

Las Artes Escénicas en la agenda 2030

para el desarrollo social,
la difusión del conocimiento,
el arte y la cultura

Coordinación Liuba González Cid

EDUARDO BLÁZQUEZ MATEOS | MARIFÉ SANTIAGO BOLAÑOS
AGUSTÍN MARTÍNEZ PELÁEZ | LIUBA GONZÁLEZ CID
MIRIAM LORENZO GONZÁLEZ | JANA PACHECO
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS | FANNY RUBIO
JORGE SALGADO CORREIA | ANDREA SALTZMAN
ABEL GONZÁLEZ MELO | ÁNGELES ARRANZ DEL BARRIO

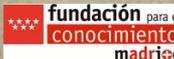


 Universidad
Rey Juan Carlos | Unidad de Cultura Científica
y de la Innovación | UCC+i
Vicerrectorado de Investigación



 Ediciones
Cumbres®



 fundación
para el
conocimiento
madrid



LAS ARTES ESCÉNICAS EN LA AGENDA 2030 PARA EL DESARROLLO SOCIAL, LA DIFUSIÓN DEL CONOCIMIENTO,
EL ARTE Y LA CULTURA

LAS ARTES ESCÉNICAS EN LA AGENDA 2030 PARA EL DESARROLLO SOCIAL, LA DIFUSIÓN DEL CONOCIMIENTO,
EL ARTE Y LA CULTURA

CONFERENCIAS DE LA XXI SEMANA DE LA CIENCIA Y LA INNOVACIÓN DE MADRID DE LA URJC

COORDINADORA

LIUBA GONZÁLEZ CID
UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

AUTORES

EDUARDO BLÁZQUEZ MATEOS | MARIFÉ SANTIAGO BOLANOS | AGUSTÍN MARTÍNEZ PELÁEZ LIUBA GONZÁLEZ CID | MIRIAM LORENZO GONZÁLEZ | FANNY RUBIO | JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS | JORGE SALGADO CORREIA | JANA PACHECO | ABEL GONZÁLEZ MELO | ÁNGELES ARRANZ DEL BARRIO | ANDREA SALTZMAN

 ediciones
cumbres®

2022

LAS ARTES ESCÉNICAS EN LA AGENDA 2030 PARA EL DESARROLLO SOCIAL, LA DIFUSIÓN DEL CONOCIMIENTO, EL ARTE Y LA CULTURA.

Conferencias de la XXI Semana de la Ciencia y la Innovación de Madrid de la URJC.

Este libro ha sido publicado con la ayuda económica de la Unidad de Cultura Científica e Innovación de la URJC y con la colaboración de FECYT.

Organiza:

Observatorio de investigación e innovación de la URJC en Ciencias de las Artes de la Escena “Atlas de interferencias”.

Otras entidades colaboradoras:

Grupo de Innovación Docente sobre contenidos en periodismo móvil COMOJO (URJC).

Poéticas de la modernidad. Grupo de investigación UCM.

Imagen de cubierta: ©Shutterstock

Maquetación: Ediciones Cumbres

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Ediciones cumbres S.L. Madrid – 2022

Coordinadora editorial: Liuba González Cid. *Universidad Rey Juan Carlos*

ISBN: 978-84-124628-0-7

NOTA EDITORIAL: Las opiniones y contenidos publicados en esta obra son de responsabilidad exclusiva de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de EDICIONES CUMBRES S.L ni de los editores o coordinadores de la publicación; asimismo, los autores se responsabilizarán de obtener el permiso correspondiente para incluir material publicado en otro lugar.

LAS ARTES ESCÉNICAS EN LA AGENDA 2030 PARA EL DESARROLLO SOCIAL, LA DIFUSIÓN DEL CONOCIMIENTO, EL ARTE Y LA CULTURA.

OBSERVATORIO DE INVESTIGACIÓN E INNOVACIÓN DE LA URJC EN CIENCIAS DE LAS ARTES DE LA ESCENA "ATLAS DE INTERFERENCIAS"
Universidad Rey Juan Carlos

PRÓLOGO

Estas Jornadas de Investigación e Innovación en Ciencias del Arte y Humanidades, enmarcadas en la XXI Semana de la Ciencia y la innovación de Madrid, evento organizado por la Unidad de Cultura Científica y de la Innovación de la URJC, coordinada por la Comunidad de Madrid y la Fundación para el Conocimiento madri+d, responden al espíritu de trabajo del Observatorio de Investigación e Innovación de la URJC en Ciencias de las Artes de la Escena "Atlas de Interferencias". Con el compromiso de situar a las artes escénicas en la agenda 2030 para el desarrollo social, la difusión del conocimiento, el arte y la cultura, nuestro planteamiento presentaba, en tal ocasión, procesos investigadores que están desarrollando relevantes personalidades de España, Portugal, Argentina y Cuba, unidas en el afán de situar la creación artística, la poesía, la danza, la música, el teatro allá donde la historia canónica del pensamiento académico no lo ha hecho: en el centro del proceso creativo que impregna un modo de estar en el mundo. Nuestros invitados e invitadas tenían esa actitud, puesto que sus obras nacen de una rigurosa poética de la belleza, donde la pintura, el paisajismo, la música, la danza, el teatro o el cine, unen su vocación de compartir lo hallado.

Los principales objetivos de las ponencias presentadas durante estas jornadas de divulgación científica, que se desarrolló bajo el título *Las artes escénicas en la agenda 2030 para el desarrollo social, la difusión del conocimiento, el arte y la cultura*, fueron: atraer a nuevos públicos, en principio alejados de la ciencia, e implicar a nuevos agentes e instituciones en el proceso científico para dar visibilizar a la investigación científica, sacándola de los lugares donde se realiza y llevándola a los espacios públicos. Todo ello, siguiendo la dirección que marca, como decimos, la agenda 2030 a partir de cinco líneas temáticas fundamentales:

Investigación artística: no solo aquellos aspectos relacionados con el proceso artístico y la praxis escénica, sino también la validez de la especulación teórica, la que nos permite asociar el valor del arte al del conocimiento.

Públicos y teatros de cercanía: la relación de los espacios escénicos y la integración de la sociedad, la participación ciudadana en lo que podemos denominar ecosistema teatral.

Perspectiva de género y Artes Escénicas: Nuevos relatos que reivindican el papel transformador de las mujeres en la sociedad y su liderazgo en la creación escénica contemporánea.

Cambio climático: estrategias de sostenibilidad para una cultura verde, que plantee la disminución de la huella de carbono generada por la actividad de las Industrias Culturales y Creativas (ICC).

La lucha contra la desigualdad social: el acceso a la cultura, independientemente de cuál sea el género, edad, origen o etnia. Movilidad y proximidad y, también, el libre acceso a la conectividad digital de toda la sociedad.

Esperamos que esta edición contribuya al desarrollo de la investigación de jóvenes investigadores e investigadoras como estímulo al emprendimiento científico y al interés por la difusión de las Artes y Humanidades.

MARÍA MAGDALENA Y JUDAS, DOS INJUSTICIAS DE LA TRADICIÓN MÚLTIPLE PENDIENTES DE REPARACIÓN

FANNY RUBIO
Escritora y catedrática emérita de la UCM

Resurgen ambos en vísperas de una Semana Santa con potente aparato mediático relativa a la restauración de nuevos códices que proponen, tanto a investigadores como a creadores, una nueva hipótesis de trabajo, como viene sucediendo desde el hallazgo de los manuscritos del Mar Muerto o los de Nag Hammadi de 1945. Esta es traducción copta, al parecer única, de un original griego, relativa al “traidor” por antonomasia.

Desde 1998, fecha en la que publiqué mi novela magdaleniana *El dios dormido*, compruebo cada año esta semana clave de la tradición católica la fascinación que produce el indagar literariamente en el rostro de los pecadores del Nuevo Testamento, en particular Magdalena y Judas, figuras tan importantes como recortadas en la tradición creyente. Ambos pertenecen al grupo de rebeldes utópicos, algunos de los cuales, como Judas, son zelotas, nacionalistas que pretenden expulsar por la fuerza de las armas a los romanos del territorio de Israel. Tanto el historiador antiguo Flavio Josefo, como otros posteriores sitúan la muerte de Jesús en medio de multitud de problemas. Por una parte, el foco de nacionalismo judío a punto de explotar, por otro, los esenios, entregados al culto del agua y la naturaleza, rechazados por la sociedad de su tiempo.

Magdalena y Judas son los llamados pecadores por antonomasia que representan, la primera, enferma psicossomática curada por el “sanador” de Galilea, (de quien fue amante y compañera, aunque esta característica no ha sido aceptada por la Iglesia, pero sí transmutada en la imaginación popular en prostituta), el legado de la Resurrección. El segundo, la más descarnada representación de la traición, El lector de estos textos por puro interés literario, como es el mío, comparte con el creyente la experiencia de conocer que, tanto Judas como María Magdalena llevan con sus nombres incorporadas sus ciudades: Carioth y Magdala. Se nos dice que Judas entregó a Jesús (Mateo, 10, 4) y a Magdalena se apareció en el sepulcro (Marcos, 16.9). Ambos aparecen enfrentados, juntos, a propósito de los perfumes caros que utiliza María en la unción (Juan 12, 4), una unción en Betania (Mateo, 6-16), que critica, precisamente, Judas.

No voy a plantear la identificación o no de María de Betania con María Mgdalena, de la que parte mi novela, por no ser éste el foro ni el espacio que corresponde a debate tan arduo, al menos hoy. Pero sí recordar de manera esquemática algunos datos de referencia. Son rasgos que ambos pecadores, aún enfrentados por la función que cada uno de ellos representa, comparten. Por ejemplo, y aún con riesgo de excederme en el manejo de la cita, que espero enumerar al alimón con el fin de entablar un breve diálogo con ambos, creo necesario ilustrar este artículo con el contraste de sus figuras y alguna que otra coincidencia: María es presentada como mujer poseída de siete demonios (Marcos, 16, 9), y también Judas es calificado como poseído por el maligno (Juan, 13, 2). El evangelista Marcos cuenta que Judas dijo “Rabbi” antes de besar a su Maestro, y es ése justamente el apelativo adjudicado por Magdalena en el sepulcro (Juan, 20, 16). Ambas figuras se arrepienten tras esa posesión y la comisión de actos. En los textos religiosos leemos que tanto el traidor como la pecadora quedan arrepentidos, y ella, en particular, liberada de su posesión diabólica. Con relación al dinero que recibe Judas por su traición, dinero que pretende devolver “a posteriori” y arroja al Santuario al no hallar quien lo tome, observamos que Magdalena vende viñas para cubrir los gastos de alimentación del grupo. Dos misiones, pues, contrastadas y en estrecha simbiosis práctica. Un hombre y una mujer que muestran como arquetipos dos formas de entrega que culminan en el caso de Judas en pérdida y en el caso de Magdalena en logro.

Sin embargo, al margen de este breve mosaico referencial que los lectores, creyentes o no, compartimos, ¿cómo vamos a ignorar a la hora de construir una novela los “otros” textos! Si hoy leemos triples versiones de la historia en libros de entretenimiento banal, ¿por qué ignorar otras tradiciones esotéricas como el Evangelio de María (II) del cristianismo sirio-oriental y otras tradiciones que la consideran primer testigo de la resurrección de Jesús a Magdalena, y ahora, este papiro que ha pasado de unos anticuarios a otros desde 1978 donde se habla de una conversación privada entre Jesús y el llamado “traidor”, quien es un atormentado por sentirse obligado a por su líder al acto de la entrega?

Desde 1945, con los descubrimientos de manuscritos en el alto Egipto, los primeros trece papiros encuadernados en cuero, depositados en el Museo Copto de El Cairo, se ofrecen datos que transforman en mucho la percepción que teníamos como lectores de aquellos seres patrimoniales. Discípulos como Felipe, como Tomás, Magdalena y otros, forman parte del medio centenar de traducciones coptas de manuscritos más antiguos de hace 1500 años, hasta 1978, fecha del hallazgo de este papiro de 26 páginas, cuentan con su papiro y su correspondiente relato. Por eso, desde el siglo II, determinadas autoridades locales religiosas advertían de la existencia de estos textos, como los citados, que ofrecían datos excluidos de la tradición ortodoxa. Eso ha hecho que investigadores como Elaine Pages, en Los Evangelios Gnósticos asegure que la historia está siempre escrita por los vencedores y que tal vez el cristianismo podía haberse desarrollado en direcciones muy distintas. El dato de que en 337, el arzobispo de Alejandría ordenó destruir todos los libros heréticos alguno lo escondió en la jarra de Jabal al Tarif en el alto Egipto es suficiente para darse cuenta del combate.

Tal vez porque no fue escrita, esa historia apócrifa gotea desde tiempos inmemoriales en tradiciones orales y obras de creación. No voy a repetir la suma de ellas, de Yourcenar a Passolini y Saramago y la legión de pintores y músicos que han inmortalizado a estas figuras míticas. Como ejemplo personal, puedo asegurar que en la preparación en el decenio de los noventa para mi novela magdaleniana *El dios dormido* fue tanta la documentación sorprendente hallada que pude dedicar una extensa obra a la “pecadora” y una parte sustancial de un capítulo a las reticencias de Judas ante la opción de entregar al Maestro. El personaje Judas, “Atormentado”, casa perfectamente en la piel de un zelota que creía en la revolución política y la movilización consiguiente tras la detención de su líder. Si la teología ha de resolver el dogma, a la investigación histórica compete recuperar los elementos de verosimilitud de aquel importantísimo suceso y a la literatura y el arte desvelar la potencia narrativa que poseen determinados personajes evangélicos, no por evangélicos sino por arquetípicos de nuestra cultura, por configurar una parte nada desdeñable del patrimonio humano y que, al margen de su carácter religioso, nutren esa fuente de inspiración paralela de la que hemos bebido gustosamente muchos narradores. Alguno, incluso, a juzgar por el ruido provocado, más que bebido.

Fanny Rubio

Fanny Rubio es catedrática de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid. Ejerció la docencia en la Universidad de Granada y fue Maître de Conférence en la Universidad de Fez. Durante varios años ha dirigido los cursos de Humanidades de la Universidad Complutense en El Escorial y ha sido conferenciante en numerosas universidades (UIM, Salamanca, Sevilla, Lisboa, Nápoles, Clermont Ferrand, La Paz, Santiago de Chile, Montevideo, Berlín, Rabat, Nueva York, Kansas, entre otras) A lo largo de su trayectoria profesional ha publicado numerosos artículos en prensa y colaborado en televisión. Ha dirigido el Instituto Cervantes de Roma de 2006 a 2008. En el año 2009, recibió la Encomienda de Isabel la Católica por la labor desempeñada al servicio de la cooperación de la Nación Española con el resto de la Comunidad Internacional. En el campo de la creación literaria, ha escrito entre otras novelas *El Dios dormido*, *Fuegos de invierno bajo los puentes de Madrid*, y la trilogía compuesta por *La sal del chocolate*, *La casa del halcón* y *El hijo del aire*. Fanny Rubio también ha cultivado la poesía y ha publicado obras de ensayo, entre las que se incluyen los libros *El Quijote en clave de mujer/es* y *Baeza de Machado*. Como estudiosa de la literatura se ha dedicado fundamentalmente a la poesía española contemporánea y ha colaborado en un gran número de obras colectivas. Se han realizado traducciones de estos libros y de su poesía a distintas lenguas.

En la tonalidad que caracteriza el trabajo del Observatorio de Investigación e Innovación en Ciencias de las Artes de la Escena “Atlas de Interferencias”, al que pertenezco, mi intervención compartía una investigación en curso iniciada en la obra de artistas contemporáneas que se han visto invitadas por el pensamiento de María Zambrano y han partido de la pensadora de la razón poética para buscar y encontrar, en sí, resonancias propias. María Zambrano, entonces, como propiciadora de hallar esos claros del bosque donde se alumbre nuestra búsqueda humana, creativa, personal en un afán de belleza. La intervención se acompañó de imágenes que tenían como fin el enlace entre palabra y forma, sugerencia y reminiscencias, a la manera propuesta por Aby Warburg, y teniendo siempre en cuenta que se desarrollaba en un formato telemático que tenía que recoger las características psicológicas, creativas e intelectuales del medio. En la publicación de mi intervención, hemos renunciado a una buena parte de aquellas imágenes, y hemos incorporado otras amablemente cedidas por las personas implicadas en la propuesta artística que se menciona.

