus días. Degas provenía de una acomodada familia y entre los muchos entretenimientos que París lograba ofrecer a la gente pudiente, el ballet fue su favorito. Podía llegar a presenciar una misma obra varias veces e incluso solicitó permiso por escrito para asistir a los exámenes de las bailarinas (Bladé, 2020). Experimentó pictóricamente hasta la esquilma, retratando a sus personajes en multitud de ubicaciones, desde numerosos ángulos, buscando originalidad, pero a su vez naturalidad en las poses de las bailarinas y estampando sus creaciones al pastel sobre cartón, al óleo sobre tabla e incluso con tiza. A primera vista, puede parecer que los cuadros de Degas en los que representa a las bailarinas de la Ópera durante los recitales, las clases de danza o en sus pequeños momentos de descanso, buscan congelar el movimiento de las danseuses y exhibir la belleza incondicional del arte que obsesionó al pintor hasta el punto de producir más de 200 obras tomando la danza como protagonista. Sin embargo, la obra del francés refleja con una brillante sutileza la triste realidad de las bailarinas del siglo XIX. Son muchos los cuadros en los que se pueden hallar ligeramente escondidas, y en ocasiones no tan escondidas, a unas pequeñas figuras ataviadas con trajes negros, en el lateral del estudio o incluso detrás de una cortina. Degas no dudó en hacer partícipes de sus creaciones a los abonés. “Degas a menudo retrataba a los señores con sombrero de copa, probablemente miembros del notorio Jockey Club, quienes tenían un acceso privilegiado a las bambalinas de la Ópera” (Bernheimer, 1987, p. 159).

Al igual que le ocurrió a Miguel Ángel y a Mantegna, Degas estaba fascinado por la capacidad que posee el ser humano para tolerar con firmeza el sufrimiento y la tortura. “La cualidad humana que más admiraba Degas era la resistencia” (Berger, 2011). Sus obras están cargadas de tinieblas, la oscuridad de sus cuadros a menudo no corresponde a ninguna sombra lógica. Lejos de transmitir ese sentimiento de pasión por su trabajo que tanto suele caracterizar a los bailarines, Degas representa a jóvenes catatónicas con una fuerte expresión de cansancio, incluso de aburrimiento y a menudo distraídas. El que fuera director del Louvre y del Musée d’Orsay, Henri Loyrette, llegó a afirmar que encontraba una cierta sensación fantasmagórica en las obras del pintor (AFP, 2019). La obra de Degas, quién siempre sintió un profundo respeto y una fuerte admiración hacia las bailarinas, no sólo por el desmesurado esfuerzo y sacrificio que requiere su profesión, sino también por la dureza con la que se presentaban en cada ensayo a pesar de la hostilidad y los abusos de los que fueron víctimas; constituye una denuncia pictórica ante un hecho que toda la sociedad francesa de la época pretendía ignorar, si es que no se aprovechaban del mismo.

LA HIJA DE DEGAS

En 1881, se daría un momento sin precedentes en la carrera de Degas. El artista decidió exponer una escultura con motivo del Salón de los Impresionistas, siendo no sólo la única vez que presentaría una escultura, sino que también sería la última ocasión, mientras él viviese, en la que el público podría contemplar a La petite danseuse de quatorze ans. Degas comenzó a sufrir alteraciones en su capacidad visual, lo cual perjudicaba a su pintura, por lo que se introdujo en una empresa que buscaba crear arte por medio del tacto. “Me he dado cuenta de que, para lograr una exactitud tan perfecta que pueda dar la sensación de vida, es necesario recurrir

a las tres dimensiones”, afirmó (Serena, 8 de diciembre de 2017). Demoró dos años en terminar de confeccionar y esculpir una escultura de cera que medía casi un metro de alto y que vistió con un tutú de algodón y seda, un corpiño de tela y zapatillas de lino, incluyéndole a su vez pelo real que se recogería en una coleta baja sujeta por un gran lazo de seda (Fernández, 2020). Esta pequeña bailarina de catorce años fue una de las petite rats de la Ópera, Marie Van Goethem. Hija de una lavandera y de un sastre de origen belga que se trasladaron a París para intentar huir de la miseria, Marie provenía de una familia tan pobre como desestructurada. Su padre las abandonó y dejó a su madre al cuidado de tres niñas, siendo Marie la mediana de las hermanas. Después de mudarse en numerosas ocasiones, lo cual manifiesta una cierta inestabilidad económica, la familia se estableció en el distrito de Notre-Dame-de-Lorette, una zona conocida por la delincuencia y la prostitución debido a las severas condiciones de degradación social. La madre de las niñas se vio obligada a desempeñar el oficio más viejo del mundo para poder mantener a sus hijas y las introdujo en la Escuela de la Ópera con la intención de que ellas también pudieran contribuir económicamente. En 1879, Marie Van Goethem comenzaría a trabajar como modelo para Edgar Degas pudiendo sumar un pequeño incentivo extra a su economía. El artista realizó 26 estudios para trabajar los detalles del personaje que después convertiría en una obra maestra, dibujándola tanto con su tutú como completamente desnuda.

La Petite Danseuse de Quatorze Ans supone un trabajo verdaderamente ambicioso para haber sido la primera escultura del artista. En una primera instancia, llama la atención la postura en la que el francés decidió esculpir a su pequeña creación. Una cuarta posición de pies un tanto irregular debido a la exagerada apertura de las piernas y la falta de precisión técnica. Todo el peso corporal recae en la pierna trasera mientras que las manos se encuentran entrelazadas en la parte posterior del cuerpo. Resulta extraño que un pintor que había logrado retratar en sus cuadros posiciones tan complicadas como pueden ser un attitude o un arabesque perfectamente alineado, se decantara por una cuarta posición no demasiado precisa. Sin embargo, en algunas de las obras de Degas, aparecen bailarinas en una posición similar a la de La petite danseuse de quatorze ans, por lo que quizás esta colocación fuese bastante común entre las bailarinas durante sus clases a modo de descanso. Lo verdaderamente característico de esta escultura se encuentra en las facciones de la cara, así como en la expresión desafiante y un tanto insolente. La cara mantiene la barbilla ligeramente elevada y los ojos están casi cerrados, como si la niña estuviera perdida entre sus propios pensamientos, por lo que no parece la actitud a la que se acostumbra a ver a los bailarines: atentos, apasionados, concentrados. “El animal femenino especializado, esclavo de la danza”, es lo que Paul Valéry concluyó que Degas buscaba representar en esta escultura (Serena, 8 de diciembre de 2017). Degas se podría haber decantado por una primera bailarina y esculpirla en un talante glorioso y lleno de gracia haciendo alusión a la grandiosidad que refleja el ballet clásico, no obstante, escogió a una niña de dudosa reputación, con rasgos poco agraciados y perteneciente a la categoría más baja de la Ópera para materializarla en una actitud tan natural como representativa de la realidad en la que se encontraba.

Todo el país quedó conmocionado ante la escultura de Degas y los posicionamientos de la crítica se mantuvieron en los extremos, algunos la amaban y otros la odiaban por completo. El artista fue acusado de bestializar a la bailarina y de dotarla con rasgos indígenas los cuales se llegaron a comparar con las facciones de un mono insinuando que la escultura contaba con un cráneo primitivo que la afeaba, a lo que contribuyó el que la escultura fuera presentada

Ilustración 2. Edgar Degas
Petite danseuse de quatorze ans
Entre 1921 et 1931
Statue en bronze patiné, tutu en tulle, ruban de satin, socle en bois
H. 98,0 ; L. 35,2 ; P. 24,5 cm.
1930
© Musée d’Orsay, Dist. RMN-Grand Palais



dentro de una campana de cristal como si de un animal salvaje se tratara. De hecho, la crítica sugirió incluso que la obra debía enviarse al New Medical Museum of Paris. “No pido que el arte sea siempre elegante, pero no creo que su función sea defender la fealdad”, escribió la crítica de arte Elie de Mont para La Civilisation. “Quizás peor que fea, la pequeña bailarina fue vista como inmoral, encarnando todo el vicio de su clase y profesión” (Deirdre, 2006, p. 64).

Edgar Degas no volvió a exponer a La Petite Danseuse de Quatorze Ans, y la ocultó en su taller refiriéndose a ella como su hija, a la que buscaba proteger de la hostilidad y el odio que habían conseguido despertar esos 98 centímetros de cera. Tras la muerte del artista en 1917, el artesano Hebrard en 1922, halló en su taller alrededor de 150 esculturas entre las que se encontraba la pequeña bailarina. Después de fabricar un molde de yeso, realizó más de una veintena de copias en bronce de La petite danseuse de quatorze ans, las cuales se encuentran repartidas entre colecciones privadas y los más prestigiosos museos del mundo, mientras que la escultura original está conservada en la Galería Nacional de Washington D.C. A pesar de las críticas de la época, las reproducciones de la figura han conseguido subastarse por cantidades millonarias. La bailarina de carne y hueso, Marie Van Goethem, fue despedida de la Ópera en 1882 por absentismo, consecuencia de todas las citas que había concertado con Degas para trabajar en su escultura. Tiempo después, se sumergió en la prostitución siguiendo los pasos de su madre y fue vista en locales de mala reputación como The Black Cat, frecuentado por artistas, bailarinas y prostitutas. Su historia es tan solo un ejemplo más de la difícil hazaña que suponía ascender socialmente durante el siglo XIX, así como de la poca probabilidad que había en conseguirlo.

CONCLUSIONES

La danza clásica es una disciplina generalmente atribuida al género femenino. Sin embargo, parece que la bailarina únicamente supone la encarnación de un títere manipulado por la mano del patriarcado. Se la concibe como a una mujer sumergida en el cuento de hadas que cualquier niña desearía vivir, no obstante, por encima de ella se mantiene la hegemonía masculina que durante generaciones ha logrado oprimirla cuando no la convertía en víctima de sus abusos como fue la realidad de las petite rats. Durante décadas, la Ópera de París fue testigo de cómo cientos de hombres adinerados se aprovechaban de la vulnerabilidad mujeres y, principalmente, de multitud de niñas, beneficiando a su vez a los altos cargos de la institución. La sociedad francesa del siglo XIX se encontraba sumida en el auge de la prostitución y consiguió arrastrar consigo a las más paupérrimas niñas bajo la promesa de un futuro en la Ópera como bailarinas de primer nivel. No obstante, los abusos a los que serían sometidas por parte de las figuras masculinas pertenecientes a la casta dominante suponían tan sólo la letra pequeña del contrato que todo el mundo ignoraba. Incluso el lavado de cara efectuado por la Ópera a comienzos del siglo XX, el cual podría parecer que supone un cambio de conciencia y un cierto arrepentimiento en cuanto a sus conductas machistas, fue llevado a cabo únicamente para restaurar su propia reputación, no para intentar salvaguardar sus malos actos para con las bailarinas, de haber sido así, la Ópera no habría repudiado durante los inicios del pasado siglo a todas aquellas bailarinas que aún continuaban practicando la prostitución, llegando incluso a despedirlas, así como a despreciarlas hipócritamente por continuar ejerciendo el oficio que la propia institución las obligó a practicar. Al mismo tiempo, resulta curioso cómo la prostituta se convirtió en la figura central de multitud de obras artísticas, tanto literarias como pictóricas y, sin embargo, el ballet consiguió convertir a la mayor representante de esta forma de

arte en una prostituta más.

Por otro lado, el acercamiento de Edgar Degas hacia las bailarinas, lejos de convertirlo en otro depravado más, no llegó a atravesar nunca el límite de un sentimiento de paternalismo benevolente, o al menos no hay evidencias de ello. Fue un fuerte defensor en cuanto a exponer la realidad social sin ningún tipo de retoque o adorno, pero siempre de un modo tan sutil que se podía extraer una cierta belleza hasta de sus más perturbadoras obras. Para la sociedad parisina de la segunda mitad del siglo XIX, La petite danseuse de quatorze ans supuso un golpe de realidad tan extremo que, siendo muchos los que no estuvieron preparados para afrontarlo, hubo otros que tampoco fueron capaces de asumirlo. Es por ello que, quizás, el rechazo a la escultura estuviese propiciado por la negativa social en cuanto a la tórrida realidad que se vivía entre los bastidores de la Ópera en tanto que una petite rat no podía ser comparada con una bailarina cortesana de primer nivel, sino que era percibida como un ejemplo más de todo el vicio que rodeaba a las clases más bajas para contribuir así al agravio de la brecha entre clases. Quizás, el hecho de que Degas se preocupara en puntualizar que su musa tenía únicamente catorce años fuera su manera de sacudir conciencias al dejar constancia de que se trataba tan solo de una niña pequeña, pero ya perdida ante los ojos de un mundo hostil.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad Carlés, A. (2012) Historia del Ballet y de la Danza Moderna. Madrid, España. Alianza.
- AFP. (2019, 24 de septiembre) Degas and his Dancers: New Show Demolishes Myth. Bangkok Post. Recuperado de: <https://www.bangkokpost.com/life/arts-and-entertainment/1757229/degas-and-his-dancers-new-show-demolishes-myth>
- Bailey, M. (2020, 20 de marzo) Van Gogh's Theory on Degas's Success with Female Nudes. Recuperado de: <https://www.theartnewspaper.com/2020/03/20/van-goghs-theory-on-degass-success-with-female-nudes>
- BBC Television (Productora) Gold, M. (Director). (2004) Little Dancer Aged Fourteen. Inglaterra, Reino Unido.
- Berger, J. (2011, 15 de noviembre) The Dark Side of Degas's Ballet Dancers. The Guardian. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/nov/15/john-berger-degas-ballet-dancers>
- Blakemore, E. (2018, 22 de agosto) Sexual Exploitation Was the Norm for 19th Century Ballerinas. History. Recuperado de: <https://www.history.com/news/sexual-exploitation-was-the-norm-for-19th-century-ballerinas>
- Blandé, R. (2020, 24 de marzo) Degas y su Obsesión por las Bailarinas. La Vanguardia. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20200324/474258201575/edgar-degas-bailarina-impresionismo-opera-paris.html>
- Conner, S. (2017). The Paradoxes and Contradictions of Prostitution in Paris. En M. Rodríguez, L. Van Voss & E. Van Nederveen (Eds.), Selling Sex in the City: A Global History of Prostitution, 1600s - 2000s (pp. 171-200). Leiden, Países Bajos: Brill: Recuperado de: <file:///Users/w102/Downloads/9789004346253%20-%20Selling%20Sex%20in%20the%20City.%20A%20Global%20History%20of%20Prostitution,%201600s-2000s%20Selling%20Sex%20in%20the%20City.%20A%20Global%20History%20of%20Prostitution,%201600s-2000s.pdf>
- Corbin, A. (1990). Women for hire: Prostitution and sexuality in France after 1850. Massachusetts, Estados Unidos. Hardware University Press.
- Dance Data Project. (2020) 2019-2020 Season Overview. Dance Data Project. Recuperado de: <https://www.dancedataproject.com/>

wp-content/uploads/2020/07/2019-2020-Season-Overview.pdf

Dawson, J. (2006) Danseuses as Working Women: Ballet and Female Waged Labor at the Paris Opera, 1830-1860. The University of California, Riverside. CA, EE.UU. Recuperado de: <https://www.proquest.com/openview/ae4b12aa687dee0d53b88bfdec5fcd9b/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>

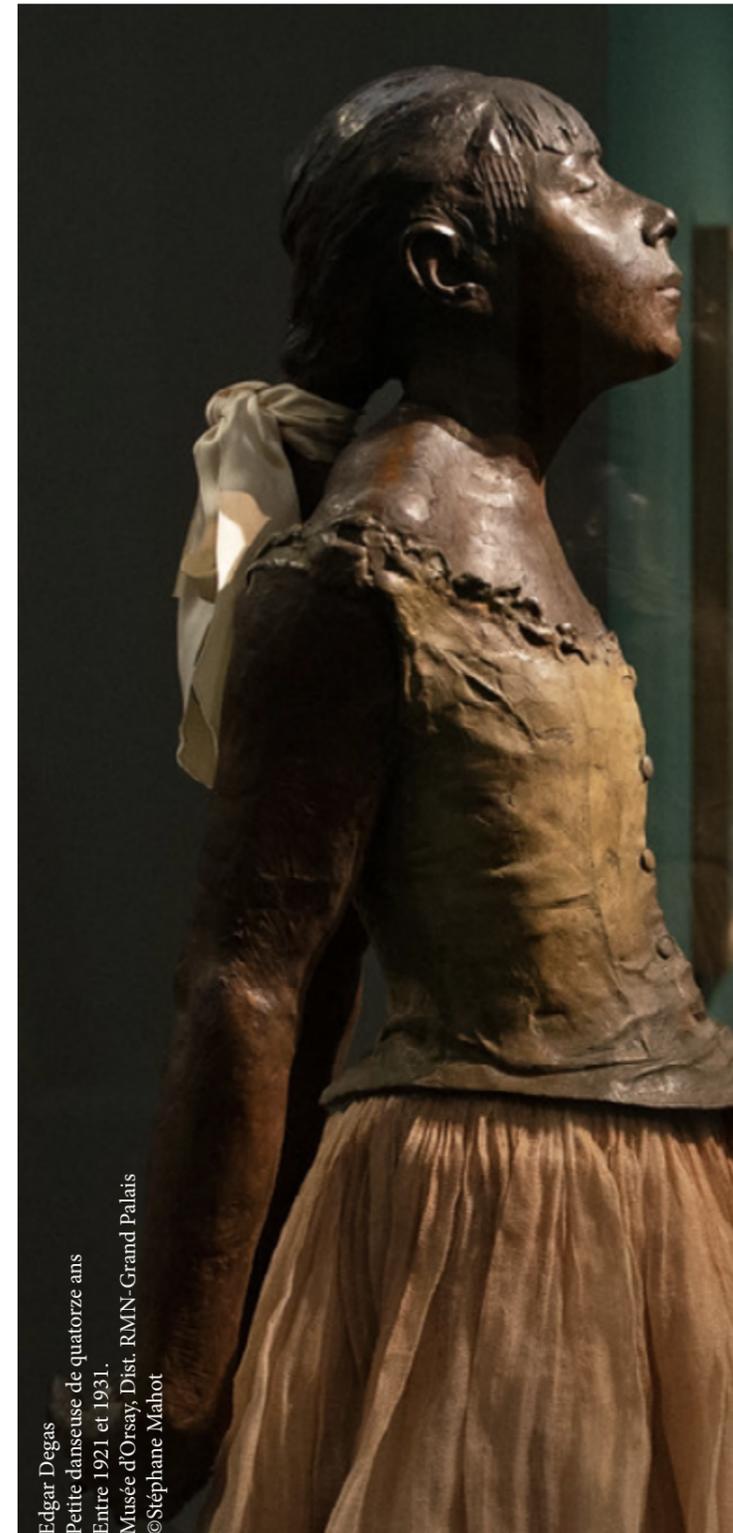
Deidre, K. (2012) Ballerina: Sex, Scandal and Suffering Behind the Symbol of Perfection. Vancouver, Canadá. Greystone Books. Recuperado de: <https://books.google.com.ec/books?id=DymoBAAAQBAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

Dunne, B. W. (1994). French Regulation of Prostitution in Nineteenth-Century Colonial Algeria. The Arab Studies Journal, 2(1), 24-30. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/pdf/27933632.pdf?refreqid=excelsior%3A4c86dae9e61e3d7f60f200661b57d38f>

- Fernández, I. (2020, 28 de julio) La Petite Danseuse de 14 Ans. La Cámara del Arte. Recuperado de: <https://www.lacamaradelarte.com/2020/07/1e-petite-danseuse-de-14-ans.html>
- France Archives (2015) Papiers de Georges Eugène Haussmann (1868-1891). France Archives. Recuperado de: <https://francearchives.fr/findingaid/24aca95fbfcd320b99e2958b45050fc66cb0fbc>
- Guest, I. (2005, 22 de noviembre) The Creation of Coppelia. Wayback Archive. Recuperado de: <https://web.archive.org/web/20051122152831/http://www.ballet.org.uk/reference/notes/coppelia/creation.html>
- Laurens, C. (2017) Le Petite Danseuse de Quatorze Ans (eBook). Recuperado de: https://books.google.es/books?id=7QAtDwAAQBAJ&pg=PT34&lpg=PT34&dq=richard+o%C2%B4monroy+petite+rats&source=bl&ots=03p0s87FIS&sig=ACfU3UIRxxvQg3jB7rvGVVM8t2LJkTyKWdQ&hl=es&sa=X&ved=2ahUKewio36TqhJ3zAhVbBGMBHeW_A98Q6AF6BAgZEAM#v=onepage&q=richard%20o%C2%B4monroy%20petite%20rats&f=false
- McCarren, F. (1998) Dance Pathologies: Performance, Poetics, Medicine. California, EE.UU. Sandford University Press.
- Moghaddam, F. (2020, 1 de febrero) Pédocriminalité: Ce que Disent les Lois depuis 1810. France Culture. Recuperado de: <https://www.franceculture.fr/droit-justice/pedocriminalite-ce-que-disent-les-lois-depuis-1810>
- Moller, N. (2017, 15 de diciembre) Derrière Louvre de Degas, La Terrible Réalité des Petites Danseuses de L'Opéra. France Musique. Recuperado de: <https://www.francemusique.fr/opera/derriere-l-oeuvre-de-degas-la-terrible-realite-des-danseuses-de-l-opera-57214>
- Olivesi, V. (2008) La nudité des danseuses professionnelles au théâtre de l'Opéra, 1830-1850. Rives Nord-Méditerranéennes, 30. 93-100. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/rives/2373#quotation>
- Ópera de París (s.f). Arquitectura. Ópera de París. Recuperado de: <https://www.operadeparis.fr/en/magazine/350-years/architecture/1314-the-palais-garnier-or-the-new-opera>
- Rosas, P. (2015, 24 de septiembre) Absenta, Putas y Cancán, el París de la Belle Époque se Despliega en el Museo de Orsay. El Confidencial. Recuperado de: https://www.elconfidencial.com/cultura/2015-09-24/prostitucion-museo-paris-orsay-belle-epoque_1033818/
- Serena, A. (2017, 8 de diciembre) Degas: La Increíble y Triste Historia de la “Pequeña Rata”. La Razón. Recuperado de: <https://www.larazon.es/cultura/degas-la-increible-y-triste-historia-de-la-pequenarata-PC17156449/>
- Véron, L. (1854) Memories D'Un Bourgeois de Paris (eBook). Recuperado de: <https://books.google.tt/books?id=TqUOAAAAQAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>
- Willsler, K. (2015, 19 de septiembre). Cocottes, courtesans and Sex in the City: Paris Celebrates Art of the Demi-monde. The

Guardian. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/19/musee-orsay-prostitution-paris-exhibition-splendour-and-misery>

Yung, A. (2020, 23 de julio) How 19th Century Ballerinas Were Sexually Abused. History of Yesterday. Recuperado de: <https://historyofyesterday.com/how-19th-century-ballerinas-were-sexually-abused-63f1caff58fe>



Edgar Degas
Petite danseuse de quatorze ans
Entre 1921 et 1931.
Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais
©Stéphane Mahot



La estética trágica en la tetralogía La Sangre de las Promesas, Wajdi Mouawad

Tragic aesthetic in Wajdi Mouawad's
"La Sangre de las Promesas" tetralogy

Alba Hernández Hierro
Graduada en Filosofía,
Egresada en la Universidad de Salamanca,
Salamanca, España
ORCID 0000-0002-6835-4222

Resumen

El teatro contemporáneo de Wajdi Mouawad juega con todos los elementos dramáticos de la actualidad para recrear la forma, estructura, argumento y catarsis de las tragedias clásicas. El fin de este autor radica en superar la concepción romántica de lo trágico como categoría filosófica trayendo a la actualidad el esquema aristotélico de la tragedia clásica. A través de un método deductivo se han formulado las premisas aristotélicas recogidas en La Poética para alcanzar una caracterización de la "tragedia" en el universo dramático griego. Se ha analizado la tetralogía La Sangre de las Promesas de Wajdi Mouawad y extraído las características principales de sus obras, concluyendo con la estructura clásica de la tragedia en el teatro de Mouawad.

Palabras clave: tragedia clásica, teatro contemporáneo, W. Mouawad. Clasificación JEL: según área temática, no procede.

Abstract

Wajdi Mouawad's contemporary work plays with every current dramatic element in order to recreate the shape, structure, plot and catharsis of greek tragedies. The author aims to overcome the romantic conception of the tragic category as a philosophical denomination, bringin the aristotelian scheme to the present days.

The aristotelian premises collected in La Poética have been formulated through the use of the deductive method in order to reach the "Tragedy" characterization in the dramatic greek universe. Wajdi Mouawad's "La Sangre de las Promesas" tetralogy has been analysed for the purpose of extracting the main features of his work, and concluding with the classic greek structure in Mouawad's oeuvre.

Keywords: greek tragedy, contemporary theatre, W. Mouawad.

1. INTRODUCCIÓN

A la tragedia le resulta esencial la muerte del sujeto: primero para que se demuestre la certeza de lo divino en él, pero también y segundo, para que triunfe la justicia eterna J.L. VILLACAÑAS.

