

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por **Miguel Salmerón Infante**

UT PICTURA POESIS

Apuntes (1993-1998), **Antonio Campillo**

Dichoso aquel que no tiene patria, Poemas de Hannah Arendt, versiones de **Anacleto Ferrer**

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS Sección coordinada por **Antonio Notario Ruiz**

TEXTO INVITADO: O silêncio do tempo do silêncio, **Fernando José Pereira**

TEXTO INVITADO: Ética y poética en el juego teatral de *Reikiavik* de Juan Mayorga, **Zoe Martín Lago**

El problema de la autonomía del teatro, **Adrián Pradier Sebastián**

¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? **Sebastián Gámez Millán**

Como actores en el gran teatro del mundo, **Roger Ferrer Ventosa**

Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, **Marcelo Jaime Teruel**

Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, **Laura Maíllo Palma**

El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, **Raúl Pérez Andrade**

Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, **Milagros García Vázquez**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, **Vanessa Vidal Mayor**

La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, **Raúl Sanz García**

De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, **Rayiv David Torres Sánchez**

Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de M. Henry, **Jaime Llorente Cardo**

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, **Sergio Martínez Luna**

Épica en el arte: el caso de la canción de autor, **Gustavo Sierra Fernández**

El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, **Horacio Muñoz Fernández**

Perdidos en la isla de los prodigios: *Lost* o el abismo alegórico del drama barroco, **Ainhoa Kaiero Clave**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017

| | |
|---|-------|
| PRESENTACIÓN | 7-8 |
| CONVERSANDO CON | 9 |
| “Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por Miguel Salmerón Infante | 11-21 |
| UT PICTURA POESIS | 23 |
| Apuntes (1993-1998), Antonio Campillo | 25-35 |
| <i>Dichoso aquel que no tiene patria</i> , Poemas de Hannah Arendt, versiones de Anacleto Ferrer | 37-49 |
| Ilustraciones de Laocoonte n. 4, Jante (Javier Infante) | 50 |

PANORAMA

| | |
|--|---------|
| ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS | 51 |
| ¿Qué hubiera pensado Wagner? Antonio Notario Ruiz (Coordinador) | 53-55 |
| TEXTO INVITADO | 57 |
| O silêncio do tempo do silêncio, Fernando José Pereira | 59-63 |
| Ética y poética en el juego teatral de <i>Reikiavik</i> de Juan Mayorga, Zoe Martín Lago | 64-72 |
| ARTÍCULOS | 73 |
| El problema de la autonomía del teatro, Adrián Pradier Sebastián | 75-92 |
| ¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? Sebastián Gámez Millán | 93-108 |
| Como actores en el gran teatro del mundo, Roger Ferrer Ventosa | 109-125 |
| Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, Marcelo Jaime Teruel .. | 126-133 |
| Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, Laura Maillo Palma | 134-145 |
| El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, Raúl Pérez Andrade | 146-156 |
| Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, Milagros García Vázquez | 157-168 |
| MISCELÁNEA | 169 |
| Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, Carlos M. Madrid Casado | 171-181 |
| Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, Andrea Carriquiry | 182-198 |
| Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, Vanessa Vidal Mayor | 199-213 |
| La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, Raúl Sanz García | 214-231 |
| De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, Rayiv David Torres Sánchez | 232-240 |
| Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de Michel Henry, Jaime Llorente Cardo | 241-256 |

| | |
|--|---------|
| Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, Sergio Martínez Luna | 257-271 |
| Épica en el arte: el caso de la canción de autor, Gustavo Sierra Fernández | 272-289 |
| El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, Horacio Muñoz Fernández | 290-304 |
| Perdidos en la isla de los prodigios: <i>Lost</i> o el abismo alegórico del drama barroco, Ainhoa Kaiero Claver | 305-317 |
| RESEÑAS | 319 |
| Teorías del arte desde el siglo XXI, Pedro Lecanda Jiménez-Alfaro | 321-325 |
| Rimada Botánica, Xaverio Ballester | 326-327 |
| Sobre ciudades y arquitecturas, Jürgen Misch | 328-332 |
| Esbozo de una amistad sempiterna. Sobre Fuster y Alfaro, Raquel Baixauli | 333-336 |
| Cómo se analiza una obra de teatro, Teresa Aguado Garzón | 337-338 |
| Vuelan las imágenes, Verónica Perales Blanco | 339-341 |
| Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria, Raimon Ribera | 342-345 |
| Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual, Esther González Gea | 346-349 |
| Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas, Lurdes Valls Crespo | 350-353 |
| España de la Guerra, Amanda del Rey Mateos | 354-356 |
| Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía, Jorge Martínez Alcaide | 357-360 |
| Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo, Óscar Ortega Ruiz | 361-363 |
| Sobre el futuro del estudio del pasado, Ana Meléndez | 364-366 |
| Conducir a una diosa, Sergio Requejo Pérez | 367-370 |
| Cioran en los Archives paradoxales. (Tome III), Joan M. Marín | 371-372 |
| Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo, Raquel Baixauli | 373-375 |
| La eternidad de un día, Carmen Martínez Sáez | 376-378 |
| Releer a Rilke, Javier Castellote Lillo | 379-381 |
| Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte, Mauro Jiménez | 382-384 |
| Imágenes del hombre, Miguel Ángel Rivero Gómez | 385-387 |
| Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos, Ricard Silvestre | 388-390 |
| Precariedad y resistencia del arte y la estética hoy, Rosa Fernández Gómez | 391-393 |
| RESEÑAS DE EXPOSICIONES | 395 |
| Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana, María Luisa Barrio Maestre | 397-405 |
| Ilustraciones de Jante (Javier Infante) . | |
| Fotografía de portada de Tamara Djermanovic intervenida con ilustración de Jante (Javier Infante) . | |



LOCOONTE

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS
Antonio Notario (Coord.)