Expuse en las Jornadas que ahora se publican, que algunas de las ideas presentadas se hicieron públicas, por vez primera y en germen, en la mesa redonda “La presencia de María Zambrano en las nuevas corrientes de pensamiento”, dentro del curso de verano de la Universidad de Málaga (UMA) “María Zambrano, hoy”, que tuvo lugar en Vélez-Málaga en julio de 2021. Mantenemos, ahora, el tono oral y el tiempo verbal presente que fue utilizado en la ponencia de la Semana de la Ciencia 2021.

En el curso de verano de la UMA, señalaba que en el último número de Danzaratte, la revista de investigación del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, publicado en mayo de 2021, escribí, a petición de su entonces directora la bailarina y pedagoga Doctora Ángeles Arranz (que nos acompañará en estas Jornadas), un editorial dedicado a María Zambrano. Mi texto comenzaba así:

Un, entonces, joven escritor la visita en su exilio romano y le pregunta qué habría querido ser de no haberse dedicado a la Filosofía. María Zambrano suspende la mirada y la conversación. Tiempo para el sosiego que el pensamiento requiere. Tiempo del silencio germinal que la poesía necesita. Y contesta con seguridad y, tal vez, un poco de nostalgia: “bailarina”¹.

A partir de este recordatorio tan simbólico, propongo atravesar el bosque de la creatividad con el pensamiento zambraniano como guía. Un pensamiento pionero y anticipatorio, el de una Casandra que advierte sin que se escuche su palabra que, además, trae propuestas de reconciliación entre la razón y los sentimientos, entre el cuerpo y la sensibilidad, entre la razón y la poesía. Una reconciliación que el arte ofrece desde el inicio y, sin embargo, es una y otra vez esquivada porque nos hemos educado y acostumbrado a separar el yo del nosotros y nosotras. No es extraño, por lo tanto, que sea desde la creación artística donde se esté recibiendo de un modo muy especial su pensamiento, logrando sustituir aquella clásica “inspiración” por “sembradora”. Sembradora de razones poéticas.

María Zambrano atraviesa, biográficamente, el siglo XX. Es una joven española, como ella misma se definirá, en tercera persona, en su novela autobiográfica *Delirio y Destino*, que recoge toda una tradición cultural, que vive su juventud perteneciente a la primera generación de mujeres españolas que pudieron votar.

La generación que inaugura la Ciudad Universitaria de Madrid, con todo lo que eso significa, que empieza a concebir esa “habitación propia” a la que se referiría Virginia Woolf, que entiende que solo la educación universal y la cultura universalmente compartida podrá propiciar un mundo en paz.

Una generación que se comprometió con su momento histórico, que tuvo conciencia de que ese instante iba a determinar el porvenir. Y que intentó, como ella misma, mediar entre “los mayores”, los maestros, y la juventud que representaban ella y esa constelación de hombres y de mujeres que escribieron *La Edad de Plata de la Cultura Española*. Una generación que vio truncado su florecimiento con la Guerra Civil, preludio siniestro de la II Guerra Mundial y sus consecuencias.

Voy a seleccionar cuatro ejemplos que, me parece, son especialmente pertinentes en estas Jornadas: la escritura dramática de Nieves Rodríguez, la escritura dramaturgica y dramatólogica de Jana Pacheco (que va a acompañarnos, además, en nuestras Jornadas), la escritura coreográfica de Cristina Silveiro para Karlik Danza y la escritura cinematográfica de José Manuel Mouriño. Cuatro “delirios” diferentes y, a la vez, unidos en el mismo afán, aquel que diferencia, dice María Zambrano, la actitud filosófica y la actitud poética: la primera, busca; la segunda, encuentra.

José Manuel Mouriño parte de que en María Zambrano hay, como él lo llama, un “método de los claros”².

Va recorriendo hilos, a la manera de Ariadna, hasta que encuentra la costura, la trama, la textualidad. He dicho alguna vez de su obra, que tengo el placer de conocer, que pensar en ese método, es decir, en su camino investigador, me hace imaginarme un mapa curioso: un mapa de claros del bosque. Ese mapa de claros del bosque se me desvela como mapa de altares, de templos, de espacios “robados al bosque” con la misión de hacer el instante sagrado, es decir, digno de eternidad. E, inmediatamente, aparece la imagen reiterada de un escenario teatral. Teatro es, recuerden, ese lugar donde se puede mirar al dios de frente. Ejercicio de atención, de escucha y observación que presenta, de alguna manera, el teatro como ventana y puerta. También como espejo reflejador-reflexión. Habría, entonces, que señalar la mirada que observa como primera experiencia de conciencia. Cuando esa mirada se posa sobre el mundo, el mundo se crea.

Las reflexiones de María Zambrano son miradas sobre la obra artística porque el arte, nos dirá, trae una forma perdida de existencia. Mirada que llega de ese sueño creador que se materializa en la obra. Lo que llega a través de las palabras que dan cuenta de ello, es decir, el regreso que se convierte, para los ojos profanos, en vida cotidiana, la vuelta al tiempo de los seres humanos, presagia su reflexión futura sobre el exiliado como aquel que se ofrece a la mirada, como aquel ser humano al que se le ha arrebatado el espacio y el tiempo, por lo que no habrá otra patria más verdadera que su propio exilio, fijando una verdad que, sin su presencia, acaso se

ignoraría o se olvidaría o, tal vez de nuevo, se cubriría con capas que intentarían negarla.

Eso es *María Zambrano y el método de los claros*, de José María Mouriño. No es un documental, pero sí un documento “confesional”, un relato fuera del tiempo cronológico que, desde la imagen, es un ejercicio cívico y estético de escucha. Imágenes reconocibles que unidas, sin embargo, a otras imágenes igual de conocidas conforman otro relato: el de los intersticios entre las palabras, el de los espacios de silencio donde se decide qué debe escucharse y qué debe ser vetado.

Figura 1. Fotografías de la exposición *María Zambrano y el método de los claros*, de José Manuel Mouriño.



Fuente: Imágenes cedidas por el autor

La imagen de María Zambrano llegando a Madrid tras 45 años de exilio, unida a las palabras de José Ángel Valente hablando del exilio como condición de la propia genética de la modernidad europea, española, la mirada sostenida en lo simbólico en *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice, van edificando una ciudad transparente en la película que, como un poema, entrega versos cuyo poder individual crece en el conjunto del poema completo.

La travesía a la que nos invita el cineasta, reproduce le enseñanza zambraniana de ese “método de los claros” que aparecen, que no se buscan. Toma, como ella misma, enfoques de cámara que podrían desvelar el misterio de la pintura, el elogio de la sombra, una iluminación teatralizante que, sin embargo, impresiona cuando se comprueba que se trata de la luz natural. La mirada a la que se ofrece en sacrificio el exiliado trae reminiscencias de la propia experiencia humana de la conciencia que expulsa del Paraíso y arroja a la historia. Y, de alguna manera, ese trágico territorio vincular une la soledad del exiliado por la historia y la de la creatividad.

Figura 2. Fotografías incluidas en la película *María Zambrano y el método de los claros*, de José Manuel Mouriño



Fuente: Imágenes cedidas por el autor

Importante señalar esa mirada filosófica posándose sobre la creación artística, algo que se convierte en peculiaridad en el pensamiento en español, que hemos de rastrear en la poesía y el teatro o en la pintura, para hallar claros cimentados muy atrás. Un mapa que arraiga, de alguna manera, en la tradición más canónica y académica, con la obra siempre intempestiva de Nietzsche, pero que se anticipa en el arte que va preparando su llegada.

Tomo las propias palabras de María Zambrano, un fragmento extraído de *La agonía de Europa*:

[...] Porque la historia humana lo es de la desesperación humana. La historia es historia de las cuitas, del perenne desastre. Desesperación del hombre por su ser pasajero, por la humillación frente a Dios, por hacerse un mundo desde su nada. Si el hombre es ceniza, polvo, nada, tiene que crearse su mundo como hizo Dios cuando estaba solo³.

María Zambrano da, como anunciábamos, un paso más y se adentra, ella misma, en la experiencia creadora. La metodología simbólica de los claros del bosque se hace, entonces, una experiencia que inunda, en su especificidad, la conciencia. El sueño y el delirio creadores la conducen a ella hasta ese silencio que la historia oficial ha impuesto a quienes estaban fuera de la decisión que esa misma historia tomaba e imponía, con las mujeres como paradigma protagónico. Mujeres que, en la escritura de la María Zambrano creadora, no toman la palabra como si hubiera una palabra única que tienen otros que no son ellas y que ellas arrebatan, sino que

señalan otras dimensiones de la palabra, ángulos ignorados.

Figura 3. Fotocomposición sobre María Zambrano



Fuente: Fotografía de la autora

Para la historia sacrificial, para la historia excluyente que solo admite una voz oficial, son figuras fracasadas. Pero para María Zambrano es desde ese “fracaso” donde ha de construirse un nuevo plano de esa ciudad por hacer, en la que el lugar de la poesía, el afuera, forme parte de ella sin que sea subsumida por ella. Las mujeres que acompañan la reflexión de María Zambrano, de Eloísa a Diotima o Antígona, o la propia Zambrano observada por sí misma en un ejercicio de introspección que convierte la experiencia en una invitación a filosofar sin prejuicios ni arquitecturas mentales preconcebidas, se entregan libres a la experiencia de quien se suma a esa senda, la recibe y la comparte haciéndola suya. Ahí se sitúa la obra de Nieves Rodríguez.

Ella misma nos cuenta que llegó a María Zambrano en un “destino delirante” que podría confundirse con lo fortuito. Nieves Rodríguez, poeta, busca textos místicos en una biblioteca y halla, en el deslumbramiento de lo inesperado, *El hombre y lo divino*. Siente la sororidad de una palabra que la hace a ella, como ha de serlo siempre en la experiencia estética, receptora, espectadora única. Las grandes obras de la humanidad se hacen eternidad, se hacen clásicas, es decir, absolutas contemporáneas, porque están escritas solo para quien las está reviviendo en el tiempo de la lectura, de la interpretación, de la mirada, de la escucha. Palabra iniciática porque requiere el boca-oído. Nieves Rodríguez siente, entonces, leyendo ese libro escrito por María Zambrano solo para ella que esa palabra sentida, que esa razón poética tiene que “verse” en su movimiento, tiene que “oírse” en su palabra auroral. Y comienza la exploración, el estudio, la investigación, la pérdida y los encuentros, los abandonos y los abrazos de esas palabras huérfanas y, a la vez, manantial.

Figura 4. Montaje de *La tumba de María Zambrano*. Centro Dramático Nacional (CDN)





Fuente: Fotografía MarcosGPunto. CDN-INAEM

La poeta florece en *La tumba de María Zambrano* y la memoria, como en la propia Antígona zambraniana, va exhumando imágenes llegadas de la biografía propia y de esa otra biografía que los sueños y el tiempo van añadiendo. Los espacios, entonces, se hacen lugar. Y las palabras se hacen cosas que ocupan ese lugar invitándonos a que formemos parte del mismo, a que busquemos el nuestro, nuestro lugar. Nieves Rodríguez, con la elegancia de la poeta que es, cuenta sin tener que contar, explica sin tener que explicar, en ese filo entre la oscuridad y la luz donde la esperan seres que el tiempo ha silenciado, los que el tiempo no ha dejado que tengan un rostro, los que han ido recorriendo la historia sin que se les note, escondiéndose siempre para no molestar, siempre fragmentados sin pedir que alguien se haga cargo de tales fragmentos. Catarsis.

Entonces Jana Pacheco toma los delirios de Nieves Rodríguez para encarnarlos en la escena⁴. Valiéndose del significado inserto en la raíz de la propia palabra “metáfora”, nos transporta hacia la experiencia del sentir poético allá donde el grito se allana en canto, según la definición zambraniana de la música. Jana Pacheco lo asevera en entrevistas o en la propia presentación de su puesta en escena de *La tumba de María Zambrano*: su dirección escénica, su trabajo dramaturgístico, elige un orden musical porque para ella, como para María Zambrano, la democracia se parece más a ese orden que al arquitectónico. De modo que teje una propuesta colaborativa donde todos y cada uno de los elementos escénicos son “primus inter pares”.

Las palabras del origen textual se hacen objeto poetizado que permite habitar un imaginario superador del límite-frontera de lo personal, pero sin perder lo peculiar e íntimo. Los limones de la memoria de la conciencia y la luz de María Zambrano, por ejemplo, son imagen pactada de la iluminación, pero también del alumbramiento. Destellos que no ciegan, dejan de ser, simbólicamente hablando, limones para convertirse en una suerte de planetas o estrellas en el todo conjunto y pleno que va creando complicidades escénicas. Ocurre lo mismo con las tumbas de ese cementerio en el que María Zambrano y su hermana Araceli parecen esperar, con la calma y el deseo de la amante de los versos místicos, que se cumpla lo que ellas mismas piden en su tumba compartida en Vélez-Málaga, el verso del *Cantar de los cantares*: “levántate, amiga mía, y ven”.

Jana Pacheco ha querido encarnar la voz y el silencio de la voz de quienes la historia niega, seres de los márgenes que desenmascaran a los que se erigieron en vencedores, bienaventurados de alma pura representados en un niño o en un sueño-delirio. Ha puesto en movimiento a sus intérpretes y a los objetos que los prolongan o anticipan en esta “pieza poética en un sueño”, como la subtítulan sus creadoras. El movimiento dancístico es coreografía de los cuerpos corales en el tiempo, y es conjuro contra el dolor amordazado y la infamia que la historia pretende secuestrar.

Figura 6. Montaje de *La tumba de María Zambrano*. Centro Dramático Nacional (CDN)



Fuente: Fotografía MarcosGPunto. CDN-INAEM

Una tristeza inevitable danza con una felicidad remota que no se resigna a la desaparición, y las palabras se hacen gesto y los cuerpos las escriben en el aire que vamos a tener que respirar, como humanidad, aunque neguemos su existencia. Porque la musical, dancística, metáfora de la piel, su ser “entre” -en terminología de la arquitecta, diseñadora y bailarina Andrea Saltzman (que también

nos acompaña en estas Jornadas)- se convierte en la membrana porosa donde se unen los fragmentos rotos y esparcidos con violencia por esa tierra histórica que mancilla el amor y el respeto.

Y aquí detenemos la mirada en el último de los ejemplos elegidos, *La palabra danzante*, de la compañía Karlik Danza, con dirección y dramaturgia de Cristina Silveira y coreografía de Cristina Pérez Bermejo, Elena Sánchez Nevado y la propia Cristina Silveira.

Figura 7. *La palabra danzante*. Compañía Karlik Danza.



Fuente: Fotografía cedida por Karlik Danza

En la escena, barras geométricas, podría ser un bosque minimalista que es un laberinto, que son puertas y son ventanas, que son barrotes y son fronteras, que son cajas, que son siluetas. Sombras de la sombra. Aparición del cuerpo que habita y recorre el bosque, el laberinto, que atraviesa la puerta, que mira desde la ventana o desde los barrotes o desde las fronteras. Un claro en el bosque, palabras en el aire que son brisa y el cuerpo danzante convertido en escenario.

Figura 8. *La palabra danzante*. Compañía Karlik Danza.





Fuente: Fotografía cedida por Karlik Danza

Razón y Poesía en un paso a dos de una abrumadora delicadeza, María y Araceli Zambrano, o dos mujeres que ellas representan, o la sombra duplicada de un recuerdo. Como si la obra de María Zambrano contuviera la fragilidad de un verso, los que ella misma escribió sin sentirse poeta, sin atreverse a publicarlos. El espacio sonoro hace de agua nacida en ese lugar-manantial que es la propia obra simiente.