A lo largo de la historia del teatro el concepto de tragedia ha ido cobrando diferentes dimensiones. Durante la antigüedad clásica la tragedia era una categoría dramática para referirse a un género teatral concreto, un acontecimiento dirigido al pueblo con diferentes objetivos: pedagógico y político. De esta forma nos lo hace saber Aristóteles en su obra *La poética*, su tratado sobre teoría literaria, en la que defiende el carácter mimético del arte.

“La epopeya y la poesía trágica, la comedia, la poesía ditirámica y la mayor parte del arte de tocar la flauta y del de tañer a cítara, todas son, en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre sí en tres aspectos: ya por imitar con medios distintos, ya por imitar cosas distintas, ya por imitar de forma distinta y no de la misma manera” (Aristóteles, 2011: 35).

Entendemos este carácter mimético del arte como una práctica arraigada a la voluntad del ser humano, inherente a él. La mimesis es la forma de conocimiento que nos permite entender la realidad y disfrutar de esta. La imitación es la capacidad que nos permite generar un conocimiento del que participa la imaginación como la facultad de conocimiento que interviene entre el pensamiento racional y las sensaciones.

Para Aristóteles la tragedia era el mayor exponente de mimesis, porque es la imitación de una acción con el fin de purificar las emociones del espectador mediante el terror y la compasión por el destino del héroe trágico. Para defender esta postura, Aristóteles expone las características comunes que se dan en una tragedia para llegar a un proceso catártico.

Fue esta primera conceptualización filosófica la que permitió futuras aproximaciones. En este punto, es determinante el periodo del Romanticismo alemán y su concepción de la tragedia como una categoría enmarcada en un momento histórico concreto ya pasado e imposible de volver a representar. A finales del siglo XVIII y ya en el siglo XIX, la tragedia griega fue el medio que los filósofos utilizaron, como planteamiento propio, para reflexionar sobre el concepto de hombre como ser limitado en un plano real e infinito.

Este nuevo enfoque de análisis permitió acuñar la idea de lo trágico, como idea que abarca los principios en que se sustenta la tragedia clásica, pero que no parece hacerse visible en los griegos. El movimiento que se genera es una continua regresión hacia los ideales de la tragedia griega como búsqueda de una cultura

referente —bien por admiración, o por crítica— para el movimiento filosófico romántico: “el encuentro entre aquella experiencia utópica y este instrumental analítica ha proporcionado, además de la filosofía idealista, la teoría y la práctica de la tragedia”. (Villacañas, 1993: 45)

El giro radical sobre la teorización de la tragedia lo encontramos con el desplazamiento al sujeto. Si el sujeto es trágico, y existe una constante atención sobre el análisis del sujeto, entonces lo trágico adquiere la categoría de ser objeto de reflexión. Los románticos y los idealistas se encargan de especificar, pues, las características y naturaleza de las situaciones que hacen generar una situación trágica que recae directamente en los sujetos. Esta categorización estética y filosófica del concepto de tragedia en la época moderna dará lugar a diferentes posturas al respecto, que sopesarán su vigencia fuera del periodo histórico helénico: por un lado, la tragedia como género teatral propio de la Antigüedad clásica se ha extinguido, y por tanto, se defiende que la tragedia ha muerto y es un género que resulta irrepresentable en la actualidad.

Desde la actualidad podemos defender la representación de la tragedia como género dramático porque, aunque no se represente como en la antigüedad clásica, sí que se siguen dando las mismas características que subyacen al propio género. Esto es lo que vamos a analizar en este artículo partiendo de la tetralogía *La Sangre de las promesas*, Wajdi Mouawad.

Dentro del paradigma teatral nos encontramos ante un gran campo de representación. Gracias a la tecnificación escénica y los nuevos procesos teatrales que surgieron a finales del siglo pasado, podríamos afirmar que hoy en día se pueden representar muchas más cosas que antes. De este modo, Mouawad mantiene un propósito claro: trasladar las tragedias clásicas al teatro contemporáneo.

2. METODOLOGÍA

Para defender la hipótesis sobre la posibilidad de seguir la estructura clásica de la tragedia en el teatro contemporáneo, se ha llevado a cabo un análisis deductivo comparando las distintas características recogidas por Aristóteles en *La Poética* con la tetralogía *La Sangre de las promesas*.

A través de un método deductivo se han formulado las premisas aristotélicas recogidas en *La Poética* para alcanzar una caracterización de la “tragedia” en el universo dramático griego. A continuación, tras una lectura analítica de la tetralogía *La Sangre de las Promesas* de Wajdi Mouawad, se han extraído y comparado las características principales de su obra para concluir con la estructura clásica de la tragedia en el teatro de Mouawad.



Entendiendo estas premisas como los cimientos para la creación de una pieza trágica vamos a llevar a cabo un método deductivo de análisis de la tetralogía de Mouawad. Si tras el análisis de las cuatro obras dramáticas podemos deducir las mismas características planteadas por Aristóteles, entonces nuestra hipótesis de afirmar la posibilidad de crear una pieza trágica en la actualidad quedaría confirmada.

3. RESULTADOS

La tragedia clásica tiene ciertas características formales que la hacen singular. En primer lugar, el coro, en segundo lugar, el héroe trágico y en tercer lugar, el destino. Estas tres características Aristóteles las tenía presentes en La poética, donde expone las siguientes seis premisas que se dan en torno a estas particularidades y cómo se manifiestan en una tragedia. En primer lugar se debe desarrollar una acción mimética, es decir, una recreación de una acción que haga empatizar a los espectadores con el personaje. Esto es importante teniendo en cuenta que Aristóteles entiende como arte aquello que tenga un carácter mimético, por eso comprende que el mayor exponente de mimesis es la tragedia, donde ocurre realmente una acción que es re-presentada.

En segundo lugar, se da la imitación de una praxis, es la acción lo que repercute en el espectador y no la psicología de un personaje. El destino forma al personaje, le hace tomar decisiones que cambian el sentido de su vida. La praxis está orgánicamente estructurada por encima del individuo. No existe la espontaneidad en los personajes trágicos porque son estereotipos, no tienen una psicología que les haga actuar.

La praxis de la tragedia, tercera premisa, se fundamenta en el mito como hecho o relato estructurado y universalmente válido entre una cultura. El mito es utilizado como fuente de inspiración en las distintas expresiones artísticas. La acción trágica es entendida y aceptada antes de que suceda porque el mito que se encarna ya es conocido para el espectador, la importancia de la representación de ese mito y su moraleja es lo que se lleva a cabo en la imitación de la praxis.

La metabolé o cambio de fortuna es la cuarta premisa. El héroe trágico es con el que empatiza el espectador por no ser ni malvado ni virtuoso. La praxis del héroe trágico sufre una metabolé o un cambio de fortuna, esto es, sucede algo que cambia el transcurso del personaje. Las razones de la metabolé ocurren por la hamatría, es la opción errónea que toma el héroe trágico que le conducen a otras acciones erróneas. Se trata de una falta de conocimiento, no de culpa o pecado, sino la ignorancia de la acción correcta. El héroe trágico ignora

su destino e intenta arreglar o corregir la hamatría, esto lo denomina Aristóteles como peripecia. Cuando el héroe trágico se da cuenta de que el destino es inalterable se produce la anagnórisis o reconocimiento de su propia identidad.

El significado de esta identidad y las consecuencias que tiene para el héroe trágico es lo que implica la finalidad de la tragedia: la catarsis a través de la compasión y del temor. Esta última premisa es el final de la hibrys o desmesura de la historia de un personaje que trata de sobrepasar sus límites y desafiar el destino. Por efecto mimético el espectador sentirá la desgracia trágica por medio de la compasión, como una emoción humana ante la desgracia del héroe trágico; y el temor o miedo a que esa desgracia le suceda a él. Este es el carácter educativo de la tragedia: educar al ciudadano a respetar los límites y las normas de la polis.

La tetralogía de Mouawad La Sangre de las Promesas es el modelo óptimo para afirmar que sí se puede representar la tragedia desde el mismo sentido trágico que se hacía en la antigüedad clásica. Conforme a esta tesis hemos analizado las obras que componen esta tetralogía, además de abarcar las características y objetivos dramático del autor, para acercarnos al sentido que tiene la tragedia actualmente.

La Sangre de las Promesas está compuesta por cuatro piezas dramáticas: Litoral, Incendios, Bosques y Cielos. A continuación, vamos a ver las características comunes de cada una de ellas con la estructura aristotélica y las premisas del teatro clásico.

Litoral

Litoral es la primera pieza dramática de la tetralogía de Mouawad. Wilfrid, el héroe trágico de la obra, emprende un viaje para dar sepultura a su padre en su ciudad natal. Desde el inicio de la obra Mouawad juega con una gran carga simbólica para articular la vida y la muerte.

Wilfrid se enfrenta al destino trágico de su familia y al suyo propio por la imposibilidad de enterrar a su difunto padre en un país que se encuentra en constante guerra. Si analizamos lo que implica la orfandad como tema universal, podemos ver que se asume como una falta de identidad, como una ausencia de ser. En todas las culturas la familia siempre ha sido un eje vertebrador, así pues, desde un plano ficcional, cuando jugamos con su pérdida o con un enfrentamiento, afloran los sentimientos más humanos. Esto lo vemos en la tragedia clásica con ejemplos tan notables como Edipo, Antígona, Medea; pero también está en Shakespeare con Hamlet, o el Segismundo de Calderón de la Barca. De esta manera, Mouawad está introduciendo uno de los temas universales de la tragedia: la ausencia familiar y la muerte.

Mouawad juega con nuestro imaginario literario, de modo que el viaje, el motivo y el desarrollo de este, constituye una clara referencia a los viajes de Ulises. Así, como eje vertebrador tenemos la influencia de Homero. Además a lo largo del camino, Wilfrid se encuentra a un anciano que se presenta leyendo los primeros versos de la Ilíada y algún pasaje de las guerras de Troya. Se establece una semejanza entre la guerra de Troya y la guerra del Líbano, tierra del dramaturgo.

Por otra parte, hay un personaje ficticio dentro de la obra, un caballero que acompaña a Wilfrid, recordándonos a los caballeros de la mesa redonda de los cuentos míticos. Simone, otro personaje del texto, asume el objetivo de preservar la memoria de los muertos, como la finalidad que movía a Antígona.

Ante este planteamiento, de claras resonancias trágico-clásicas, ¿por qué nos encontramos en un escenario bélico, si lo que realmente se busca es el descanso? Al igual que otros dramaturgos contemporáneos, uno de los objetivos de Mouawad es crear una conciencia histórica en sus receptores. De este modo, podemos constatar que no son solamente las referencias a los temas y caracteres clásicos que aparecen en sus obras proponen a Mouawad como un gran escritor de tragedias en la actualidad. También tenemos que indagar en la forma. Si el meta-teatro es una técnica escénica para reforzar en el público la idea de que están asistiendo a una ficción, Mouawad utiliza este recurso pero no introduce teatro dentro de teatro, sino cine. De esta forma se crea un diálogo entre espectador y espectáculo. Con los elementos que nos proporciona el cine, como es el equipo de rodaje, justifica Mouawad tanto la distancia estética necesaria para una catarsis, como el elemento coral necesario para acercarse a una estructura de las tragedias clásicas.

En cuanto al héroe trágico de esta pieza, Wilfrid, emprende un camino que su familia no está de acuerdo en que lo lleve a cabo. Podemos ver aquí la primera denominada praxis de la tragedia aristotélica. La metabolé o el cambio de fortuna del personaje surge cuando no le permiten enterrar a su padre en su lugar de origen. La peripecias que el propio personaje intenta hacer no le sirven porque finalmente tiene que abandonar a su padre en el mar, acción catártica para el receptor.

Incendios

Esta vez la historia versa sobre la vida de Nawal, una mujer que los últimos cinco años de su vida ha guardado silencio. Una vez fallecida dejó escrita una carta a sus dos hijos gemelos, y en ella pedía que encontrarán a su padre y a un hermano. Esta búsqueda llevará a los protagonistas a encontrarse con sus antepasados, a la

guerra que asola su país de origen y a una cárcel. En definitiva, la búsqueda de la identidad abrirá camino a una gran tragedia. Su madre cometió un atentado terrorista, aunque su objetivo era un acto de justicia, no una masacre. Esta es la razón por la que entró en la cárcel, donde fue violada por el que sería su hijo y quedó embarazada de los gemelos.

Desde una perspectiva técnica, Mouawad sigue creando diferentes espacios temporales, así como desarrollando en escena la evolución de los personajes. Esto lo consigue gracias a la introducción de la tecnología y al trabajo actoral.

En cuanto al destino o viaje que se enfrenta en esta pieza es distinto al anterior. El viaje que se plantea en el Litoral tiene como objetivo buscar un sitio para la eternidad, de alguna manera se está buscando un futuro. Sin embargo, en Incendios se hace un viaje al pasado de una familia, un pasado que los protagonistas no sabían que existía. Esto último pone de manifiesto el dilema de aceptar o no tu pasado familiar y construir tu identidad en torno a él. Algo que en las tragedias clásicas también está muy presente, el destino es eterno y reincidente de generación en generación.

Mouawad acentúa esta búsqueda y el encuentro del destino de dos gemelos cuando los protagonistas son jóvenes, es decir, la batalla perdida con el destino Mouawad la plasma en la edad porque es la forma de exponer que las vivencias que tienen que sufrir no son las consecuencias de sus acciones, sino los acontecimientos impuestos por un fatum, como en la tragedia clásica.

El personaje de Nihad torturó a su madre y la violó; de este acto nacerán dos gemelos, que son a la vez sus hijos y hermanos. Esta circunstancia refleja el ideal de héroe trágico que los dramaturgos clásicos adoptan: un héroe condenado a la culpa de los actos que le marca su destino, cuya responsabilidad es implícita a este último.

Realmente esta historia representa el silencio y las consecuencias de una guerra, tema que es transversal en la tetralogía de Mouawad pero que se presenta con distintas facetas en cada uno de los libros. Mientras que en el Litoral la guerra actuaba como una memoria histórica, en Incendios plasma el horror, el cambio de sentido que sufren en la vida si te enfrentan a estas situaciones, el miedo y la impotencia. De esta forma se crea una catarsis en espectador a la agnición o anagnórisis del propio personaje de Nihad, esto es, cuando el personaje es consciente de lo que lleva sabiendo el público toda la obra, pero que en el tiempo de la fábula todavía no se ha dado. Lo mismo ocurre con Edipo cuando finalmente se da cuenta de que ha matado a su padre y se ha casado con su madre. Una vez más, vemos cómo Mouawad juega con el planteamiento

conceptual de las obras más clásicas.

Bosques

Litoral e Incendios hacen referencia a dos grandes obras de Sófocles: Edipo Rey y Antígona; Bosques asume una gran carga temática de la trilogía Orestíada de Esquilo. En particular, podemos ver muchas semejanzas con la tragedia Agamenón. En esta pieza, Agamenón y Clitemnestra tienen una hija en común, Ifigenia, que muere sacrificada por su padre como ofrenda a los dioses, para que estos apoyen a Agamenón en la guerra de Troya.

Al igual que le sucede al personaje de Ifigenia, en Bosques también se abre la posibilidad de que la protagonista Loup pueda morir por un condicionante familiar. No es un sacrificio a los dioses, sino una enfermedad que ha desarrollado Aimée, su madre. Este personaje tiene características parecidas a Casandra de la Orestíada, ya que ambas son capaces de poder ver ciertos episodios de sus pasados y futuros. Casandra veía situaciones significantes pero estaba condenada a no ser creída, sin embargo, en los periodos de epilepsia que sufre Aimée puede recordar a un soldado de la Primera Guerra Mundial, escena para la que no encuentra el sentido.

Una vez más Mouawad, bebe de la narración de la guerra de Troya, de un escenario bélico como antecedente de las consecuencias que puedan sufrir los personajes. Bosques tiene una dimensión histórica y mítica que es representada, de nuevo, gracias al juego temporal de presente, pasado y futuro. La protagonista de la tragedia de Mouawad se enfrenta a la historia de sus antepasados. Un recorrido por la vida de siete mujeres de su familia, marcada por guerras y opresiones, con el objetivo de comprender su presente y asumirlo. Este es el tercer viaje que Mouawad nos propone hacia el descubrimiento de los orígenes y de la identidad a través de la memoria histórica. El dramaturgo entiende que la memoria histórica es un viaje hacia el otro que no dejará de ser, en cierta medida, nuestro prójimo, y también en cierta medida utiliza las tragedias para hacer de la sociedad una humanidad consciente de su pasado, su presente y su futuro.

“Tenemos por ejemplo las fosas comunes. Si queremos hacer justicia, haría falta abrirlas y recomponer la historia cuerpo por cuerpo hasta que se pueda decir: “Él es él y ella, ella”, y enterrarlos debidamente. Pero eso supondría también recordar por qué murieron y que alguien descubra que en su familia hubo un asesino. Recordar u olvidar, he ahí el dilema.” (Mouawad, 2012: 16).

Loup es la hija de Aimée, fallecida por un tumor craneal. Loup nace en una época históricamente controvertida (caída del muro de Berlín, la masacre de Montreal, Segunda Guerra Mundial...) y marcada por

todos los conflictos bélicos que asolan occidente. Así, nos encontramos ante una obra dramática con gran ambientación histórica.

No obstante, existe en esta pieza una perspectiva mítica, ya que la búsqueda de la historia familiar de Loup se está adentrando en una historia desconocida y marcada por el destino. ¿Cómo es capaz Mouawad de imponer un mito en este marco tan concreto? De nuevo, jugando no solamente con un margen ficcional de la propia historia de la humanidad, sino también gracias al personaje que acompaña a Loup en el viaje: Douglas. Al igual que los héroes clásicos tenían la ayuda de los dioses para ciertas hazañas, Douglas es paleontólogo, hermeneuta del pasado y guía para Loup. Podemos ver en este compañero de viaje la similitud con un oráculo, pues es la persona que conoce la historia y orienta a Loup para descubrir las vivencias de su familia. Sin embargo, en la propia estructura de la obra, la aparición de Aimée se hace corresponder con los capítulos que tienen el nombre de “Oráculo”. Con este planteamiento estamos tratando de indicar que Mouawad pretende crear una obra mitológica tanto estructuralmente como en el desarrollo de sus personajes. El elemento que aparece en la historia como lo verdaderamente mítico es el propio bosque, que es en sí mismo un escenario común para la fantasía y el mito. Lo realmente impresionante de Mouawad es su capacidad para generar una atmósfera humana dentro de un mito creado a partir de la historia de la humanidad; propone así un mapa emocional en el espectador que se consolida cuando la historia finaliza. En esta obra, Mouawad utiliza muchas formas narrativas épicas, al dividir el texto por capítulos y hacer que los actores narren ciertas historias. Gracias a esta técnica el propio autor está creando una categoría imprescindible en la tragedia: la idea de mito como hecho universalmente conocido y aceptado tanto por el público como por los personajes.

Cielos

En las tres obras anteriores Mouawad sigue un patrón, una mirada hacia el pasado para poder entender el presente; sin embargo, esta obra no está marcada por ningún acontecimiento del pasado sino por un presente lleno de ceguera, y por el que no se puede hacer nada. No obstante, a lo largo de esta obra, también encontramos semejanzas con la trilogía de Esquilo, Orestíada, no tanto en los personajes, sino en la esencia de la propia obra trágica: la justicia y el derecho. La sociedad que plasma Esquilo en sus obras está sujeta a una justicia marcada por la ofensa, el agravio y la injuria. Cada personaje actúa por su cuenta para hacer justicia, por lo tanto estamos hablando de una justicia migratoria. Así, lo que realmente está plasmando Mouawad en Cielos es la búsqueda de una nueva ley en la que, al igual que los destinos trágicos que sufren los héroes de las obras helénicas, ponga de relieve las situaciones que actualmente asolan a la

humanidad, para actuar contra estas. Si analizamos la tetralogía completa con perspectiva, vemos cómo esta última obra es la solución a las anteriores. Las tres primeras piezas están marcadas por injusticias bélicas y acontecimientos propios de la actualidad. La solución Mouawad la propone en esta última: una nueva manera de ver la justicia, un cambio estructural. Somos conscientes de esto porque al final de la obra uno de los personajes tiene un gran monólogo en el que afirma lo siguiente:

“Cultura, belleza, poesía solo son espesas cortinas que le ciegan y sirven para obstaculizar el estallido de la verdad. De todos ustedes, soy el único que no teme a esa verdad candente, porque no tengo ni pasado ni apego a ningún recuerdo” (Mouawad, 2013: 148).

amenaza de un atentado que finalmente no pueden detener. Este equipo se encuentra alejado de sus familias, trabajan encerrados delante de un ordenador donde observan el espacio atemporal de muchísimos mensajes y vidas que existen dentro de la red. Necesitan descifrar las claves que se les plantean para poder salvar la vida de millones de personas. Con este marco de fondo, ocurre un incidente: el criptoanalista del equipo se suicida, era el único que sabía cómo llegar a los terroristas. A partir de este momento, el ordenador se convierte en la cripta para desactivar el atentado. El motivo por el que se suicida Valery, el criptoanalista que tenía la clave para llegar al atentado, es porque averigua que el terrorista es su hijo. También en esta ocasión los personajes asumen una función esencial, como Clément, amigo fiel de Valery y al que el fallecido le deja la responsabilidad de llegar a la paz y salvación.



‘Boscos’, de Wajdi Mouawad, dirigida por Oriol Broggi

A esto le responde otro personaje, pareja del criptoanalista suicidado y embarazada del mismo: “La poesía y la belleza pueden volverse destrucción. ¿Sabrás entender, sabrás cambiar el mundo de tu mundo? ¿El universo de tu universo? y ver que eso se alza ante nosotros no tiene piernas delante ni detrás porque lo que está ahí y que tú quieres detener con tus propias manos es un agujero, un agujero hueco, pena inmemorial, que da paso a la caída, agujero invertido propulsando años luz toda posibilidad de sentido y de remisión. ¿Cómo harás para luchar contra un agujero? ¿Cómo harás para luchar contra un poeta que ha encontrado su caída? ¿Cómo harás?” (Mouawad, 2013: 152).

El argumento de la obra gira en torno a un equipo de expertos antiterroristas cuya misión es descifrar la

La clave para averiguar el enigma es “dolor”, que se encuentra en el nombre de otro personaje de la obra, Dolorosa Haché, embarazada de Valery. ¿Por qué ella? Dolor es la constante que sufren todos los héroes trágicos, dolor es lo que sufre la sociedad, el dolor es lo que hay que combatir. Pero la clave se encuentra en su apellido: Haché, que lo relacionan con el cuadro de “La Anunciación” de Tintoretto, aunque lo que ve realmente Clément en ese cuadro es una violación. Lo que está representando Mouawad es a Occidente desde el privilegio, como María, forzado a comprender su posición cómoda. (Mouawad, 2013: 24).

Lo verdaderamente importante de esta obra, y lo que la diferencia de las anteriores, es que —aunque sí que se puedan encontrar características propias del héroe trágico en algunos de sus personajes— el texto

pretende ser el cierre de la tetralogía, imponiendo la solución con un nuevo tipo de justicia e incomodando a los espectadores, que son el reflejo de una humanidad que no se revoluciona a favor de la paz.

4. DISCUSIÓN

Abordando la posibilidad de crear una obra trágica en la actualidad vamos a aludir al doble interés temático de las obras de Mouawad: por una parte el rescate del esquema aristotélico sobre la tragedia y por otra parte, la apropiación para el público contemporáneo en relación con la catarsis obligando al receptor a reflexionar sobre su presente.

Mouawad alcanza una esfera poética a través de la palabra, entiende que la palabra y la imaginación del receptor son las herramientas necesarias para desarrollar una obra trágica. Para el dramaturgo el acto dramático es un encuentro con la memoria histórica de la humanidad, pero al igual que en la antigüedad clásica, el receptor no tiene que empatizar con un individuo sino con los acontecimientos que le suceden.

Las piezas dramáticas que acabamos de analizar siguen el desarrollo aristotélico del concepto clásico de la tragedia, aunque el autor no se queda ahí. Su obra también tiene un fin pedagógico, la necesidad de hacer partícipe al receptor de que la historia de occidente es el transcurso de la historia de la humanidad. Una humanidad bélica de la que todos participamos y somos conscientes.

Mouawad también comprende, al igual que Aristóteles, que la tragedia es la rueda que mueve las emociones más naturales del ser humano. En este caso el propósito catártico de nuestro autor es la actuación, o al menos revisión, del público como individuo que participa de una sociedad bélica.

Todo esto lo pone en relieve siguiendo el esquema aristotélico mencionado ya en este artículo a través de la tecnología en el espacio escénico y el trabajo actoral. Mouawad, heredero de su tiempo, comprende que la creación escénica es la composición de todos los elementos que se puedan desarrollar. La palabra o la ausencia de ella, los cuerpos, el tiempo y la importancia de la mirada del otro son las herramientas que utiliza para crear una atmósfera poética y universal que emerge un sentimiento catártico en el espectador.

5. CONCLUSIONES

La tragedia es uno de los géneros dramáticos que ha suscitado más reflexiones y controversias a lo largo de la historia. No solo en la Antigüedad grecolatina el teatro estaba ligado a la política de la sociedad, sino que este se ha ido reconfigurando en función de los acontecimientos de la época.