LOCENTE

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS
ARTÍCULOS

Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo

Nauman, Mirecka, Rainer: between body and sign

Laura Maillo Palma*

Resumen

¿Existe un lenguaje físico, que subsuma al lenguaje verbal? Para plantear esta pregunta, en toda su amplitud, primero, nos detendremos en la observación del *cuerpo* como objeto y sujeto artístico a partir de tres piezas realizadas por el *performer* Bruce Nauman, la actriz Rena Mirecka y la bailarina Yvonne Rainer, respectivamente. En lo que sigue, continuaremos adentrándonos en el territorio de lo corpóreo –ya explorado pero aún inexorable– con la ayuda de Jean-Luc Nancy. Y, finalmente, buscaremos conexiones con el territorio del signo, estudiado por Umberto Eco y por Erika Fischer-Lichte, en su caso, en directa aplicación al campo de la realización escénica.

Palabras clave: Nauman, Mirecka, Rainer, cuerpo, signo, Nancy

Abstract

Is there a physical language that subsumes the verbal language? To bring this question up, in all its amplitude, first, we will detain in the observation of the body as an artistic object and subject after three pieces carried out by the performer Bruce Nauman, the actress Rena Mirecka and the dancer Yvonne Rainer, respectively. As of what follows, we will continue to get into the territory of the body – already explored yet still inexorable – with help of Jean-Luc Nancy. And finally, we will search for connections with the territory of the sign, studied by Umberto Eco and Erika Fischer-Lichte, in whose case, in direct application to the performance fields.

Keywords: Nauman, Mirecka, Rainer, body, sign, Nancy

1. Nauman, Mirecka, Rainer

Hagamos un experimento. Reproduzcamos simultáneamente tres vídeos en los que aparecen diferentes grabaciones de prácticas artísticas que son a su vez ejecuciones físicas. Observemos las sucesiones de fotogramas como si formasen un único vídeo. Imaginemos que queremos componer un *collage* con las tres filmaciones para descubrir qué ocurre. ¿Qué es lo que vemos?

Tres individuos están de pie en habitaciones aisladas y vacías, exceptuando, en una de ellas, un espejo, un taburete y algunos objetos tirados por el suelo. Parecen lugares de ensayo, salas para el entrenamiento, destinadas a servir de espacio de búsqueda en plena génesis del trabajo creativo de los actuantes. Nadie mira a cámara. Vemos a dos mujeres de perfil, giradas hacia el lado derecho, desde la perspectiva del espectador. Vemos a un hombre de espaldas, situado al lado derecho del plano. Van vestidos con prendas casi neutrales, prendas propias del día a día en países como EEUU o Polonia. Típicas camisetas de algodón, cómodos pantalones o *jeans*, comunes y cotidianos.

* Universidad de Málaga, España. lauramp_92@hotmail.com / morarenelbosque@protonmail.com
Artículo recibido: 2 de junio de 2017; aceptado: 30 de octubre de 2017

No alcanzan las imágenes a mostrar los techos, pero sí los suelos amplios y lisos. En uno de ellos, sobre el que se yergue la figura del hombre vuelto 180° con respecto a nuestra mirada, el perímetro de dos cuadrados –uno inserto dentro del otro– se dibuja con cinta blanca, delimitando un espacio. Las dos mujeres comienzan a mover los brazos, una de ellas elevándolos con un impulso que los hace girar con respecto a sus ejes y golpear varias veces su cuerpo; la otra, dibujando formas ondulantes que se contagian al tronco y a la cabeza. Cambian de posición, ya miran hacia nuestro lado izquierdo. Mientras, en la tercera filmación, el hombre ha comenzado a caminar muy despacio, adelantando un pie en línea justo delante del otro pie y contoneando las caderas. Sus pasos siguen los márgenes del cuadrado externo trazado en el suelo. Podríamos continuar con este experimento y veríamos cómo en ciertos momentos los movimientos se sincronizan casualmente entre las mujeres, o cómo, de repente, el hombre desaparece de la escena al avanzar metódicamente por el margen del cuadrado que escapa a nuestra perspectiva. Podríamos continuar..., no obstante, ya es momento de revelar los títulos de estas filmaciones.

En primer lugar según el orden cronológico, *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* (1967-1968), fue realizada en su totalidad por Bruce Nauman. Es un artista estadounidense transdisciplinar cuya obra abarca un gran número de géneros y medios: trabajos esculturales, dibujos, grabados, esculturas arquitectónicas (corredores, túneles, pasajes, habitáculos), instalaciones sonoras, instalaciones lumínicas de neón, además de textos (Blume 2010: 57). Produce, así mismo, filmes en conjunción con sus *performances*. En general, revela una preocupación por la fisionomía. Elabora moldes corporales, estructuras para ser ocupadas, y emplea su propio cuerpo, que aparece frecuentemente autorretratado en soportes audiovisuales. Al periodo de entre 1967 y 1969 pertenecen sus *studio films*, películas de estudio, de entre las cuales una de ellas es la obra ya citada, cuya traducción al castellano sería “Caminando de manera exagerada por el perímetro de un cuadrado”. Ésta acción rigurosa de recorrido y desplazamiento en torno a una dimensión marcada, puede ser entendida como un experimento paracoreográfico, junto a “*Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (Danza o ejercicio en el perímetro de un cuadrado, 1967-1968), y el hermosamente pueril ejercicio antigravitacional *Revolving Upside Down* (Girando al revés, 1969).” (Lepecki 2009: 46)