Y la razón poética se hace imagen viva, palpitante como si hubiéramos entrado en la matriz originaria, como si Diotima, la mujer sabia donde todos van a beber porque ella tiene la semilla del amor que salva siempre, fuera la maestra de ceremonias que nunca aparece para que su presencia no disfrase los hechos. La materialidad de La palabra danzante es inasible, palabra que en el delirio no permite que la vida se detenga. Imágenes que llegan y se van en el fulgor de un todo inapresable.

Celestes e infernales, descienden hasta el fondo del abismo y se elevan, hasta arder, arriba en la luz, siguiendo tan hermosas ideas zambranianas. Intentamos describir la experiencia dancística, los brazos alzados hacia el cosmos, el cuerpo a ras de suelo, la extensión que abre surcos en la materia para que en ella germine la luz, pero que no impide la penumbra, sino que la propicia. La palabra danza porque la palabra verdadera danza puesto que la conciencia se encarna en la corporeidad que la acoge y la permite. Espejos, ese objeto poetizado que para la danza es puerta, es ventana, es el agua del autodescubrimiento. María Zambrano propone un pensamiento que no tenga que renunciar a la carne. Y en ese ponerse a danzar las palabras, en esa encarnación, también está la voz de María Zambrano en *La palabra danzante*, una bailarina más cuya tonalidad-Diotima se enreda, como hiedra dionisiaca, en las ruinas del tiempo y en los cuerpos-sombra danzantes. Ella es la coreógrafa.

Aquí lo dejamos, aunque ha de ser la propia María Zambrano la que cierre esta breve presentación:

“Hay que dormirse arriba en la luz, hay que estar despierto abajo en la oscuridad”.

Figura 9. Fotomontaje



Fuente: Fotografía de la autora.⁵

Sea.

Marifé Santiago Bolaños

La poeta Marifé Santiago Bolaños es Doctora en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), profesora titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Rey Juan Carlos (URJC) de Madrid, Patrona de la Fundación María Zambrano, académica correspondiente de la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce. Forma parte del Grupo de Investigación UCM “Poéticas de la modernidad”, y del Observatorio URJC de innovación e investigación en ciencias de la escena “Atlas de Interferencias”. Ha sido colaboradora Honorífica del Departamento de Filosofía IV, Teoría del Conocimiento e Historia del Pensamiento, en la Facultad de Filosofía de la UCM. Ha pertenecido al Grupo de Investigación UCM “Escritura e imagen. La Europa de la escritura”. Entre 2004 y 2011, fue Directora General del Departamento de Educación y Cultura de la Presidencia del Gobierno de España. Es vicepresidente de la Asociación “Clásicas y Modernas para la Igualdad en la cultura” y pertenece a la Academia de las Artes Escénicas de España. Autora de más de una veintena de libros ensayísticos y de creación literaria, su obra, traducida a distintos idiomas está incluida en antologías, catálogos artísticos, diccionarios e investigaciones académicas internacionales. Dirige la colección de pensamiento y creatividad “Palabras Hilanderas” (editorial Huso-Cumbres). Por su labor como gestora cultural ha recibido la Encomienda de Número de la Orden del Mérito Civil (Gobierno de España) y la Comenda da Ordem do Infante D. Henrique (Gobierno de Portugal).

Esta presentación refiere a la importancia de las conexiones. Creo que la situación extrema a la que hemos llevado nuestra relación con el planeta tiene que ver con el olvido de reconocernos como parte de una gran trama vital.

El tema que voy a desarrollar, la metáfora de la piel, propone reconstruir esa trama.

La piel, como borde de todas las cosas, caracteriza aquello que envuelve, le brinda identidad, pero al mismo tiempo establece la capacidad de interacción con todo lo que la rodea.

Como órgano vital, la piel funciona en el intercambio, es tacto, contacto, aspecto y percepción. Todos los sentidos, no sólo el tacto, sino también la vista, el olfato y el gusto, remiten a la piel como correlato entre el cuerpo y el mundo.

Así como la respiración, que interioriza el aire y lo suelta, la piel alude a la conexión interior exterior: toca, descubre y siente.

La característica de la piel se comprende en relación. Se mimetiza, se opone, se adhiere... Es entre una piel y otra que ese borde se reconfigura en una creación conjunta, que involucra la noción de trama.

Llegué a la idea de la piel, o mejor dicho a la piel como metáfora, luego de años de enseñanza en la Carrera de Diseño de Indumentaria y Textil, en la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Comencé a dictar la materia diseño, desde el inicio de la Carrera, como pionera. Mi formación venía de la arquitectura y más tempranamente de la danza.

El cuerpo, para mí es, desde siempre, el lugar para entender el mundo. En la danza, el espacio se construye como experiencia corporal, sin embargo, desde mi formación de arquitecta se planteaba de manera fragmentada, como si la concepción del espacio fuera algo independiente del cuerpo. Este escrito intenta replantear ese quiebre que hemos naturalizado.

El inicio de nuestra Carrera, estuvo marcado por la vuelta de la Argentina a la democracia. Era un tiempo de efervescencia cultural y de gran actividad performática. Había una necesidad de reconfigurar un modelo que asfixiaba como reacción a un largo período de represión y uniformes. Muchos jóvenes se volcaron al espacio público creando grupos de arte moda en búsqueda de nuevas identidades que alentaban la diversidad.

Este panorama nos llevó a entender al diseño de la vestimenta como hecho performativo que no separa al vestido del cuerpo, la acción ni las circunstancias.

Este planteo sobre la metáfora de la piel, desplaza la atención al borde del cuerpo busca integrar cuerpo y contexto para poner el interés en la interacción. Lo que se diseña es el entre, ese espacio novedoso que surge del encuentro.

En mi presentación oral, en este Congreso, comencé hablando del tatuaje. Ese dibujo sobre la piel que resignifica al cuerpo y al mundo. En el tatuaje no hay siquiera una materialidad textil de por medio, por lo que la conjunción entre el signo y la superficie corporal es absoluta.

Darwin cuenta que en sus viajes por diferentes territorios del planeta, el tatuaje y la pintura corporal estuvieron siempre presentes. En climas extremos como Tierra del Fuego, en el sur de la Argentina, los antiguos habitantes pintaban su cuerpo desnudo, como si la necesidad de ritualizarlo y embellecerlo fuera más importante que la de proveer abrigo.

Comencé con una fotografía que mostraba a dos miembros de la Tribu Surma, de África en el momento en que uno de ellos, estaba interviniendo a su compañero.

Me fascinó esa foto porque exponía la riqueza de la técnica de los dedos zigzagueantes sobre la superficie anatómica y permitía visualizar a la vez el gesto y la huella. Elegí esa imagen porque impulsa a reconstruir la compleja trama entre el signo, el gesto, el cuerpo, la identidad y la estética propia de la cultura.

La metáfora de la piel, al centrarse en las interacciones pone en evidencia los procesos.

Siguiendo con el relato de la presentación, en una fotografía que corresponde a la primera guerra mundial, se veía a un grupo de mujeres, en el campo, realizando duras tareas para la construcción: picando piedras, serruchando y paleando. Todas ellas estaban vestidas con pantalones holgados que sostenían a la cintura mediante un cinturón. Claramente esa vestimenta no estaba hecha para esos cuerpos. Los zapatitos de tacón delataban aún más la sensación de extrañeza del atuendo, casi como un resabio de otra vida que se transformó.

La ropa fue literalmente tomada del guardarropa masculino, pero el calzado, quizás, por un tema de tamaño, resultó difícil de sustituir.

Seguramente la ausencia de los hombres debido a la guerra generó un cambio de roles y la necesidad de vestir de una manera diferente para llevar adelante esas acciones no habituales.

De aquí en más esos cuerpos dejarán de ser lo que eran. La vestimenta como primera piel es consecuencia y motor de transformación en la trama social.

Cuando cambia la piel cambia el cuerpo y cambia el mundo.

Muchas reivindicaciones de los derechos de la mujer tuvieron que ver con apropiaciones del guardarropas masculino y deportivo.

En general los cambios se resuelven con lo próximo, lo disponible, lo que ya fue inventado.

Si bien la descontextualización de la vestimenta ya sea a través de los cuerpos o de las situaciones de uso renueva su sentido y el de la sociedad, el problema que aquí se plantea es salir de la repetición de lo que ya conocemos, para ir más allá de las formas, las categorías preexistentes y ampliar nuestro imaginario.

La piel como metáfora, nos aleja de la literalidad de la clasificación: el vestido, la silla, la casa. Al trabajar sobre las conexiones, se sale del sustantivo y se explora desde el verbo y el adjetivo. La metáfora alienta el merodeo para tantear, imaginar, transitar la incertidumbre y dar forma a aquello que todavía no está presente.

La diseñadora argentina, Diana Cabeza, especialista en espacio público, en lugar de referirse a sus diseños como bancos, mesas o sillas, habla de topografías de apropiación. Su trabajo se centra en la interacción entre el cuerpo y el paisaje. Sus construcciones resultan como un negativo de la gestualidad del cuerpo desde la investigación de las diversas modalidades de habitarlo. Este cambio de foco, del objeto a la interacción, es lo que propongo a través de la metáfora de la piel.

El artista plástico brasileño Ernesto Neto ha desarrollado una gran variedad de contenedores del cuerpo que lo abrazan, lo sostienen y sorprenden ya que no pertenecen a ninguna de las categorías reconocidas en la cotidianidad.

En ambos ejemplos la mirada está puesta en el Entre, como situación que permite descubrir nuevas maneras de conexión entre el cuerpo y entorno.

El textil es un material dúctil, blando y adaptable. Si el diseño de la vestimenta se deja de abordar como si fuera una clasificación de elementos prefigurados: pantalón, camisa o tapado, emerge un universo nuevo e infinito para explorar las formas en la acción.

Mariano Fortuny⁶ fue un artista, inventor y diseñador que desarrolló la maquinaria y la técnica para drapear la seda natural. Lo que resulta impactante de su trabajo fue su capacidad de proponer un vestido como un fuelle vivo, con la facilidad de reacomodarse a cada cuerpo. Este planteo a principios del siglo veinte resulta radical, un período en el que recién se comenzaba a dejar atrás el uso del corsé que rigidizaba completamente la postura.

Cabe destacar su vínculo con la bailarina Isadora Duncan que resignificó la danza y por consiguiente las maneras de concebir el cuerpo.

Para el diseñador Japonés Issey Miyake⁷ la intervención en el textil constituye a su vez la técnica y la manera de generar la forma y la silueta en movimiento. Sus intervenciones surgen de diferentes propuestas de plegados en una espacialidad viva y transformable.

Tanto Fortuny como Miyake, plantean el diseño desde el devenir de la forma en la acción. Esta modalidad peculiar entiende el diseño como forma viva y en proceso que valida la capacidad de adaptación y transformación, propia de la piel y el universo vital. Desde aquí la materialidad, la técnica y las posibles funciones del diseño cambian radicalmente.

En la Catedra, con los estudiantes y el equipo docente venimos desarrollando múltiples proyectos que reflejan el interés por este aspecto vital del diseño.

Hemos trabajado en el concepto de metamorfosis, tanto en torno a la gestualidad del cuerpo como en alianza con otras fuerzas contextuales como el aire, la luz, la temperatura, el sonido, que nos alientan a explorar la forma en un estado siempre en proceso.

Recuerdo que hace unos años, con los estudiantes del último nivel de la Carrera, desarrollamos la idea de la vestimenta como piel viva a través de un formato de video.

Hubo planteos diferentes pero el denominador común giró en torno a la transformación y la conexión entre el cuerpo y el entorno.

Un estudiante planteaba usar su cuerpo para germinar semillas y vestirse de una piel vegetal que luego de concluir su proceso de germinación, servía para cubrir las terrazas y las azoteas de la ciudad.

La propuesta promueve una trama colaborativa que va más allá del cuerpo y el vestido. Nos dimos cuenta que el imaginario de la piel nos impulsa ampliar las conexiones y atravesar los límites del campo específico de estudio.

El famoso artista vienés, Friederich Hundertwasser⁸ desarrolló una teoría de las cinco pieles, como espiral conectora entre el cuerpo, el vestido, la identidad, el planeta y el cosmos. Desde esta concepción proyectó viviendas como si fueran un sistema vivo, con terrazas verdes, capaces de captar el agua y asimilar sus propios desperdicios. Hundertwasser fue un promotor del movimiento ecologista.

Pensar desde la piel, como metáfora, lo llevó y nos lleva a entramar con la complejidad de la vida.

Lo que aquí se propone es cambiar el paradigma que venimos avalando y que nos ha llevado a esta situación límite en la que estamos inmersos.

Las metáforas conforman imaginarios que no sólo refieren al lenguaje de las palabras sino que están ligados a representaciones que se despliegan en el campo de las formas.

Nassim Haramein⁹, un famoso investigador en física atómica cuestiona la representación del sistema solar, con el sol estático en el centro y los planetas girando de manera independiente, a su alrededor, cada uno en su propia órbita. Mediante un lenguaje audiovisual, cambia el punto de vista del observador y a partir de allí todo entra en movimiento. El sol comienza a desplazarse a gran velocidad y los planetas lo siguen, configurando una trama espiralada común y dinámica. De aquí en más las órbitas ya no se perciben independientes, sino de manera conjunta y acelerada.

Al cambiar la mirada, cambia la forma, la percepción del sistema y de nosotros mismos.

Haramein relaciona ese recorrido en espiral con la génesis de crecimiento de las plantas, el caracol, la vía láctea y hasta el ADN. Lo interesante de esa espiral es su cualidad conectora del micro al macrocosmos.

La metáfora de la piel es una búsqueda por recuperar esta aproximación holística y compleja. Un intento para salir de la mirada dualista propia de la concepción industrial que nos ha llevado a focalizar en el objeto de manera independiente ennegueciendo las complejas relaciones de la vida.

Desde el plano racional sabemos que estamos presos de un sistema que pone en peligro nuestra propia subsistencia pero del cual nos resulta muy difícil salir. Lo que aquí se plantea es un cambio de conciencia.

Abrir a nuevos imaginarios que brinden a los jóvenes un lugar para soñar. Recuperar el cuerpo y la poesía como lugares de la imaginación para volver a construir sentido. Un sentido que nos ligue al ritmo de la vida y a la maravillosa creatividad del universo.

Andrea Saltzman.

Curadora y profesora en Diseño de Indumentaria y Textil, en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires (UBA), Saltzman vuelve a estar con nosotros para proponernos un viaje sensorial a través de las formas tal como lo plantea en su libro La metáfora de la piel, de reciente publicación. Nos hablará extensamente de esa piel como órgano conector entre el sujeto y el mundo y nos invitará a plasmar ideas a través de una práctica entre los participantes que conecte diferentes instancias de juego, aproximación y reflexión en torno al cuerpo, al vestido y al espacio.

YO SÉ QUIEN SOY: LA CONSTRUCCIÓN DEL CERVANTISMO SOCIAL (EL EJEMPLO DE LA RED DE CIUDADES CERVANTINAS)

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS
Universidad Complutense de Madrid¹⁰

El cervantismo nace en el siglo XIX como la respuesta científica a los desmanes interpretativos que se habían ido divulgando por toda Europa en las últimas centurias. Unos desmanes que, a pesar del tiempo y de los esfuerzos realizados desde entonces, siguen haciendo las delicias de los medios de comunicación locales y de las plumas desaforadas de tantos eruditos que pasan media vida leyendo el *Quijote* de claro en claro y de turbio en turbio, llegando a sabérselo de memoria y a recitarlo como si fueran los versículos de una biblia laica. Pero ese es un derrotero que me llevaría a una aventura de los molinos de viento demasiado parecida al día de la marmota.