Esta es la causa por la que durante la Modernidad creció la necesidad de reflexionar sobre la inexistencia de obras trágicas tal como se conocían en la época helénica. En efecto, los idealistas, tras la caída del esplendor de la Antigüedad clásica, defendieron la hipótesis de que el progreso debía ir de la mano de lo que fue la sociedad grecolatina. No obstante, Menke se opone a estas ideas. Analiza, pues, el cambio que sufre el género de la tragedia tras el concepto filosófico y estético de lo trágico, pero argumenta que sí se podía crear tragedias en la actualidad, ya que el sentido de estas solo depende de la reflexión que emana del público. Menke defiende que el objetivo de la tragedia es crear en el receptor un sentimiento que abra camino a la consideración de los episodios trágicos que sufre el héroe de la tragedia. Siguiendo con esta línea, hemos tomado el trabajo de Wajdi Mouawad, dramaturgo, intérprete y director de escena, para intentar comprobar si esa función trágica sigue vigente en la actualidad.

Llegados a este punto, se puede concluir que la obra del dramaturgo Wajdi Mouawad constituye un episodio fundamental para la recepción estética de la categoría de lo clásico en el teatro contemporáneo de las mismas características que las tragedias clásicas: un coro, o un en su defecto un corifeo; la división por párodos, o por capítulos en el caso de la obra más narrativa; el destino, la responsabilidad y la culpa del héroe trágico... Lo que realmente hace especial el trabajo de este dramaturgo es la forma en la que expresa la importancia del texto poético, la comprensión escénica y el trabajo actoral.

REFERENCIAS

- Aristóteles. Poética. Gredos, 2011.
 Nietzsche, F. Obras completas. Escritos de Juventud. Volumen II. Tecnos, 2016. Mouawad, W. Litoral. KRK, 2010.
 _____ . Incendios. KRK, 2011.
 _____ . Bosques. KRK, 2012.
 _____ . Cielos. KRK, 2013.
 Sófocles. Tragedias. Gredos, 1981.
 Guzmán Guerra, A. Introducción al teatro griego. Alianza, 2005.
 Oliva, C. y Torres Monreal, F. Historia básica del arte escénico. 6a Edición. Cátedra, 2006.
 Jiménez Hernández, J. (2015) Filosofía de la imaginación. Rev. Filosofía Univ. Costa Rica. XLIV (Número Especial), 21-54.
 Menke, C. La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación. Antonio Machado libros, 2008.
 Szondi, P. Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico. Dykinson, 2011.
 Villacañas Berlanga, J. L. Tragedia y teodicea de la historia, El destino de los ideales en Lessing y Schiller. Visor Distribuciones, 1993.
 Wahnón, S. (2016). Juego estético y sentido ético.

Estética y hermenéutica en la teoría de la tragedia de Christoph Menke. Ámbitos, Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades, no 35, 21-33



"Cielos" de la Tetralogía de Wajdi Mouawad
 Puesta en escena de la obra "Cielos" de la tetralogía de la llamada "La Sangre de las Promesas" del autor libano-canadiense Wajdi Mouawad escenificada por la compañía Tapioca Inn dirigidos por Hugo Arrevillaga en el Teatro Benito Juárez.



INCENDIOS de Wajdi Mouawad
 Dirección: Mario Gas
 Nuria Espert, Laia Marull, Carlota Olcina, Álex García, Ramón Barea, Alberto Iglesias, Lucía Barrado y Edu Soto.
 Teatro de La Abadía.



El teatro testimonial como apoyo para la reconstrucción de la historia saharauí contada desde la voz de las protagonistas

Dra. Martha Ileana Landeros Casillas
Doctora en artes visuales y educación por la Universidad de Granada.
Dr. Angelo Miramonti
profesor de Artes Escénicas y Comunidad en Bellas Artes,
Institución Universitaria del Valle, en Cali, Colombia,

RESUMEN:

Este proyecto relata la historia del conflicto saharauí que por casi 50 años tiene como disputa los territorios de los que fueron despojados a causa de una descolonización fallida por parte de España. La realización de entrevistas a mujeres que protagonizaron momentos o hechos relevantes de la historia intenta acercar al lector una perspectiva desde sectores mucho más diversificados, es decir, para la realización de esta investigación recurrimos a las historias de vida vinculándolas con el teatro testimonial, intentando con ello reivindicar su historia y resignificar su derecho a contar su versión de la realidad. El resultado son varias obras de teatro que expone y cuestiona las atrocidades que ha vivido el pueblo saharauí durante tres generaciones. Este estudio se basa en la Investigación basada en Arte desde donde enfocamos las historias de vida y el teatro testimonial como una vertiente del Teatro del Oprimido.

Las entrevistas y las obras de teatro surgieron desde el acompañamiento de un taller teatral impartido por el doctor Angelo Miramonti, que por primera vez se llevó a cabo en los campamentos de refugiados en Tindouf con el apoyo de la Universidad de Guadalajara y la Embajada Saharauí en México.

Palabras claves: Teatro testimonial, historias de vida, mujeres, saharauí.

INTRODUCCIÓN

La historia invariablemente ha sido escrita por hombres y son ellos quien han decidido qué aparece y cómo aparece la mujer, son ellos quienes se han encargado de redactar los acontecimientos, normas, posturas, que por décadas a delineado la aparición de las mujeres a lo largo de la historia, somos el resultado de un sistema que poco a poco en el tiempo y en el espacio se comienza a revertir. El objetivo central de este estudio es contar la historia del pueblo saharauí alejándonos del paternalismo histórico con el que siempre se ha escrito la historia. Deseamos abrir un nuevo capítulo relatando la realidad desde los ojos, sentires y luchas de las mujeres saharauis; sus historias de vida son el eje central de este proyecto, y lo narramos desde un enfoque distinto, es decir, vinculamos las historias de vida con el teatro testimonial de la tercera generación de mujeres, quienes en su mayoría han nacido en los campos de refugiados, de esta manera, hacemos una propuesta de investigación y de reflexión que articula lo individual con lo colectivo, y las artes escénicas con los testimonios para restituir la memoria borrada de las mujeres.

Vincular las historias de vida con el teatro testimonial, es una propuesta experimental académica, que tiene como objetivo profundizar en el impacto de un acontecimiento histórico que poco se ha difundido y en el que la intervención de las mujeres ha sido crucial, pues han tenido que reinventarse, superarse y seguir adelante con sus vidas a pesar de todas las injusticias, golpes, violaciones y vejaciones que hayan podido sufrir. El conflicto empieza desde mediados del siglo XIX, la zona correspondiente al Sahara Occidental estaba en disputa respecto a cuál pueblo debería habitarla y, por consiguiente, cuál gobierno debería hacerse cargo de ella. Aunque históricamente había estado ocupada por tribus bereberes, fue tras el reparto de África en el que distintas potencias colonizadoras dividieron y decidieron sobre los territorios africanos.

En 1946 el Reino de España, después de la firma de varios acuerdos con Francia, nombraría a este lugar como África Occidental Española, siendo ésta la mayor prueba de que el Sahara Occidental es colonia española. Bajo esta tesitura, debido a la inestabilidad del gobierno español por la Guerra Civil y la posterior dictadura de Francisco Franco, provocó que se prestara poca importancia a la situación de esa colonia africana, en la que ya se comenzaban a esparcir ideas sobre la libre determinación del pueblo saharauí.

A mediados de los años sesenta en muchos países comienza la descolonización y Marruecos ve la oportunidad de reclamar lo que ese país concibió como el Gran Marruecos, lo cual implicaba la reivindicación territorial sobre Mauritania, Mali, Argelia, las Islas Canarias, Ceuta y Melilla, así como del territorio correspondiente al África Occidental Española o Sahara Occidental, como popularmente se le conoce.

Alrededor de 1963, la ONU inicia una investigación sobre los legítimos ciudadanos del Sahara Occidental y ese mismo año lo declara como un territorio no

autónomo, por medio del Comité Especial para la Descolonización de las Naciones Unidas, y lo incluye en la lista de territorios que requieren otorgar su independencia. Para ese entonces casi todo el pueblo tenía conocimiento sobre el despojo que querían hacer de sus territorios y las negociaciones engañosas y manipuladoras que deseaba hacer el dictador Franco con Marruecos, por lo que en 1973 se crea el Frente Polisario para reivindicar la idea independentista del Sahara Occidental frente a España en Tindouf, Argelia.

En la agonía de Franco en 1975, Marruecos realiza lo que muchos llaman la Marcha Verde, que no es otra cosa más que la migración de cientos de civiles marroquíes hacia el Sahara Occidental y para lo que el gobierno español no opuso resistencia. Por consiguiente, Marruecos y Mauritania deciden invadir el Sahara, mediante una ocupación armada, ambos reclaman el territorio como suyo. Muchas familias se ven obligadas a huir de sus casas e internarse en lo que mejor conocían: el desierto del Sahara. Otras más se quedan en sus casas en Marruecos y resisten la invasión, iniciando a partir de ese año una convivencia hostil y de persecución; otros muchos hombres y mujeres se unen a la guerra y logran que Mauritania se retire del conflicto y regrese los territorios, que hoy se le conocen como los territorios liberados.

Es así como inició la guerra entre el Frente Polisario y Marruecos, que tras muchos años de gestiones se ha intentado resolver pacíficamente ante la ONU y diversos organismos internacionales a través de la emisión de un referéndum para la autodeterminación a favor del pueblo saharauí, así como para terminar con el proceso de descolonización, pero desgraciadamente poco o nada se ha logrado. Es por esto que, hasta el día de hoy, la población saharauí se encuentra dividida en tres partes: miles de familias saharauis viven en diferentes campamentos de refugiados en Tindouf, otra parte de la población vive bajo el yugo marroquí en los territorios ocupados, una parte muy pequeña vive en los territorios liberados, que recientemente fueron evacuados a raíz de que nuevamente Marruecos declaró la guerra al Sahara Occidental y hasta el día de hoy siguen enfrentados en una guerra que ya cumplió poco más de un año y que a nadie parece importar.

A raíz de los hechos antes descritos toda la población saharauí en general ha tenido que adaptarse y reinventarse, como una sociedad desde el exilio viviendo en un territorio “prestado” como suelen nombrar ellos a los campamentos de refugiados de Tindouf, o bien viviendo las peores atrocidades por quedarse a defender su territorio invadido por Marruecos, de cualquier forma, gran parte de la historia saharauí ya se ha escrito, y pocas veces ha sido contada desde las voces y experiencias de ellos y ellas, pero principalmente de las mujeres quienes han sido la columna vertebral de este movimiento, pues poco se ha escrito sobre la participación que ellas han tenido durante la gestación del frente polisario, la organización en los campamentos, la reivindicación incansable dentro del territorio ocupado y la participación a nivel internacional que han tenido

para difundir su causa, por ello, este artículo solo las enfocará en ellas desde la horizontalidad, permitiendo que sean ellas quienes cuenten la parte de la historia saharauí que hace falta compartir desde la perspectiva femenina.

MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

El papel que las mujeres desempeñan en las sociedades es el resultado de una asignación ancestral; sin embargo, cada vez con mayor frecuencia este papel es cuestionado por las propias mujeres, quienes con mayor frecuencia reclaman su participación al escribir la historia de las sociedades. El lenguaje en toda la extensión de la palabra, es uno de los recursos más poderosos que los sistemas han utilizado para crear diferencias, asumir posturas, relegar etnias, sesgar realidades, asumir posiciones y delimitar participaciones. Es la mujer quien, a través del lenguaje, transmite a sus hijos la educación, los valores, las tradiciones y una infinidad de saberes, contradictoriamente, es el lenguaje también el que se ha usado para hablar por ellas, sobre ellas y de ellas. Históricamente ha existido la división de trabajos, deberes, responsabilidades, expectativas, etc. Las diferencias físicas a lo largo del tiempo han definido la participación de la mujer en la sociedad, lo que ha creado una sociedad regida por hombres, donde la mujer solo ha sido el complemento, la musa, la parte maternal y sentimental de la relación; sin embargo, muchos factores han propiciado un cambio en el rol de la mujer, por ejemplo, la incorporación de la mujer en la vida laboral, la alfabetización, el derecho a la participación democrática, en fin, una serie de características que cada sistema político, social, cultural y económico ha empujado en el orden mundial a este lento pero paulatino cambio.

Ante este panorama convendría preguntarse cómo es que las mujeres saharauis han llegado a los extremos más insólitos, crueles, improvisados y desmedidos desde donde se han abierto paso para ser escuchadas y para ser vistas, para ello, es importante escuchar la historia que hay detrás de cada mujer, detrás de cada testigo. Para los fines de este trabajo recurrimos a las historias de vida vinculándolas con el teatro testimonial, intentando con ello reivindicar su historia y resignificar su derecho a contar su versión de la realidad. El Teatro testimonial es una vertiente del Teatro del Oprimido que consiste, a grandes rasgos, en dotar o entregar a las personas los modos de producción teatral para que se reapropien de un lenguaje artístico que es propio de todo ser humano y no restrictivo para ciertas clases. Como decía Boal (1998), este método persigue la desmecanización física e intelectual de los participantes y la democratización del teatro, estableciendo condiciones prácticas para que las personas hagan uso del lenguaje teatral y amplíen sus posibilidades de expresión, a través de una comunicación directa, activa y propositiva.

El teatro testimonial y autobiográfico como derivación del teatro del oprimido, es un conjunto de métodos

teatrales que utilizan en varias formas contenidos autobiográficos, orales y escritos por los participantes en el proceso de creación (Ray y Pendzik, 2021), también se le denomina Performance Autobiográfico Terapéutico (PAT), que es una forma de drama terapia (Landy, 1994) basada en la puesta en escenas de memorias autobiográficas personales y colectivas. Este método demostró su eficacia terapéutica sobre todo en la resignificación de memorias traumáticas de largo plazo (Sajani & Johnson 2014).

Para llevar a cabo las sesiones es necesario repasar, vivir y experimentar las cuatro etapas que conforman esta metodología: Narración, incorporación, presentación pública y reflexión. Cada una de estas etapas es pieza clave, pues cumple una función individual y colectiva, que se desarrolla entre los participantes, además de la ola expansiva que se genera cuando se exhibe la obra. En el caso del espectador saharauí, inmediatamente empatizó con las historias de vida que se presentaron, pues no sólo las han escuchado a lo largo de su vida, sino que las han vivido y sentido por el solo hecho de ser saharauis. Por otro lado, abordamos las historias de vida, buscando adentrarnos lo más posible en el conocimiento de la vida de las personas, en sus sentires, en la forma en que recuerdan su realidad, esta combinación de técnicas es capaz de captar los procesos y formas acerca de cómo los individuos perciben el significado de su vida social, y es posible corroborar el sentido que tiene la vida para ellos (Pérez, 2000). Blumer (1969), señala que los seres humanos actuamos con base a los significados que las cosas o eventos tienen en nosotros. En el caso de las mujeres saharauis, las historias de vida intentan recoger aquellos eventos que han tenido un particular significado, pues los fenómenos y experiencias que éstas vayan formando a partir de lo que han vivido y han percibido nos permite adentrarnos a una manera de apreciar su propia vida, su mundo, su yo, y su realidad social. Parte importante en la conjugación de la intersección que une las historias de vida con el teatro testimonial es el manejo del sufrimiento, el gozo, la remembranza y el análisis que las participantes puedan experimentar al re-observar sus sufrimientos, respecto a los momentos particularmente difíciles y/o dolorosos, ya que este caso en particular se caracteriza por emociones vividas o adquiridas. La práctica teatral propone un espacio físico y, sobre todo, terapéutico, donde las participantes pueden reevaluar y vivir la realidad desde sus propias actitudes personales y las de los personajes que representan. La categoría de teatro testimonial en estas obras se define como textos escénicos que se basan en la reelaboración de materiales de la memoria de cinco equipos quienes desde sus perspectivas han vivido acontecimientos crueles, injusticias sociales o bien episodios cotidianos donde la incertidumbre de no saber de sus familiares que viven en la parte ocupada por Marruecos, los carcome todos los días. La función principal es tanto la representación de la verdad, así como la performance de la memoria centrada en la visibilidad de prácticas de resiliencia ante la violencia de la que han sido víctimas por casi 50 años.

Las obras de teatro, historias de mujeres sin acabar. Los participantes al taller fueron jóvenes adultos (5 hombres y 5 mujeres) de edades entre los 15 y los 35 años. El taller duró 8 días seguidos, tres horas por día, en total 24 horas de creación y una presentación pública con una hora de duración, seguida por un ritual de reflexión y cierre.

Durante el taller, se les pidió a los participantes que compartieran oralmente y teatralizaran dos tipos de relatos autobiográficos, uno que fuera sobre la historia de una anecestra o anecestro significativo para el participante, y por otro lado, se les pidió que escribieran sobre un momento de misterio, magia y trascendencia sobre la historia de vida de cada participante, es decir, que narraran una parte de su vida que representara un momento de profunda incertidumbre, y al mismo tiempo que fuese decisiva para el curso futuro de los eventos, es decir, que pudiera tener un desenlace, y que fuera el que cada uno imaginara.

Al final del taller el grupo presentó una muestra de aproximadamente sesenta minutos. La exhibición teatral se compone de cinco monólogos basados en dos historias de anecestras y tres momentos significativos de la vida de algunos de los participantes; a continuación, narramos brevemente las pequeñas obras teatrales.

1. El tío de una alumna participó en la guerra (1975) e intentó atravesar el desierto para llegar en los campamentos saharauí, pero murió de sed y otro combatiente lo vio con un binóculo y llevó el cadáver al campamento, donde unos familiares lo taparon con una tela blanca y con la bandera del pueblo saharauí. Los personajes dejan el escenario llevando el cadáver como en un funeral. Vuelve a escena y la testigo narra que ella nunca pudo conocer a su tío, pero su familia le ha hablado mucho de su valentía, y quiere incorporarlo y recordarlo como una inspiración para su vida en los campamentos. Al final del monólogo la participante lee un texto que le escribió donde cuenta porque el tío que nunca conoció representa para ella un motivo de inspiración y de resiliencia.

2. La obra comienza con la narración de una chica que habla acerca de su abuela quien vive en los territorios ocupados por Marruecos. La participante sólo la vio una vez, y tuvo una breve comunicación con ella durante varios años por teléfono. La abuela representa una inspiración por su valentía, alegría y superación en el contexto de la ocupación marroquí del Sahara Occidental. En la escena, la alumna-actriz está muriendo, la muerte quiere llevársela, pero el médico logra hacerla esperar hasta que su familia llama a la abuela que llega de los territorios ocupados y le trasmite sus últimas palabras de sabiduría a su nieta, a quien sólo le queda un minuto de vida. El último minuto la testigo quiere vivirlos con su abuela. Al final del monólogo la testigo lee un texto que ella escribió, donde imagina que su abuela le escribió una carta para comunicarle sus últimas palabras de sabiduría, donde le habla de un Sahara libre.

3. El protagonista de esta historia vivió su adolescencia en los territorios ocupados por Marruecos. Cuando tenía dieciséis años, él estaba leyendo un libro



frente a su casa, y una marcha de apoyo a la causa de la independencia saharauí pasó cerca de su casa. Él no estaba participando en la marcha, pero la policía marroquí lo agredió, lo golpeó con palos e intentó llevarlo al cuartel de la policía. Gracias al intervención de unos transeúntes, él logró escapar a su casa donde su madre le dijo que ya no era más seguro para él quedarse en los territorios ocupados después de lo que había sucedido. Preparan el equipaje y salen de los territorios ocupados sin que la policía los capture. Entran en territorio argelino y llegan en los campamentos saharauí donde miembros de su familia los están esperando. Al llegar, una delegación del campamento les da la bienvenida con la bandera del pueblo saharauí y les dice que en el campamento van a estar seguros y que nunca se sentirán solos. Meses después, el protagonista logró ser admitido en la escuela de cine del campamento. Este fue el inicio de su nueva vida.

4. La protagonista, una chica de 15 años, narra el terror que siente cada vez que escucha las detonaciones de bombas, desde su imaginación o realidad, ella no es capaz de identificar si el sonido es producto de su imaginación, o si es parte de la cotidianidad de sonidos que escucha en los campamentos de refugiados. Lo que sí sabe identificar, es que en ambientes como en el que ella vive no debería vivir ningún ser humano en la tierra, porque más allá de una detonación, está la reflexión que finalmente es lo que la tortura: “solo puedo pensar en las vidas que se pierden, que pueden ser familiares, o amigos, de cualquier forma, se trata de seres humanos matando a otros seres humanos, y eso me entristece”.

5. El padre de la testigo estuvo en la guerra y durante varios años la familia que se quedó en los campamentos sin recibir noticias de él, pasado el tiempo lo dieron por muerto. Después de cinco años de no tener noticias, el papá de la testigo regresó a la casa y, al verlo, la esposa tenía una mezcla de emociones, pero pronto toda la familia celebró el regreso inesperado y la nueva vida del padre en los campamentos. Se trata de un hombre, que estuvo desaparecido en Marruecos en una de las muchas cárceles clandestinas en las que torturan, golpean y trastornan a los saharauís.

Después de la presentación pública, el grupo tuvo un momento ritual para compartir, reflexionar e identificar las emociones descubiertas a lo largo de todo el proceso de creación. Uno de los participantes explicó que: “He leído muchas obras de teatro, porque aquí nos llegan muchos libros, pero nunca me imaginaba como sería por dentro una obra teatral, aquí en los campamentos poco teatro llega, y nunca había experimentado este tipo de teatro testimonial que ayuda, que sana, y eso es lo que necesitamos aquí, un teatro que te ayude a expresar lo que sientes. Siento que a partir de esta experiencia tengo un vínculo más fuerte con el teatro y me gustaría que más compañeros y familias saharauís participaran en estas actividades, ya que nos serviría mucho para sanar las heridas que por más de tres generaciones hemos vivido”. (Hibrahim, comunicación personal 30, de febrero de 2022)

Otro de los participantes refirió que: “Este laboratorio de teatro tuvo un gran impacto en mí. Me ayudó a incorporarme al grupo. Después de ser atacado por la policía marroquí cuando estaba en los territorios saharauí ocupados por el ejército marroquí siento que no soy tan fuerte como antes. Tengo dolores constantes en las piernas y la espalda. Después del ataque, sentí que no era capaz de hacer las cosas que hacía antes. Sentía que mi historia no importaba, que era sólo una de muchas, otro más que se escapó de los territorios ocupados y llegó a los campamentos, que no cuento. Tuve una sensación positiva cuando la gente me aplaudió durante la presentación. Entendí que en este momento necesito curarme de los golpes que recibí en las piernas, además tengo problemas de visión. Ahora sé que mi futuro es aquí en los campamentos, no puedo volver atrás, sería peligroso para mí y para la parte de mi familia que quedó allí”. (Saleh, comunicación personal 30, de abril de 2022).

Como referimos al principio la presentación final se llevó a cabo ante un público, quienes opcionalmente les escribieron notas haciéndoles saber sobre los sentimientos, emociones y recuerdos que proyectó la puesta en escena. Posteriormente esas mismas obras fueron contrastadas con las historias de vida de las mujeres entrevistadas, quienes al verlas (en grabación) la mayoría de ellas reafirmó su pasión y lealtad a la causa saharauí, como por ejemplo, Aminatou Haidar, mujer torturada y desaparecida por 3 años y 7 meses por el gobierno marroquí, quien después de contar su propia historia dijo: “Pesé a todo lo que he vivido estoy muy orgullosa de ser mujer saharauí, porque la mujer saharauí es una mujer humilde, fuerte, independiente, y con un coraje extraordinario, ya sea las que viven en los campamentos de refugiados o en las zonas ocupadas, ellas son las que están en las primeras filas de la revolución, yo por eso estoy tan agradecida con la mujer saharauí por mantener su cultural, sus tradiciones, su resistencia y sobre todo por su resistencia pacífica a pesar de la represión diaria que sufrimos por parte del estado marroquí (Haidar, comunicación personal 19, de agosto de 2022).

La obra de teatro con la que se sintió más identificada fue en la que la protagonista relata una relación a distancia entre una abuela que viven en las zonas ocupadas y la nieta quien vive en los campamentos de refugiados, al respecto dijo: “esa situación es muy común entre todas las familias saharauís, absolutamente todas las familias están divididas. En mi caso he tenido que soportar muchos golpes, detenciones e incluso en 2009 la fundación norteamericana John Train, me galardonó con el premio al coraje civil. Al regresar de Estados Unidos a El Aaiún después de recibir el premio, me detuvieron en el aeropuerto, pasé toda la noche ahí, me sacaron el pasaporte y con absoluta complicidad de las autoridades españolas en ese momento bajo el mando del presidente José Luis Rodríguez Zapatero, me devolvieron hacia las Islas Canarias, hacia Lanzarote, sin pasaporte y contra mi voluntad por supuesto. En ese momento en el aeropuerto de Lanzarote tomé la

decisión de entrar en huelga de hambre y no salir del aeropuerto. La huelga de hambre duró 32 días” (Haidar, comunicación personal 19, de agosto de 2022).