El segundo título a revelar es *The Plastiques* (1976), un extracto de la película *Acting Therapy*, dirigida por Pierre Rebotier, en el que vemos actuar a Rena Mirecka. En 1959, Mirecka había entrado a formar parte del Teatro de las 13 Filas, fundando por Jerzy Grotowski y Ludwik Flaszen en Opolo (Polonia). Permaneció en la compañía hasta la disolución del rebautizado Teatro Laboratorio¹ en 1984, participando en todas las obras dirigidas por Grotowski. Además de realizar numerosos papeles, fue la responsable de enseñar “movimiento”, que era una parte del entrenamiento actoral de los talleres que organizaba el grupo. Desde 1976, junto a Zymunt Molik y Antoni Jaholkowski, se involucró en el ciclo *Acting Therapy*, del cual surge la película de Rebotier como memoria documental (Fiałkiewicz y Kosiński 2012a). El ciclo fue concebido con la idea de servir de asistencia profesional para eliminar las dificultades que los actores con formación técnica seguían padeciendo a la hora de enfrentar su trabajo: bloqueos

1 “Teatro Laboratorio” es la traducción del nombre que tomó la compañía cuando se hubo trasladado de Opolo a Wrocław, donde quedó establecida (Grotowski [1968] 2009).

en la voz, el cuerpo, la respiración o la gestión de la energía (Fiałkiewicz y Kosiński 2012b). Tanto Mirecka como Molik habían trabajado estrechamente con Grotowski y, por tanto, sus prácticas nacían de la concepción del “teatro pobre”, según la cual:

...se pone siempre el acento en primer lugar en el *cuerpo* y sólo secundariamente en la *palabra*, sentida como instrumento que ayuda a ocultarse y a enmascararse más que a revelarse. Además, recuerda Grotowski, también la palabra nace del cuerpo y por tanto, sin una preparación física adecuada, tampoco la voz podrá ser usada correctamente más allá del restringido y ahora estéril *cliché* naturalista-declamatorio (De Marinis 1988: 119).

En tercer lugar, *Trio A* fue coreografiado en 1966 por Yvonne Rainer y ejecutado por ella ante la cámara doce años después, bajo la producción de Sally Banes (*Trio A. The Mind is a Muscle, Part I*, 1978). Esta coreografía fue parte de un montaje realizado, en su versión completa, en 1968 en el Judith Anderson Theater de Nueva York frente a unos doscientos espectadores. (Wood 2007: 1). *The Mind is a Muscle* se dividía en ocho escenas. *Trio A* era la primera de ellas. Esta pieza había sido concebida para que la realizaran tres bailarines simultáneamente, pero no al unísono. Tres individuos de pie –Steve Paxton, David Gordon y Rainer– aparecían en escena y comenzaban a balancear sus brazos desde los hombros en un movimiento controlado, pero natural, haciendo círculos alrededor del tronco: era el principio de una secuencia de unos cuatro minutos y medio de duración en la que se sucedían variaciones de movimiento, en un continuo flujo de energía (Wood 2007: 7). En la filmación de Banes, Rainer ejecuta *Trio A* en solitario. La coreografía ha sido realizada en vivo infinidad de veces, tanto por la misma artista, como por otros bailarines profesionales (ya sea en solitario o en grupo) e incluso no profesionales. Jimmy Robert y Ian White la bailaron durante su propuesta *6 things we couldn't do and we can do now* en la Tate Britain en 2004 (Wood 2007: 94).

Yvonne Rainer quiso ser actriz antes de mudarse a Nueva York, en donde inició sus estudios de danza con Edith Stephen y, más tarde, con Marta Graham. En 1960 asistió a un curso impartido por Anna Halprin en San Francisco y conoció en él a Trisha Brown (Wood 2007: 67). También trabajó con Simone Forti y tomó clases con Merce Cunningham (Banes 1987). En definitiva, durante su formación entró en contacto con los más conocidos creadores de la danza moderna, y formó parte del contexto emergente de la danza postmoderna norteamericana. Su práctica artística se desarrolló en el Judson Church Theater. En 1981, *Trio A* se presentó en el Judson Revival. Al igual que para Nauman y para Mirecka, el concepto clave que tenía Rainer presente es; que el cuerpo, tomado en toda su complejidad, es más importante que cualquier concepto. Es más, la mente es un músculo que ha de ejercitarse. Esta vía de exploración artística es un lugar común para muchos artistas de la época (y lo sigue siendo hoy). Se instituye como nuevo paradigma, lo cual en el campo de la danza neoyorquina se puede ver muy claramente. El “nuevo lenguaje dancístico formulado por en el Judson representaba una aserción de la primacía del cuerpo, del cuerpo como *locus* vital de la experiencia, el pensamiento, la memoria, el entendimiento...”² (Wood 2007: 17).

Volvamos al experimento que se proponía más arriba. Juguemos a comparar

2 Traducción propia de la cita original en inglés.

las tres piezas elegidas. En el caso, no sólo de Rainer en *Trio A*, sino también de Nauman en *Walking in an...*, sus energías son un todo continuo, en el que no hay picos ni descensos. Sin embargo, en su ejercicio de improvisación, Mirecka salta abruptamente de movimientos delicados ejecutados con una energía templada y contenida, a movimientos convulsivos y fuertemente enérgicos. Es ella también la que muestra un rostro más expresivo y teatral, a veces sugiriendo un estado de profunda concentración, otras veces sorpresa, curiosidad e incluso podría decirse que tristeza. No se observa algo parecido en las otras dos filmaciones: los rostros de Nauman y Rainer son neutrales y se mantienen inmutables. Normalmente los cuerpos de los tres artistas están en posición vertical. En alguna ocasión, Rainer se acerca al suelo, llega a tumbarse o ejecuta alguna pequeña acrobacia. A pesar de todas las diferencias que las tres piezas independientes presentan entre sí, parece, al reproducir los vídeos al unísono, como si todos, cada uno a su modo, estuviesen realizando la misma actividad. Como si bailaran juntos, en silencio, formando una misma composición. El resultado de este experimento, pues, podría ser la constatación de que las investigaciones artísticas en el ámbito de lo escénico durante un periodo determinado se hallaban buscando algo parecido y sus procesos llegaban a confluír, independientemente de que los artistas perteneciesen o proviniesen del campo del arte visual, del teatro o de la danza.