El siglo XX y, sobre todo, el XXI, ha visto cómo el cervantismo académico ha llegado a cotas hasta ahora impensables gracias a diferentes estructuras: las revistas *Anales Cervantinos* (fundada en 1951) o *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* (creada en 1981), la Asociación de Cervantistas creada en febrero de 1988¹¹, o las colecciones editoriales propiciadas por el Centro de Estudios Cervantinos (creado en 1995, y que hoy se ha transformado en el Instituto Universitario Miguel de Cervantes de la Universidad de Alcalá), o tantas otras que han ido surgiendo en los últimos años en Guanajuato (México), Azul (Argentina) o Santiago de Chile. Los diferentes congresos internacionales propiciados por la propia Asociación de Cervantistas, el GRISO de la Universidad de Navarra y tantas Universidades y Centros de Investigación a lo largo y ancho de cualquier geografía muestra la enorme salud científica y académica de la que goza el cervantismo en la actualidad.

No hay escritor como Miguel de Cervantes ni obra como el *Quijote* que haya conseguido una presencia en las aulas y en las investigaciones y, al tiempo, haya sido capaz de trascender estos espacios para insertarse en la vida cotidiana, en el imaginario de lo social, y no solo por haberse convertido en el mito de una lengua o de un imperio -como el caso de Shakespeare-, sino por ser capaz, precisamente, de trascender este mito originario y limitante.

Ser un *quijote*, así en minúscula, en adjetivo que ha pasado de caracterizar a una persona ridícula para definir ahora al “hombre o mujer que, como el héroe cervantino, antepone sus ideales a su conveniencia y obra de forma desinteresada y comprometida en defensa de causas que considera justas”¹². Y son muchos los ejemplos que a lo largo de la historia se han ido sucediendo, de cómo a partir de la obra cervantina, de sus valores, de su participación en la sociedad, se ayuda a los más desfavorecidos, a conseguir una sociedad más justa, más humana, más cervantina. Recuerdo ahora solo tres ejemplos: En *Kid Quixotes*, Stephen Holff desde New York muestra, como se indica en el subtítulo que “a Group of Students, Their Teacher, and de One-Room School Where Everything Is Possible”, y cómo gracias a la representación de escenas del *Quijote* un grupo de alumnos de emigrantes ilegales en la América de Trump consigue recuperar su espacio en la sociedad (New York, Harper One, 2020); o el estudio que Rogelio Minaña hace de las experiencias que se realizan en las favelas de Sao Paulo en Brasil a partir del *Quijote* para dar una oportunidad a sus habitantes y salir de los horizontes de miseria a los que están condenados (*Living Quixote*, Vanderbilt University Press, 2020); para terminar con la múltiples experiencias educativas que se han desarrollado en la ciudad cervantina de Azul en Argentina, desde su nombramiento, y que se presentaron en las I Jornadas Educativas de Azul, en el 2019¹³.

El Cervantismo Social, como muestran estas experiencias de los últimos años -la punta del iceberg de todo lo realizado a lo largo de los últimos siglos- se abre como un desarrollo en el siglo XXI del cervantismo académico que, como ya hemos indicado, ha conseguido una presencia y un desarrollo dignos de la difusión y universalización de la obra cervantina. El Cervantismo Social se presenta como un puente entre el estudio de la obra y una sociedad que se ha impregnado de sus valores, que los ha hecho suyos, convirtiendo a Cervantes y, sobre todo, a don Quijote, en un modelo digno de ser imitado.

Tres son los valores cervantinos que sustentarían la capacidad del cervantismo para asentarse en culturas y geografías tan dispares: por un lado, el poder del diálogo, entendido este como la capacidad de escuchar y de enriquecerse con el “otro”; en segundo lugar, entender al “otro”, al que es diferente a nosotros, como un enriquecimiento y no como un problema; y, por último, la voluntad de querer estar en este mundo y el modo de cómo queremos hacerlo, que se resume en el grito de identidad de don Quijote en el capítulo 5 de la primera parte. Don Quijote permanece en el suelo. Tirado en el suelo. Atrás quedan los palos recibidos por los mozos de los mercaderes de Toledo, y más cerca los versos del romance del Marqués de Mantua, con los que le sorprende el labrador Pedro Alonso, su convecino. Allí que se acerca a ver si está vivo o muerto y ayudarle en sus heridas. Y el uno, el caballero andante que se ha creado a partir de lecturas, que sigue con sus versos. Y el otro, el labriego que solo conoce de estaciones y de la forma de las nubes, que sigue con sus explicaciones, sus deseos de realidad. Los dos incomunicados. Los dos en sus mundos. Hasta que el labriego, ya cansado de escuchar lo que no entiende y de ver pasar el tiempo en medio del camino, le recuerda su nombre para dejar las cosas claras: “Mire vuestra merced, señor, pecador de mí, que yo no soy don Rodrigo de Narváez, ni el marqués de Mantua, sino Pedro Alonso, su vecino; ni vuestra merced es Valdivinos, ni Abindarráez, sino el honrado hidalgo del señor Quijana”. Una andanada de realidad, de lugares comunes. Y ante este grito de “nada”, de lo que uno es por el solo hecho de ser, Don Quijote se vuelve desafiante, y en un acto de voluntad pocas veces vivida dentro y fuera de la literatura, lucha contra esta imposición de realidad, y demuestra su total libertad al afirmar, al gritar a los cuatro vientos: “Yo sé quien soy”. Este es el acto de voluntad creador más rico, más desafiante, más innovador de los que se habían leído hasta entonces... y casi desde entonces. La primera piedra sobre la que levantar cualquier grito quijotesco.

El Cervantismo Social para poder sustentarse en el tiempo, como así le sucedió al Cervantismo académico, necesita de estructuras. unas estructuras vinculadas con los territorios, pero que se enriquezcan con un diálogo fluido con los centros científicos y humanísticos, una diálogo donde cada uno aporte sus experiencias siempre con esa voluntad de ser un “quijote”, es decir, conseguir que se multipliquen las oportunidades de aquellas personas o entidades que quieran mejorar el mundo en que vivimos.

Dentro de estas estructuras, quiero detenerme al final de mi intervención en una que he puesto en marcha hace unos años y que, a pesar de la pandemia, sigue dando sus frutos, y que espero que pueda desarrollarse plenamente en los próximos años.

La RED DE CIUDADES CERVANTINAS, que vio la luz en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Alcalá de Henares, el 6 de abril de 2017, es hija de este espíritu de voluntad, de hacer de la voluntad de “ser cervantino” uno de los ejes estratégicos del desarrollo de diversas comunidades. La Red de Ciudades Cervantinas es una excelente herramienta de comunicación, intercambio y solidaridad para impulsar el Cervantismo Social por todo el mundo, aprovechando la experiencia acumulada desde el siglo XX.

En diciembre de 2021, forman parte de la Red 26 ciudades de varios continentes, todas ellas con el deseo de convertir a Cervantes, a su ejemplo de vida y de creación literaria, a sus enseñanzas y desafíos en una de las bases de su desarrollo.

26 ciudades vinculadas directamente o con la vida de Cervantes (Alcalá de Henares, Arganda del Rey, Argel, Córdoba, Esquivias, La Puebla de Cazalla, Lepanto, Lisboa, Madrid, Sevilla, Toledo, o Valladolid), o con sus obras literarias (Argamasilla de Alba, Barcelona, Daganzo o El Toboso), o con la repercusión y la difusión de su legado (Alcázar de San Juan, Antequera, Azul, Baeza, Ciudad Real, Güímar, Montevideo, Quintanar de la Orden o Zahara de los Atunes).

Tres son los propósitos que dan vida a la Red de Ciudades Cervantinas:

- a. Facilitar un mayor conocimiento y relación de los lugares vinculados con Miguel de Cervantes, ya sea por su presencia personal, ya sea por su vinculación con su obra o con su difusión.
- b. Apoyar y difundir actividades conjuntas que hagan posible un mayor desarrollo de sus comunidades, a nivel educativo, cultural, turístico o económico.
- c. Difundir la vida y las obras de Cervantes mediante programas específicos, que pueden ser o no compartidos por las diferentes ciudades, con la finalidad de convertir a “Cervantes” en uno de los ejes de su desarrollo comunitario. Se potenciarán los programas educativos y culturales que permitan un mejor conocimiento y difusión de Cervantes y de los valores de su obra en el entramado educativo y social.

VOLUNTAD DE ESTAR. VOLUNTAD DE SER CERVANTISMO SOCIAL

La Red de Ciudades Cervantinas nace con la pretensión de crear un espacio de diálogo, de confianza, de compromiso y de colaboración, tanto dentro como fuera de cada una de las ciudades que la componen. Un espacio de diálogo para que se encuentren de manera habitual el entramado público e institucional con las asociaciones privadas, con todos aquellos que quieren participar desde su ámbito más personal en el desarrollo sostenible de sus comunidades. Un espacio de diálogo entre diferentes administraciones, centros, asociaciones, entidades para alcanzar objetivos comunes y perdurables. Un espacio de diálogo entre las ciudades, entre el tejido cultural y artístico, educativo, turístico, económico, social de cada una de las ciudades, para comenzar a realizar actividades conjuntas, actividades que puedan ser compartidas, ampliadas, multiplicadas.

Por eso, se ha creado una red paralela de instituciones y de empresas que ayudan a la difusión y financiación de las actividades presentadas y preparadas por las ciudades participantes.

Un diálogo perdurable en las actividades auspiciadas. Un diálogo perdurable en la memoria de los logros, de las líneas estratégicas diseñadas para su desarrollo futuro, en el portal de Internet auspiciado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes¹⁴, que será memoria viva de una nueva forma de entender nuestras ciudades, el desarrollo compartido de nuestros territorios.

Y junto al espacio de diálogo, la Red de ciudades cervantinas, siguiendo el espíritu de Cervantes, también se presenta como un espacio de respeto. Un respeto de comprensión y de enriquecimiento al que es diferente a nosotros. Ciudades de diferentes regiones, de diferentes países, de diferentes continentes... ciudades con historias y con desarrollo diversos. Ciudades grandes y pequeñas. Ciudades capitales de países, de regiones, de provincias, de comarcas... Un respeto entre ellas y un respeto, un enriquecerse con las singularidades de cada una. Todas ellas unidas por un proyecto común, único.

La Red de Ciudades Cervantinas, desde la voluntad de serlo, desde el espacio de diálogo y de colaboración y cuyos límites solo nosotros podemos establecer, desde ese respeto al otro que constituye una de sus señas de identidad, ha de convertirse en motor de transformación y de consolidación de nuestras comunidades. Las actividades que se desarrollarán tendrán un marcado carácter cultural, artístico, educativo y académico (¡A fin de cuentas nacen de un hombre que dedicó buena parte de su vida a escribir y de unos personajes y de unas geografías que son de papel!), pero no se agotan aquí, sino que nacen con la vocación de ser un motor turístico, económico y social sostenible en cada una de las ciudades y en el conjunto de todas ellas. Este es nuestro reto, este es el gran desafío de la Red de Ciudades Cervantinas: hacer de la cultura, hacer del arte, hacer de la educación, hacer de la ciencia uno de los motores de nuestra sociedad. “Yo sé quien soy”. Don Quijote nos enseñó que podíamos vivir en los márgenes mediocres de la monotonía (Alonso Quijano el Bueno) o que podíamos soñar y luchar para que nuestras hazañas, nuestros trabajos aventajaran a todas las que nos han precedido (Don Quijote de la Mancha).

El Cervantismo Social es la voluntad de querer dejar de vivir en los márgenes, en las catacumbas. Este es el gran desafío de la Red de Ciudades Cervantinas. Un gran desafío particular de cada una de las ciudades que la conforman. Pero también es el desafío general de su conjunto, de ser capaces de mostrar que hay otras maneras de desarrollar y mejorar nuestra sociedad.

Y que las Humanidades es el mejor camino para poder hacerlo.

José Manuel Lucía Megías.

Filólogo y escritor español, catedrático de Filología Románica de la Universidad Complutense de Madrid. Nacido en 1967 en Ibiza, es catedrático de Filología Románica de la Universidad Complutense de Madrid, coordinador académico del Centro de Estudios Cervantinos (desde el año 1999 hasta el 2014) y vicedecano de Biblioteca, Cultura y Relaciones Institucionales de la Facultad de Filología de la UCM. Además, dirige la plataforma literaria Escritores complutenses 2.0 y la Semana complutense de las Letras de la Universidad Complutense de Madrid (desde el año 2010 hasta el 2017). En la actualidad es presidente de honor de la Asociación de Cervantistas (de la que fue Secretario y Presidente) y Secretario de la Asociación de Amigos de José Luis Sampedro. Ha sido secretario-tesorero y Vicepresidente de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, y miembro de la Junta Directiva de la Asociación Española de Bibliografía. En abril de 2017 ha sido nombrado Director de la Red de Ciudades Cervantinas, de la que es el promotor. En el año 2016, ha ingresado en la Orden Civil de Alfonso X El Sabio con la categoría de Encomienda por su labor de difusión de la vida y la obra cervantina.

PROPUESTA Y OBJETIVOS

La finalidad de este estudio es, sin duda, indagar en cómo el amor ha participado en la creación de un orden que es fundamentalmente pacífico y facilita el desarrollo justo y equitativo de los seres humanos: el *Ordo Amoris* (Muñoz Muñoz, 2020); una propuesta en la que el amor y sus formas ofrece multitud de enfoques dirigidos muchos de ellos al equilibrio, igualdad, solidaridad y búsqueda de la belleza en la sociedad, las artes y la esencia misma del ser humano.

Amor es una palabra de significados diversos, muchos de la cuales deben rastreadse en su etimología latina de amor-oris, que puede ser traducida como afecto, ternura, cariño en general, pasión, deseo, afán, inclinación hacia alguien, a la patria, a los amigos, hacia uno mismo; como sensualidad, al hecho de encontrar agradable una cosa, sentirse obligado, agradecido con alguien, complacerse con; también hace referencia a locuciones o formas de cortesía. A esta polisemia se une el posicionamiento que al respecto han realizado religiones, artes, filosofías y ciencias.

En cualquier caso, el amor, en sus diversas formas, es una importante manera de mediación facilitadora de las relaciones interpersonales. Amar ha debido ser una emoción central presente a lo largo de la evolución e historia de los seres humanos siendo de vital importancia para la conservación de su identidad, fundamentalmente porque facilita el desarrollo de sus capacidades.

Desde la academia y el estudio de la Paz Imperfecta, al amor se ha estudiado, entre otras formas, en el contexto de la paz homínida y el empoderamiento pacifista, es decir, con la historia como especie y con las capacidades para la toma de conciencia del poder de la paz para transformar la realidad. Casi siempre las divinidades del amor se identificaron en femenino, como diosas en cuya identidad se entrelazaban amor, fecundidad, naturaleza o protección de sus comunidades, entre otras. Inanna, por ejemplo, en la mitología sumeria, era la diosa del amor, de la guerra y protectora de la ciudad de Uruk (Stuckey, 2001; Bleeker, 1973). Asociada con el planeta Venus, se la identificó posteriormente con Astarté, diosa fenicia y con Afrodita, diosa griega. La misma sería la diosa Ishtar entre los acadios y los babilonios representando asimismo a la diosa madre (Meador, 2000; Baring, 2005).

Así, por ejemplo, Gandhi afirmó que el amor es la fuerza más sutil del mundo y “La Verdad” (Satya) implica amor y firmeza (agraha) engendra y, por tanto, es un sinónimo de la fuerza. De la unión de esas palabras surgió “Satyagraha” que es como decir la fuerza nacida de la verdad y el amor a la no violencia (Attenborough, 2004).