“Hubo una solidaridad enorme y una acogida por parte de Canarias, increíblemente mucha gente importante pasó para expresarme su solidaridad, pero la intervención de Kerry Kennedy, la hija de Robert Kennedy y presidenta de la fundación jugó un papel muy importante, ya que fueron los Estados Unidos quienes obligaron a los marroquíes para que me dejaran entrar a mi país, donde están mis hijos, mi familia y mi pueblo” (Haidar, comunicación personal 19, de agosto de 2022). Durante la presentación de teatro estuvo presente Ehdidhum Lextab, artista saharauí quien, a través del canto, la música y las representaciones escénicas ha difundido la causa saharauí en más de un centenar de ciudades. Como público de la puesta en escena explicó con nostalgia que, la obra de teatro del hombre abatido en el desierto y solo, le hizo recordar la historia de su padre: “Mi padre siempre fue un pastor beduino, participó en algunas batallas contra el ejército francés como guía, porque conocía muy bien el territorio. Era de esas personas que se ubicaba muy bien en la tierra y con las estrellas sabía dónde estaba y a dónde debía ir, caminaba con base a las estrellas. Fue encarcelado por los franceses dos veces, en una ocasión por 8 años en Dakar y la otra vez sólo duró 3 años en Mauritania, sus detenciones siempre fueron porque le plantaba cara al ejército francés, pues los franceses pisoteaban a la gente y les quitaban todo poseían, cuando necesitaban camellos sólo tomaba la primera manada que encontraba, entonces mi padre tenía su manada y un fusil, y era muy fuerte y valiente, pero desgraciadamente eso le costó la vida” (Lextab, comunicación personal 19, de mayo de 2022).

La historia de la abuela es la historia de Elghalia Djimi Abdelay Mohamed, quien actualmente vive en los territorios ocupados por Marruecos, es defensora de los derechos humanos y desaparecida por las fuerzas de marruecos durante 3 años 7 meses entre 1987 y 1991, ella pudo ver la puesta en escena a través de una grabación. Cuando vio la obra dijo: “Es la historia de mi abuela paterna, ella nació a finales de los años 40 era una mujer fuera de serie, luchadora, trabajadora, una mujer que a pesar de que nunca fue a la escuela o estudió, tenía mucha capacidad y mucho conocimiento en general de la vida. El “arresto” de mi abuela coincidió con las vacaciones de pascua que yo tenía en la escuela, por lo que estaba en la casa, ese día fue miércoles 4 de abril de 1984, el último día que vi con vida a mi abuela. Ese día me marcó e indudablemente y muchas veces en mi mente repasé los muchos consejos que medio”.

Las historias de vida documentadas fueron de 25 mujeres entre 15 y 65 años de edad, quienes nos compartieron sus vivencias y la manera en que ellas recuerdan empezó el conflicto. Sus relatos resaltan los principios de una igualdad de género en donde contrariamente a lo que ha pasado en muchas partes del mundo, en la sociedad saharauí fueron los hombres quienes empezaron a reconocer esa igualdad

y fue durante las negociaciones y posterior creación del Frente Polisario, en esos primeros años como recuerdan Bengochea y Martínez Monfort (2012), quien explica que esa sociedad tribal sentó y extendió sus precedentes nacionalista de igualdad a todos los miembros de su comunidad, dando principalmente una serie de oportunidades a los grupos excluidos como jóvenes, mujeres y esclavos.

Según refirieron las entrevistadas desde el inicio del movimiento las mujeres saharauís fueron clave en la consolidación de los dos momentos nacionalistas que antecedieron la ocupación del territorio por parte de Marruecos. El primero es que ellas se encargaron de la filiación secreta y casi imperceptible de otras mujeres, de sus familiares, maridos, hijos y hermanos, además de ser ellas quienes se encargaban de recolectar dinero, víveres, ropa, llevar, traer mensajes, municiones, y organizar los mítines, así como todo el material que se difundía.

La segunda actuación clave fue la edificación de una sociedad. Todas las mujeres entrevistadas explicaron que fueron meses de enseñanzas, en reuniones clandestinas en donde las prepararon a enfrentar todo tipo de situaciones como explica: Fatma Laulad “Todas las mujeres que participamos en el movimiento saharauí éramos mujeres muy pobres y muy ignorantes, pero nuestros líderes siempre nos dijeron que un pueblo ignorante era fácil de aplastar. No tuvimos tiempo de pararnos a pensar, se nos vino todo junto de un jalón, primero fueron los preparativos del Frente y después sin descansar nos vimos construyendo hospitales, escuelas y casas en los campamentos y ahora aquí seguimos resistiendo, y no nos van a parar” (Laulad, comunicación personal 2, de mayo de 2022).

Es necesario puntuar que el conflicto saharauí incluye varios matices dignos de reconocimientos, ya que por un lado se encuentran las saharauís que de la nada levantaron un campamento y una sociedad, pero también están las mujeres que se quedaron al otro lado del muro, las activistas y defensoras de derechos humanos que luchan contra el gobierno marroquí desde las ciudades ocupadas. Las historias más reconocidas internacionalmente son la de Aminetu Haidar o Djimi El Ghalia, quienes pagaron por la resistencia con prisiones, desaparición forzada y tortura, pero que nada de eso les ha impedido seguir pugnando por la defensa de los derechos humanos y denuncia de violaciones que siguen inspirando a nuevas generaciones de mujeres saharauís en las ciudades bajo control de Marruecos.

Profundizar en las vivencias de las saharauís es reescribir la historia, es dejar de ser estadística para poner nombre y cara a cada una de las mujeres que han participado, y que sigue participando día con día.

RESULTADOS

Entre los resultados sobresalientes de este proyecto, que nos tomó alrededor de un año realizar con una estancia de 3 semanas realizadas en los campamentos de refugiados de Tindouf, donde se trabajó

directamente con la tercera generación de saharauis concretamos lo siguiente:

- Elevó la autoestima, reduciendo el sentido de aislamiento y resignificando la identidad y el sentido de pertenencia a un grupo de apoyo que comparte historias similares.
- Se dio mayor sentido de pertenencia y de unión en la comunidad
- Se fomentó el interés acerca de recordar la historia de la comunidad y su relación con el territorio (el Sahara Occidental, el campamento saharauí en Argelia, pero también los espacios de la diáspora saharauí esparcidos por España, Italia, Francia, etc.) Y de manera grupal creemos que las consecuencias de esta práctica fueron:
 - La posibilidad de ejercer un mayor diálogo intracomunitario sobre memoria, identidad cultural, territorio y poder.
 - Definitivamente creemos que de ahora en adelante se cambiarán las narrativas de victimización a narrativas de Desarrollo Activado por la Adversidad, y los integrantes de este grupo de teatro y la ola expansiva que de ellos se genere serán recursos que el participante y el grupo ignoraban que tenían.
 - Lo que definió la identidad de los participantes fue fortalecer su conciencia de pertenecer sobre una historia compartida de desplazamiento por el conflicto armado, de privación en su identidad nacional, resiliencia y dignidad.
 - Agregar nuevas narrativas a las existentes, visibilizando los sujetos “invisibilizados” por las narrativas oficiales (de jóvenes, mujeres, etc.)

Una de nuestras reflexiones principales sobre la experiencia del Teatro Testimonial con jóvenes refugiados de los campamentos mostró que, los conflictos armados dejan heridas profundas en los individuos y las comunidades y se transmiten de una generación a otra, afectando también a personas que no han estado directamente expuestas a la violencia de una guerra, sin embargo, reciben la violencia estructural generada por el conflicto como la limitación de la libertad de movimiento en los campamentos de refugiados, la negación del derecho a tener una nacionalidad, el limitado acceso a la educación, etc. La experiencia de Teatro Testimonial con refugiados muestra entonces como el trauma intergeneracional y colectivo se entrelaza con los traumas individuales que los refugiados viven a diario.

CONCLUSIONES

Las historias de vida que se vincularon con las representaciones teatrales dejan ver tan solo la punta del iceberg, pues en este intento por reconstruir la historia desde una óptica feminizada encontramos las más atroces y despiadadas historias, sin embargo, y pese a todo lo que han tenido que soportar el rol de las



mujeres saharauis en la lucha por la autodeterminación y por la consolidación de sus derechos, es un ejemplo a seguir, a pesar de los referentes mediáticos cuya narrativa histórica suelen ponerlas como víctimas, bajo la jerarquización de mujeres árabes-musulmanas, sin embargo, gracias a sus testimonios y representaciones, sabemos que son ellas las protagonistas de la reconfiguración de una de las más singulares experiencias de resistencia en el mundo actual.

Las técnicas del teatro del oprimido permitió llevar a cabo una metodología de carácter práctico y participativo con la que se trabajó múltiples aspectos en especial en casos como el de las mujeres saharauis, donde se combinó las historias de vida, de la primera generación con las experiencias de las mujeres más jóvenes, muchas de ellas ya nacidas en situación de refugio, por lo que creemos que esta intervención permitió a las y los participantes ser más consciente de sus actos, de sus raíces y del sufrimiento heredado de una forma visual.

Un artista de teatro testimonial debe propiciar las condiciones para que nos miremos los unos a los otros, para que entendamos que debemos realizarnos como seres humanos. La mujer saharai principalmente no sólo nos mostró a través del teatro, sino a través de sus historias que la revalorización de las vidas humanas a partir de una mirada empatía, que clama por justicia, y no va a descansar hasta que se consolide su patria, mientras tanto estará vigente y activa en los debates centrales de la sociedad de nuestro tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bengochea, E. y Martínez, M. (2012). "Movilización social e identidad, definiendo 'mujeres saharauis'" en: Historia, identidad y alteridad – Actas del III Congreso Interdisciplinar de Jóvenes Historiadores. Colección Temas y Perspectivas de la Historia, número 2. Salamanca.
- Boal, A. Teatro del Oprimido 1. Teoría y práctica. Traducción Graciela Schimlchuk. Editorial Nueva Imagen.
- Blumer, H. (1969). "Symbolic Interactionism: Perspective and method". Nueva Jersey: Prentice Hall.
- Landy, R. (1994). Drama Therapy: Concepts, Theories and Practices, Charles C Thomas Pub Ltd, Springfield, IL.
- Pérez, G. (2000). "Investigación cualitativa: Retos e interrogantes. En Técnicas y análisis de datos" (3ª. ed.) Madrid: Editorial La Muralla, S.A.
- Ray, P. Pendzik, S. (2021). "Autobiographical Therapeutic Performance as a Means of Improving Executive Functioning in Traumatized Adults", *Frontiers in Psychology*, 12.
- Sajnani, N. Johnson D.R. (eds) (2014). "Trauma-Informed Drama Therapy: Transforming Clinics, Classrooms, and Communities", Charles C. Thomas Pub Ltd, Springfield, IL.



TEATRO PORTUGUÉS EN EL 25 DE ABRIL: PROCESOS DE CENSURA (1973-1974)

Marta Ribeiro Figueiredo

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo analizar los mecanismos de censura que experimentó el teatro portugués, así como ofrecer un listado de las obras enviadas a comisión para obtener el permiso de puesta en escena. El periodo de tiempo estudiado está comprendido entre los años 1973 y 1974, haciendo referencia a los dos últimos años del régimen dictatorial marcelista, y prestando atención a los hechos ocurridos entre el 25 de abril de 1974 y las primeras elecciones democráticas por sufragio universal (1975).

La investigación se compone de una contextualización en términos teatrales, económicos, sociales y políticos, con el propósito de facilitar la comprensión de la repercusión que tuvo la censura en el campo de las artes escénicas, así como de las leyes, vetos y prohibiciones impuestas por los censores.

Los datos porcentuales que se exponen en el presente documento han sido elaborados a partir de la consulta de los informes de censura del periodo analizado, hecho que ha permitido corroborar el grado de represión vivida en los últimos años del Estado Novo. Los autores prohibidos configuran también una clara imagen de las piezas que nunca llegaron a escena, y que por consiguiente nunca llegaron a ser conocidas por el público. Asimismo, esta investigación cuenta con las obras aprobadas tras el 25 de abril, junto a la actividad de los teatros, textos dramáticos, autores solicitados y prácticas artísticas de las compañías de teatro (profesionales y amateurs) de esta época.

Cuadro N.o 1. Obras censuradas y prohibidas en la década de 1950 en Portugal.

Año	Obras censuradas	Obras prohibidas	Porcentaje
1950	59	5	8,4%
1951	166	16	9,6%
1952	83	5	6%
1953	229	11	4,8%
1954	171	10	5,8%
1955	148	25	16,8%
1956	168	5	2,9%
1957	192	4	2%
1958	215	16	7,4%
1959	193	8	4,1%

Cuadro N.o 2. Obras aprobadas, censuradas y prohibidas entre 1967-1969 en Portugal.

Año	Aprobadas		Censuradas		Prohibidas		Total de obras censuradas
	N.º	%	N.º	%	N.º	%	
1967	243	89,3%	92	37,9%	29	10,7%	272
1968	179	86,6%	68	38%	27	13,1%	206
1969	179	92,7%	70	39,1%	14	7,3%	193

Cuadro N.o 3. Obras aprobadas, censuradas y prohibidas entre 1973-1974 en Portugal.

Año	Aprobadas		Censuradas		Prohibidas		Total de obras censuradas
	N.º	%	N.º	%	N.º	%	
1973	47	38,52%	59	48,36%	16	13,11%	122
1974	34	62,97%	10	18,52%	10	18,52%	54

Las oscilaciones que se pueden verificar en el gráfico N.o 1, que integran los datos entre 1950 a 1959 a partir de Censura Nunca Mais, entre 1967 y 1969 de A censura ao teatro no período Marcelista y de 1973 al 22 de abril de 1974 (de los datos recopilados en esta investigación desde 1973 hasta la fecha del último informe del periodo del Estado Novo)⁷, están motivadas, según Ana Cabrera (2013), por los tres secretarios nacionales del SNI. Estas políticas se diferenciaban en la censura de acuerdo con la estrategia que planteaba el gobierno.

Gráfico N.º2. Obras aprobadas, censuradas y prohibidas de 1973.



Gráfico N.º3. Obras aprobadas, y prohibidas de 1974.



⁷ Los documentos seleccionados en la investigación están archivados en la ciudad de Lisboa, en la Torre do Tombo y en el Museu Nacional do Teatro e da Dança.

A nivel porcentual, si tenemos en cuenta la tendencia que se seguiría durante el año 1974 con diez obras prohibidas a 22 de abril, correspondiendo al 19%, es necesario volver a los años 50 para sentir una represión tan notable como la que se hacía sentir en la antesala del 25 de Abril. Teniendo en cuenta que en Portugal se vivía falacia de la Primavera Marcelista, todo apuntaba a que los mecanismos de la censura, ciertamente a causa del desagrado de la población frente a la guerra colonial, intentaban detener a los medios artísticos y a la prensa, por el entorpecimiento que pudiese ocasionar.

Si bien es cierto que la tendencia en el número de cortes fue hacia la aprobación, en el último año del Estado Novo se solicitaron más representaciones familiares (doce aprobadas para Grupo A); frente al año 1973, que hasta el mes de abril se habían solicitado seis obras, provocando una inflación en el número de piezas aprobadas en 1974 y camuflando los números de la censura en las obras dirigidas al público adulto.

ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS
 INFORMES DE LA DIRECÇÃO DOS SERVIÇOS DE ESPECTÁCULOS (1973)

La censura constituyó una pieza central de la estructura orgánica del Estado Novo, de su aparato represivo, propagandístico y de encuadre político-ideológico de la población. Además de los textos teatrales, esta abarcaba la radio, la televisión, el cine, los espectáculos, las artes plásticas, la música y la enseñanza.

Los censores de la Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos, disponían de cuatro tipologías de clasificación: Grupo A (mayores de 6 años), Grupo B (mayores de 10 años), Grupo C (mayores de 14 años), Grupo D (mayores de 18 años) y Reprobado (por unanimidad o por un cargo superior jerárquico). El Grupo D, según el artículo 80 del Decreto- Lei 263/71 incluía:

las actuaciones que, aun cumpliendo con las condiciones mínimas exigidas para la autorización de la Comisión de Evaluación y Clasificación de Actuaciones, puedan ser perjudiciales para la formación espiritual y el desarrollo moral de los jóvenes.⁸

En el caso de los Teatros Nacionales D. Maria II (teatro) y S. Carlos (ópera), estaban exentos de presentar peticiones, puesto que el examen se realizaba internamente.

La clasificación del informe podría venir acompañada de cortes o de petición de ensaio de apuro al solicitador. Este ensayo se remite a un ensayo general abierto a dos censores, donde verificaban si la normativa era cumplida, pudiendo en cualquier momento cancelar el espectáculo.

La consulta de más de 300 informes, me permitió analizar el tipo de obras que, durante la dictadura, eran objeto de censura, así como apertura que generó el 25 de Abril, permitiendo que cualquier obra que fuese solicitada para representación, lo pudiese hacer sin miramientos.

Ana Cabrera (2013, p. 55) afirma que la llamada Primavera Marcelista es un periodo de cierta apertura, al que le siguen años de endurecimiento del régimen. Se podría estimar que los últimos dos años de la Primavera fueron, pensando en los censores, más conservadores

⁸ «Los espectáculos que, embora obedecendo às condições mínimas exigidas para a sua autorização pela Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos, possam ser prejudiciais à formação espiritual e ao desenvolvimento moral da juventude.» in artículo 80 del Decreto-Lei 263/71.

que los últimos años de Salazar, siendo este considerado el mayor dictador portugués, a la altura de lo que habían sido los regímenes totalitarios de la Europa del siglo XX.

En el gráfico inédito, de elaboración propia, de todos los informes de teatro disponibles entre 1973 y 1974, se puede constatar el porcentaje de obras prohibidas de los últimos años que lideró el profesor de economía Oliveira de Salazar: en 1967, el 10,7% y en 1968 el 13,1%, valores más bajos en comparación con 1973 con un 13,1% y 1974 (hasta el día 22 de abril) con un 18,52% de obras prohibidas.

Los censores de Marcello marcaron una tendencia creciente de la censura, aplicando cortes cada vez más estrictos, como fue el caso de la obra Platanov de Antón Chéjov⁹, propuesta por la misma RTP (Radio y Televisión Pública), donde fueron presentados 25 cortes en todo el texto.

En 1973 se vieron prohibidas obras tanto clásicas como contemporáneas, pudiendo ser encontradas en los procesos: Falar De Ruzante Que Chega Da Guerra de Ruzante, Susébio Macário de Camilo Castelo Branco, Vítimas do Dever de Eugène Ionesco, Esplendor e morte de Jorge Murieta de Pablo Neruda, Guernica de Fernando Arrabal, Frank V de Friedrich Dürrenmatt y Convite para pequeno-almoço de Gene Stone y Ray Cooney.

La obra Falar De Ruzante Que Chega Da Guerra, como se puede encontrar en el informe N.o 9649, es reprobada por el censor Albino Fernandes, quien escribe: «repruebo esta obra por el ridículo con que el policía es presentado por lo que él piensa de la guerra».¹⁰ Asimismo, Neves Martinho, a pesar de haber escrito un largo análisis de la obra de Angelo Beolco, declara:

En la presente obra, Ruzzante es presentado como un falso héroe y habla de la guerra. Los términos en que lo hace, y que consideramos inconvenientes en consideración a la actual coyuntura política portuguesa, nos llevan a emitir una decisión de reprobación.¹¹

A pesar de la fama que acompañaba a la obra vanguardista de Friedrich Dürrenmatt, su Frank V no escapó a la censura vista por la comisión (proceso N.o 9653) como una obra que desprestigiaba los valores morales de la sociedad: «la sociedad occidental, a pesar de todos sus males, es de tal forma maltratada en sus instituciones seculares, involucrando la familia, que no veo posibilidades de aprobación. Repruebo».¹²

En el ámbito empresarial del teatro, el matrimonio formado por Vasco Morgado y la actriz Laura Alves, estuvo también entre las personalidades que intentaron renovar el panorama teatral portugués, pero sufrieron en repetidas ocasiones los cortes de sus obras,

⁹ Las afirmaciones relacionadas con las obras de los procesos de censura y autorizaciones de representación entre 1973 y 1975 podrán encontrarse en los informes de este periodo, tanto en la ANTT como en los archivos del MNTD.

¹⁰ «Reprovo esta peça pelo ridículo com que o polícia é apresentado, pelo que ele pensa da guerra» in Fondo de los Procesos de la Direcção Geral dos Serviços dos Espectáculos, Procesos de censura: 1972-1975, Informe N.o 9649, Archivo Nacional del Museu Nacional do Teatro e da Dança.

¹¹ «Na presente peça, Ruzzante é apresentado como um falso herói e fala sobre a guerra. Os termos em que o faz e que consideramos inconvenientes face à actual conjuntura política portuguesa, leva-nos a emitir uma decisão de reprovação.»

¹² «a sociedade ocidental, apesar de todos o seus males, é de tal forma mal tratada nas suas instituições seculares, vinculando a família, que não vejo possibilidades de aprovação. Repruvo.» in Fondo de los Procesos de la Direcção Geral dos Serviços dos Espectáculos, Procesos de censura: 1972-1975, Informe N.o 9653, Archivo Nacional del Museu Nacional do Teatro e da Dança.

investigARTES

prohibiciones y multas. En el proceso N.o 9705 de abril de 1974 para la obra O mar de Edward Bond, los censores dejaron clara su opinión sobre el empresario: «para Vasco Santana todos los cuidados son pocos.»¹³

Molière era aceptado por la censura, aunque esta guardaba a sus obras siempre el Grupo C, mayores de 14 años, como sucedió por siete veces en marzo de este año. Entre los títulos solicitados se encontraban: La Critique De L`ècole Des Femmes en la Fundação Calouste Gulbenkian por dos veces solicitada, Médico à força para la Escola Industrial do Fundão, en junio As preciosas ridículas para el Centro Cultural e Recreativo dos empregados e Operários da Sociedade Central de Cervejas de Lisboa, en septiembre As artimanhas de Scaplin para la misma FNAT, O Misanthropo solicitado por Luis Miguel Cintra para el Teatro Laura Alves, primeramente en agosto aprobado para el Grupo D y en octubre para el Grupo C. Le malade imaginaire, que a pesar de pedido para ser representado en francés en el contexto del Festival de Teatro Parisiense en el Teatro Municipal São Luiz de Lisboa, tampoco vio una tolerancia en la censura sel-lándolo con Grupo C.

En el corriente año se publica por primera vez, y sin cortes, a la obra del dramaturgo Jean-Paul Sartre, As mãos sujas, que en el informe N.o 7020 había sido acusado de «propaga comunista» y cuyos textos habían estado envueltos en críticas por parte de los censores.

O rei está a morrer de Eugène Ionesco, con solicitud presentada por el Círculo de Cultura Teatral de Porto, subió a escena en 1967, sin embargo, en 1973 la traducción de Ernesto Sampaio fue prohibida y la obra de teatro fue aprobada con cortes. Al haber sido esta obra anteriormente aprobada para representación, desencadenó la incomprensión en los artistas y reclamaron la decisión de la Comissão de Censura. Víctimas do Dever que había sido reprobada este año, en julio de 1974, sería aprobada por la comisión, firmada los mismos censores que, meses antes habían negado la representación, habían llegado tiempos de democracia.

Azevedo (1999) afirma que «en el año 1973 no hubo ningún estreno de una obra original portuguesa»¹⁴ y, a pesar de que en otros años el número de obras estrenadas fuese reducido, contrariamente a lo que indica el autor, lo cierto es que este dato se verificó en 1974, mientras el Estado Novo aún seguía firme. Al tener en cuenta los informes de censura de 1973 y sin diferenciar entre compañías profesionales o amateurs, se corrobora la aprobación sin cortes de alrededor de quince autores portugueses¹⁵, como António Aleixo y Figueiredo de Barros. Con censura, se constatan cerca de veinte autores¹⁶, entre los que destacan nombres como César de Oliveira (hermano del cómico Camilo de Oliveira), Henrique Santana, Comuna - Teatro Pesquisa,

¹³ «para o “Vasco Santana” todos os cuidados são poucos.» in Fondo de los Procesos de la Direcção Geral dos Serviços dos Espectáculos, Procesos de censura: 1972-1975, Informe N.o 9705, Archivo Nacional del Museu Nacional do Teatro e da Dança.

¹⁴ «No ano de 1973 não houve nenhuma estreia de uma peça original portuguesa». in de Azevedo, C. (1999). A Censura de Salazar e Marcelo Caetano: imprensa, teatro, televisão, radiofusão, Caminho.

¹⁵ Entre los autores se encuentran: Maria Adelaide Miguens Rosado Pinto, Azinhal Abelho, Mendes de Carvalho, Pedro Pinheiro, Maria Clara Machado, José Domingos Cárdia de Lima, Maria Clara Machado, António José Saraiva Mesquita, Maria Irene Gomes Oliveira Rodrigues y V. Rodrigues. Para una consulta detallada, véanse los cuadros referentes al año 1973.

¹⁶ Entre estos autores se encuentran: Paulo da Fonseca, Rogério Bracinha, Manuel Augusto de Pinho Leite, Paulo Simão, Rui Tadeu, Norberto Areias Teixeira Cardoso, Carlos Manuel Rodrigues, Aníbal Nazaré, João Nobre, Henrique Parreirão, Manuel Silvio, Mário Alberto, José Barreiros, Rafael de Sousa, Rodrigues de Oliveira y Augusto Abelaira. Para una consulta detallada, véanse los cuadros referentes al año 1973.