2. Problemas no resueltos

Desde la filosofía, concretamente desde una estética de lo *performativo*, una pregunta pertinente con la que comenzar a pensar, bien pudiera ser, precisamente: ¿Qué se puede pensar en la actualidad sobre las artes escénicas? Para contestar a este interrogante, habría que identificar cuáles son los desafíos que, hoy, las artes escénicas plantean a la teoría estética e incluso a la práctica artística. ¿Cuáles son, pues, los desafíos actuales para una estética de lo *performativo*? En este punto, habría que saber, primero, cuál es la actualidad de las artes escénicas o *performativas*. Y ello presupondría el conocimiento acerca de la procedencia de estas artes –pues, identificar el lugar en el que nos situamos no es posible sin conocer el recorrido atravesado hasta llegar a él–. Como suele ocurrir cuando se comienza a problematizar sobre cualquier asunto, una pregunta conduce a otra pregunta.

Entre las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XX las prácticas teatrales y dancísticas, junto con las recientes invenciones del *happening* y de la *performance*, iniciaron conjuntamente un nuevo paradigma artístico para el mundo occidental³. Ello supuso el inicio de un proceso que aún no ha terminado, y por tanto, que es imprescindible conocer para comprender los fundamentos de lo *performativo* hoy, y los retos que plantea. Existe entonces, actualmente, la exigencia de pensar, no solamente en las creaciones que se realizan en la actualidad, sino en las creaciones que son condición de posibilidad de las mismas. En la medida en que el gran afán de experimentalidad y las innovaciones, que se introdujeron con las revoluciones del albor de la postmodernidad, aún no se han agotado, y en la medida en que, a pesar de tal cambio paradigmático, toda la tradición escénica dieciochesca y decimonónica aún

3 En países orientales también aparecieron corrientes artísticas experimentales que presentan paralelismos con las occidentales. Un ejemplo es el grupo japonés Gutai, tan influyente para el movimiento Fluxus. Sin embargo, el contexto relativo a las tradiciones escénico-teatrales orientales es bien diferente al europeo y estudiar las artes *performativas* orientales de la contemporaneidad requeriría una investigación específica.

sigue arraigada a nuestra cultura –de tal modo que dos modelos muy diferentes siguen enfrentados y conviven de algún modo, a veces incluso muy cerca–; hay que plantear ciertos problemas no resueltos.

Estas cuestiones sin zanjar, que conservan para el siglo XXI la relevancia que tuvieron antes de él, habían comenzado a perfilarse ya en el período de las vanguardias históricas, y por supuesto a partir de Vsévolod Meyerhold y Antonin Artaud, a quienes los artistas del paradigma contemporáneo reconocen como referentes. Pero trazar esa genealogía sería materia para otro artículo. Veamos cuáles son algunos de los problemas propios de segunda mitad del pasado siglo y que aún no se han resuelto.

Primero, el desvanecimiento de unos límites fijos entre diferentes disciplinas dio y da lugar a hibridaciones en el espacio de la escena. Ello brinda posibilidades excelentes, a la vez que revela dificultades y resistencias de integración entre danza, teatro, *happening*, música, vídeo, arte digital, etcétera. Segundo, otro tema por resolver tiene que ver con preguntarnos si es o no necesaria una innovación constante en las formas y conceptos con los que se elaboran los proyectos artístico-escénicos, pues la repetición excesiva de recursos puede afectar negativamente a la calidad estética y disminuir la potencia subversiva de las piezas, acciones o acontecimientos. Es decir, sigue siendo un problema, e incluso de cobrada importancia, saber cómo aprovechar la disponibilidad perceptiva de los receptores; interrogante que lanza Marco de Marinis (1988) al hilo de su riguroso estudio sobre el *nuevo teatro*. En la misma línea, algo que fue muy investigado en los 60/70, desde la práctica, fue cómo plantear la relación entre actantes y receptores. El espectador ha desempeñado papeles tanto pasivos como activos, convirtiéndose sucesivamente en partícipe o en testigo del acontecimiento escénico⁴. Encontrar el grado de participación adecuado que se ajuste a los objetivos propuestos, sigue siendo un problema al que toda creación se enfrenta. Este dilema enlaza con el siguiente: parece que nos encontramos ante la diatriba de dirigirnos a un público masivo e indiferenciado o a uno minoritario y selecto, es decir, a una élite. Por último, hoy es tan importante como ayer plantearse la asociación entre acción artística y acción política.

Todo lo anterior sirve para mostrar, brevemente, la constelación de lo que se puede pensar hoy acerca de las creaciones escénicas. Pero lo que verdaderamente nos interesa aquí es hacer una propuesta concreta sobre la que se cree que deberían ir dirigidos grandes esfuerzos filosóficos y teóricos. La pregunta por las posibilidades de significación de las artes *performativas* contemporáneas no ha sido suficientemente atendida hasta ahora. Si las concepciones de las que nacen la danza y el teatro se vuelven cada día más coincidentes; si se han tendido, por fin, firmes puentes entre cuerpo y palabra, entre gesto y voz; si se ha producido una efectiva independencia de lo escénico con respecto a lo literario; ¿de dónde emerge el sentido?, ¿es el cuerpo significante?, ¿hay una significación de la gestualidad?, ¿qué correspondencias hay entre signicidad y materialidad? ¿Existe un lenguaje físico, que subsuma al lenguaje verbal? Se ha partido de la observación del *cuerpo* como objeto y sujeto artístico a partir de las filmaciones del *performer* Bruce Nauman, de la actriz Rena Mirecka y

4 Hay que aclarar que *lo escénico* es un concepto extensivo a otros dominios más allá del significado ordinario que alude al “escenario”. La escena puede situarse dentro o fuera de un teatro, una institución, o un edificio. Cualquier espacio puede convertirse en escena, lo que permite establecer diferentes relaciones espaciales con respecto a los receptores.

de la bailarina Yvonne Rainer. En lo que sigue, continuaremos adentrándonos en el territorio de lo corpóreo –ya explorado pero aún inexorable– con la ayuda de Jean-Luc Nancy. Y buscaremos conexiones con el territorio del signo, estudiado por Umberto Eco (entre otros) y por Erika Fischer-Lichte, en su caso, en directa aplicación al teatro.