En Grecia, la trilogía Caos, Tierra y Amor fue, en cierto sentido, explicativa de la ubicación de los seres humanos en un cosmos en el que es posible sobrevivir por la búsqueda permanente del equilibrio (armonía) como condición para el mantenimiento de la vida. La complejidad solo puede ser gestionada con la intención “erótica” (generadora de vida), buscadora de armonía y de paz (Eiréne). Como señala María Zambrano (1983), el amor, como el conocimiento filosófico, nació en Grecia:

Y quizá vislumbremos ahora el rasgo principal de la aparición del amor en Grecia. En ella se dio poéticamente la conciencia, el relato del tránsito del caos al mundo, la metamorfosis de las potencias vagabundas en fuerzas sometidas a giro; conciencia poética e histórica de la metamorfosis primera, en que nace el mundo habitable para el hombre (Zambrano, 1983: 263-264)

Así pues, el *ordo amoris* comienza a reconocerse en la filosofía griega y romana. La idea de la una verdad trascendente, como la del amor, ya había sido expresada por los filósofos presocráticos, y fue desarrollada por Sócrates, Platón o Aristóteles. Y desde ellos hasta la actualidad el *ordo amorum* humaniza a las entidades humanas, les facilita el reconocimiento y la identidad propia y de los que hay a su alrededor. A través de él se ayuda a comprender gran parte de la actividad de los seres humanos, sus deseos, anhelos, el desarrollo de sus capacidades, sus proyectos, sus simpatías (Honneth, 1997; Pérez, 2010). El amor es la disposición afectiva fundamental que nos abre y desvela la realidad del otro y, por el contrario, como menciona Scheler (1996) “una persona que no es capaz de amar es prisionera de sí misma” (Scheler, 1996: 368).

Aquellas habilidades que permitan gestionar la conciencia lo mejor posible deben anidar en un lugar preferente. Por tanto, el *ordo amorum* debería ocupar un lugar destacado en las conciencias. Los sistemas de valores reconocidos y preferencias del *ethos* de los sujetos y las colectividades contemplados por Scheler serían un reconocimiento explícito a estas conciencias. Todo lo que se identifica como moralmente relevante podría ser entendido como actos pacíficos y de amor y, en caso contrario, violentos y de odio. Ahora bien, el problema radica en qué se considera moralmente aceptable.

En resumen, desde la Prehistoria hasta el mundo contemporáneo, el amor tiene un papel social relevante a través de procesos químicos y fisiológicos que interactúan con lo normativo-cultural dotando de sentido a las ricas manifestaciones del amor. Desde las relaciones interpersonales con su diversidad, hasta los dioses, en todas las entidades humanas se encuentra el amor, con un sentido inequívoco de relación deliberada, intencional y afectiva para promover bienestar.

La cantidad de escritos referidos al amor confirma su importancia: mitologías, religiones, novelas, libros científicos, películas y tantas otras fuentes tienen al amor como objeto. Los estudios realizados desde diferentes disciplinas han permitido ver los diversos paradigmas utilizados al respecto y las transformaciones, a lo largo de los siglos, en las concepciones sobre el amor, las relaciones entre mujeres y hombres o la vivencia de la sexualidad. Pero, al mismo tiempo, dejan ver claramente la permanencia de algunas ideas sobre el amor que atraviesan los cambios económicos, políticos y culturales. Evidentemente su extensión cultural y temporal depende de los puntos de vista, los presupuestos teóricos, ideológicos y ontológicos que se adopten, ya que son múltiples las aproximaciones posibles.

San Agustín escribía: “Ama con amor de benevolencia, y haz lo que quieras, pues si amas de verdad, no es posible que hagas sino el bien” (I Jn, 7,8). La sentencia *Dios es amor* es compartida por judíos, cristianos y musulmanes. El amor abarca la visión islámica de la vida como una hermandad universal que se aplica a todos los que mantienen la fe.

En la religión, como una parte esencial de la cultura que ordena las cosmovisiones y las emociones, ha existido un concepto de amor y también es normal que existan dioses relacionados con el amor. Las religiones monoteístas al concentrar en un solo dios todas las cualidades socialmente significativas hacen al dios único portador del amor.

Todas aquellas sociedades que divinizan el amor o consideran que éste es un atributo de los dioses, le conceden una importancia primordial. En cualquier caso, la amplia filosofía sobre el amor desplegada por las religiones debe ser tenida en cuenta independientemente de su relación con una meta-idea de dios y una verdad inmutable u perfecta, porque sintoniza en todo momento con el quehacer emocional, práctico y racional de los seres humanos.

El *ordo amoris* en el seno del cristianismo, concretamente en el pensamiento y en los escritos de San Agustín recoge de la filosofía griega y romana la conjunción de la idea de amor con la intención central de la búsqueda de la verdad en su escrito *Confesiones*, inspirado por la obra de Cicerón, *Hortensio*. No basta con conocer la verdad para poseerla, sino que hay que amarla, esforzarse para alcanzarla. Para ello no basta amar para ser virtuoso, hay que amar ordenadamente. Cuando se ama otra cosa en su lugar emerge el desorden. No obstante, surgen alternativas que permiten corregir esa desviación: “La verdadera virtud consiste en hacer buen uso de los bienes y de los males y referirlo todo al fin último”. ¿Qué desea el alma más fuertemente que la verdad? (*Tratados sobre el Evangelio de San Juan*, 26,26,5; Lazcano, 2010).

El amor impulsa a avanzar siempre, a estar en permanente búsqueda. En este sentido el pensamiento de San Agustín se aproxima al de Gandhi, siempre en construcción, siendo un camino a recorrer permanentemente. La valoración que se le otorga al amor es tan alta que muchos autores han pensado que de él surgen el resto de las virtudes. Santo Tomás señalaba que las cuatro virtudes cardinales constituyen el orden del amor. Pero el amor es la caridad señalada como virtud teológica. Luego piensa que las virtudes morales no difieren de las teológicas. Si se toma el amor en su acepción común, entonces se dice que cada virtud es orden del amor en cuanto que para cualquiera de las virtudes cardinales se requiere que el afecto, esté ordenado, y la raíz y principio de todo afecto es el amor.

El camino emprendido por San Agustín se deja sentir en muchos pensadores posteriores, desde el siglo XVI al XXI.

Avanzando en la historia, durante el siglo XVI San Juan de la Cruz habla sobre cómo expresar el crecimiento del amor, del más imperfecto al menos imperfecto, usando el grado como medida. Es un recurso muy frecuente entre los místicos. San Juan de la Cruz se refiere a los grados de amor con distinto número. Unas veces habla de siete grados, y otras de diez grados de amor. Este caminar imperfecto es un proceso sereno y lleno de paz, ya que no tiene que conseguir un determinado grado de perfección para encontrar el descanso. Empezar a amar es situarse en el lugar de la calma y de la paz, como indican estas palabras sanjuanistas de Dichos de Luz y Amor: “El alma que anda en amor, ni cansa ni se cansa. El alma enamorada es alma blanda, mansa, humilde y paciente” (San Juan de la Cruz, facsímil 1976).

Los siete grados aparecen citados en tres libros suyos: *Cántico*, *Llama y Subida del Monte Carmelo* (segundo libro) (Hódar Maldonado, 2020: 151-153).

El primer grado de amor hace enfermar el alma provechosamente. El segundo grado hace al alma buscar sin cesar (búsqueda de Dios, que pueda ser búsqueda de la Belleza). El tercero de los grados en la escala amorosa es el que hace al alma obrar y le pone calor para no faltar. El cuarto grado de esta escala de amor es en el cual se causa en al alma, por razón, del amado, un ordinario sufrir sin fatigarse. El quinto grado hace al alma apeteer a Dios impacientemente. La búsqueda comprometida se hace hambre impaciente, si no acaba en desengaño. El anhelo por la persona amada es impaciente y es hambre. la persona entera de quien ama está en juego, no es una idea, ni un razonamiento, ni un sentimiento. El sexto grado hace correr ligeramente al alma a Dios y dar muchos toques en él, y sin desfallecer corre por la esperanza, que aquí el amor que le ha fortificado le hace volar ligero. El séptimo grado de esta escala hace atrever al alma con vehemencia. El octavo grado de amor hacer al alma asir y apretar sin soltar, según la esposa dice: “Hallé al que ama mi corazón y ánima, túvele, y no lo soltaré”. El noveno grado de amor hacer arder el alma con suavidad, y el décimo y último grado de esta escala secreta de amor hace al alma similar totalmente a Dios, por razón de la clara visión de Dios que luego posee inmediatamente el alma, que, habiendo llegado en esta vida al noveno grado, sale de la carne (San Juan de la Cruz, 1980: 629-635)

En conclusión, el amor es la virtud más importante, hunde sus raíces en lo más profundo del ser humano, y lleva a la plena madurez a la persona que ama. El amor se manifiesta en las acciones humanas y es comprensible en sus contenidos y motivaciones, pero no es manipulable por intereses humanos. Algo del amor queda en silencio y en oscuridad, y requiere el respeto y la reverencia que corresponde a aquello que no se abarca completamente con las medidas y categorías humanas.

El amor es polisémico (Muñoz Muñoz y Jiménez Arenas, 2020). La experiencia del amor humano, el que merecen todas las personas, el de la pareja o el que despierta la caridad ante el necesitado, y el del amor divino, propio de los místicos, tienen una misma fuente. La experiencia de amor humano es la referencia con la que cuenta el místico para comprender y comunicar lo que vive en el amor divino. Y la experiencia amorosa del místico es la referencia de que el amor hunde sus raíces en las profundidades del ser. El amor del místico ayuda a comprender mejor la trascendencia del amor humano que vive la persona que ama.

El amor es complejo, y como se ha defendido al inicio del escrito, el concepto se ha abordado y se puede abordar desde múltiples disciplinas académicas y artísticas a lo largo de la historia de la humanidad y, por tanto, ha participado y se ha visto influido por los modelos epistemológicos y ontológicos predominantes. De entre ellos destacan los que presentan un claro sesgo androcéntrico y que han servido para justificar las diferentes y múltiples expresiones del machismo. En nombre de un tipo determinado de amor se han marginado, prohibido y vejado otras formas de amor diferentes a las prescritas socioculturalmente por el sistema patriarcal. Afortunadamente, la violencia no es perfecta, no ocupa todo el espacio en las relaciones humanas y ha habido, hay y habrá otras formas de amor tendentes a la disidencia y a la celebración de la diversidad.

EL ORDEN DEL AMOR EN TIEMPOS DE LO INSTANTÁNEO

Así, por ejemplo, Andrea Francisco Amat (2020: 159-161) creó El Banquete de Safo para abordar determinados conflictos e

investigar los discursos mediáticos del amor y los modelos de atracción y relación desde la experiencia de lesbianas y bisexuales. La exclusión de determinados colectivos en el centro de la participación y de decisiones democráticas apela constantemente a un sujeto ideado como referente normativo de la modernidad (Lozano, 2001). La denominación mujer se convierte en marca homogeneizadora de un juego de heterodesignación androcéntrica de discursos elaborados en torno a cuerpo, sexualidad y manifestaciones culturales. Deconstruir el término es tarea teórica y práctica feminista, pero sin ser antagónica a la reivindicación de derechos.

Lo mismo sucede con los términos utilizados para nombrar a las minorías sexuales. En este sentido, nos situamos en una concepción de la identidad que se propone desde la Teoría Queer. La identidad como un proceso, como un devenir, como una construcción. La identidad con un referente corporal y sexual.

Los medios de comunicación construyen realidades y sus discursos sobre el amor romántico occidental tiene un papel fundamental en el mantenimiento y perpetuación del patriarcado, de la subordinación social de las mujeres y, además, puede tener una importancia directa y crucial para aportar puntos de vista alternativos en temáticas de mucha actualidad, como, por ejemplo, la violencia contra las mujeres (Esteban, 2008).

La cultura occidental, a través de sus relatos novelescos y cinematográficos, nos presenta un modelo amoroso que tiene una serie de características: el gusto por las desgracias, por los amores imposibles, hiperidealización del amor y de la persona amada. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda de la pareja, no es el respeto y reconocimiento del otro, sino el amor como pasión sufriente (Rougemont, 1993).

Los creadores de la cultura siguen aferrados a los roles sociales de género y a los estereotipos rígidos que dividen la realidad en dos, cosificándola y simplificándola al extremo. Una construcción de identidades que alimenta los modelos de atracción tradicionales (Duque, 2006) y que está basada en la falsa dicotomía de extremos opuestos hace que nos relacionemos en base a un sistema de dominación-sumisión y mantiene el sistema jerárquico del patriarcado (Herrera, 2011). En este sentido, se propone que el género, bien como representación o como autorrepresentación, sea considerado como el producto de varias tecnologías sociales, como el cine, y de discursos institucionales, epistemologías y prácticas críticas, además de prácticas de la vida cotidiana. Se podría decir, por tanto, que el género, como la sexualidad, no es una propiedad de los cuerpos o algo existente originariamente en los seres humanos, sino que es el conjunto de los efectos producidos en cuerpos, comportamientos y relaciones sociales debido al despliegue de una compleja tecnología política (De Laurentis, 1987).

En cuanto a la representación del amor lésbico en los discursos mediáticos, los medios de comunicación construyen la sexualidad seleccionando qué elementos mostrar y cuáles esconder, generando identidades congruentes con el imaginario heterosexual. Al contar una historia feliz sobre cómo las lesbianas se relacionan con su entorno parece como si los cambios sociales se hubieran producido de facto cuando existen problemas como la homofobia (social e interna) y la discriminación laboral que están sin resolver. Así, esta progresiva visibilidad no supone necesariamente una representación positiva o realista de las vivencias lesbianas.

El imaginario colectivo se construye sobre la invisibilidad lésbica, con una limitación de roles como mujeres malas, madres o esposas, así como unas imágenes lésbicas como fuente de placer diseñadas para el ojo masculino (Platero, 2008). En conjunto, ninguna de estas construcciones arquetípicas muestra las relaciones entre mujeres o lésbicas como ciudadanas con unas vivencias y sexualidades diversas.

En definitiva, lo que Andrea Francisco Amat propuso con la tertulia El Banquete de Safo, fue crear un espacio de aprendizaje que partiera de la experiencia vivida y de la reflexión crítica.

Un aprendizaje tanto en las competencias emocionales, en las relaciones igualitarias y en las redes solidarias como en la reflexión crítica y en la autoconciencia personal y grupal (con una identidad compartida). El punto más citado fue, según su autora, la autoestima; una autoestima vinculada a la honestidad y a la autenticidad con la voluntad de aprender, con el compromiso con una misma y con la construcción de redes solidarias. En este sentido, no se trata de un empoderamiento a costa de las otras o en solitario, sino junto a las otras. De esta forma, se puede distinguir entre autoestima y ego.

Otros puntos citados y debatidos fueron las barreras estructurales con las que se encuentran las mujeres lesbianas a la hora de plantearse vivir sus relaciones con honestidad, autenticidad y equidad. Una de ellas es la limitación de los roles sociales. Éstos le dificultan ser ellas mismas.

Finalizadas las tertulias dialógicas en torno a los discursos mediáticos del amor, las participantes se sintieron empoderadas frente a los discursos mediáticos del amor en una sociedad capitalista patriarcal y heteronormativa; adquirieron, intercambiaron y generaron conocimiento en torno a las relaciones igualitarias y quedó claro que esta actividad no pretendía ofrecer respuestas cerradas y fijas sino tan solo iniciar procesos transformadores.

Hannah Nilson (Petit, 2009), una joven sueca que se define como queer, defendía que se enamoraba de las personas, no de sus géneros. Más allá de los sexos, del género binario masculino-femenino y de sus roles diferenciales, Nilson afirma que enamorarse de las personas puede ser la idea y fuerza desde la que se pueda pensar la sexualidad (y el género) en clave de paz. Pensar en el binomio diversidad sexual-paz es pensar en el empoderamiento de las personas a través de su sexualidad, lo que supone “dar salidas” satisfactorias a su conflictividad inherente y transformarla en bienestar.

En resumen, lo que se considera natural, normal o mejor, más saludable, o más deseable en el ámbito de la sexualidad presenta una gran variabilidad sociocultural. De la misma forma, si se quieren establecer las conexiones y buscar las sinergias entre sexualidad y paz es aconsejable que se comiencen a replantear los patrones de sexualidad (tanto heterosexual como homosexual) y del género binario.