Francisco Nicholson, Gonçalves Preto, Camilo Castelo Branco y José Viana.

INFORMES DE LA DIRECÇÃO DOS SERVIÇOS DE ESPEC-TÁCULOS (1974)

Na Barca com Mestre Gil de Gil Vicente, solicitada por el Grupo de Teatro Popular de São Pedro do Sul del distrito de Viseu (denominada en la época como provincia), vio su petición reprobada por decisión personal, al decidir el censor que esta obra no se debería representar, tal y como se puede comprobar en el proceso N.o 9704 de enero de 1974: «el texto es muy avanzado para la provincia. Y por eso lo repruebo».¹⁷ Al llegar mayo de ese mismo año, la obra fue solicitada de nuevo y el responsable alegaba que «ahora, en tiempos de la libertad esperada, querían su derecho a la libre representación»¹⁸

El censor F. A. Moreira afirmaba en el informe N.o 9692 sobre A Mandrágora de Maquiavel: «la inmoralidad de la historia, la figura del fraile corrupto, lo ridículo y que colocan, en ocasiones, los valores fundamentales de la moralidad y religión, me llevan a reprobarla». En el caso del Monseñor Moreira das Neves, acusaba a la comedia de «perversa, en la que abundan situaciones inmorales y las expresiones pornográficas. De reprobar.» Esta prohibición se daría en dos solicitudes: en enero para el Círculo de Cultura de Oporto y en marzo (informe N.o 9720), para el SNPEDL. En este último, el censor Moreira das Neves, uno de los más conservadores de esos últimos dos años, reprochaba la petición puesto que afirmaba: «no comprendo que pretenda llevarla a escena un sindicato Nacional, como es el de los Profesionales de Despachos del Distrito de Lisboa. Voto de nuevo por la reprobación.»¹⁹

Durante el mes de mayo, el dramaturgo argentino Coppi contaba con su obra Viva Eva aprobada para representación en lugar desconocido; no obstante, según los informes, esta no llegaría a escena por reprobación. Sorprendentemente, en el mismo mes, Viejos Tiempos (Velhos Tempos) de Harold Pinter, sí recibiría autorización para ser representada.

Los clásicos griegos no escaparon a la comisión y As Troianas de Eurípidés, solicitada por la que vendría a ser una de las figuras más importantes del teatro independiente, Maria do Céu Guerra, sería censurada en cuatro páginas.

En febrero, la obra A Estalajadeira, de Goldoni, ingresaría en el Grupo C, a pesar de que el solicitador y el local de estreno seguía siendo desconocido. Lo mismo sucedió con A Herança/ A ilha dos escravos solicitada por el Teatro da Cornucópia, Teatro Capitólio, Parque Mayer y Sociedade Recreativa “Os Franceses” (Barreiro), según la investigación de Tiago Certal en el CET.

En el mes en que llegaría la libertad a un país que permaneció bajo censura durante 41 años, pasaron por la Direcção de Serviços de Espectáculos al menos 13 peticiones de representación, de las cuales

¹⁷ «O texto é muy avançado para a província. E por isso, reprov»». in Fondo de los Procesos de la Direcção Geral dos Serviços dos Espectáculos, Procesos de censura: 1972-1975, Informe N.o 9692, Archivo Nacional del Museu Nacional do Teatro e da Dança.

¹⁸ «agora em tempos da liberdade esperada, queriam o seu direito à livre representação» in Fondo de los Procesos de la Direcção Geral dos Serviços dos Espectáculos, Procesos de censura: 1972-1975, Informe N.o 9692, Archivo Nacional del Museu Nacional do Teatro e da Dança.

¹⁹ «não compreendo que pretenda levar a cena um sindicato Nacional, como é o de Profissionais de Escritórios do Distrito de Lisboa. Voto de novo para reprovação.» in Fondo de los Procesos de la Direcção Geral dos Serviços dos Espectáculos, Procesos de censura: 1972-1975, Informe N.o 9720, Archivo Nacional del Museu Nacional do Teatro e da Dança.

cinco se aprobaron, otras cinco se prohibieron y tres fueron censuradas, siendo notable la tensión política y social de los últimos tiempos. Entre las obras censuradas se halla Woyzeck, de Georg Büchner, informe N.o 9728 pedido por el Círculo de Cultura Teatral de Oporto y censurada en cinco páginas. Posteriormente, fue aprobada para el Grupo D, a pesar de que los censores estuviesen más inclinados hacia su prohibición si esta fuese adaptada a la época que se vivía, tal y como menciona el censor Moreira: «Se deberá comunicar a la empresa que la dirección y los trajes de los personajes deberán localizar la pieza en su tiempo (siglo XIX)»²⁰El censor Machado reafirma que es una «pieza de mensaje negativo con los valores humanos y sociales distorsionados; el humano sirve de cobaya para el mal (...) Me inclino por la reprobación.»²¹

Vasco Morgado, el empresario teatral portugués que entre 1973 y. 1974 presentó 16 obras, y vio seis censuradas, presentaba ahora Marido, Matriz & Filial del autor brasileño Sérgio Jockman, la que vendría a ser su última petición reprobada en un régimen dictatorial. En el informe N.o 9727 correspondiente a la pieza, se pueden leer comentarios como «Una pieza más de “Boulevard” en que el sexo les expresado a través de un diálogo poco signficante. Los cortes, siempre posibles, resolverían, desde mi opinión, la temática sexual de la pieza. Repruebo.»²²

Luzia Maria Martins (1974), reconocida dramaturga, actriz y directora de teatro, en las vísperas del 25 de abril, concedía una entrevista a la revista Cinéfilo, donde expresaba su pesar en relación a la casi inexistencia de textos portugueses en escena y los grandes obstáculos para que la tradición teatral pudiese seguir prosperando: ... los problemas del teatro portugués son otros y, para mí, el principal es el problema de la censura.(...) Los grupos quieren un teatro mejor y ese teatro solo es posible si puede analizar de facto los problemas que interesan a la sociedad. (...) Si la censura es severa con autores extranjeros, es más severa aún con los autores portugueses... Un teatro portugués que no crea su propia dramaturgia no tiene tanta validez. Este año, por ejemplo, aún no llevamos a escena ningún original portugués, porque lo que había sido encargado para la compañía, fue prohibido.²³

El gobierno marcelista caracterizado en sus últimos años, como indica António Reis (1996), por una «progresiva crispación represiva, radicalización de las oposiciones y aislamiento y degradación de las

²⁰ «Deve-se comunicar à empresa que a encenação e o vestuário das personagens deverão localizar a peça no seu tempo (séc. XIX).» in Fondo de los Procesos de la Direcção Geral dos Serviços dos Espectáculos, Procesos de censura: 1972-1975, Informe N.o 9728, Archivo Nacional del Museu Nacional do Teatro e da Dança.

²¹ «peça de mensagem negativa com os valores humanos e sociais distorcidos; o humano serve de cobaia para o mal (...) Inclino-me para a reprovação.» in Fondo de los Procesos de la Direcção Geral dos Serviços dos Espectáculos, Procesos de censura: 1972-1975, Informe N.o 9728, Archivo Nacional del Museu Nacional do Teatro e da Dança.

²² «Mais uma peça de “Boulevard” no qual o sexo é expressado através de um diálogo pouco signficante. Os cortes, sempre possíveis, não resolveriam, desde a minha opinião, a temática sexual da peça. Reprov»».

²³ «Os verdadeiros problemas do teatro português são outros, e, para mim, o principal é o problema da censura (...) Os grupos querem um teatro melhor e esse teatro só possível, se puder analisar de facto os problemas que interessam à sociedade. (...) Se a censura é severa com autores estrangeiros, é ainda mais severa com os. autores portugueses... Um teatro português que não cria a sua própria dramaturgia não tem muita validade. Este ano, por exemplo, ainda não subiu à cena nenhum original português, porque o que tinha sido encomendado para a empresa foi proibido.» in Cinéfilo (1974). Entrevista a Luzia Maria Martins, Cinéfilo No.31, Sociedade Nacional de Tipografia.

investigARTES

instituciones, como consecuencia de la imposición colonial»²⁴ (p. 546), conocía ahora su fin con la primera revolución del mundo con «claveles en vez de balas, libertad sin violencia»²⁵ (Moya, 2011).

CONCLUSIONES

En la historia del teatro portugués, el periodo de 1973-1974 sigue siendo un momento desconocido, por falta de publicaciones y análisis de los procesos de censura. Esta fue una de las motivaciones principales para centrar mi investigación en la censura lusitana en este periodo, puesto que el análisis de los 40 años de dictadura com- pone un amplio campo de investigación del área teatral. El abordaje de este largo y complejo periodo no sería propio de un TFM, puesto que conllevaría una dedicación a tiempo completo inherente a una tesis doctoral.

Conocer el contexto en que se encontraba el país durante la dicta- dura ha sido esencial para la comprensión de las cuestiones censorias en la actividad teatral. Desde los autores a los títulos prohibidos, de los comentarios de los censores a las cartas de los artistas presentes en los informes de la Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, son de gran importancia para comprender el Portugal de los años 70. La censura en el Estado Novo se presentó como una perspectiva de integración de las medidas y de los mecanismos políticos de la PIDE, FNAT y Mocidade Portuguesa. Estas, usadas como motor de acción sobre la sociedad, construyeron uno de los pilares vitales para la continuidad del poder de Salazar y Caetano. Los intereses del gobierno se vieron vinculados con la moralidad legal, silenciando a la oposición y engendrando condiciones favorables a la ideología imperante: Deus, pátria e família.

Esta investigación, basada en las fuentes documentales del Secre- tariado de Propaganda Nacional, organismo que salvaguardaba los procesos de censura del teatro y del cine, se afirma mediante los resultados obtenidos tras el análisis gráfico, llegando a la estructura de actuación y decisión, a los criterios de cortes y las prohibiciones de las piezas teatrales. Todo esto, corroborado por medio de los informes, nos revela que la prohibición de la representación de obras dramáticas del gobierno de Marcello Caetano no tuvo la afamada apertura de miras que le confiere la historia que circula entre la po- blación. Esto podría justificarse por el creciente descontento entre la población, que veía con desagrado la guerra colonial y que era objeto de represión en todas las publicaciones o actividades que se relacion- asen con el racismo, los conflictos bélicos y el comunismo.

El teatro dinamiza un encuentro y propicia una proximidad entre el público y los actores, apelando a la participación. A su vez, deja un vacío que predispone lugar a dudas, a la reflexión, a la cultura y al libre pensamiento que proporciona.

Todo esto reprime a las dictaduras, ya que el espacio del libre albed- río se une a la libertad y a la naturalización. Con esta motivación, na- cen estrategias de represión en la población, y la censura se encuen- tra con su mayor temor: la pérdida de poder.

Lo que sucede antes y después de las elecciones del General Hum- berto Delgado constituye un cambio en la Comisión de Censura y su

²⁴ «progressiva crispação represiva, radicalização das oposições e isolamento e degradação das instituições, em consequência da imposição colonial» in Reis, A. (1996). Marcelismo. Dicionário de História do Estado Novo, Vol. 2 - M-Z, ed.Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito, Lisboa: Círculo de leitores, 546-548.

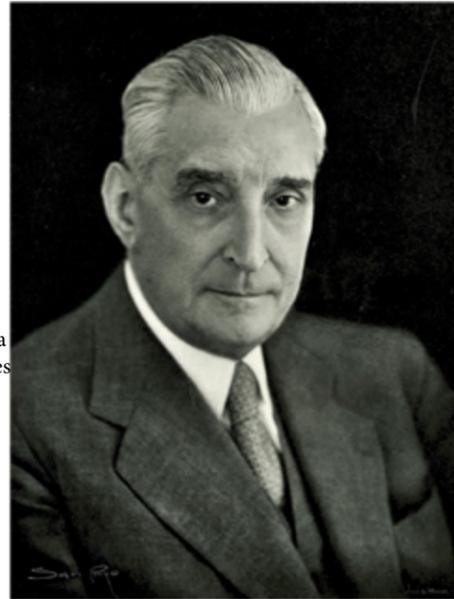
²⁵ «cravos em vez de balas, liberdade sem violência» in Carcedo, D., Sánchez Cervelló, J., Moya, M. (01/06/2011). La revolución de los claveles, RTVE, Para todos la dos. Madrid: RTVE.

relación con los teatros, además de las posteriores radicalizaciones en los procedimientos censorios, que se agudizan tras el inicio de la guerra colonial. No es casual que 'guerra' sea una de las palabras prohibidas, así como las escenas que reivindicasen movimientos pacifistas.

El teatro fue esencial en la construcción de un nuevo país a partir de las Campanhas de Dinamização Cultural, llevadas a cabo por el Movimento das Forças Armadas, donde militares y actores visitaban pueblos y realizaban algunas sesiones. Estas campañas en la Beira Alta, en la región Douro y en Trás-os-Montes, desde 1974 a principios de 1975, fueron vitales para la actualización cultural y el acercamiento a la calidad social que les había sido negada a las provincias rurales que alimentaban Portugal.

Tal como indica Graça dos Santos (2004), después de aislado, el teatro portugués conoció la libertad tras el 25 de abril de 1974, hasta entonces apagada por el control de ideología y de patrones culturales vinculados al régimen, que habían imposibilitado las producciones susceptibles de crear rupturas y contagios en el adoctrinamiento y difusión de los ideales del Estado Novo.

Esta investigación abre ahora la oportunidad de que los textos, autores, compañías y asociaciones que vieron vetada su actividad y permanecieron en el olvido, y abocadas a la desaparición, puedan tener ahora su información localizada y gocen de la visibilidad que aclamaba el público portugués.



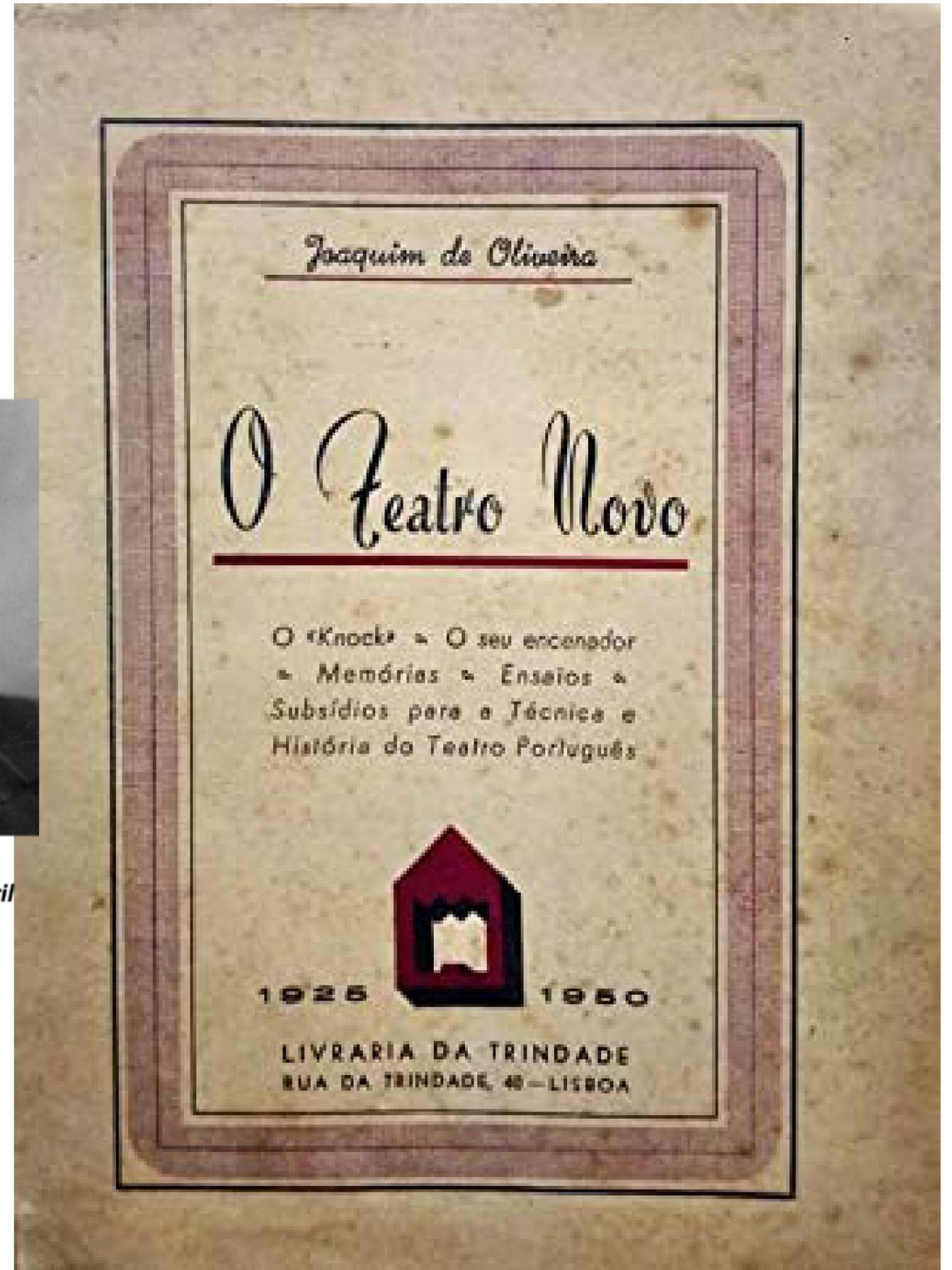
Fotografía: San Payo



Fuente: Centro de Documentação 25 de Abril



Fuente: Centro de Documentação 25 de Abril



Mindfulness Musical: Propuesta Artística Transdisciplinaria para Empatizar con el Agua

Christian Hidalgo
Karina Galarza
Linda Sánchez
Grupo de investigación Huella musical
Universidad INCCA de Colombia

RESUMEN

Un mindfulness musical es el producto de esta investigación, que emerge de una postura transdisciplinaria con el fin de encontrar nuevos mecanismos de concientización para generar empatía con el agua. Para ello, se enuncian planteamientos transversales que parten de la conciencia ambiental y permiten construir un producto artístico con bases psicológicas y semióticas. Luego, se desarrolla una propuesta, en la que el agua pasa a ser el protagonista de una historia donde adopta un cuerpo artificial, que, gracias a la música y la narración en la meditación, alteraría la percepción del receptor para que empiece a adjudicar elementos antropomórficos a este elemento de la naturaleza. Se concluye entonces, que la creación con base en una investigación influenciada por posturas de pensamiento sistémico o complejo, dan cabida a innovación artística con fines más allá del entretenimiento, que pueden ser sometidos en un futuro a experimentación social y/o psicológica.

Palabras clave: Transdisciplinario; mindfulness musical; empatía con el agua.

Abstract

A musical mindfulness is the product of this research, which emerges from a transdisciplinary position in order to find new awareness mechanisms to generate empathy with water. To this end, transversal approaches are enunciated that start from environmental awareness that allow to create an artistic product with psychological and semiotic bases. From there, a proposal is developed, in which water becomes the protagonist of a story where it adopts an artificial body. Thanks to music and narration in the meditation, it would alter the perception of the receiver in order to begins to assign anthropomorphic elements to this element of nature. It is concluded, that the creation based influenced by postures of systemic or complex thinking, give place to artistic innovation beyond entertainment, which may be subjected in the future to social and/or psychological experimentation.

Key words: Transdisciplinary; musical mindfulness; empathy with water.

Fotografía: @gabriel_art

Introducción

Empatizar con el agua, “ponerse en sus zapatos”, como objetivo, podría dar un giro al enfoque de campañas de concientización para este preciado y finito líquido. Porque, desde un hipotético, sentirse como el agua permitiría abrir una puerta a emociones como la compasión y la culpa al usarla, y, por ende, desencadenaría acciones en los individuos que disminuyan su huella de carbono. Estas posibles respuestas emocionales serían consecuencia de un fenómeno neuropsicológico conocido como “empatía”, una conexión afectiva con el otro que permite identificarse física y emocionalmente; factor que es estudiado con vehemencia en la meditación tipo mindfulness y la psicología musical. A raíz de esa convergencia, se aterriza una propuesta transdisciplinaria que acoge planteamientos de diferentes disciplinas, para generar un producto innovador llamado: Mindfulness musical, el cual alteraría la percepción del receptor al adjudicar elementos antropomórficos a una figura artificial del agua por medio la meditación y la música.

El mindfulness, un tipo de meditación bajo el lema de “atención presente”, hereda postulados del budismo, pero sin acceder a terreno espiritual, más bien, acoge las categorías metadisciplinarias de ejercicio contemplativo para hacer énfasis en la naturaleza de la respiración y la propiocepción, esto con el fin de reconfigurar el pensamiento y el sentir intra e interpersonalmente. En el caso de este texto, es un envase de reflexión consciente para los elementos configurados a priori por la convergencia transdisciplinaria. Tal cual lo estipula Brito-Pastrana y Corthorn (2018), el mindfulness es crucial para la mejora de: las habilidades cognitivas (concentración, atención y creatividad); la autoregulación emocional y manejo del estrés, la ansiedad y la depresión; la autocompasión y compasión hacia los demás.

La música, un tipo de arte, ha sido definida con disparidad a lo largo de la historia de la humanidad, y solo hasta hace un par de décadas, de la mano de la psicología musical y las neurociencias, se entiende como un medio de comunicación emocional. Esto explicaría su polivalencia, puede ser visto como un mero entretenimiento (como se la percibe la sociedad posmoderna), así como un importante abordaje terapéutico. En el caso de este texto, es una herramienta creativa que recibe la atención del receptor, y la redirecciona emocionalmente hacia una configuración antropomórfica del mensaje, así como lo estipula Hidalgo (2021), se trata de una disciplina artística que ha venido demostrando su capacidad para decodificar un cuerpo artificial inconscientemente en el receptor.

A nivel metodológico, se trata un enfoque cualitativo desde un paradigma de investigación-creación, el cual está siendo adoptado

prioritariamente por los investigadores artísticos en Colombia, y que el ministerio de ciencias del mismo país define como (2022):

Los procesos de creación artística, al igual que la investigación, manejan estructuras disciplinadas y planificadas en donde la experimentación constante juega un rol importante en la consecución del producto final... Cuando estos procesos de creación convergen con diferentes metodologías de investigación es posible darles una trazabilidad, que permite evidenciar su aporte al estado del arte. De esta manera se construye el concepto de investigación-creación, el cual resalta las posibilidades de generación de nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación que pueden surgir a partir de la diversidad de áreas de conocimiento existentes (p.1)

Es, conforme a lo anterior, que se discurre a partir de la didáctica expuesta por Manfred (2004), para estructurar una coordinación entre disciplinas que desemboquen en una propuesta transdisciplinaria, accediendo en materia de creación a la técnica del mindfulness musical como producto. Por ende, esta propuesta se inspira en el pensamiento complejo o sistémico, cobijando varios factores y relaciones interdisciplinarias. Se inicia, justificando la inclusión de nuevas técnicas para la concientización ambiental (biología e ingeniería ambiental), que sugieren perspectivas como las del paisaje sonoro y la acustemología, los cuales configuran conceptos semióticos para propuesta artísticas. Luego, se presenta una revisión valórica de esos conceptos, de los que destaca “la empatía”, y que pasa a ser objetivado a la luz de la música y el mindfulness. Finalmente, haciendo las veces de resultado, los autores presentan como creación: “La voz del agua”, un producto audiovisual que se espera en un futuro, pueda ser sometido a experimentación con técnicas de investigación social y psicológica.

Objetivo

Proponer artística y transdisciplinariamente, un mindfulness musical como herramienta para empatizar con el agua.

Métodos

Conciencia ecológica

El agua, es quizás el elemento más importante en la existencia de los seres vivos, por varias razones: gracias a la presencia de esta, se pueden llevar a cabo los procesos biológicos que permiten la supervivencia de los organismos; la subsistencia de ecosistemas naturales y regulación del clima dependen del agua; y, además, es necesaria para el desarrollo de la agricultura e industria para satisfacer las múltiples demandas del ser humano.

A pesar de su obvia importancia, la realidad es que el mundo ha perdido el 70% de sus zonas húmedas naturales en el último siglo (Mira, 2006). Actualmente, la cantidad de agua dulce no supera el 2,5% dentro de

todo el planeta, y el crecimiento desproporcionado de la población conduce a sobreexplotación del recurso ejerciendo una presión antrópica tan fuerte que la escasez de agua es cada vez más evidente. Según la Organización de Naciones Unidas (Quintero, 2022) en el año 2020 se estimó que unos 2200 millones de personas carecían de agua potable y 4200 millones, el 55% de la población mundial, carecen de un sistema de saneamiento adecuado. Por su parte, Latinoamérica tiene la segunda mayor reserva de agua dulce en el mundo, y sin embargo muchos de sus habitantes no tienen acceso al agua potable y al saneamiento.

El actuar poco empático del ser humano frente al recurso, se evidencia en la falta de preocupación por el cuidado del agua, pensando en muchas oportunidades que es un recurso tan básico que estará disponible por siempre, o que es deber único de las ciencias ambientales encontrar una solución para la crisis en torno al agua, desligándose de su responsabilidad. Este comportamiento está muy ligado al fenómeno conocido como utopianismo tecnológico, una ideología basada en que los avances de la ciencia y la tecnología realizarán algún ideal utópico, en esta ideología se maneja un paradigma de futuro abierto, que puede ser completamente moldeado por la acción humana a su beneficio, ignorando completamente la disponibilidad limitada de recursos como el agua.