3. Tres cuerpos que tocan nuestros cuerpos

Si se trata de pensar en los problemas no resueltos de las creaciones escénicas, ¿por qué tomar unos vídeos como punto de apoyo? La recepción de un arte en vivo es muy diferente a la recepción visual de una película por muchas razones. No hay duda de que un requerimiento indispensable para que una realización escénica sea considerada como tal es la *copresencia* física entre artistas y receptores –susceptibles de convertirse en los artistas inherentes que todos son, como proclamaba Joseph Beuys–. De esta condición necesaria se deduce el carácter temporal de cualquier *performance* o actuación. Se trata de un arte, en esencia, efímero, pues “toda realización escénica *acontece* entre actores y espectadores, esto es, que no es fijable ni transmitible, sino fugaz y transitoria.” (Fischer-Lichte 2011: 68). Precisamente porque es fugaz y transitoria, no hay otra manera de aproximarse a ella que acudiendo a presenciarla durante el lapso de tiempo de su acontecer. La otra posibilidad que queda de conocer y estudiar las artes *performativas* es el acceso a través de memorias, testimonios, descripciones, registros audiovisuales, fotografías, documentos, etc. Cuanto más, si nos queremos acercar a las artes que iniciaron el paradigma de las prácticas escénicas contemporáneas, hace cuarenta años, no cabe otra que conformarse con una percepción sesgada y fragmentada de ellas. No obstante, si así no fuere (si no nos conformásemos), las limitaciones reducirían al absurdo la cantidad de material disponible para emprender una investigación. En la mayoría de las ocasiones, lo único con lo que contamos son las huellas de lo que ya fue.

Nauman, Mirecka y Rainer se dedicaban a la producción de artes acontecimentales, y no es de extrañar que hubiese una preocupación por conservar parte de sus obras mediante filmaciones. Mas los acontecimientos artísticos son irreductibles a imagen, presentan una resistencia a ser tomadas como objeto de captura visual. Cuando nos enfrentarnos a las filmaciones es evidente que muchas cosas se interponen entre las acciones de los artistas y nosotros: el tiempo, el espacio, la cámara, la elección de los planos, la edición, e incluso la propia imagen. Lo que vemos pues, es más virtual que actual, más mediado que inmediato. En resumen, los factores más importantes que son fundamento de esteticidad de las creaciones escénicas, se desvanecen. Así también le ocurre al cuerpo: la imagen produce un efecto de *descorporeización*,

Sin embargo, aquí no nos interesa el discurso sobre “un mundo de apariencias, de simulacros, de fantasmas, sin carne y sin presencia” (Nancy [1992] 2016: 32). Aquí...

...hay una promesa de que debe *hacer acto* el cuerpo, de que se *va* a tratar de él. [...] Lo queramos o no, los cuerpos se tocan en esta página, o bien ella misma es el punto de contacto (de mi mano que escribe, de las vuestras que sostienen el libro) [...] Queda el ínfimo y rebelde grano, tenue, el polvo infinitesimal de un contacto por todas partes interrumpido y por todas partes reanudado. Al final, vuestra mirada toca los mismos trazos de caracteres que toca ahora la mía, y vosotros me leéis, y yo os escribo. *En alguna parte*, eso tiene lugar. (Nancy [1992] 2016: 40)

En alguna parte tiene lugar el contacto entre los cuerpos, que caminan, gesticulan

o bailan, la luz que capta la cámara, la mano que la sostiene mientras graba, la cinta magnética, el conversor analógico-digital que alguien utiliza, la pantalla que nuestra mirada percibe. Todo está en contacto. Es lo que en el 31 indicio sobre el cuerpo, de entre los “58 indicios sobre el cuerpo” (Nancy [1992] 2016), se llama:

Cuerpo cósmico: poco a poco, mi cuerpo lo toca todo. Mis nalgas mi silla, mis dedos el teclado, silla y teclado la mesa, mesa el suelo, el suelo los cimientos, los cimientos el magma central de la tierra y los desplazamientos de las placas tectónicas. Si voy en el otro sentido, por la atmósfera llego a las galaxias y finalmente a los límites sin fronteras del universo. (110)

Al final, los tres cuerpos de Nauman, Mirecka y Rainer tocan nuestros cuerpos, incluso movilizan nuestros cuerpos. Todo esto puede parecer confuso, o forzado, pero ¿no fuerza siempre el cuerpo al pensamiento? Jean-Luc Nancy escribe: “En el pensamiento del cuerpo, el cuerpo fuerza al pensamiento a ir siempre más lejos, siempre *demasiado* lejos: demasiado lejos para que aún sea pensamiento, pero nunca lo bastante lejos para que sea cuerpo.” (2016: 30).