Todo ello se explica muy bien desde la ética del reconocimiento emocional. La sensibilidad, los deseos o las emociones, tienen una dimensión subjetiva que se va configurando histórica y contextualmente en las relaciones que se establecen con el entorno y con los demás. En estos contextos y a partir de las maneras particulares de relacionarse, unas cosas, personas, situaciones o acciones son estimadas y valoradas como mejores que otras. Tales formas culturales de valoración le sirven al individuo para orientar su comportamiento. Sin embargo, para que dichas pautas o parámetros mantengan su carácter valioso, no pueden imponerse. Deben constituirse como tales en los individuos función y a través de los mismos procesos relacionados, es decir, de manera intersubjetiva.

Pero cuáles son los mecanismos y procesos a través de los cuales se constituye la eticidad de un pueblo, es decir, el reconocimiento intersubjetivo entre sus miembros.

El reconocimiento (Grueso, 2006) supone una variación significativa respecto del más común acto de conocer. Es un fenómeno que esté entre un acto meramente cognitivo y el ideal ético de entender al otro como digno y fin de sí mismo. Se trata de una actitud psicosocial que, al captar al otro, logra comprenderlo como un ser activo e inquietante, alguien que no es igual a los otros objetos que pueblan el entorno y ante quien tampoco se puede ser indiferente. Lo concomitante del reconocer es “entrar en el mapa del mundo del otro”, ocupar un sitio particular que solo brota de una segunda mirada. Pero es también hacerse reconocer, es decir, forzar a ese otro a aguzar su mirada, a ver mejor, a disminuir la disolución en la que uno se encuentra, a arrancarle el reconocimiento para lograr tener una identidad. Ese reconocimiento social de la propia identidad y estima solo puede conseguirse a través del desarrollo de la eticidad.

Comprender las formas de reconocimiento, es decir, los procesos y mecanismos que posibilitan la autorrelación no distorsionada de las personas consigo mismas es útil, porque ayuda a precisar los lazos éticos dentro de los cuales se mueven los sujetos, a la vez que las pretensiones normativas que estructuralmente se encuentran establecidas mismas que, al romperse, derivan en conflictos sociales de diversa índole. Un reconocimiento así entendido necesita y promueve la autonomía.

El reconocimiento es una potencia productiva y transformadora de los impulsos de los sujetos y un empuje normativo e innovador hacia el desarrollo del derecho. Éste, no se circunscribe al ámbito particular de las relaciones sociales cercanas. La esfera social solo se puede construir mediante relaciones de derecho que garanticen el deseo de los individuos a manifestarse plenamente. La formación del yo práctico está ligada al presupuesto de un reconocimiento recíproco entre los sujetos. Solo si los individuos se ven y sienten confirmados en su identidad, después de los conflictos a través de los cuales consolidan su autonomía y autoestima, pueden llegar a un entendimiento complementario entre sí.

CONCLUSIONES

Revisando los significados atribuidos al amor (Casares, 1988) se puede constatar la íntima relación que se establece tanto con los sentimientos (afectos) como con los valores (aprecio); así como la ausencia de un vínculo explícito con los deseos. Igualmente, al revisar cada uno de estos significados en el grupo ideológico en el que se les ubica por su analogía o afinidad conceptual se puede observar que enamorar, pretender, conquistar, enganchar, ligar, hacen referencia al amor en términos de influencia sobre los demás. Por otra parte, al revisar los significados asociados al poder, se ve que puede ser entendido como la facultad, capacidad o habilidad para mandar o ejecutar una cosa, pero, más que con sentimientos, se le asocia con ciertas conductas (pericia, maña, equilibrios) y con voluntad (opción, elección, intención), analogías que ideológicamente hacen alusión al conocimiento o a la moral.

Ahora bien, comparando los significados de uno y otro concepto se puede confirmar cómo en ambos casos persiste la idea de un elemento externo sobre el cual recaen los sentimientos (hacia una persona o cosa) o las acciones del poder (hacer una cosa, ejercer una función), con lo que queda claro el carácter que relaciona el amor con el poder.

El amor es susceptible de ser abordado también como un sentimiento, con lo que se logran identificar otras tantas capacidades con las que cuentan los seres humanos para sus interacciones cotidianas (Castilla, 2003). Se trata de instrumentos con los que cuenta el sujeto para relacionarse con uno mismo y con los demás, así como para ordenar u jerarquizar la realidad que lo circunda. Son formas de responder a las circunstancias de la vida. El recuerdo de la alegría, por ejemplo, puede alegrar al ser humano, pero es una alegría diferente. Aunque la totalidad del organismo se ve afectada, cada sentimiento interviene de distinta manera y en niveles diferentes en el ánimo de las personas: mientras unos sentimientos pueden ser más o menos externos o internos, otros pueden experimentarse con mayor o menor intensidad. Sus manifestaciones externas (expresiones faciales, aspavientos, voz entrecortada, lágrimas) son tan solo síntomas que de ninguna manera agotan la totalidad del sentimiento. Tampoco es posible establecer una correspondencia unívoca entre expresiones externas y sentimientos internos. Cualquier afirmación que se haga respecto al sentimiento del otro, siempre deberá ser tomada como una hipótesis. Por eso, la experiencia sentimental, no puede ser un referente común.

En resumen, el amor, según se desprende del análisis de sus significados, supone la voluntad para decidir desde lo más profundo del corazón, así como el tacto suficiente para identificar lo que resulta idóneo realizar o no de acuerdo a las personas y a las situaciones específicas que van apareciendo en el acontecer cotidiano. Pero las decisiones y la voluntad solo surgen y se consolidan en sujetos cuyos deseos los hacen únicos e irrepetibles, aunque nunca los podrán ver completamente satisfechos. Sin embargo, el desarrollo de su sensibilidad corporal, además de contribuir al reconocimiento de los deseos inconscientes, ayuda a superar situaciones críticas vividas en el pasado y sirve para saberse uno mismo vinculado a los demás como seres vivos de la misma especie. Este reconocimiento emocional, corporal y sensible, que es un proceso individual y social a la vez, conlleva aparejada la autonomía que se requiere para participar activamente en la vida política en la que se comparten un conjunto de valores sociales y una serie de derechos que obliga a todos.

Es, por lo tanto, en todos estos niveles, desde lo individual hasta lo jurídico-político donde deben diseñarse fórmulas, mecanismos o instituciones que permitan el florecimiento de los deseos, la expresión de los sentimientos y la consolidación de los valores a través de los cuales se manifiestan las capacidades que tienen los seres humanos para amar y ser amados.

BIBLIOGRAFÍA

- Attenborough, R. (2004). Gandhi: sus propuestas sobre la vida, el amor y la paz. Barcelona: Amat.
- Baring, A (2005). El mito de la diosa: evolución de una imagen. Madrid: Siruela.
- Bleeker, C. J. (1973). Hathor and Thot: Two key figures on the Ancient Egyptian religion. Leiden: Brill.
- Casares, J. (1988). Diccionario Ideológico de la Lengua Española. Barcelona: Gustavo Gili.
- Castilla del Pino, C. (2003). Teoría de los sentimientos. Barcelona: Tusquets.
- De Lauretis, T. (1987). Technologies of gender: essays on theory, film and fiction. Bloomington: Indiana University Press.
- Duque, E. (2006). Aprendiendo para el amor o para la violencia. Las relaciones en las discotecas. Barcelona: El Roure.

- Esteban Galarza, M. L. (2008). El amor romántico dentro y fuera de Occidente. Determinismos, paradojas y visiones alternativas. En L. Suárez, E. Martín y R. Hernández (eds.) *Feminismos en la antropología: nuevas propuestas críticas*. San Sebastián.
- Francisco Amat, A. (2020). El Banquete de Safo, una tertulia sobre los discursos del amor en tiempos de fast-media. En *Ordo amoris. El poder del amor en la construcción de la paz*. Granada: Universidad.
- Herrera, C. (2011). *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid: Fundamentos.
- Hódar Maldonado, Manuel (2020). El amor en San Juan de la Cruz. Algunas notas sobre la virtud del amor. En *Ordo amoris. El poder del amor en la construcción de la paz*. Granada: Universidad, pp.:151-153.
- Honneth, A (2010). Reconocimiento y menosprecio. Sobre la fundamentación normativa de una teoría social. Buenos Aires: Katz.
- Lazcano, R. (2010). El amor a la verdad según Agustín de Hipona. *Revista Española de Filosofía Medieval*. 17, 11-19.
- Lozano, M. (2001). *La construcción del imaginario de la maternidad en Occidente*. Tesis doctoral Universidad Autónoma de Barcelona.
- Meador, B. S. (ed.) (2000). *Inanna, Lady of Largest Heart: poems of the Sumerian high priestess Enheduanna*. Austin: University of Texas Press.
- Muñoz Muñoz, Francisco A. Jiménez Arenas, Juan Manuel (2020). *Ordo amoris. El poder del amor en la construcción de la paz*. Granada: Universidad.
- Petit, Q. (2009). Flechazos contra la discriminación. *El País Semanal*, 15 de noviembre.
- Platero, R. L. (2008). *Las lesbianas en los medios de comunicación: madres, folclóricas y masculinas*. Madrid: Melusina.
- Rougemont, D. (1993). *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairós.
- Scheler, M. (1996). *Ordo amoris*. Madrid: Caparrós editores.
- Stuckey, J. (2001). Inanna and the Huluppu Tree. En L. McCredden & F. Delvin-Glassen (eds.). *One Way of Demoting a Great Goddess Creative suspicions: a feminist poetics of the sacred*. New York: Oxford University Press, pp: 91-105.
- Zambrano, M. (1983). *La razón en la sombra*. Madrid: Siruela.

Agustín Martínez Peláez

Profesor Titular de Universidad. Doctor en Historia del Arte. Tiene reconocidos 2 sexenios de investigación. Entre los proyectos de investigación en los que ha participado hasta la actualidad, existen de ámbito autonómico, nacional e internacional, siendo su aportación siempre las tres líneas de investigación por las que el investigador y docente está trabajando: Paz y Conflictos en el Arte y la Historia, Mercado del Arte, Coleccionismo y Pintura Española del Siglo XIX y Patrimonio Cultural. Siempre ha participado en los proyectos de investigación a tiempo completo, como miembro de sus equipos, e Investigador Principal en el Proyecto financiado por la Comunidad de Madrid, Estudio Técnico de la Obra de Sorolla (URJC-CM-2010-CSH-5388) 2011 y con una duración de un año. En la actualidad (2018) es miembro a tiempo completo del Grupo de Investigación activo Identidad e imagen de Andalucía en la Edad Moderna (P12-HUM-1469).

El guerrero culto es uno de los ideales del Renacimiento, Leonardo da Vinci expresó la belleza de las fuerzas antagónicas al enfrentar al militar con el efebo, ambos arquetipos serán conciliados para dar sentido a los tres regímenes de la imagen de Gilbert Durand: heroico, místico y sintético. El concepto del cuerpo del Homus Novus se presenta en el modelo antropocéntrico dinamizado por la energía y el movimiento que, desde el retorno científico poético a la Antigüedad, establece una visión insólita del humanista militar que, por mar o por tierra, muestra la belleza unificada en el caballero con armadura y pincel/pluma.

El Amor militarizado creará una renovada iconología basada en la mitología clásica, la Antigüedad será conquistada en la corporeidad y la sensualidad revitalizada en el Renacimiento veneciano. Las batallas pintadas definen los elogios a la hermosura del vigor del cuerpo desnudo dentro de la armadura panteísta. Los arquetipos corporales se diversificarán en el Renacimiento italiano desde la ambivalencia del ideal heroico clásico y de los movimientos internos del alma, la armonía en tensión se revelará larvadamente en el Manierismo.

En los desnudos con armadura, los Leoni crearon un modelo idealizado del emperador Carlos V, el *capriccio* en broce retorna al retrato armado helenístico realizado para los dioses, incorporado a la iconografía de los emperadores romanos, concatenaba a Eneas con Augusto; el desnudo clásico de Praxíteles se contraponen al pathos de la alegoría del Furor, mimesis de Laoconte. El *Contraposto* formal y emocional, conciliado desde el arte militar humanista antropológico, potencia el atormentado furor del emperador redimido en el conflicto de la Virtud frente al Vicio. Al retirar la armadura-coraza, el cuerpo solar funde a Apolo y Hércules.

El guerrero de acción con Voluntad se glorificó con la vida contemplativa. Las esculturas de los sepulcros de Miguel Ángel, para Lorenzo y Giuliano de Médici, construyen un elaborado mensaje de contrastes en los movimientos, la sensualidad suave dialoga con la acción de las pasiones, el acto contemplativo compartía la energía violenta del interior, la dualidad arquetípica marcaba unas tensiones plasmadas en las escenas de batallas y en las estatuas ecuestres.

Héroe elogiado, humanista elogiador. Cristóbal Mosquera de Figueroa, Comentario en breve compendio de disciplina militar, 1596.

Figura 1. Carlos V y el Furor, Leoni, Leone; Loeni, Pomeo. Museo del Prado



Fuente: Fotografía del autor

HÉROE ELOGIADO, HUMANISTA ELOGIADOR. CRISTÓBAL MOSQUERA DE FIGUEROA, COMENTARIO EN BREVE COMPENDIO DE DISCIPLINA MILITAR, 1596.

Mosquera de Figueroa, humanista del Siglo de Oro, discípulo de Mal Lara, fue amigo de Cervantes y de Álvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz. La obra literaria de Mosquera de Figueroa, influenciada por Petrarca y Garcilaso de la Vega, está marcada por su destreza con la crónica histórica y por las descripciones de empresas apoyadas en la percepción de un topógrafo sensible.

El héroe elogiado y el humanista elogiador van unidos, como en la Antigüedad, por medio de la vía recurrente de la alegoría y de la *Ut pictura poesis*; la glorificación del humanismo militar por Mar permite unir la mitología con el panegírico clásico para consumir el retrato de Álvaro de Bazán; desde unos contenidos complejos, las obras permiten comparar la escultura con la pintura diversificada en líricas tipologías paisajísticas. Se presentan los mitos paganos con los héroes en las pinturas murales del palacio de El Viso del Marqués, una mansión que alberga ciclos iconográficos ejecutados por pintores italianos ilustrados en el ideario de Mosquera de Figueroa.

En la Alabanza al Marqués de Santa Cruz, Mosquera de Figueroa vincula al humanista militar con Neptuno, Marte y Escipión, analogías que articulan el gran panegírico con referencias a Cicerón. Mosquera de Figueroa se expresa así:

“Tritón trompeta de Neptuno viendo,
Marqués, en alta mar la grande armada,
Por una y otra parte mar corriendo
Cantó el triunfo en voz regocijada.
El ancho mar responde con estruendo

A la voz de la trompa redoblada,
 Semejantes armadas visto avemos,
 Más igual Capitán no conocemos.
 Eternizar este nombre y en el Templo de la Fama
 Sacrificar inmortales coronas. Justo premio de
 Aquel que por merced del cielo, nació para
 Sustentarla gloria desta nación, siempre
 Vencedora y señalándose en experiencia de mar
 (que à ninguno en su tiempo reconocido por
 Superior en la naval disciplina) después de aver
 Mostrado su valor en el mar Mediterráneo y
 Adriático, será espanto y terror del Océano”.

Dentro de las categorías humanistas, la Fama y la Gloria, de la mano de la Inmortalidad, se define el engranaje simbólico del erudito ensalzador. El concepto de Fama, apoyado en los libros de emblemas, tendrá una orientación socio-cultural para poder crear un contexto escénico elaborado en las cortes renacentistas italianas, creadoras del modelo literario pictórico de la mansión alegórica de los Bazán.

La actividad del humanismo militar será un precepto rompedor con la Edad Media, la confianza en el hombre y en el artista se establece desde la base de la actividad humanista, el sentido prestigioso de la fama inmortal de las hazañas heroicas, erigidas sobre la base de la poesía y la pintura de la Antigüedad, permite establecer los programas verificados en dos direcciones para demostrar y evocar la gloria y la inmortalidad de la memoria desde las Armas y la Letras.