Sin agua no hay vida. El recurso hídrico ha sido aprovechado desde los orígenes del planeta tierra pues todos los seres vivos dependen de ella para su funcionamiento; a lo largo de la historia de la humanidad, este recurso ha sido una de las claves para el desarrollo y evolución socio-económica. Por ejemplo, las primeras civilizaciones que dejaron de ser nómadas, lo hicieron para asentarse en las orillas de los ríos lo que les permitió cultivar, domesticar animales y por supuesto su abastecimiento para consumo. A partir de esto, muchas civilizaciones y culturas como la romana desarrollaron sus vidas en torno al agua y su utilización.

A pesar de su importancia histórica y del papel relevante que tuvo el agua en algunas culturas ancestrales, se hace evidente en la mayoría de sociedades posmodernas que priorizan modelos neoliberalistas de pensamiento político, una ruptura de la relación con el medio ambiente y el agua, desde el momento mismo en que se comenzó a considerar únicamente como un recurso, esta insensibilización de las comunidades frente al preciado líquido hizo que no hubiese preocupación por su cuidado. Hoy en día, aunque su uso principal sigue siendo el consumo humano, es posible evidenciar cómo varios factores han incidido drásticamente en el uso que se le da al recurso y cómo estos nuevos usos generan un desbalance entre crecimiento económico, cuidado del medio ambiente y bienestar social.

Si bien las ciencias pueden desarrollar avances beneficiosos para el cuidado del medio ambiente y optimización de recursos, es necesario aunar los esfuerzos de todas las personas para lograr el tan anhelado desarrollo autosostenible. Es decir, la

capacidad de satisfacer las necesidades actuales sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras de satisfacer las suyas. Para ello se debería priorizar además de todas las acciones que se puedan desarrollar desde el campo técnico y tecnológico, una mayor cantidad de acciones que promuevan la educación ambiental y conciencia ambiental, incluso en campos que no parezcan alejados a sus objetos de estudio.

Nuevas percepciones sobre el medio ambiente
Abordar la complejidad de la problemática en torno al agua requiere de conocimiento más allá del monodisciplinario, precisa de herramientas diversas, porque la conexión con la naturaleza es una experiencia multisensorial. Para ello, interdisciplinas como el paisaje sonoro y la acustemología han recobrado la importancia de la percepción acústica, ya que existen mensajes que solo el oído puede decodificar del impacto ambiental, que no se perciben a simple vista. Llegan a explorar lo que significa el sonido del agua para el cuerpo y como dio génesis a otras formas de comunicación, como la música misma.

El paisaje sonoro, es un concepto que se desarrolla gracias al trabajo de Murray Schafer, y hace referencia al entorno ambiental percibido auditivamente. Este invita comprender lo que pasa acústicamente, a conocer y detectar falencias y fortalezas de los ecosistemas gracias a la escucha atenta. De hecho, el paisaje sonoro natural es una medida usada por biólogos para detectar la salud de determinado ecosistema.

Por ejemplo, Bernie Krause, músico y ecologista del paisaje sonoro, realizó grabaciones en un bosque que rodea Lincoln Meadow antes y después de una tala selectiva en la que se anunció que tal actividad no afectaría el bosque, y efectivamente de manera visual no fue brusco el cambio, pero auditivamente el oído cuenta una historia muy diferente, ya que se habían distorsionado sonidos de biofonía y geofonía (aves, insectos, arroyo). También ha estudiado los cantos y la comunicación entre animales silvestres, llegando a conclusiones alarmantes; sostiene que después de un análisis espectral se observó que las vocalizaciones de animales e insectos dejan nichos espectrales y estos al no escuchar los llamados de sus parejas podría derivar en la extinción de algunas especies Krause, así como Carlos de Hita, son testigos del cambio drástico en las grabaciones de paisajes sonoros, ya que antes podían obtener muchos sonidos en pocas horas de grabación versus la situación actual en donde cada vez es más difícil alejarse del ruido urbano y toma mucho más tiempo. De Hita, en un documental menciona que cada ser vivo tiene su propio sonido, tanto es así que en su trabajo de ingeniero de sonido dedicado toda su vida al sonido de la naturaleza puede reconocer que cada árbol tiene su lenguaje en relación con su forma, sus hojas y el viento, y que todos estos sonidos que representan un bienestar acústico están en peligro de extinguirse junto con sus vidas naturales frente a lo que representa la modernidad y su huella sonora.

Por otro lado, la acustemología, ciencia desarrollada

por el investigador estadounidense Steven Feld, es una ciencia de finales del siglo pasado, que permite describir el acumulado de prácticas de escucha atenta, no intencional y sonidos del medio ambiente que se consolidan como cultura; en pocas palabras, es una disciplina que estudia la manera de ser y conocer a partir del sonido (Rice, 2018).

Feld, antropólogo y músico, ganó reconocimiento con sus estudios con las personas de una tribu en Nueva Guinea que descifraban el sonido del medio ambiente para entender: estaciones, patrones de migración, tiempo del día y altura/profundidad del bosque; esta relación con la acústica de la naturaleza era evidenciada en sus acciones diarias y expresadas por medio de la música (y el lenguaje). En especial el agua, cuyo caudal “fluye” por toda la selva, entra en el campo de visión de las personas y sale continuamente, pero siempre se escucha, esta capacidad del líquido permeó la manera en que la música tradicional de esa zona fluye también, la cual emerge y desaparece de la percepción inmediata y puede mantenerse en la memoria del oyente (Feld, 2013).

Al escuchar esa última idea es inevitable pensar que esto podría significar parte de la génesis del discurso musical. Al vivir con y dependiendo del agua, el ser humano ha recurrido a esta como fuente de creatividad e inspiración, dando cabida a características como: “Fluidez, micro variaciones, micro ritmos, variaciones espectrales y dinamismo son conceptos que definen la música y que también pueden servir para representar los movimientos y recorridos que emprende el agua en sus múltiples manifestaciones” (Cervantes, 2008, p. 1). De forma similar, en una acustemología sobre barcos que llevaban esclavos por el incommensurable océano atlántico, el autor asegura, que el agua para estas personas representaba la permanente e irrevocable división con su hogar (Wilbourne & Cusick, 2020). Esas características permean toda la música de los primeros humanos y se fusionó con la sustancia musical a tal nivel que trajo el interés de los músicos, por lo que hoy día no es un factor que haga parte de la teorización de la música occidental. Lo que sí tuvo relevancia en la creación musical tuvo que ver más con representar al agua a posteriori -ignorando su injerencia en la fluctuación de las notas hablada anteriormente-, en especial desde el impresionismo ya que los compositores empezaron a agregar títulos alusivos al contenido temático de la obra para el público, por ejemplo “La mer” de Debussy; tal cual lo hace la denominada música programática. Vale aclarar que toda esta significación que se busca plasmar en la obra, ignora muchas veces el contenido latente de las manifestaciones sonoras del medio ambiente, impidiendo que el oyente que desconoce información sobre la obra como el título o compositor, no pueda entender que en efecto una pieza musical trate sobre agua, por ejemplo.

Posturas ideológicas como las planteadas anteriormente podrían ser abordadas desde la educación ambiental, y con esto, ampliar el campo de acción de la concientización por el medio ambiente.

Empatizar con el medio ambiente

La educación ambiental se define como pensamientos y acciones que busca construir cambios individuales y colectivos hacia un desarrollo autosostenible. A partir de esto, podría considerarse que este tipo de procesos juegan un papel fundamental en el comportamiento de la sociedad, ya que pretenden aumentar el conocimiento de los problemas locales para poder entender mejor los efectos globales. Por ello, se requiere de una postura crítica, sistémica y constructiva, para conectar los problemas ambientales con los económicos, sociales y culturales, y así promover una ética de equidad y solidaridad y proporcionar los instrumentos necesarios para la toma de decisiones en un marco general de participación y conducta sostenible (Musitu, 2020).

Sin embargo, la educación ambiental, aunque cumple un papel fundamental como agente fortalecedor y catalizador de los procesos transformadores, no es per se gestora de procesos de cambio social. Habiendo dicho esto, es importante entender la educación ambiental como una herramienta fundamental para realizar cambios en el conocimiento, los valores, la conducta, la cultura y los estilos de vida para alcanzar la sustentabilidad.

Teniendo en cuenta lo mencionado sería necesaria la aplicación de otra estrategia para el cambio de paradigma. A ese respecto bien mencionaba Jeremy Rifkin (2010): “La reconexión con la biósfera es una experiencia empática que debe sentirse tanto emocional como intelectualmente para ser significativa” y que además “debe ponerse en práctica” (p. 601). Sí hay empatía, se puede sentir el llamado al cuidado de los ecosistemas, no sólo porque interese vitalmente su preservación, sino porque se respetan en sí mismas sus características de identidad, evolución, estética, biodiversidad y equilibrio natural. También por el sentimiento de pertenencia y co-participación, todavía muy poco desarrollado (Sgaramella, 2015).

Frente a esto, ¿cómo saber si es realmente posible proteger formas de vida no humanas a través de la inducción de empatía y necesidad de protección a otros? Algunos investigadores estudian la empatía con la naturaleza recurriendo a la teorización proveniente del campo del altruismo para proponer que el tipo de preocupación ambiental que manifiesta una persona está relacionado con el grado en el que la persona se encuentra interconectada con la naturaleza.

La empatía con el medio ambiente se define en el contexto de las relaciones interpersonales como una reacción emocional congruente con el estado emocional del otro e idéntica o muy similar a aquello que la otra persona está sintiendo o podría llegar a sentir. Hay un cierto consenso al considerarla como la comprensión y el intercambio de la experiencia emocional de otra persona u objeto.

Es así como se puede considerar que, las personas con una mayor empatía con el medio ambiente natural se

implican de manera activa en acciones que minimizan la crisis ecológica actual, es decir que además de tener una preocupación por el futuro del medio ambiente, estas personas deciden tomar acciones hacia ese cambio de paradigma. Este vínculo entre la empatía y la conducta proambiental se fundamenta en la percepción de la Tierra como un organismo vivo configurado por las relaciones interdependientes, emocionales y cognitivas que se expresan en conductas proambientales.

Música y empatía

Gracias al padre de la semiótica Charles Pierce, el mundo pudo ver el descenso del lenguaje como referencia absoluta de todos los procesos comunicativos. Esa nueva vertiente en la estructura misma de los procesos de comunicación (basada en un sistema de “signos”), dio paso a una preocupación por develar los misterios detrás de las palabras, como las respuestas corporales, gestos y las emociones circunscritas en ellos. Fue allí entonces que la investigadora Susan Langer, en su libro “Feeling and Form” (1953) deconstruye las similitudes entre el contenido emocional expresado en la música y las que experimentan los seres humanos en sus vivencias y mientras escuchan el arte de las musas. Aunque Langer no se apresura a concluir que las emociones humanas encuentran su forma icónica (signos con el mismo contorno físico del objeto a representar) en la música, el semiólogo Eros Tarasti toma el riesgo e incluso somete a análisis al “cómo” de ese predicamento.

Tarasti en su obra “Los signos de la historia de la música” (2008), decanta los planteamientos de Langer y otros investigadores de la percepción musical, para desentrañar los procesos que usa la música para comunicar emociones y sentimientos. Para esto, retoma el concepto de la “actoralidad” (Greimas & Courtés, 1979) para explicar que dada la simetría a la que son sometidos los motivos melódicos, rítmicos y armónicos por parte del compositor, se engaña a la mente haciéndole creer que está presenciando a otro de su especie. Aunque fue enunciado así, la idea planteada anteriormente, no se logra dilucidar en su totalidad analizando a Tarasti únicamente, se tienen que juntar planteamientos de la simetría desde la escuela de psicología de Gestalt y su análisis en la música por Leonard B. Meyer (1956); para así concluir con una base semántica y una experiencia constatada en psicología el concepto de la personificación (casi un sinónimo del otro) o actoralidad en la música.

Con ayuda de estudios en cognición del neurocientífico Antonio Damasio (1996), se puede extrapolar un entendimiento de las emociones y su resultado en el cuerpo como una “imitación” de las neuronas espejo al cuerpo expresado en la música. Entrando más en el tema, Damasio, propone la hipótesis de los “marcadores somáticos” de las emociones, en la cual se sugiere que las respuestas corporales inconsciente a situaciones proclives a contenido emocional, hacen reaccionar a las partes del cuerpo como una expresión de las formas icónicas de las emociones. Si se extrapola

lo anterior, tomando a la música como una de esas “situaciones”, adicionando la teoría de Brevvema de la percepción emocional del psicólogo musical Patrik Juslin (2019), se puede determinar por ejemplo: al baile un análogo de la métrica de la obra, que a su vez significa y altera el pulso cardíaco del oyente en conexión con la obra suscitando emociones con ese mismo pace; la reacción del tallo cerebral a música que obliga a prestarle atención, provocando al oyente girar su cuerpo hacia la fuente de los sonidos y prestarle atención como si una persona le estuviera hablando; la conexión empática con el receptor que le hace experimentar emociones similares a las del emisor, debido a las neuronas espejo, cuya función es imitar las acciones percibida y descifrar la intención del “otro”; entre otros.

De esto último, se desencadena la posibilidad de poner a prueba hasta dónde pueda la empatía significar las emociones del emisor y qué dice eso del oyente en sí. Ahora bien, gracias a la neuroimagen, ya se ha constatado que al escuchar música se produce la respuesta afectiva “empatía”, en el receptor, debido a la activación en el cerebro de las áreas premotoras (una ubicación de las neuronas espejo) y el sistema límbico (lóbulo interior que gobierna las emociones) que son las zonas que se vinculan a la empatía; fuera de la obvia sinapsis en la corteza auditiva. Así mismo, furor hoy en día, se realizan una serie de investigaciones de la percepción musical, donde se evalúan las implicaciones de un alto o bajo nivel de empatía en el gusto musical y en la madurez emocional (Baron-Cohen, 2009).

Para completar el rompecabezas, hace falta un lugar que priorice un enfoque reflexivo hacia la música, uno que la sociedad líquida pueda adoptar informacionalmente. Es entonces que la meditación en auge actualmente: el mindfulness, puede adoptarse como vehículo para diferentes propuestas, ya que crea un espacio de contemplación presente mientras el usuario construye nuevas formas de pensamiento y sentir. De hecho, la conexión entre música y mindfulness es un campo que también es usado hoy en día en contextos educativos polivalentes (Moret et al., 2016).

Resultados

“La voz del agua”, es el nombre del proyecto de Mindfulness musical que emerge de la convergencia antes expuesta. Se trata de una meditación guiada de tipo audiovisual, que cuenta la historia de un viaje a la reserva natural del Cajas en Ecuador (parque con reservas importantes de agua), en el cual el agua es un personaje que llama al receptor a escuchar su voz y una canción que ella misma canta. Para llevar a cabo el producto, se tuvo en cuenta una perspectiva en primera persona y un formato para celular en miras de usar un formato acorde a la era digital y a inmersión que se tenía en mente. Durante el recorrido por el parque se pueden apreciar paisajes y sonidos que vienen de todas las direcciones, mientras la narradora de la meditación va dirigiendo la atención a elementos que sugieren un cuerpo artificial del agua.

El parque natural “El Cajas”

El Parque Nacional Cajas se encuentra ubicado en la provincia de Azuay, en el sur del Ecuador, cuenta con una extensión de 28544 hectáreas, es un área protegida que alberga recursos naturales y culturales. En la zona, la cordillera forma altiplanicies que hacen que El Cajas se encuentre lleno de cuerpos de agua: se han contado cerca de 165 lagunas con más de 1 hectárea de superficie y 621 con menos de 1 hectárea. Debido a la cantidad de lagunas, la presencia de aves migratorias y la importancia que tiene la capacitación, almacenamiento y provisión de agua para las poblaciones cercanas, fue reconocido como sitio Ramsar o Humedal de Importancia Internacional (MinAmbiente de Ecuador, s.f).

El macizo de El Cajas se encuentra ubicado en la parte más cercana de los Andes ecuatorianos al océano Pacífico, lo que hace que las estribaciones occidentales de la cordillera reciban en muy poco tiempo los vientos cargados de humedad que se dirigen hacia el este. Otro aspecto que ha marcado la vida en esta área protegida son los innumerables valles que existen producidos por el avance y retiro de los glaciares hace miles de años. El agua desciende del páramo hacia bosques y ciudades en ambos flancos, originando hacia el oriente los ríos Tomebamba, Mazán y Yanuqay (MinAmbiente de Ecuador, s.f).

En cuanto a biodiversidad, la mayor parte de El Cajas tiene un ecosistema de páramo mezclado con bosquetes de árboles de papel (llamados localmente quínoas) y lagunas. En las bajas, bordeando los 3.200 metros de altitud, hay también bosque andino. En el parque se han registrado 600 especies de plantas vasculares, 43 mamíferos, 157 de aves, 17 de anfibios y 4 de reptiles. En el parque también se encuentran arbustos como senecios, chuquiraguas y borracheras, totoras y equisetos, adicionalmente hay varias especies endémicas como la sarashima, el papiro de la laguna Toreadora y dos especies de valeriana (MinAmbiente de Ecuador, s.f).

Parámetros generales

Según los planteamientos transdisciplinarios, el proyecto debería priorizar que el agua sea el protagonista de la historia, y no solo en el sentido de objeto, sino antropomórficamente hablando. Es decir, el agua, será narrado durante la meditación guiada con una perspectiva de héroe, con la cual, el oyente podría terminar empatizando, tanto con su historia como con su forma humana artificial. Adicionalmente, se dota a las reacciones físicas del video de pequeñas composiciones musicales, para ampliar el nivel de impacto emocional y llevar al receptor a sentir al agua. Finalmente, el recorrido culmina en una laguna donde se escucha “La voz del agua” en una canción que dice lo siguiente:
La humanidad es fiel sola a sí misma y yo
Sigo dando, sin descanso, pero mi cuerpo desaparece
Al no encontrarme, vendrán llorando
Agua, lo siento.

Conclusiones

El mindfulness musical es una herramienta, que puede emplearse con diferentes propósitos, pero de interés particular de este texto, resulta útil para abarcar la compleja problemática del cuidado del agua en relación a la falta de empatía hacia el medio ambiente. La música moderna se fundamenta en categorías humanistas, de orden antropomórfico, que, si son estructuradas para un sentir determinado, pueden suponer un modo de influencia psicológica. Adicionalmente, la cadena de valor transdisciplinaria que adopta esta investigación se consolida al momento de reconocer que las diferentes disciplinas que tratan al agua y sus vicisitudes coinciden en la falta de empatía de las personas hacia ella.

Si bien el proyecto cumple con su enfoque teórico y práctico, se requiere de un acercamiento adicional de tipo experimental para evaluar el alcance de la influencia del producto en el receptor.

Referencias

- Baron-Cohen S. (2009). Autism: the empathizing-systemizing (E-S) theory. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1156, 68-80. DOI: 10.1111/j.1749-6632.2009.04467.x
- Brito- Patrana, R & Corthotn, C. (2018). La presencia del profesor y su influencia para una educación significativa: hacia un enfoque mindfulness en educación. *Estudios pedagógicos (Valdivia)*, 44(1), 241 - 258.
- Cervantes, C (2008). Paisajes sonoros II. Carles. Centro virtual Cervantes. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros02/carles/carles_01.htm
- Damasio, A. (1995). En busca de Spinoza: Neurobiología de la emoción de los sentimientos.
- Feld, S. (2013). Una acustemología de la selva tropical. *Revista Colombiana De Antropología*, 49(1), 217-239. Recuperado de <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/301>
- Greimas, A. J. & Courtés, J. (1982). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredas. Barcelona: Crítica.
- Hidalgo Valbuena, C. E. (2021). Reflexiones sobre la percepción musical: El cuerpo artificial y la empatía. *Ricerca*, (14), 1-28. <https://doi.org/10.17230/ricerca.2021.14.1>
- Juslin, P. (2019). *Musical Emotions Explained: Unlocking the Secrets of Musical*. Oxford University press.
- Langer, S. K. (1953). *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Macmillan Pub Co.
- Manfred, A. (2004). *Fundamentos de la transdisciplinaria*. Universidad Austral de Chile. Recuperado de: <http://ecosad.org/phocadownloadpap/otropublicaciones/max-neef-fundamentos-transdisciplinaria.pdf>
- Mira, J. (2006). El agua un bien público. *Gestión y Ambiente*, 9 (3), 69-80.
- Minciencias. (2022). ¿Qué es I+C?. Recuperado de: <https://minciencias.gov.co/investigacion-creacion/>

- que-es-ic
- Moret, S., Gustems, J., Calderon, J. (2016). Música y mindfulness: una mirada interdisciplinar. *Revista de Psicología, Ciències de l'Educació i de l'Esport*, 34(2), 107-117.
- Musitu, F (2020). Empatía, conectividad y actitudes con el medio ambiente natural: sus relaciones con la socialización parental y el ajuste escolar. Universidad de Sevilla: Sevilla. Disponible en <https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/8637>
- Quintero, J. (2022, February 18). El agua, parte del problema, pero también de la solución ante él. *Noticias ONU*. Recuperado en septiembre de 2022, de: <https://news.un.org/es/story/2020/03/1471492>
- Rice, T. (2018). Acoustemology. *The International Encyclopedia of Anthropology*, 1-7. <https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea2000>
- Rifkin, J. (2010). *La civilización empática*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Sgaramella, C. (2015). Arte, empatía y sostenibilidad. *Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico*, 6 (2).
- Tarasti, Eero (2008). Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical. *Tópicos del Seminario*, (19),15-71. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59401902>
- Wilbourne, E., & Cusick, S. (2020). *Acoustemologies in Contact: Sounding Subjects and Modes of Listening in Early Modernity*. Open Book Publishers.



**SALUD MENTAL Y ENVEJECIMIENTO:
UNA EXPERIENCIA COMUNITARIA DE
ARTETERAPIA ESCÉNICA CON ANCIANOS
CON PROBLEMAS NEUROLÓGICOS
COGNITIVOS Y DEPRESIÓN**

Dr. Amador Cernuda Lago
INSTITUTO UNIVERSITARIO DANZA ALICIA ALONSO
UNIVERSIDAD REY JUAN CRLOS

I. Introducción

En las últimas décadas la agenda de la mayoría de los gobiernos está vinculada a una cuestión de máxima preocupación y total actualidad y que abarca globalmente el abordaje del envejecimiento demográfico, situación sin precedentes en la historia del mundo, ya que es la primera vez en la historia que se experimenta un proceso de estas características.

El incremento estadístico de los ciudadanos de sesenta años y más con respecto al resto de los grupos de edad ha sido precedido por dos transiciones: la demográfica que hace referencia a los cambios en las estructuras de la población debido a las bajas cifras de fecundidad y mortalidad, y la epidemiológica que refiere menores incidencias y letalidad de las enfermedades infecciosas y parasitarias, pero a su vez con el incremento en las incidencias y letalidad de las enfermedades crónicas degenerativas e incapacitantes. La combinación de ambas nos sitúa en un proceso de envejecimiento demográfico.

El impacto es patente en las esferas económica, política, social, cultural, educacional y asistencial. Estamos ante una oportunidad para la transformación de la política económica, los sistemas de pensiones y el replanteamiento de la seguridad social con el objetivo de mejorar con realismo la calidad de vida de los adultos mayores y sus familias. Hay que transformar la visión social en torno al envejecimiento y la vejez.

Conscientes de todos los cambios sociales que se están avicinando y teniendo en cuenta las consideraciones que sugiere espacio Europeo de Educación Superior, diferentes universidades han empezado a desarrollar e incentivar programas formativos de investigación e intervención.

En nuestro Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid siendo consecuentes con nuestros orígenes fundacionales cubanos y con la relevancia que tienen las artes en todas las perspectivas sanitarias, educativas y sociales en Cuba, utilizadas pioneramente en el sistema de atención primaria hemos adoptado algunas de sus innovaciones y las hemos adaptado a nuestra cultura y a otras más distantes y divergentes, utilizando como modelo metodológico la investigación-aprendizaje IAP (Investigación, Acción, Participación), buscando el desarrollo de la empatía y la solidaridad desde las artes. Determinados trabajos artísticos operan como catalizadores de procesos sociales complejos y su desarrollo impacta directamente en los grupos sociales con los que entran en relación. Dichos trabajos artísticos cuentan con un potencial de acción que debería ser estudiado para permitir establecer perspectivas que deriven en planes y proyectos de desarrollo de políticas sociales en los que la universidad, actuando como agente social, facilite experiencia profesional a sus estudiantes, desarrolle investigación y favorezca a la sociedad (Cernuda, 2014).

En nuestra Universidad hemos desarrollado algunos proyectos IAP mediante las artes de cooperación al desarrollo. La acción no sólo es la finalidad última de la investigación, sino que ella misma representa una fuente de conocimiento, al tiempo que la propia realización del estudio es en sí una forma de intervención. La participación significa que en el proceso están involucrados no sólo los investigadores, sino la comunidad destinataria del proyecto, que no son considerados como simples objetos de investigación, sino como sujetos activos que contribuyen a conocer y transformar su propia realidad. (Cernuda, 2012).