Con respecto al establecimiento de una relación entre las prácticas artísticas que se vienen describiendo y la filosofía de Nancy, estaría de acuerdo Eugene Blume (director del Museum für Gegenwart de Berlín), para quien el cuerpo de Nauman en sus *studio films* coincide con el “*corpus*” descrito por el filósofo francés (Blume 2010: 52). *Corpus* es un cuerpo teórico del cuerpo, que contiene un conjunto de definiciones, metáforas, nociones, conceptos e ideas que se aglomeran entre sí formado un texto complejo, rico, cargado de intuiciones, aunque a la vez poco ortodoxo. Una de las afirmaciones que se encuentran en la escritura de Nancy es que el cuerpo es un espacio abierto. ([1992] 2016: 16) Un cuerpo no es nunca solamente *un* cuerpo, son muchos cuerpos, una multiplicidad de aberturas que entran en contacto con otras zonas abiertas. El cuerpo es pura exterioridad. Para Nancy no hay interioridad en sentido estricto – “Yo me toco de fuera, no me toco de dentro.” ([1992] 2016: 95) –, como tampoco la hay para Maurice Merleau-Ponty ([1945] 2001). No nos agotemos en el concepto biológico del cuerpo: estructura física y material del ser humano. Ni en su nivel anatómico, atómico, celular, molecular. Los gestos, las acciones y las interacciones son también parte del *afuera* de la corporeidad. Un *corpus* completo acabaría convirtiéndose en una lista infinita. “Como si yo digo: pie, vientre, boca, uña, llaga, golpear, esperma, seno, tatuaje, comer, nervio, tocar, rodilla, fatiga...” (Nancy [1992] 2016: 44); mezclando verbos infinitivos con los nombres de estados, marcas y fluidos del cuerpo.

¿Y verbalizar? ¿Esta acción forma parte del *corpus*? Sí, en la medida en que es algo que el cuerpo (espacio abierto) hace; en la medida en que verbalizar es “acto de habla”. La teoría de los actos de habla fue propuesta por John L. Austin en un ciclo de conferencias celebrado en la Universidad de Harvard en 1955. Las transcripciones de las ponencias están recogidas en *Cómo hacer cosas con palabras*. De ellas han tomado los académicos el término *performatividad*, cuya traducción más precisa al castellano es “realización”. Hablar es un acto: algo que se realiza (con el cuerpo), al igual que se realiza (con el cuerpo) cualquier secuencia de movimientos. No obstante, el “nuevo teatro” de los sesenta, heredero del “teatro de la crueldad”, entra en conflicto con el habla, entra en lucha con las palabras, a causa de una reacción contra una tradición escénica demasiado literaria y alejada de la inmediatez de la carne. En el prefacio que

el director de teatro británico Peter Brook redacta para introducir el libro *Hacia un teatro pobre* (Grotowski [1968] 2009), sostiene que el trabajo de Grotowski es esencialmente no verbal. Dice así: “Verbalizar significa complicar y hasta destruir los ejercicios que son simples y claros cuando se indican mediante un gesto”. (Grotowski [1968] 2009: XV-XVI). Por eso, a Rena Mirecka la descubrimos inmersa en la exploración de la gestualidad, de la plasticidad del gesto, ajena a la verbalización.

Sabemos que también se habla, se escribe, se lee, se dialoga, se discute, se grita, e incluso, se piensa con el cuerpo. Sin embargo parece que no se significa con el cuerpo y, claro está, que el cuerpo no significa. ¿Los significados no se tocan con el cuerpo? ¿Sólo se piensan? ¿No toca el pensamiento, acaso, lo que significa? ¿No hay signos que emerjan en el espacio abierto de los cuerpos?

4. Postergar la significación o devenir signo

Establecer conexiones entre el territorio del cuerpo y el territorio del signo es sumamente arriesgado. La relación entre signicidad y materialidad ofrece siempre resistencias. Parece que los signos son entidades incorpóreas y, por tanto, que un cuerpo no puede convertirse en signo. Sin embargo, muchas veces se tiene la impresión de que los cuerpos hablan, o al menos, enuncian. Para comenzar a hacer frente a la pregunta por las posibilidades de significación de las artes *performativas* contemporáneas, vamos a proponer dos vías o dos modos de pensar el problema. El primer modo consiste en negar la relación entre *performatividad* y *semiotividad*: en el acontecimiento artístico, la opacidad del cuerpo impide el reconocimiento del signo, por lo que la significación queda postergada. El segundo modo consiste en negar que *performatividad* y *semiotividad* se excluyan mutuamente: en el acontecimiento artístico, el cuerpo, sobre todo el gesto corporal, deviene signo. Estos modos de pensar el problema de la significación son también dos modos de percepción cognitiva posibles para un receptor que se sitúe frente a un cuerpo que realiza acciones y gestos –en un contexto artístico, pero también en la vida cotidiana.

4.1. Postergar la significación

“De un cuerpo no hay nada que descifrar –salvo esto, que la cifra de un cuerpo es ese mismo cuerpo, no cifrado, extenso”, escribe Nancy ([1992] 2016: 37). Y más adelante: “Con todo, que no se pretenda que los cuerpos son inefables, que el acceso a ellos se hace a través de lo inefable.” (2016: 45) Un cuerpo no se descifra porque no está codificado, no hay nada que traducir. Sin embargo hay algo que descifrar: el propio cuerpo, que es indescifrable. La paradoja acaba por hacernos pensar que hay algo en el cuerpo que se nos escapa y que no puede ser atrapado por ningún sistema de signos. De todos modos, ello no quiere decir que no se pueda escribir sobre el cuerpo. Las palabras pueden dar acceso al cuerpo. Lo que no se puede es hacer el camino inverso: desde el cuerpo no se puede acceder a las palabras.