La identidad del palacio de los Bazán en Ciudad Real como Templo de la Fama, se adentra en la identificación de Álvaro de Bazán con Neptuno, mensaje ampliado a los lugares y las localizaciones conquistados por el marqués de santa Cruz, guerrero humanista que perfeccionó las grandezas del arte militar al vencer las amenazas de los vientos como el dios marino Neptuno.

En el zaguán del palacio del Viso, el carro triunfal de Neptuno determina el programa iconográfico de la mansión de los Bazán, el dinamismo manierista de los movimientos y del paisaje, se enfatizan con la fuerza dramática del ciclo pictórico poético. La escena principal está acompañada por las alegorías de la Guerra, la Victoria, la Fama, la Navegación, la Paz, las Alianzas, la Armonía y la Concordia.

Figura 2. Zaguán del Palacio del Viso. Neptuno en el Carro Triunfal



Fuente: Fotografía del autor

Las claves heroicas y heráldicas se coronan en el Siglo de Oro con la Naturaleza, los paisajes documentales triunfan en las pinturas relatadas en las dos plantas del palacio del Viso, se describe el honor de la familia partiendo de Hércules, los hechos memorables y las hazañas gloriosas se reviven desde una génesis invocada en los trabajos de Hércules, imperaba la Virtud sobre el Vicio.

La topografía conmemorativa y el poder por Mar se muestran en el espacio de poder del guerrero humanista. Carlos V, Felipe II y el marqués de Santa Cruz son comparados con personajes de la mitología clásica y con los emperadores insignes; surge la idea de sublimar a los héroes militares basado en el discurso, el panegírico y la alabanza del Humanismo.

La visión científico-militar de las historias navales se refleja en las pinturas murales para unir pintura, poesía e historia, para elogiar la arquitectura militar y los castillos vanguardistas con baluartes; se citan las campañas de 1580 y 1581 para reforzar las nuevas estrategias, para ensalzar y nombrar a humanistas ilustrados como Bernardino de Mendoza. La Crónica de la Guerra de Portugal se representa en un espacio erudito, las columnas jónicas simulan un templo clásico de ficción; se equipara al marqués de santa Cruz con Trajano, Adriano, Marco Aurelio y Teodosio. Mosquera de Figueroa compara las hazañas de Portugal con la Iliada, la epopeya se revela para establecer la analogía entre Mosquera de Figueroa y Homero.

Figura 4. Los Trabajos de Hércules. Las escenas se articulan en una seriación dependiente de las Imágenes de Filóstrato El Viejo



Fuente: Fotografía del autor

Figura 5. Neptuno y Marte. Palacio del Viso del Marqués. La síntesis de la epopeya por mar y tierra define la conciliadora belleza del programa platónico del Humanismo Militar



Fuente: Fotografía del autor

Eduardo Blázquez Mateos

Profesor titular en estética y teoría del arte, en la URJC, cuenta con dos sexenios de investigación. La trayectoria científica se inicia en la UAM, con la beca FPI desarrolla una labor docente centrada en la historia del arte del Renacimiento. El desenlace de esta trayectoria, se reflejará en la tesis doctoral que, centrada en las escenografías paisajísticas, abordará un trabajo de contraste de fuentes documentales y de imágenes coordinado, durante cuatro años, por Lauro Magnani (Universidad de Génova). La evolución de las publicaciones en Italia, Alemania y España, se diversificará en el análisis iconográfico y picto-crítico de la pintura en las artes escénicas y en el cine. La labor docente en la Universidad de Salamanca, irá acompañada de publicaciones sobre el Humanismo y sobre el estudio de la historia de la escenografía.

El concepto del comisariado actual, asociado a las diferentes estrategias del proyecto museístico, dibuja un paralelismo razonable con la actividad del director escénico a través de los recursos escenográficos y visuales de la puesta en escena. Las plataformas, soportes o modelos expositivos como estructuras conectivas entre artistas, comisarios, diseñadores, creadores escénicos y espectadores, advierten un grado de experimentalidad desde el punto de vista formal, pero también especulativo. En el horizonte del teatro posdramático y en la concepción del museo actual como espacio de arte socializado y globalizado, comprobaremos cómo la emergencia de nuevos relatos artísticos y lenguajes sugieren modelos transdisciplinarios que se apoyan en la tecnología y la innovación, sin perder de vista otros conceptos tradicionales como galería, pared, marco, caja virtual, embocadura escénica, telón, retícula, ventana óptica, entre otros.

El carácter interrelacional de la obra expuesta emplaza al espectador/lector a participar en un entorno dinámico, evaluando las dimensiones vinculantes y experienciales, a modo de intervención programada, sobre el proyecto expositivo o espectacular. Identidades comunitarias o colectivos socializados a los que se dirige el discurso del arte, acercando el foco hacia nuevos modelos interpretativos que reclaman una revisión historiográfica de arquetipos ya caducos. Transgresiones fronterizas entre realidad y virtualidad que, como apuntan los proyectos museísticos y teatrales analizados en este estudio, ponderan el medio y la forma para organizar, programar, testar, enunciar y proponer nuevos discursos.

La entrada de los recursos digitales replantea la necesidad de reordenar técnicas y procedimientos para habitar nuevos espacios; del mismo modo, la irrupción de las nuevas tecnologías actuará como estímulo en el desarrollo de otras materialidades, hibridaciones, y comportamientos creativos que plantean nuevas relaciones entre el hombre y la naturaleza.

Figura 1. teamLab. 'Black Waves. Lost, Immersed and Reborn'. 2019



Fuente: Espacio Fundación Telefónica. <https://espacio.fundaciontelefonica.com/>

La transferencia de los procesos tecnológicos y científicos en el arte dan lugar a nuevas tendencias, géneros y técnicas cada vez más omnipresentes en las estructuras tradicionales, como observaremos en el plano pictórico-plástico-escénico: escenarios virtuales que “cuelgan” sobre paredes imaginarias de la caja óptica, objetos neoicónicos, estructuras hiperrealistas, escenografías mapeadas, escenarios deconstruidos (fijos y móviles), con un despliegue colosal o minimalista, espacios urbanos intervenidos a modo de *escape room*, instalaciones autosostenibles biodegradables o diseños excluyentes de cualquier otro material que no sea la propia luz geométrica y pictórica. Estas y otras estrategias compositivas se han adaptado de manera evolutiva a los cambios sociales y a las preferencias del público, al que se invita a participar como actor/actante, inmerso tanto en el proceso creativo/performativo como en el resultado artístico.

Por otro lado, no podemos obviar que paralelamente a esta intervención colectiva participativa, se mantendrá viva una “poética de autor” en los márgenes de la autoetnografía a modo de escritura introspectiva, también, como herramienta de investigación, más allá de las tendencias culturales y sus códigos cambiantes.

Diversos métodos y herramientas transdisciplinarios conectan teatros y museos como espacios públicos de encuentro evaluando cuatro procedimientos fundamentales: los espacios efímeros, las técnicas artísticas de hibridación, la Inmersividad y virtualidad y la innovación tecnológica en el contexto de los procesos artísticos.

LA NATURALEZA DE LOS ESPACIOS EFÍMEROS

Uno de los límites y retos más interesantes del proyecto curatorial del museo como lugar de escritura creativa tiene que ver con el concepto de instalación, la que utiliza el propio medio, la diversidad de materiales, el concepto de espacio efímero, la idea temporal, fugaz, pasajera, transitoria de la obra, que convoca al espectador a hacerse ocupante, pasajero, viajero. La arquitectura efímera es comunicación en esencia y como acontecimiento re-presentado va a ser, por naturaleza, un evento irrepetible en el que van a jugar un papel importante los materiales y los factores ambientales.

En el taller de escritura efímera de Javier Viver *Mujeres de Lot* (2020), desarrollado en el Museo Universidad de Navarra, los participantes, alumnos de la UNAv, colaboraron en el proceso de creación escultórica usando como material la sal pétreo sobre un molde de aluminio creado por Viver. “Acordaos de la mujer de Lot. Todo el que procure preservar su vida, la perderá; y todo el que la pierda, la conservará”, dice Lucas 17:33, esta idea vertebró el discurso de la instalación: “una dimensión social, la posibilidad de que

el individuo forme un colectivo que mira en una dirección, tanto para avanzar como para retroceder” Viver (s. f.). Las piezas fueron trasladadas al Museo Universidad de Navarra para completar su instalación en el patio exterior que da a la cara norte del museo. Las esculturas fueron sometidas a la intervención y erosión natural ocasionada por las incidencias del tiempo, lo precedido fue erosionando al ritmo marcado por la acción de la naturaleza:

Partiendo de este pasaje y enmarcado en un contexto universitario dedicado a la investigación y la formación de nuevas generaciones, el episodio admite muchas interpretaciones. La instalación escultórica plantea una reflexión sobre la forma de mirar al pasado para no quedarse cristalizado en sus seguridades y proyectarse hacia el porvenir. (Viver, s. f.)

Figura 2. Mujeres de Lot. Taller de escultura efímera de Javier Viver



Fuente: Museo Universidad de Navarra

No solo las salas del Museo como lugar de encuentro entre público y obra van a ser el único referente en el que estas relaciones efímeras se van a producir, también los espacios escénicos pueden ser considerados como lugares expositivos efímeros, sobre todo si ponemos en valor la parte escenográfica, escenoplástica del diseño, dentro de la caja óptica como lugar de creación virtual, como espacio de conversión y metamorfosis.

Si una misma obra de arte expuesta al público en un espacio museístico puede reunir lo perecedero y lo imperecedero, también el teatro lo hace. Las diferentes lecturas del diseño escénico desarrolladas en la dramaturgia visual del espectáculo son refrendadas en la puesta en escena al activar una compleja red de operaciones significantes que requiere el concurso de una comunidad de intérpretes. La jerarquización del espacio y la sublimación del objeto¹⁵ como deíctico¹⁶, la escritura interpretativa del actor o ejecutante dentro de la planimetría figurativa del espacio, los decorados, la atmósfera y arquitectura de la luz, los fondos y dispositivos móviles o fijos, la simbología del color, el vestuario, los signos acústicos y lingüísticos, etc., dibujan una cartografía que pone en relieve la singularidad del texto dramático.

En virtud de este análisis, el texto literario-dramático representaría lo imperecedero, ilimitado y permanente (resistente al paso del tiempo), mientras que su lectura, la representación viva, el espectáculo, su expresión, estética y poética, la parte perecedera que solo existe por y para la materialización de la obra. El montaje, como los grados de refracción del texto, ofrece diferentes aproximaciones, lecturas ilimitadas como la concreción tangible de la hipótesis nacida del texto, un proceso de semiótica ilimitada que, como indica Peirce en su teoría semiótica, encadena signos que remiten a otros signos. En el caso de la puesta en escena, se aspira a un desciframiento de los signos del texto y su representación a través de los diversos sistemas semióticos que intervienen: escenografía, luminotecnia, vestuario, música, códigos gestuales, verbales, entre otros aspectos.

En este sentido, no podemos olvidar la importancia del valor selectivo, el *ut pictura poesis* cimentado en la teorización estética, rubricado en la plástica individual y experimental del creador escénico a modo de instalación escenoplástica. Sirvan como ejemplo las escrituras ideográficas e iconológicas de: *Prometeo*, de Margherita Palli, *Hamlet* de W. Shakespeare, leída por Es Delvin, *La consagración de la primavera* leída por Pina Bausch, *Electra* de Sófocles leída por Ming Cho Lee o *La Traviata* de Verdi, leída por Robert Wilson.

Figura 3. Prometeo, escenografía de Margherita Palli



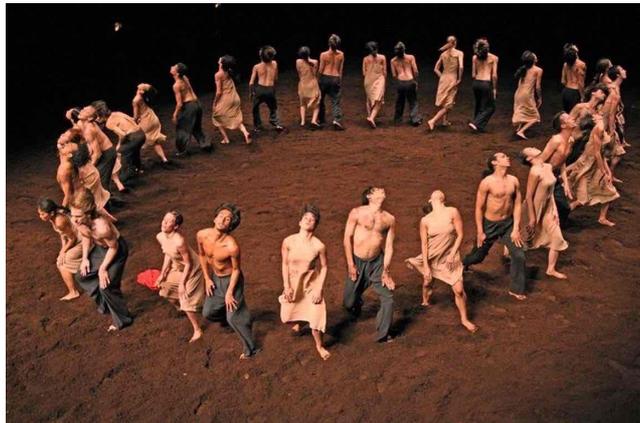
Fuente: Prometeo. 2022. Teatro Greco di Siracusa. <http://www.margheritapalli.it/>. Foto de Marcello Norbert.

Figura 4. Hamlet de W. Shakespeare, escenografía de Es Delvin



Fuente: Hamlet- Teatro Barbican. <https://esdevlin.com/>

Figura 5. La consagración de la primavera de Igor Stravinsky. Pina Bausch con el Tanztheater de Wuppertal



Fuente: Le Sacre du printemps - Alastair Muir/Shutterstock

Figura 6. Electra de Sófocles. Escenografía de Ming Cho Lee.



Fuente: Modelos de escenario para Electra diseñados por Ming Cho Lee. Fotos: Cortesía de Shi Hao. <http://www.china.org.cn/arts/>

Figura 7. La Traviata de G. Verdo. Escenografía de Robert Wilson



Fuente: Foto de ©Lucie Jansch. <https://robertwilson.com/la-traviata>

Debemos remontarnos al Renacimiento y al Barroco para hablar del concepto de lo efímero en el espacio escénico. Lo temporal está presente en la construcción de las grandes tramoyas, en los desfiles conmemorativos, autos sacramentales o festejos regios, como los espectáculos que transformaron la ciudad de Madrid desplegando en plazas, calles y parques como el Buen Retiro la maquinaria escénica de grandes escenógrafos. La puesta en escena, en el contexto visual y coreográfico de estos grandes eventos participativos en el que colaboraban pintores, escultores, arquitectos, artesanos, cartógrafos, decoradores, sastres..., se ordenaba siguiendo un recorrido escénico monumental. Enclaves naturales y urbanos intervenidos por la plástica escénica, transformaron las ciudades en grandes escenarios practicables mediante el empleo de la persuasión, el engaño y el trampantojo visual; arquitecturas efímeras con un trasfondo religioso, político y literario que dio lugar a un arte fugaz y simbólico (Blázquez Mateos & González Cid, 2021).

En la siguiente imagen se aprecia el decorado diseñado por Francesco Battaglioli (1725-1776) para el drama *Armida Placata*, Acto I, escena IV, estrenada en el Buen Retiro en abril de 1750, en ocasión de la celebración de las “Gloriosas Bodas” de la infanta María Antonia Fernanda con Vittorio Amedeo de Saboya. Escenario bucólico en perspectiva, decorado con pinturas barrocas y cargado de alegorías y símbolos, como destaca la imagen central de la pareja junto a la fuente. Armida sostiene un espejo que refleja su imagen de enamorada, la contempla el joven cruzado que ha dejado junto a él su espada, casco y escudo.

Figura 8. Decorado para *Armida Placata*, 1750. Atribuida a Francesco Battaglioli por Margarita Torrión



Fuente: Museo del Prado

Lo efímero en el diseño escénico permite aunar la arquitectura formal y la experimentación visual a través de la hibridación, nuevos materiales y dispositivos que permiten un espacio escénico sugerente, creativo, funcional, de igual modo, transitorio y cambiante. Muestra de estas creaciones son las piezas del director, coreógrafo, artista visual y creador escénico Dimitris Papaioannou y su desafío arquitectónico-escenográfico en cada uno de sus montajes en los que utiliza materiales puros, degradables, fragmentarios. En la instalación performática *Inside* (2011), hubo que adaptar a escala, evaluando las medidas de la caja escénica, una habitación hiperrealista con vistas exteriores a la ciudad, acondicionando materiales y objetos (paredes, ventanas, puertas, techo y mobiliario).