La arteterapia escénica surge oficialmente en 2017 en la ciudad italiana universitaria histórica de Bolonia, que acogió las jornadas de constitución de la International Scenic Artherapy Association, un Foro al que asistieron más de 200 investigadores y especialistas en las aplicaciones clínicas y educativas de las artes. Los delegados procedían de 24 países de Europa, Asia y América.

Los participantes eligieron presidente de esta sociedad científica internacional al profesor español Amador Cernuda, subdirector del Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso (IUDAA) y, como homenaje y reconocimiento internacional, se acordó nombrar presidenta de honor a la prestigiosa psicóloga cubana Georgina Fariñas, pionera histórica de esta emergente área clínica, cocreadora en Cuba del reconocido Piscoballet, primer grupo de arteterapia reconocido por la UNESCO.

Georgina Fariñas también está vinculada a la URJC a través del Fondo Internacional de Investigación y Documentación en Piscoballet y Arteterapia Escénica que lleva su nombre, creado en 2015, presentado mundialmente en el VIII Congreso Internacional de Psicología Clínica, que se custodia y gestiona por el Instituto Universitario Danza Alicia Alonso en la biblioteca del Campus de Fuenlabrada desde el que se han dado grandes avances de investigación y transferencia de este nuevo modelo clínico en España, Europa, Asia y Latinoamérica. Para los procesos de intervención social y clínica desarrollados en este Fondo se ha utilizado en gran medida la metodología IAP., este fondo recibe más de trescientas visitas mensuales desde su creación habiéndose alcanzado en momentos puntuales miles de visitas internacionales. En este fondo se custodian documentos históricos e imágenes exclusivas, entre ellos las primeras publicaciones de la revista del Hospital Psiquiátrico de la Habana, de muy difícil consulta para los investigadores.

El psicoballet surge en Cuba en la década de los sesenta, sus creadores son Alicia Alonso, directora del Ballet Nacional de Cuba, junto con el doctor Eduardo Bernabé Ordaz, director del prestigioso e innovador Hospital Psiquiátrico de la Habana, y la reconocida psicóloga cubana Georgina Fariñas, siendo conceptualizado por el histórico Fernando Alonso en 1973, y a partir de ahí se extiende por diferentes países, toda Latinoamérica, Centroamérica, México, Estados Unidos

y Puerto Rico, proliferando su metodología en Europa del Este y la extinta Unión Soviética, en 1984 recibe el reconocimiento de la Unesco, tras estudiar y evaluar un dossier de 29.000 casos optimizados y resueltos con el psicoballet, siendo la única arteterapia hasta la actualidad reconocida globalmente por una institución de esta naturaleza, lo que le da unas características únicas. Su extensión mundial alcanzó Japón, China y Korea, donde la televisión coreana ha dedicado reportajes y se está desarrollando investigación y aplicaciones.

En España el psicoballet entra de la mano de dos importantes académicos españoles de gran relieve internacional, dos personajes sin fronteras e históricos, en la década de los años 80, el Catedrático Gustavo Villalpalos, Rector de la Universidad Complutense de Madrid, personaje fundamental que dio origen a la creación de la Cátedra Alicia Alonso en la Universidad Complutense que daría lugar al Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso, en la Universidad Rey Juan Carlos donde en 1983, se dan las primeras clases oficiales de psicoballet y terapias de la danza, y de la mano del Catedrático de Psicología y prestigioso científico de renombre internacional de la Universidad Autónoma de Madrid, el Profesor José Luis Linaza, que fue el responsable de traer a España a Georgina Fariñas, y que esta dictara los primeros cursos de Psicoballet en la universidad española.

A partir del momento de la creación de la cátedra en la Complutense, empieza el gran despliegue del psicoballet y su reconocimiento internacional desde el punto de vista académico y su aparición en este proceso de otro académico de gran prestigio, el catedrático de Psicología de la Universidad de Granada El profesor Gualberto Buena Casal, presidente de algunos de los congresos internacionales más importantes del mundo de Psicología y Educación universitaria, que impulso las materias de artes aplicadas a la clínica, admitiendo pioneramente los primeros trabajos científicos, y simposios internacionales de psicoballet y artes aplicados al mundo clínico y de la educación que han permitido la gran visibilidad que esta disciplina emergente ha tenido en las últimas décadas, los profesores Linaza y Buena, han sido reconocidos en la Habana como miembros de honor de la International Scenic Art-Therapy Association.

En 2015, el profesor Cernuda, pionero en esta área, responsable de las primeras adaptaciones a nuestra cultura del psicoballet a diferentes poblaciones de enfermos psiquiátricos y personas vulnerables recibió en la Habana de las manos de Alicia Alonso y Georgina Fariñas, el Premio Internacional de Investigación en Psicoballet, recibiendo el Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso una mención especial de honor por ser la institución académica que más ha desarrollado en el mundo la investigación y aplicaciones del psicoballet. En 2017 la destacada editorial científica INTECH, de Londres publicó en un libro internacional de proyectos innovadores de ciencia e ingeniería un capítulo dedicado al psicoballet, (Cernuda, 2017) que permitió que la palabra psicoballet sea reconocida por las bases documentales internacionales, dando

a esta metodología presencia y visibilidad científica internacional.

La idea de Investigación-Acción fue desarrollada por Kurt Lewin, en el periodo inmediato a la postguerra, como un método para intervenir en los problemas sociales. Lewin (1946) identificó cuatro fases en la investigación-acción: planificar, actuar, observar y reflexionar.

A mediados de los sesenta, desde el ámbito de la investigación, comienza un periodo de reformulaciones y planteamientos en el que surgen nuevas propuestas metodológicas de intervención social que apuestan por promover procesos participativos que incluyen a las personas como sujetos activos capaces de pensar por sí mismos y de ser generadores de transformación de su entorno. La IAP otorga gran relevancia a los actores sociales, que no son considerados como simples objetos pasivos, sino que se transforman en investigadores activos que, con la colaboración de investigadores profesionales, participan en la identificación de necesidades o problemas a investigar, en la recopilación de la información, en la toma de decisiones y en los procesos de reflexión y acción. De esta forma hemos procedido con los indígenas amazónicos, filipinos, malayos, y con las poblaciones afrodescendientes latinoamericanas en las que hemos desarrollado procesos de cooperación al desarrollo.

A nivel clínico, la Investigación-Acción-Participación (IAP) ofrece un modelo exclusivo de investigación para la salud pública que amplía y sobrepasa los habituales en las ciencias médicas. Este modelo está basado en que, en cada una de las etapas del quehacer científico, se incluye la participación de los sujetos en la definición y ejecución de la propia investigación; es decir, participan los sujetos en la estrategia de establecer los objetivos de la investigación, las hipótesis de trabajo sobre las posibles relaciones causales, el diseño del método para identificar las variables, así como, las técnicas más indicadas según las hipótesis, las metodologías cuantitativas o cualitativas, la recogida de datos y su interpretación, y la presentación de las principales conclusiones y recomendaciones. Resulta obvio que este modelo de investigación-acción-participación no es universal y sus aplicaciones en el campo de la salud pública dependerán de la naturaleza del problema.

El modelo IAP está inspirado en los principios democráticos y en la negociación, decidiendo entre todos cuáles son los temas que constituyen el objetivo principal de investigación, quiénes van a participar y qué tipo de relación van a tener, realizándose desde la realidad y no sobre ella. Tiene lugar en situaciones sociales concretas donde el experto, que forma parte de los procesos, tiene el papel principal de ayudar a los grupos interesados a formular los objetivos y a analizarlos. De esta forma el conocimiento que se alcanza es fuente de transformación social y de resolución de problemas (Contreras, 2002; Guinot et al., 2020).

investigARTES

La contribución del sociólogo y filósofo alemán Habermas (2003), con su Teoría de la Acción Comunicativa, ofrece fundamento científico, social y político a la actividad de la IAP debido a las condiciones favorables establecidas en Europa tras la Segunda Guerra Mundial para la comprensión y negociación de diferentes enfoques y puntos de vista democráticos. Una de las problemáticas que tienen que afrontar los gobiernos e instituciones políticas sanitarias en los próximos años son todas las implicaciones sanitarias y sociales que supone el envejecimiento demográfico. El aumento de los ciudadanos de los grupos etarios de más de 60 años nos acerca a problemáticas emergentes que se están consolidando en todas las sociedades del mundo y que están cambiando el panorama asistencial, sanitario, de ocio y de actividades económicas, lo que convierte a este sector en el más crítico necesitado de atención y servicios y, a la vez, en uno de los nichos de actividad económica más pujantes del futuro. Al tener una población mayoritaria de más edad en el mundo es necesario el aumento de desarrollos, investigaciones y procedimientos relacionados con estos grupos de edad, a los que no se les ha prestado hasta el presente, la suficiente atención que permita cubrir sus necesidades y asegurarles una adecuada calidad de vida.

En estos momentos lamentablemente son numerosos los casos de demencia, un tipo de síndrome que implica el deterioro de la memoria, el intelecto, el comportamiento y la capacidad para realizar actividades de la vida diaria. La demencia no es una consecuencia inevitable del envejecimiento. La enfermedad de Alzheimer, que es la forma más común de demencia, acapara del orden de un 70% de los casos. La Organización Mundial de la Salud (OMS, 2020) refiere que el número de personas con demencia está aumentando rápidamente. La demencia afecta a nivel mundial a unos 50 millones de personas, de las cuales alrededor del 60% viven en países con ingresos bajos y medios. Cada año se registran cerca de 10 millones de nuevos casos. Se calcula que entre un 5% y un 8% de la población general de 60 años o más tendrá demencia en un determinado momento. Se prevé que el número total de personas con demencia alcance los 82 millones en 2030 y 152 millones en 2050.

La demencia es un síndrome –generalmente de naturaleza crónica o progresiva– caracterizado por el deterioro de la función cognitiva (es decir, la capacidad para procesar el pensamiento) más allá de lo que podría considerarse una consecuencia del envejecimiento normal. La demencia afecta memoria, pensamiento, orientación, comprensión, cálculo, capacidad de aprendizaje, lenguaje y juicio. La conciencia no se ve afectada. El deterioro de la función cognitiva suele ir acompañado y, en ocasiones, es precedido por el deterioro del control emocional, el comportamiento social, la motivación e incluso afecta a niveles de comportamiento motor. Todas las áreas de deterioro tal como evidencia la bibliografía internacional son compensadas y recuperadas por el disfrute estético de las artes y por la propia involuación en actividades artísticas, especialmente las escénicas que contienen movimiento, ritmo y música.

La demencia es causada por diversas enfermedades y lesiones que afectan al cerebro de forma primaria o secundaria, como la enfermedad de Alzheimer o los accidentes cerebrovasculares.

La demencia es una de las principales causas de discapacidad y dependencia entre las personas mayores en todo el mundo. Puede resultar abrumadora no solo para quienes la padecen, sino también para sus cuidadores y familiares. Frecuentemente, existe una falta de concienciación y comprensión de la demencia lo que puede causar estigmatización y suponer un obstáculo para que las personas acudan a los oportunos servicios de diagnóstico y atención. El impacto de la demencia en los cuidadores, la familia y la sociedad puede ser de carácter físico, psicológico, social y económico.

La demencia afecta a cada persona de manera diferente dependiendo del impacto de la enfermedad y de la personalidad del sujeto. Las formas de la demencia son múltiples y diversas. La enfermedad de Alzheimer es la forma más común de demencia, representa entre 60% y 70% de los casos. Otras formas frecuentes son la demencia vascular, la demencia por cuerpos de Lewy (agregados anormales de proteínas en el interior de las células nerviosas) y un grupo de enfermedades que pueden contribuir a la demencia frontotemporal (degeneración del lóbulo frontal del cerebro). Los límites entre las distintas formas de demencia son difusos y frecuentemente coexisten formas mixtas. (Custodio et al., 2018; Riedijk et al., 2006).

Tratamiento y atención: Actualmente no hay ningún tratamiento que pueda curar la demencia o revertir su evolución progresiva, existen numerosos tratamientos nuevos que se están investigando y se encuentran en diversas etapas de los ensayos clínicos; sin embargo, sí existen numerosas intervenciones que se pueden ofrecer para apoyar y mejorar la vida de las personas con demencia y sus cuidadores y familias (Argimon et al., 2005; Gaugler et al., 2005; Markowitz et al. 2003; Mourik et al., 2004). Resaltando la sorpresa y el interés que en los ámbitos sanitarios están protagonizando las artes escénicas como elementos coadyuvantes de los tratamientos, las actividades artísticas favorecen la prevención y la evolución, sobre todo la danza y la música (Guzmán-García et al., 2013; Svansdottir y Snaedal, 2006).

La demencia tiene importantes repercusiones sociales y económicas en lo que respecta a los costos médicos y sociales directos y a los costos referidos a la atención prestada fuera del ámbito institucional. Según datos confeccionados por la OMS (2020) en 2015, el costo social total de la demencia a nivel mundial se estimó en US\$ 818.000 millones. Esta cuantía equivale al 1,1% del producto interior bruto (PIB) mundial. El costo total expresado como proporción del PIB varía entre el 0,2% correspondiente a los países de ingresos bajos y medianos, y el 1,4% correspondiente a los países de ingresos altos.

La demencia tiene un efecto desbastador en las familias de las personas afectadas y sus cuidadores. A menudo las presiones físicas, emocionales y

investigARTES

económicas que surgen suelen causar muchos problemas que desequilibran la calidad de vida familiar, lo que conlleva mucho estrés a los familiares y especialmente a los cuidadores que necesitan recibir apoyo por parte de los servicios sanitarios, sociales, financieros y jurídicos. A este nivel las artes nos ofrecen una alternativa cada vez más confirmada y constatada empíricamente por la investigación.

La Declaración Universal de Derechos Humanos en su artículo 27 reconoce a toda persona el derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad y a disfrutar de las artes. En la realidad los procesos de envejecimiento y las patologías como las demencias suelen suponer una importante disminución de las oportunidades para ejercer este derecho, puesto que se ha constatado como un factor relacionado negativamente con la participación de las personas en actividades culturales y artísticas (Paillard-Borg et al., 2009); sin embargo, diferentes experiencias y diversos estudios señalan una relación positiva entre la participación en actividades artísticas y culturales con la salud y el bienestar durante los procesos de envejecimiento (Cernuda, 2017, 2018; Cohen, 2009; Cohen et al., 2006; Fisher y Specht, 1999; Wikström, 2002).

El arte es una actividad creativa humana asociada fundamentalmente con la cognición abstracta y simbólica que, a diferencia de otras competencias cognitivas como el lenguaje, las habilidades y la creatividad artística, aparecen vinculadas con amplias y diversas zonas cerebrales (Zaidel, 2014), lo que podría explicar la persistencia de su funcionalidad, incluso en casos de personas con daño cerebral o demencia. Existe una amplia casuística profesional de artistas afectados a los que la demencia no ha impedido su actividad creativa.

Ullán et al. (2013) tras desarrollar un importante programa cultural y artístico con personas afectadas de demencia concluyeron que la demencia no supuso impedimento para la participación en el programa, que fue una oportunidad para la creatividad, el aprendizaje, el disfrute y la comunicación de las personas con demencia. A juicio de los autores facilitar el acceso al arte y a la educación artística a personas con demencia temprana puede contribuir a hacer efectivos sus derechos y a mejorar los sistemas de cuidado. La danzaterapeuta De Andrés (2019) realizó su tesis doctoral bajo la dirección del autor de este texto, en la Universidad Rey Juan Carlos con el objetivo de estudiar los beneficios de la danza creativa terapéutica y del psicoballet cubano en enfermos de demencia y Alzheimer. Creado en Cuba en 1973 el psicoballet es una terapia, reconocida oficialmente por la UNESCO en 1984 tras analizar un dossier de 29.000 casos tratados con éxito, que mediante el arte y la ciencia trata a pacientes con trastornos mentales.

Especialistas extranjeros viajaban a La Habana para estudiar este innovador método de unión de la terapia psicológica y médica con la danza. Los grupos de bailarines los conforman personas de ambos géneros y de diferentes edades con diagnósticos muy variados, desde el Síndrome de Down y parálisis cerebral hasta

distintos tipos de discapacidad intelectual, donde cada una de ellas encuentra en el psicoballet lo que necesita. Las sesiones, que mezclan movimientos rítmicos derivados de la danza clásica y música, facilitan el tratamiento terapéutico incidiendo en aspectos que ayudan a la rehabilitación y recuperación de los problemas de los pacientes (Cernuda, 2012).

De Andrés (2019) es una de las pioneras en aplicar la danza en nuestro país para tratar estas problemáticas. En su tesis doctoral se procedió a adaptar el test POMS, prueba de evaluación que mide los estados de humor en el ámbito clínico muy popularizada en el mundo del deporte de alto rendimiento por Cernuda (1985) quien la introdujo en España haciendo la primera validación en la Universidad Autónoma de Madrid. Para proporcionar la medida de los efectos de las sesiones de danza fue necesaria adaptar esta escala y validarla a la población de enfermos de demencia y Alzheimer pudiendo, de este modo, ofrecer a la comunidad científica y terapéutica un nuevo instrumento de trabajo. Para suministrar la valoración cuantitativa de las escalas Likert se diseñó un sistema de vasos con diferentes volúmenes de agua para facilitar la elección del grado de medida de los diferentes ítems, resultando validado el sistema y demostrando su utilidad para medir a esta población de personas afectadas con demencia (De Andrés et al., 2019).

II. Objetivos

Comprobar la eficacia de la arteterapia escénica a través de un tratamiento de sesiones de psicoballet en la estimulación cognitiva y la calidad de vida de adultos mayores con problemas neurológicos, cognitivos y depresión.

III. Metodología

Sujetos: Participaron 115 adultos mayores, institucionalizados en la Comunidad de Madrid, con problemas diagnosticados de depresión, deterioro cognitivo, de 63 a 75 años de ambos sexos, con una media de 70,3 años y desviación típica de 7,4, 41% varones y 59% mujeres. Instrumentos: En este estudio utilizamos la adaptación y validación al castellano del Profile of Mood States (POMS) de McNair et al. (1971), que se realizó en la Universidad Autónoma de Madrid por Cernuda (1985). El POMS incluye 58 acápites agrupados en seis factores: tensión, depresión, cólera, vigor, fatiga y confusión. El vigor se refiere a un estado de ánimo positivo y los demás factores a un estado de ánimo negativo. Cada acápite es valorado siguiendo un formato tipo Likert, con cinco alternativas de respuesta: nada (0), poco (uno), regular (dos), bastante (tres), mucho (cuatro). Todos los acápites están formulados en la misma dirección, menos eficiente (confusión) y relajado (tensión). Se utilizó un cronómetro para medir los tiempos de respuesta y una hoja con un sistema de respuesta gráfico para agilizar y facilitar las contestaciones a los instrumentos que utilizan una escala tipo Likert.

Procedimiento: el test POMS fue aplicado a cada participante antes y después de las treinta y dos sesiones que se desarrollaron en el programa de intervención con psicoballet. Todas las sesiones, de

60 minutos, tuvieron la misma estructura y fueron grupales, respetando siempre las necesidades terapéuticas del grupo. Se realizaron dos veces por semana y los grupos se organizaron por cupos de 20 participantes. Cada participante contestó al cuestionario POMS solo una vez por semana, aunque participara en psicoballet en más ocasiones. Se midieron los tiempos de finalización de los cuestionarios en cada una de sus aplicaciones.

A pesar de que originalmente el POMS es considerado autoadministrable, en nuestra muestra se preguntó a los participantes si querían completar los cuestionarios ellos solos o con ayuda. Todos solicitaron ayuda y la explicación de alguno de los acápites, la cual se hizo siempre de la misma manera. En el POMS se puede responder en función de cómo se siente el sujeto en el momento de la administración o cómo se ha sentido durante la última semana. Debido a los problemas de memoria de los participantes nos interesaba registrar los sentimientos en ese mismo instante por lo que dentro del protocolo de administración se utilizó la frase: “Cómo te sientes ahora mismo de...”. Los cuestionarios fueron administrados por los responsables de las sesiones de psicoballet.

Los análisis estadísticos se llevaron a cabo utilizando el software IBM SPSS Statistics 22.0. Para estudiar los efectos de las sesiones de psicoballet se compararon las medias existentes pre-sesión de los factores medidos por el POMS con las medias mostradas pos-sesión mediante el estadístico prueba t de muestras relacionadas y tamaño del efecto de las comparaciones pre-pos psicoballet de los factores del POMS (tabla 1).

IV. Resultados

Tabla 1. Pruebas t de muestras relacionadas y tamaño del efecto de las comparaciones pre-pos psicoballet de los factores del Profile of Mood States.

Factores	Pre ^a	Pos ^a	t(95)	P	IC 95% inferior/superior	d
Tensión	4,41 ± 4,77	3,27 ± 4,79	3,15	0,002 ^b	0,37881 / 1,79235	0,219
Depresión	6,69 ± 8,81	5,12 ± 8,94	3,78	0,001 ^b	0,66497 / 2,103547	0,149
Cólera	6,19 ± 6,39	6,10 ± 6,76	0,359	0,692	-0,81361 / 1,15029	0,023
Vigor	17,12 ± 4,04	19,14 ± 4,28	-5,58	0,001 ^b	-2,47768 / -1,16979	0,371
Fatiga	2,91 ± 4,23	2,41 ± 4,37	1,41	0,111	-0,06217 / 0,43829	0,07
Confusión	2,09 ± 5,00	1,27 ± 4,53	3,491	0,001 ^b	0,35973 / 1,40815	0,171

Nota. IC 95 %: intervalo de confianza al 95 %. a Media ± desviación estándar; b p < 0,05
Fuente. Elaboración propia.

La prueba t para dos muestras relacionadas compara las medias de dos variables de un solo grupo. Calcula las diferencias entre los valores de las dos variables y contrasta si la media difiere de cero, por este motivo ha sido elegido este estadístico, que se aplica cuando los datos están apareados o emparejados (proviene de sujetos con variables medidas antes y después del tratamiento). Para realizar un contraste de hipótesis de muestras relacionadas se requieren, al menos, dos variables que representen valores para los dos miembros del par, por ejemplo, medidas pre-test y post-test, como ocurre en este caso concreto.

Al analizar los datos estadísticos descriptivos de las subescalas del POMS (tabla 1) se observa que la desviación típica fue mayor que la media en los factores tensión, depresión, angustia, fatiga y confusión. La probabilidad adoptada es p < 0,05 y se observan diferencias significativas en todas las variables que tienen un superíndice “b” que señala que son menores de 0,05, como son tensión con 0,002, depresión con 0,001, vigor con 0,001 y confusión con 0,001. Esto no ocurre en los factores cólera con 0,692 y fatiga con 0,111 que, aunque a nivel media descienden tras las sesiones de psicoballet, no lo hacen de forma significativa, puesto que son mayores que la probabilidad adoptada de 0,05.

V. Discusión

Comprobamos que en los resultados sí hay diferencias demostrativas puesto que la significación bilateral es menor que 0,05, por lo que concluimos que después de las sesiones de psicoballet los factores tensión, depresión y confusión bajan, mientras que vigor sube significativamente. La mayor influencia de las sesiones de psicoballet aparece en vigor y la menor en confusión. Las sesiones de psicoballet no tuvieron influencia sobre la fatiga y la cólera.

Es interesante acentuar que después de las sesiones de psicoballet la mayoría de los participantes, en todas las variables medidas por el POMS, están por debajo de la media previa, excepto el factor vigor que está por encima de la media previa a la sesión. Esto coincide con un fenómeno observado en alto rendimiento deportivo conocido como como perfil iceberg (Morgan y Pollock, 1977) que sería en esencia el perfil ideal de alto rendimiento y predicción de éxito, siendo un índice revelador del positivo efecto de las sesiones de psicoballet en esta población.

VI. Conclusiones

Las artes, en coincidencia con la bibliografía internacional revisada, son un interesante elemento coadyuvante de los tratamientos en ancianos, en general, y más patente con problemas cognitivos, neurológicos y depresivos en donde son fundamentales las intervenciones orientadas a reducir la confusión y las emociones negativas para incrementar la calidad de vida y el bienestar, potenciando así el estado de ánimo positivo. Son necesarias más investigaciones para identificar tratamientos eficaces que reduzcan las emociones negativas y aumenten las positivas, como ocurre con el psicoballet.

Deberíamos tener en cuenta también que el

psicoballet, creado en Cuba, es una terapia de bajo coste económico y libre de efectos secundarios. Las medidas del POMS nos sugieren que el psicoballet es una terapia no farmacológica beneficiosa para el tratamiento de personas con problemas neurológicos, cognitivos y emocionales con sentimientos depresivos. Las artes escénicas, especialmente la danza y la música deberían tenerse en cuenta en programas de prevención e intervención en tercera edad por sus constatados beneficios para la salud mental, física y las competencias cognitivas.