En conexión al territorio del cuerpo, el problema de la significación se puede plantear de la siguiente manera. Las sensaciones forman cohesiones entre ellas que dan lugar a una multiplicidad de sentidos. Que el sentido es inmanente a los datos sensibles es algo que fue propuesto por Merleau-Ponty ([1945] 2001). Hay un estadio en la recepción de la acción corporal en el que el sentido coincide con las sensaciones, efectos y afectos fisiológicos; y en el que la significación, como proceso semiótico de producción de signos –susceptibles a ser repetidos, compartidos y reconocidos–,

queda postergada. Muchas prácticas artísticas desde las vanguardias han intentado, intencionalmente, conducir la experiencia estética y psicológica del receptor hacia este estadio de percepción “en bruto”, en el que no haya espacio para el cómodo asentamiento en el dominio cognoscitivo sobre la obra de arte, esto es, sobre la experiencia vivida y presente. Por tanto, postergar la significación es no dar cabida al signo y, con ello, a cualquier distracción que nos aleje de la pura inmediatez del impacto del cuerpo (del cuerpo que percibo y del mío propio, que percibe). Pero postergar la significación no implica negar la emergencia de un sentido inmanente a la sensación, que inevitablemente acompaña a toda percepción. De hecho, se puede decir incluso que “el cuerpo significante *obstaculiza* el sentido.” (Nancy [1992] 2016: 52) Desde esta perspectiva, no hay significación hasta trascender este primer estadio perceptivo. Cuando una realización escénica llega a su fin, y ya no la estamos viviendo a tiempo presente, surge el intento de entenderla y significarla; tras *sentir* el *sentido*. Ello “genera un texto autónomo que, a su vez, pide ser entendido.” (Fischer-Lichte 2011: 320) Entramos en las elaboraciones significativas de la reflexión discursiva.

Ahora bien, Merleau-Ponty también llega a afirmar que “la significación nace en la cuna de lo sensible⁵.” ([1945] 2001: 28) Esto no quiere decir que todas las percepciones sensibles sean significativas, pero sí que toda percepción significativa nace de lo sensible. Aunque hay quien sostiene que: “Las cosas significan aquello que son o aquello como lo que aparecen. Así pues, percibir algo como algo quiere decir percibirlo como significativo.” (Fischer-Lichte 2011: 282). Un signo, según las definiciones asumidas por Peirce (1974) y Umberto Eco (1994), tiene la función elemental de ponerse en el lugar de otra cosa. Es signo lo que está ahí *por* un objeto o algún aspecto del objeto. Por tanto, algo que significa lo que ese mismo algo es, no es un signo, pues hace referencia a sí mismo y no a otra cosa.

4.2. Devenir signo

A medio camino entre el sentido que emerge de la experiencia y el signo ya fijado –por las convenciones culturales–, hay un “devenir-signo⁶”. La potencia expresiva del cuerpo (y de su gestualidad) es un espacio abierto al horizonte de la significación. Todo es susceptible de convertirse en signo. Devenir signo es atravesar un proceso por el que los sentidos posibles, inmanentes a las sensaciones percibidas, se asocian con los recuerdos, las ideas, y los signos previos. Tenemos un signo cuando ha entrado en un sistema de relaciones, a la vez que su uso se ha establecido por repetición. De aquí se deduce que el significado es un “sentido [o conjunto de sentidos] relativamente estable entendido por todos.” (Fischer-Lichte 1999: 16).

Entre los territorios del cuerpo y del signo, se halla el gesto. Es propio de las teorías que argumentan a favor de la existencia de un lenguaje corporal, “definir el gesto como la unidad mínima con significado.” (Fischer-Lichte 1999: 86). Incluso para Merleau-Ponty, los movimientos propios del cuerpo están investidos de una cierta significación ([1945] 2001: 59). Así ocurre con los gestos corporales y faciales de la actriz Rena Mirecka. Es difícil negar que se trate de movimientos significativos, porque se pueden

5 Traducción propia de la cita original en francés.

6 El concepto de “devenir-signo” surge como variación de los conceptos que Gilles Deleuze y Félix Guattari inventan en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, uniendo la palabra “devenir” con diferentes términos. Por ejemplo: devenir-animal, devenir-mujer, devenir-molecular...

vincular fácilmente con emociones. Se trata de un cuerpo pático, que padece, que se muestra abierto y afectivo. Sus movimientos expresivos devienen signos. Quizá signos mímicos y signos proxémicos, si nos remitimos a la clasificación de signos teatrales que propone Fischer-Lichte⁷.

Como se dice más arriba, una vía para pensar la cuestión de la significación en relación a las creaciones escénicas implica dejar de entender que la *semiotividad* y la *performatividad* estén en contradicción. Esta idea se apoya en las investigaciones más recientes de Fischer-Lichte, que ha tendido un puente entre su filosofía de la significación de los años 90 y su actual preocupación por lo *performativo* (2011). En su *Semiótica del teatro* la filósofa alemana otorgaba al teatro la tarea de producir signos, al igual que cualquier otro sistema cultural (1999: 15). Estos signos pueden ser: comunicativos, es decir, emitidos intencionalmente; o expresivos, o sea, emitidos espontáneamente. Umberto Eco también distingue los signos emitidos intencionalmente de los no emitidos intencionalmente ([1973] 1994: 14). Los segundos parecen escapar a la codificación. Pero basta con pensar, por ejemplo, que un actor puede gesticular espontáneamente de cierto modo que –según nuestra cultura– indique feminidad, para probar que estos gestos espontáneos están codificados de alguna manera (Fischer-Lichte 1999: 42).