VII. Referencias

- Argimon, J. M., Limon E., Vila J., y Cabezas, C. (2005). Health-related quality-of-life of care-givers as a predictor of nursing-home placement of patients with dementia. *Alzheimer Disease and Associated Disorders*, 19(1), 41-44. <https://journals.lww.com/alzheimerjournal/toc/2005/01000>.
- Cernuda, A. (1985). Medida del Perfil de Estados de Humor. En J. L. González (Ed.). *Manual de Prácticas de Psicología General*. Madrid, España: Universidad Autónoma de Madrid.
- Cernuda, A. (2012). Arte social comunitario y aplicaciones clínicas del Psicoballet. 40 años de experiencia cubana. En libro de actas del I Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Arte Social y Arteterapia de la Creatividad al Vínculo Social (pp. 2-11). Murcia: Editorial Universidad de Murcia. <https://cutt.ly/FXZXiXD>.
- Cernuda, A. (2014). La universidad como agente de cambio social. Efectos de un programa de formación en competencias de solidaridad en estudiantes de artes. En G. Buela-Casal (director), *Proceedings del XI Foro Internacional sobre Evaluación de la Calidad de la Investigación y de la Educación Superior*. Colección: *Proceedings del Foro Internacional sobre Evaluación de la Calidad de la Investigación y la Educación Superior* (pp. 29-33). Granada: Editorial AEPC Universidad de Granada. https://www.ugr.es/~aepc/FECIES_14/proceding.html
- Cernuda, A. (2017). The Arts in Clinical Health Programs for the Recovery of Diseases and to Improve Quality of Life. En B. Llamas, M. D. Storch, & L. F. Mazadiego (Eds.). *Case Study of Innovative Projects - Successful Real Cases*. IntechOpen (pp. 263-278) doi: 10.5772/intechopen.69344. Available from: www.intechopen.com/chapters/55719.
- Cernuda, A. (2018). Beneficios Psicoballet en la evolución y calidad de vida de adultos mayores con deterioro cognitivo. En M. Badanes-Sastre y N. Ruiz-Herrera y J. C. (Comps.). Libro de capítulos del XI Congreso Internacional y XVI Nacional de Psicología Clínica. *Avances en Psicología Clínica 2018* (pp. 251-260). Granada: Editorial AEPC Universidad de Granada. www.aepc.es/PsClinicaXII/LIBRO%20CLINICA%202018.pdf.
- Cohen, G. D. (2009). New theories and research findings on the positive influence of music and art on health with ageing. *Arts & Health: An International Journal for Research, Policy and Practice*, 1(1), 48-62. <https://doi.org/10.1080/17533010802528033>.
- Cohen, G. D., Perlstein, S., Chapline, J., Kelly, J., Firth, K. M., y Simmens, S. (2006). The Impact of Professionally Conducted Cultural Programs on the

- Physical Health, Mental Health, and Social Functioning of Older Adults. *The Gerontologist*, 46(6), 726-734. <https://doi.org/10.1093/geront/46.6.726>.
- Contreras, R. (2002). La Investigación Acción Participativa (IAP): revisando sus metodologías y sus potencialidades. En J. Durston y F. Miranda (Comps.), *Experiencias y metodología de la investigación participativa*, Santiago de Chile: ECLAC. <https://repositorio.cepal.org/handle/11362/6024>.
- Custodio, N., Montesinos, R., y Alarcón, J. O. (2018). Historical evolution of the concept and new diagnostic criteria for Dementia. *Revista de Neuro-Psiquiatría*, 81(4), 235-249. <https://dx.doi.org/10.20453/rnp.v81i4.3438>.
- De Andrés, A. L. (2019). Consistencia y validez del test POMS (Profile of Mood States), para evaluar los efectos de la Danza Creativa Terapéutica en personas con demencia. [Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid]. BURJC Digital. <http://hdl.handle.net/10115/16451>.
- De Andrés, A. L., Pérez, E., Cernuda, A., y Sánchez, R. (2019). Propiedades psicométricas del Profile of Mood States (POMS) en personas con demencia y su aplicación en la evaluación de los efectos de la danza creativa terapéutica. *Revista Neurología*, 68, 190-198. <https://doi.org/10.33588/rn.6805.2018266>.
- Fisher, B. J., y Specht, D. K. (1999). Successful Aging and Creativity in Later Life. *Journal of Aging Studies*, 13(4), 457-472. [https://doi.org/10.1016/S0890-4065\(99\)00021-3](https://doi.org/10.1016/S0890-4065(99)00021-3).
- Gaugler, J. E., Kane, R. L., Kane, R. A., y Newcomer, R. (2005). Early community-based service utilization and its effects on institutionalization in dementia caregiving. *The Gerontologist*, 45, 177-185. <https://doi.org/10.1093/geront/45.2.177>.
- Guinot, M. C., Segú, M., y Espinosa, P. (2020). Propuesta de un modelo de sistematización de la práctica en el ámbito de la intervención social a partir de la investigación acción participación (IAP). *New Trends in Qualitative Research*, 4, 176-188. <https://doi.org/10.36367/ntqr.4.2020.176-188>.
- Guzmán-García, A., Hughes, J. C., James, I. A., y Rochester, L. (2013). Dancing as a psychosocial intervention in care homes: a systematic review of the literature. *Geriatric Psychiatry*, 28(9), 914-924. <https://doi.org/10.1002/gps.3913>.
- Habermas, J. (2003). *Teoría de la Acción Comunicativa*. 4.ª ed. Madrid: Taurus.
- Lewin, K. (1946). Action Research and Minority Problems. *Journal of Social Issues*, 2, 34-46. <https://doi.org/10.1111/j.1540-4560.1946.tb02295.x>.
- Markowitz, J. S., Gutterman, E. M., Sadik, K., y Papadopoulos, G. (2003). Health-related quality of life for caregivers of patients with Alzheimer disease. *Alzheimer Disease and Associated Disorders*, 17(4), 209-214. <https://journals.lww.com/alzheimerjournal/toc/2003/10000>.
- McNair, D., Lorr, M., y Droppleman L. (1971). *Manual for the Profile of Mood States*. San Diego: Educational and Industrial Testing Services.
- Morgan, W. P., y Pollock, M. L. (1977). Psychological characterization of the elite distance runner. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 301, 382-403. <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.1977.tb38215.x>.
- Mourik, J. C., Rosso, S. M., Niermeijer, M. F., Duivenvoorden, H. J., Van Swieten, J. C., y Tibben,

A. (2004). Frontotemporal dementia: behavioral symptoms and caregiver distress. *Dementia and Geriatric Cognitive Disorders*, 18, 299–306. <https://doi.org/10.1159/000080123>.

Organización Mundial de la Salud (OMS) (21 de septiembre de 2020). Demencia. www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/dementia.

Paillard-Borg, S., Wang, H., Winblad, B., y Fratiglioni, L. (2009). Pattern of participation in leisure activities among older people in relation to their health conditions and contextual factors: a survey in a Swedish urban area. *Ageing & Society*, 29(5), 803–821. <https://doi.org/10.1017/S0144686X08008337>.

Riedijk, S., De Vugt, M., Duivenvoorden, H., Van Swieten, J., Verhey, F., y Tibben, A. (2006). Caregiver Burden, Health - Related Quality of Life and Coping in Dementia Caregivers: A comparison of Frontotemporal Dementia and Alzheimer's Disease. *Dementia and Geriatric Cognitive Disorders*, 22, 405–412. <https://doi.org/10.1159/000095750>.

Svansdottir, H., y Snaedal, J. (2006). Music therapy in moderate and severe dementia of Alzheimer's type: A case-control study. *International Psychogeriatrics*, 18(4), 613–621. <https://doi.org/10.1017/S1041610206003206>.

Ullán, A. M., Belver, M. H., Badía, M., Moreno, C., Garrido, E., Gómez-Isla, J., González-Ingelmo, E., Delgado, J., Serrano, I., Herrero, C., Manzanera, P. y Tejedor, L. (2013). Contributions of an artistic educational program for older people with early dementia: An exploratory qualitative study. *Dementia*, 12(4), 425–446. <https://doi.org/10.1177/1471301211430650>.

Wikström, B. M. (2002). Social interaction associated with visual art discussions: A controlled intervention study. *Aging & Mental Health*, 6(1), 82–87. <https://doi.org/10.1080/13607860120101068>.

Zaidel, D. W. (2014). Creativity, brain, and art: Biological and neurological considerations. *Frontiers in Human Neuroscience*, 8, 389. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2014.00389>.



BENEFICIOS DEL FLAMENCO EN EL TRATAMIENTO DE DROGODEPENDENCIAS

José Manuel Buzón Ruiz.
Doctor en Artes
(IUDAA) Instituto Universitario de danza Alicia Alonso.
Universidad Rey Juan Carlos

Resumen: El ejercicio físico es un elemento imprescindible y con una validada comprobación de sus efectos en numerosos tratamientos, tanto en el campo preventivo como en el terapéutico. La actividad física con danza es un aporte muy resolutivo que favorece la motivación de los participantes al facilitar la adaptación del esfuerzo de la actividad física a las condiciones de cada participante. Además de facilitar la comunicación y favorecer las relaciones sociales, la disciplina del flamenco, por sus características de expresión y movilización emocionales la convierten en un complemento válido muy útil a incluir en los programas de tratamiento de drogodependientes. En este estudio cuantitativo se ha trabajado con una muestra de 34 drogodependientes (19 mujeres y 15 hombres), y se les ha aplicado sesiones de psicoballet con flamenco y técnicas cognitivas, así como la aplicación de los test STAI y POMS valorando los efectos, encontrándonos con resultados muy positivos y prometedores.

Palabras clave: flamenco, drogadicción, ansiedad, estados de humor, integración social.

Abstract: Physical exercise is an essential element whose effects have been validated in numerous treatments, both in the preventive and therapeutic fields. Physical activity with dance is a very decisive contribution that favors the motivation of the participants by facilitating the adaptation of the effort of the physical activity to the conditions of each participant, as well as facilitating communication and favoring social relations. The discipline of flamenco, Due to its characteristics of emotional expression and mobilization, makes it a very useful complement to be included in treatment programmed for drug addicts. In this quantitative study, we have worked with a sample of 34 drug addicts (19 women and 15 men), and we have applied psicoballet sessions with flamenco and cognitive techniques, as well as the application of the STAI and POMS tests to assess the effects, and we have found very positive and promising results.

Keywords: flamenco, drug addiction, anxiety, mood states, social integration.

investigARTES

Introducción:

El flamenco por sus especiales características de expresión y liberación emocional lo hacen especialmente útil para la intervención psicológica, ya que de entre todas las disciplinas es considerada como una de las más expresivas, posee un elemento racial con un alto potencial emotivo y comunicativo, donde el carácter requerido es fuerte y temperamental e influye mucho en el estado emocional en que se encuentra la persona, o bien, por el palo¹ flamenco que se esté interpretando, dada la idiosincrasia del origen y estructura del flamenco posee unos gestos y expresiones que son muy fáciles de interpretar por nuestro cerebro, así que los asistentes o participantes pueden identificar con facilidad con quién está bailando. Desde el principio, el flamenco fue un instrumento de catarsis e higiene psíquica de una parte de la población andaluza y es un instrumento muy útil para favorecer intervenciones clínicas y sociales. (Grötsch, 2010)

Como nos enseñan Francisco Javier Torrubia Romero y su equipo de Salud Mental, el flamenco lleva asociado un poder comunicativo que normalmente no se reconoce en los demás bailes, de modo que los estilos del flamenco expresan los diferentes matices de las emociones, ofreciendo un importante punto de partida para entrenar la introspección; esa riqueza expresiva constituye la oportunidad terapéutica del flamenco (Torrubia, 2010).

Aunque el flamenco fue declarado por la Unesco el 16 de noviembre de 2010 patrimonio inmaterial de la humanidad, aun no podemos decir con exactitud su origen, muchas son las culturas y pueblos que hicieron posible su nacimiento y de entre ellos el pueblo gitano fue responsable en gran medida, lo que sí podemos decir con fiabilidad es que posee un elemento racial con un alto potencial emotivo y comunicativo.

El baile flamenco es el hijo mestizo de un maridaje multicultural. El fruto enriquecido de tres pueblos especialmente dotados para la música y la danza: andaluces, gitanos y negros. Pueblos y culturas que se han encontrado en un solar común: Andalucía. (Navarro, J L. 2010, p.11)

Antecedentes: Hoy en día contamos con una significativa bibliografía que nos enseña los campos de aplicación de las artes en ámbitos que hace unos años eran totalmente inéditos. Son habituales y correctos la utilización de programas de ejercicio físico para la superación de diferentes tipos de conflictos y para la superación de determinadas condiciones desfavorables, evitando el problema de abandono de algunas actividades físicas y deportivas que desmotivan a los participantes que no las han elegido voluntariamente. Pero en relación con el flamenco no existen muchas investigaciones que estudien de forma empírica el potencial terapéutico que puede ofrecer este recurso innovador.

A finales del siglo XX y principios del XXI, el flamenco muestra nuevas perspectivas usando la didáctica con otras metodologías y objetivos, como herramienta de mejora de la autoestima en grupos en riesgo, como mujeres que han sufrido malos tratos o con personas residentes en barrios desfavorecidos (Carlos Sepúlveda); el baile flamenco como instrumento de mejora de adolescentes con síndrome de Down (Dean Watson)(…) o el baile flamenco en el abordaje de niños con autismo (Ana Miranda) (…)(Navarrón Cuevas, E., Sepúlveda García de la Torre, M.Á. y Naranjo Hernández, C. 2012).

¹ A finales del siglo XX y principios del XXI, el flamenco muestra nuevas perspectivas usando la didáctica con otras metodologías y objetivos, como herramienta de mejora de

De los pocos estudios existentes, podemos destacar un estudio piloto que implementó el flamenco como herramienta terapéutica para personas con trastornos mentales del Hospital Virgen del Rocío de Sevilla obteniendo resultados satisfactorios, de todos aquellos participantes que no abandonaron el proyecto, se mostraron beneficios en su bienestar psicofísico y mejora de su autoestima. (Navarrón, Naranjo, López y Armero, 2010).

Otro estudio más reciente que resaltamos es el estudio de (Koch, Wirtz, Harter et al. 2019). donde se ha utilizado el baile flamenco como herramienta terapéutica para supervivientes de traumas, obteniendo en los resultados mejoras significativas en su bienestar, salud percibida y sensación de dolor físico.

El estudio sistemático del baile flamenco como herramienta terapéutica está cada vez más valorado, ya que además de los beneficios psicológicos que produce la actividad, hay que considerar aquellos generados por la actividad emocional, musical y creativa. Se ha comprobado mediante metaanálisis que la danza aporta resultados exitosos sobre la calidad de vida, reduciendo los síntomas de depresión y ansiedad, además de tener efectos positivos sobre el humor, el bienestar, la imagen corporal y el afecto. (Koch, Kunz, Lykou y Cruz, 2014).

Entre los referentes que han usado el flamenco como terapia, no hemos encontrado nada en relación con el estudio entre personas con problemas de drogadicción, así que nuestra investigación busca comprobar si el baile flamenco puede mejorar el bienestar físico y psíquico de personas en fase de desintoxicación, usando la metodología pedagógica como un recurso rehabilitador e integrador de este colectivo

Objetivo:

El objetivo principal de este estudio es comprobar como la disciplina del flamenco, por sus características de expresión y manifestación de emociones, es una herramienta valida muy útil a incluir en los programas de tratamiento de drogodependientes ayudando así a reducir problemas, a través del cante, baile o instrumento. Nuestro estudio se realiza con el uso del baile flamenco, dando a conocer estrategias didácticas y procurando con ello a la inclusión social de este colectivo.

Método:

En este estudio cuantitativo se ha trabajado con una muestra de 34 drogodependientes (19 mujeres y 15 hombres) en proceso de recuperación en la primera fase de desintoxicación que han recibido una media de 24 sesiones de psicoballet² con flamenco de unos 90 minutos (60 minutos de técnica, baile y expresión(donde se hacían marcajes variados, ritmos, zapateados y ejecución de diferentes palos, que requieren de diferentes estados emocionales, trabajando el tren inferior y superior respectivamente) y 30 minutos de dinámica grupal con técnicas cognitivas).

² Es una terapia original de Cuba que mezcla aspectos psicológicos y las ventajas que aporta la danza. Este tratamiento fue creado en los años 70 por Alicia Alonso, directora del Ballet Nacional de Cuba; la psicóloga Georgina Fariñas y el doctor Eduardo Ordaz. En los años 80 la Unesco lo reconoció como una terapia de origen puramente cubano y desde entonces se aplica a enfermedades psiquiátricas, a personas con discapacidad... (Cernuda, A. 2015) (citado en Tejada, M. El diario vasco)

Materiales/Instrumentos utilizados:

También para esta investigación, se han realizado diferentes entrevistas y se utilizó el Cuestionario de Ansiedad Estado Rasgo (STAI); Spielberger, Gorsuch, & Lushene (1982), que está diseñado específicamente para medir la ansiedad. Tiene dos escalas de autoevaluación para medir dos conceptos independientes de la ansiedad: estado y rasgo. La ansiedad estado la definen los autores como una condición emocional transitoria del organismo, caracterizada por sentimientos subjetivos de tensión y aprensión. La ansiedad rasgo está definida como una propensión ansiosa estable que hace percibir a las personas y las situaciones como amenazadoras, elevando así la ansiedad. Pero para este estudio se ha utilizado la versión de STAI de Spielberger (Buela y Guillén, 2011), análisis de fiabilidad mediante alfa de Cronbach (0,90 para ansiedad rasgo y 0,94 para ansiedad estado). El STAI mantiene unas adecuadas propiedades métricas y que, además, ha sido sensible al aumento de estímulos ambientales que producen estrés. Y también se aplicó el Perfil de Estados de Ánimo (POMS) de McNair, Lorr y Droppleman (1971) es un test originalmente desarrollado para evaluar respuestas a drogas psicoactivas en pacientes con desórdenes clínicos del estado de ánimo. Su manual de instrucciones declara como objetivo, “evaluar estados de ánimo o estados afectivos transitorios fluctuantes” (McNair, 1971). Esta prueba consta de 65 ítems distribuidos en seis escalas: hostilidad, confusión, depresión, fatiga, tensión y vigor.

En este estudio utilizamos la adaptación española del Profile of Mood States (POMS) que se realizó en la Universidad Autónoma de Madrid por Cernuda³ en 1985, el coeficiente Alpha para el total de la escala fue de 0.92 (Andrade, Arce y Seoane, 2002).

Ambos test se usaron para valorar los efectos de esta aproximación al iniciar el programa y al finalizarlo.

El doctor Amador Cernuda Lago lleva trabajando e investigando con el psicoballet desde que lo descubriese en Cuba.

En España, desde 1989 estamos adaptando los métodos de Cuba a la población de aquí. Es algo muy innovador porque aporta soluciones interesantísimas desde terapias no farmacológicas, aplicadas tanto a problemas educativos como clínicos. Con la danza podemos mejorar la capacidad cerebral y de aprendizaje de los niños, además de ayudar a personas con alzhéimer o víctimas de violencia de género, entre otras. (Tejada, M. 2015).

Son numerosos los estudios e investigaciones que el doctor Cernuda lleva a cabo con el arte, la danza y la ciencia desde hace décadas, en muchos de ellos nos muestra la capacidad del psicoballet como en el estudio realizado a mujeres víctimas de violencia y explotación sexual, donde comprobó los beneficios del Arte en intervención clínica y social mediante propuestas de educación artística patrimonial en museos, actividades de arteterapia escénica, psicoterapia cognitiva con apoyo en nuevas tecnologías como la realidad virtual, usando como método sesiones de psicoballet y arteterapia escénica, con unos resultados de una disminución de la ansiedad en un 40% y conclusiones como que las prácticas artísticas integradas del psicoballet han facilitado la comunicación. (Cernuda, A. 2019)

Los psicólogos trabajamos sobre la mente y el comportamiento.

³ Amador Cernuda, “Medida del Perfil de Estados de Humor”, en Manual de Prácticas de Psicología General, ed. José Luis González (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1985), 17-20

investigARTES

Con el psicoballet, en cambio, la mujer rompe los bloqueos musculares y la terapia mental y emocional se dispara. Por eso, lo que un psicólogo solo logra en unos tres años la danza lo puede conseguir en unos cuatro o seis meses. Esto es asombroso. (Tejada, M. 2015)

Procedimiento y diseño:

La parte clínica del estudio corre a cargo del doctor Cernuda utilizando técnicas cognitivas las sesiones de psicoballet con flamenco se llevaron a cabo durante 6 meses aproximadamente y de los 60 minutos de cada sesión de baile se pueden dividir en tres partes, la técnica flamenca, la expresividad y las actividades grupales, que están conectadas entre si.

• Técnica flamenca: se hizo uso sobre todo de palos denominados festeros o alegres (aunque en alguna sesión se hizo uso de palos más temperamentales o de carácter más sentimental). Los palos más usados fueron alegrías, tangos, bulerías, tanguillos, rumbas...haciendo más hincapié en el carácter y pasión requerido por el estilo que por el aprendizaje académico.

- Se realiza calentamiento o tabla de pies y un calentamiento o braceo para comenzar las sesiones.
- Se realiza movimientos básicos, marcajes, desplantes, remates, desplazamientos, escobillas simples...
- Se realizan coreografías simples y composición de libre creación (estimulando a cada participante a crear su propio baile)
- Utilizamos diferentes ritmos y compases para educar el oído musical flamenco.
- Utilización de palmas y de percusión corporal
• Expresividad
- Se usan diferentes palos para la liberación de emociones que cada uno requiere (tristeza, alegría, miedo, sufrimiento...)
- Se trabaja la conciencia corporal del tren superior e inferior del cuerpo
- se trabaja la expresión corporal adecuada al espacio escénico
• Actividades grupales
- se utiliza la energía flamenca para que cada participante pueda experimentar e investigar en sí mismo el poderío del flamenco.
- se trabaja mucho la improvisación desde diferentes conceptos, como el movimiento (rápido o lento), desplazamientos (cortos o largos), la sensualidad (con el uso de movimientos pélvicos) la ejecución de la improvisación en dúos, tríos o todo el conjunto
- se trabaja también la energía contenida o exteriorizada
- se trabaja la conexión terrenal con el uso de los pies o percusión de la misma y la conexión etérea con el uso de los braceos.

Todo ello nos aporta una activación del tono muscular y una sensación de liberación que transgrede a lo normativo.

Análisis de datos: Prueba T para muestras relacionadas (ver tabla 1)

Prueba T. Estadísticos de muestras relacionadas	N	Desviación Típica	Error típico de la media		
Par 1	Tensión antes	56,10	34	5,656	1,031
Tensión después	52,45	34	5,361	,995	
Par 2	Depresión antes	51,91	34	4,397	,87
Depresión después	48,87	34	3,629	,647	
Par 3	Angustia antes	52,47	34	5,03	,911
Angustia después	49,67	34	4,611	,841	
Par 4	Vigor antes	51,40	34	4,231	,771
Vigor después	53,20	34	3,597	,656	
Par 5	Fatiga antes	50,10	34	3,863	,703
Fatiga después	47,77	34	4,167	,759	
Par 6	Confusión antes	50,13	34	3,640	,671
Confusión después	47,26	34	3,429	,628	

Resultados:

Hemos encontrado resultados positivos en el descenso de la ansiedad y la evolución de los estados de humor con un incremento de la adherencia al tratamiento y logro de los diferentes objetivos terapéuticos establecidos.

Conclusión: El flamenco puede ser un elemento de actividad física coadyuvante en los programas de tratamiento de drogodependientes, debido a los aportes que contiene más allá de los beneficios propios de cualquier actividad física, dado que los ritmos y los contenidos de las letras y los palos del flamenco facilitan la comunicación y la expresión de emociones en un ambiente grupal en el que estos contenidos favorecen la consecución del objetivo.

Referencias bibliográficas

Andrade, E., Arce, C. y Seoane, G. (2002). Adaptación al español del cuestionario "Perfil de los Estados de Ánimo" en una muestra de deportistas. *Psicothema*, 14, 708-713.

Buela-Casal G, Guillén-Riquelme A, Seisdedos Cubero N. Cuestionario de Ansiedad Estado-Rasgo: Adaptación española. 8a ed. Madrid: TEA Ediciones; 2011.

Cernuda Lago, A. (1985) "Medida del Perfil de Estados de Humor". En *Manual de Prácticas de Psicología General*, editado por José Luis González, 17-20. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Cernuda Lago, A. (2019). "Artes escénicas, nuevas tecnologías, patrimonio museístico y su aplicación como herramienta de cambio social con un grupo de víctimas de violencia y explotación sexual". *Eikón Imago e-ISSN: 2254-8718*, 73-87. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Grötsch, K. (2010). Introducción. Flamenco, la fuerza te- lúrica. En K. Grötsch y B. De las Heras (Coord.), *Los caminos terapéuticos del flamenco* (pp. 11-16). Sevilla: Museo del Baile Flamenco.

<https://www.diariovasco.com/sociedad/201507/04/>



La ciudad de Salamanca acogió la celebración del II Congreso Mundial de Investigación en Artes del Espectáculo



INVESTIGARTES

Investigartes es una revista de acceso abierto, lo que significa que todo el contenido está disponible de forma gratuita sin cargo para el usuario o su institución. Los usuarios pueden leer, descargar, copiar, distribuir, imprimir, buscar o vincular los textos completos de los artículos, o utilizarlos para cualquier otro propósito legal, sin pedir permiso previo del editor o del autor.

Sponsors