En la filmación de Bruce Nauman, es inevitable que el contoneo de caderas provocado por su exagerada manera de caminar sugiera el andar de una mujer. Esto no es porque una mujer camine naturalmente contoneando las caderas, sino porque hay cierta codificación de la gestualidad, que prescribe el comportamiento de los roles masculino/femenino. El movimiento corporal de Nauman puede ser percibido en su opacidad y tener un sentido que no vaya más allá de la autorreferencialidad (la acción de caminar remite a la misma acción de caminar), o puede devenir signo. El artista parece negar la preconización de la no-significación propia del Minimalismo (Blume 2010: 16). Tanto sus esculturas como sus *performances* son minimalistas sin que por ello se vuelvan asignificativas o sin sentido, presas de la estetización de una forma sin contenido. Lo que ocurre es que, en el devenir-signo del gesto, la significación pasa por el receptor. En las artes *performativas* contemporáneas, el receptor es partícipe en la producción de signos. Nauman había estudiado matemáticas, física y arte, pero además tenía intereses estrictamente filosóficos y, especialmente en torno a la filosofía de Ludwig Wittgenstein en ambas etapas. Según André Lepecki, Nauman invoca el solipsismo wittgensteiniano en sus películas de estudio (2009: 22). Además, el *performer* ejecuta las tareas que los títulos de las filmaciones enuncian; las acciones “*constituyen esencialmente la visualización de una serie de instrucciones.*” (2009: 53) Esto es muy interesante si se piensa en las consideraciones en torno a los enunciados realizativos o *performativos* y la *performatividad* de la acción.

Por su parte, *The Mind is a Muscle* de Yvonne Rainer, supone un desplazamiento de la noción de significado traído por la expresión de una interioridad individual, a un modo de significado que puede ser generado colectivamente. Rainer entendió el lenguaje como fue formulado por el segundo Wittgenstein: un intercambio social entre usuarios que participan en “juegos de lenguaje” sobre los que se funda la significación.

7 Los signos teatrales se clasifican en: signos de la acción (cinéticos, ya sean mímicos o gestuales; y proxémicos, es decir, signos que se realizan como desplazamiento), signos acústicos (sonidos, ruidos, música, habla, signos paralingüísticos), aspecto físico (máscara, peinado y vestuario) y espacio (escenografía, accesorios e iluminación). (Fischer-Lichte 1999: 37)

(Wood 2007: 10, 34). El teórico del signo Charles W. Morris divide la consideración del signo en semántica, sintáctica y pragmática (Eco [1973] 1994: 28). Wittgenstein propone una pragmatización de los criterios en los que se funda la significación. En *Investigaciones Filosóficas*, escribe: “Todo signo parece *por sí solo muerto*. ¿Qué es lo que le da vida? – *Vive en el uso*.” (Wittgenstein [1953] 2008: §432, 309). Para Catherine Wood, las doscientas personas que participaron en la versión de *The Mind is a Muscle* de 1968, constituyen una especie de comunidad que comparte en un determinado momento un lenguaje. En la lista de ejemplos que Wittgenstein daba de los posibles juegos de lenguaje, uno de ellos era “actuar en teatro.” ([1953] 2008: §23, 41). Cualquier creación escénica puede considerarse, pues, un juego de lenguaje. “Tomen una hoja de papel y empiecen a escribir: “¿En qué consistirá el diálogo entre mi pie derecho y mi pie izquierdo?” Es estúpido. No se obtendrán resultados porque se ha pensado con la mente y no con el pie que posee su propio lenguaje.” (Grotowski [1968] 2009: 164)

5. Para no concluir...

Si junto a Umberto Eco, afirmamos que “tan pronto como se instaura una forma observable e interpersonal de comportamiento signico visible, existe un lenguaje” ([1973] 1994: 108) ⁸, entonces cabría considerar la existencia de un lenguaje físico, gestual o corporal que sirve de instrumento a las realizaciones escénicas, e incluso que es generado por ellas mismas. La discusión está en decidir cuáles son los criterios bajo los que se reconoce una forma de comportamiento signico visible. La significación puede quedar postergada, los signos pueden tímidamente comenzar a ser visibles, o puede que ya se haya consolidado un código entre los miembros de una comunidad. ¿Hasta qué punto lo que se está denominando “lenguaje físico” es realmente un *lenguaje*? El objetivo de este artículo era plantear con toda la amplitud y complejidad posibles, este problema no resuelto, propio de un paradigma inaugurado hace décadas, al que la escena actual debe mucho ganado y también mucho por ganar. Nada se concluye todavía. Confiemos en el desarrollo de futuras investigaciones.

Bibliografía

- Austin, J. L. 1990. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Banes, Sally. 1987. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Blume, E. 2010. *Bruce Nauman*. Ed. de Friedrich Christian Flick Collection. New York: Dumont.
- Deleuze, G. y Guatarri, F. 2008. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- De Marinis, M. 1988. *El nuevo teatro, 1947-1970*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Eco, U. 1994. *Signo*. Barcelona: Editorial Labor.
- Fischer-Lichte, E. 1999. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco Libros.
- 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Fiałkiewicz, S. y Kosiński, D. 2012a. “Mirecka, Rena”. *Encyclopedia. Grotowski en:*

8 Incluso hay quienes afirman que hay una semiótica del mundo natural y fenómenos tales como la manera de andar de una persona nos permiten interpretar el mundo en el que vivimos. La *kinésica* es el estudio del lenguaje corporal.

- <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/mirecka-rena>
- 2012b. “Molik, Zymunt”. *Encyclopedia. Grotowski* en: <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/molik-zygmunt>
- Grotowski, J. 2009. *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Lepecki, A. 2009. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Galego; Barcelona: Mercat de les Flors; Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Merleau-Ponty, M. 2001. *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard.
- Nancy, J. 2016. *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Peirce, C. S. 1974. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Salinas Araya, A. (2009) “Toque. A propósito de la noción de sentido”. *Hybris: Revista de filosofía*, vol. 1, núm. 1: 28-41.
- Wood, C. 2007. *Yvonne Rainer. The mind is a muscle*. London: Afterall.
- Wittgenstein, L. 2008. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Editorial Crítica.