Figura 9. 'Inside', de Dimitris Papaioannou



Fuente: Foto de Marilena Stafylidou. Babelia. El País. <http://ow.ly/FKKI50Hr4X>

En *Primal Matter* (2012), dos hombres se transforman en símbolos de luz y sombra, la cultura de la conciencia en contraposición a la cultura del cuerpo acomodado a la rutina y al confort. Se trata de un enfrentamiento del propio artista consigo mismo, con reminiscencias al mundo clásico que recuerda la cinética y la fuerza dinámica en la técnica escultórica de Michelangelo Buonarroti, en *Primal Matter* llevada al lenguaje de la danza-teatro, imágenes fragmentarias entre el minimalismo y la desnudez corporal.

Sus instalaciones escenográficas hechas con materiales diversos (orgánicos, pétreos, textiles, plásticos...), con un hábil manejo de efectos visuales y dramáticos, sumergen al espectador en un espacio neocónico, plagado de imágenes cuidadosamente elaboradas y de fuerte impacto visual, sobre todo cuando emplea el desnudo para sus composiciones o cuadros escénicos, tendencia que quizá proceda de las influencias de quien fuera su maestro, el pintor griego Yannis Tsarouchis que abordó en su obra el tema del desnudo masculino frontal. Parte de ese mundo homoerótico persiste en la plástica de la obra efímera de Papaioannou, de naturaleza perecedera, fragmentaria, así lo expresa en una entrevista: "recojo esos pequeños fragmentos que surgen y me enfrento a un puzzle del que desconozco su imagen final, pero cuyas piezas están frente a mí. A partir de ahí se trata de componer, descomponer y vuelta a empezar" (Papaioannou, 2021).

NUEVOS RELATOS

Los nuevos relatos confirman la tendencia a revisar aspectos esenciales de la historia del arte, la historiografía, la literatura artística, la tratadística y la crítica del arte. En este sentido, Clark (2012), plantea la dicotomía entre vieja Historia del Arte y nueva Historia del Arte, la primera, representada por el museo secular que pondera el culto al artista siguiendo los cánones tradicionales dentro de las expectativas del mercado y los recursos financieros, puestos a disposición de las grandes colecciones y artistas reconocidos. La segunda, la nueva Historia del Arte, con otras ambiciones y facetas diferentes, obliga a replantearnos la noción del objeto del arte, sus métodos y funciones.

La politización del arte es un tema a debate en el pensamiento contemporáneo. Fuera del relato general, los planteamientos de género y las temáticas sociales van adentrándose de manera progresiva en territorios expositivos que hasta hace unos años estaban fuera de los museos tradicionales. La acción político-cultural, cada vez más presente en las líneas-guía de las instituciones y en las decisiones del comisariado, es reflejo del desafío del arte de nuestro tiempo, pero también, objeto de debate, se trataría de: "un desplazamiento ideológico en el cual el campo de la cultura se vuelve politizado. Terribles y fieros debates entre los poscolonialistas, los defensores del canon, las feministas..." (Clark, et al., 2012). La saturación de un mundo politizado que interfiere también en el trasfondo de la cultura.

Los diferentes tipos de exposiciones, los lenguajes que se han ido sumando a la museografía contemporánea, más allá del acto propiamente curatorial y de conservación-preservación del patrimonio, confirman la necesidad de formular nuevos relatos que afectan la manera en la que comprendemos la historia del arte y la cultura en la sociedad contemporánea. Temas como la perspectiva de género, la visibilidad de las minorías étnicas, asuntos de calado social que no habían sido explorados hasta la fecha, silenciados o apartados por la crítica y la programación de grandes museos, han propiciado un cambio de paradigma favoreciendo la creación de públicos heterogéneos, transformando los museos en espacios participativos, formativos, educativos, al servicio de la ciudadanía, con el consenso de agentes sociales, artistas, comisarios y especialistas, entre otras figuras.

Todo lo que puede crecer en el museo como espacio social, legítima el interés de la institución por alejarse de una imagen tradicionalista, las exposiciones y sus líneas temáticas, como veremos, tienden a buscar un trasfondo social de perspectiva comunitaria, incluso, como marco explicativo de los vaivenes históricos, contra el sesgo dado, por ejemplo, a las mujeres artistas en la historiografía del arte. La pluralidad temática trae al museo visiones renovadas que dan al espacio nuevos usos, como indica O' Doherty (2016): "El espacio ya no es solo el lugar en el que suceden las cosas. Las cosas hacen que el espacio suceda" (p.43).

Un ejemplo de este nuevo relato es el proyecto *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, comisariado por Carlos G. Navarro, conservador del Área de Pintura del Siglo XIX del Museo Nacional del Prado. En la exposición se mostraron 130 obras de mujeres pintoras, la apuesta más ambiciosa del museo, hasta la fecha, para dar visibilidad a las mujeres, tanto en su condición de artífices y artistas como de sujetos de la pintura, lo cual puede comprenderse como una reflexión autocrítica de la propia institución que reconoce la ausencia del arte femenino en un espacio museístico referencial como el del Museo Nacional del Prado.

La exposición temporal, que pudo verse del 6 de octubre de 2020 al 14 de marzo de 2021, planteaba una crítica al orden patriarcal que borró del corpus del arte y la cultura de la época la obra de mujeres artistas, víctimas del menosprecio, suprimidas e invisibilizadas por la sociedad patriarcal. Una reflexión sobre la imagen de la mujer en el sistema artístico de finales del XIX y comienzos del XX, como pudo verse en gran parte de las etapas del itinerario repartido en 17 secciones.

Todas las secciones abordaban un relato diferente sujeto al discurso temático antes referido. La sección 1, *Reinas intrusas* presentaba un retrato de *Doña Urraca* de Carlos Múgica y Pérez, una reflexión sobre la mujer empoderada y la monarquía marcadamente patriarcal a través del relato de Doña Urraca quien, a pesar de su legítimo derecho al trono del reino de León, tras la muerte de su hermano, tuvo que aceptar contra su voluntad el matrimonio con el rey de Aragón para poder ser reina. En la sección 6, por ejemplo,

se mostró el cuadro *Inocencia / Crisálida*, obra de Pedro Sáenz Sáenz, la representación erotizada del desnudo femenino, la cosificación de la mujer en el periodo adolescente, satisfaciendo el deseo y la curiosidad masculina a través del desnudo.

Gran parte de las obras elegidas son testigo de un relato moralizante, patriarcal, discriminatorio y condenatorio hacia la imagen femenina. Como contraste a este alegato ideológico, en la sección 9 estaban las reflexiones feministas de Emilia Pardo Bazán a través de sus escritos literarios. Figuraban en la exposición pintoras olvidadas como la francesa Rosa Bonheur con la representación realista de la naturaleza, el autorretrato de la pintora modernista Lluïsa Vidal, la técnica escultórica de Helena Sorolla con la pieza *Desnudo de mujer* o el *Autorretrato de cuerpo entero* de María Rosset.

INMERSIVIDAD E INTERACTIVIDAD

Dentro de los proyectos museográficos y teatrales de la última década, la inmersión se comprende como una práctica expositiva basada en la creación de una ilusión de tiempo y lugar mediante la reconstrucción de un mundo contextual que requiere la integración del visitante. Esta integración advierte no solo nuestra presencia física en la exposición, también, las implicaciones de nuestro cuerpo dentro ella, ya sea de manera presencial o a través de dispositivos digitales interactivos. Implicaciones que alteran las experiencias perceptivas durante el encuentro con la obra, evaluando el rol que se le asigna al visitante/participante como parte fundamental de la obra expuesta o representada.

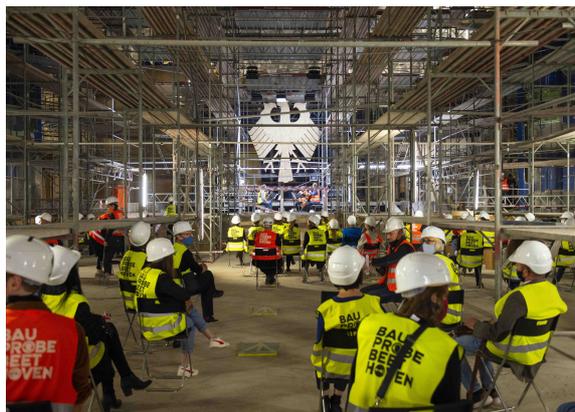
No solo en los museos se va a dar esta circunstancia, también en la teoría posdramática¹⁷ del teatro actual se infieren los mismos principios de inmersividad e interactividad. Prueba de ello es la experiencia del teatro fuera del teatro: teatro en la calle, en los parques, en el metro, en el transporte urbano, en naves, locales de ocio y restauración, edificios, habitaciones, etc.

Este grado de flexibilidad y multiplicidad espacial nos sitúa en el “escenario portátil”, de arquitectura funcional, que desplaza la representación hacia los márgenes de lo parateatral, asunto tratado en el epígrafe 3. El edificio deja de ser el hábitat de la escena, la escena edifica entornos dramáticos en un marco divergente, romo, sin ataduras ni geometrizarciones limítrofes, nos referimos a la idea de marco expandido planteada por Kisler (1999), que apunta: “cuando la escena haya dejado de ser un cuadro, podrá la representación llegar a ser un organismo” (p. 170). Este pensamiento, nacido de la teoría teatral de vanguardia, revela el carácter emancipador del nuevo teatro, la trashumancia del espectáculo desplazado hacia otros territorios en los que la nueva teatralidad ofrece otros esquemas comunicativos en entornos parateatrales.

En este sentido, las relaciones espaciales generadas durante las representaciones de Microteatro, un formato revolucionario que nació en 2010 como opción al circuito teatral convencional, lo efímero prevalece sobre lo duradero, lo íntimo sobre lo público. La frontera entre actores y espectadores se diluye en favor de una total cercanía a escasos centímetros unos de otros, el marco espacial se minimiza hasta contraerse en extremo, solo unos pocos espectadores pueden acceder al recinto dando lugar a microescenarios diversos creados en habitaciones de casas particulares, locales, cubículos y pequeños espacios urbanos. La máxima reducción del espacio permite una integración e inmersividad total durante los 15 minutos que dura la representación, aproximadamente.

Recientemente, Rimini Protokoll (2020), en la línea de las creaciones de Julian Maynard y su compañía *Station House Ópera*, que relaciona el teatro con los procesos arquitectónicos, ha creado un espectáculo escénico inmersivo en un edificio de la antigua Alemania Federal titulado *Bauprobe Beethoven* (Beethoven en construcción). El viejo e histórico edificio Beethovenhalle sirve como narrador para hablar del patrimonio material e inmaterial en ocasión del 250 aniversario del nacimiento del músico alemán. ¿Cómo trasladamos el pasado al presente? ¿Qué celebramos en un aniversario? *Bauprobe Beethoven* contextualiza la trascendencia de la memoria en un edificio que fue en el pasado un museo, ¿Qué es recordar y preservar? el legado de la música y la cultura, filtrado a través del tiempo y los acontecimientos sociales (Rimini Protokoll, 2020).

Figura 10. Bauprobe Beethoven. Idea, Texto, Dirección: Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzler. Rimini Protokoll



Fuente: Bauprobe Beethoven. © Thilo Beu. <https://www.rimini-protokoll.de/>

Otro ejemplo de inmersividad es la obra *La Cocina* de Arnold Wesker, teatro concebido en 360°, un espectáculo dirigido por Sergio Peris-Mencheta y estrenado en el Centro Dramático Nacional (CDN) en 2016 (Peris Mencheta, s.f). Butacas situadas alrededor del escenario, 26 intérpretes en escena, una coreografía diseñada incluso para el manejo veraz y preciso de la utilería, estamos ante la disección de una cocina a escala real en la que se difuminan las fronteras entre lo real y lo ficcional. El espectador puede sentir y percibir los olores de los alimentos que se están manipulando y cocinando en escena.

En *Museo de la ficción I. Imperio* de Matías Umpiérrez (2021), se inspira libremente en *Macbeth* de Shakespeare, el espectáculo es una video instalación a medio camino entre las artes vivas, el videoarte y el cine, acaso la “museificación” del teatro. Como expresa

su director, “un diálogo acerca del desplazamiento que puede provocar la acción dramática en un sistema de museo-colección-conservación-exhibición-tiempo, al desafiar los límites témporo-espaciales de la ficción” (Umpiérrez, 2021).

Figura 11. Museo de la ficción I. Imperio de Matías Umpiérrez



Fuente: marcelafittipaldi.com.ar

En la línea de la ficción sonora y las posibilidades inmersivas de la tecnología combinada con la historia, la literatura y el trazado urbano, *Cádiz en José Martí*, es una obra sonora en movimiento del dramaturgo cubano Abel González Melo (2020). Estrenada en el 35 Festival Iberoamericano de Cádiz (FIT), reconstruye, 150 años después, la estancia del poeta cubano en el primer destino de su largo exilio. La representación transcurre en una inmersión por la ciudad en un recorrido por 17 puntos. Mediante códigos QR, los espectadores se introducen en una ficción documental sonora utilizando sus dispositivos móviles y auriculares.

Como hemos podido constatar, por medio de la tecnología se genera una nueva conciencia del arte expandido, más allá del concepto de "obra expuesta" o "puesta en escena" que va a permitir la espacialización de la obra en contextos diversificados, disolviendo la relación preexistente estatutaria entre contenido y forma, la presencialidad no impide el uso de técnicas y soportes virtuales al tiempo que los dispositivos digitales colaboran como narrativas transmediales creando nuevas alteridades entre imagen virtual y analógica, favoreciendo, para este cruce de significaciones, escenarios virtuales.

El concepto de nuevo museo del siglo XXI se perfila como una idea proyectual más allá del resultado expositivo, ponderando un “ecosistema cultural” que busca la proximidad a través de líneas-guía para el diseño urbano de las ciudades de las próximas generaciones. Surgen así nuevas temáticas y relatos expositivos que ponen en valor el patrimonio; diálogos entre lo clásico y lo contemporáneo. El arte buscará fórmulas híbridas, transdisciplinares, como respuesta a las emergencias artísticas y al ritmo del propio arte y su impacto en la sociedad global digital. Las transformaciones en espacios expositivos, museos y teatros están impulsando el desarrollo global y digital de la sociedad cultural del nuevo milenio.

REFERENCIAS

- Appia, A. (1999). Cómo reformar nuestra puesta en escena (1904). En J. A. Sánchez (Ed.), *La escena moderna* (pp. 55–72). Akal.
- Blázquez Mateos, E., & González Cid, L. (2021). La ciudad portátil como metáfora del mundo. *Artescénicas*, 20, 44–49.
- Clark, T. J. (2012, 5 marzo). Qué fue la nueva Historia del Arte. Conversaciones con T.J. Clark. Radio del Museo Reina Sofía. <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/que-fue-la-nueva-historia-del-arte-conversaciones-con-timothy-j-clark>
- de Toro, F. (2008). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Galerna.
- Kiesler, F. (1999). Debate del teatro. Las leyes de la caja escénica (1924). En J. A. Sánchez (Ed.), *La escena moderna* (pp. 163–190). Akal.
- Lehmann, H.-T. (2017). *Teatro Posdramático*. CENDEAC. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Museo Del Prado. (s. f.). *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833–1931)*. Museo del Prado. <http://ow.ly/EELg50HeoNC>
- O’ Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Cendeac.
- Papaioannou, D. (2021, 2 diciembre). Entrevista a con motivo de «Transverse Orientation», su nueva obra maestra. *CC/magazine*. <http://ow.ly/7nSx50Hf10w>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estético, semiología*. Paidós.
- Peris-Mencheta, S. (s. f.). *La cocina. Resumen*. Centro Dramático Nacional. <https://cdn.mcu.es/espectaculo/la-cocina/>
- Rimini Protokoll. (2020). *Bauprobe Beethoven*. Rimini Protokoll. <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/bauprobe-beethoven>
- Sánchez Garzón, T. (2018, 9 noviembre). La tradición y la modernidad se unen en «Vía Mística»: un homenaje a la espiritualidad de Cuenca. *Eldiario.es*. <http://ow.ly/upIQ50Hjm8C>
- Tejeda Martín, I (2006). *El montaje expositivo como traducción: fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo*. Trama editorial.
- Ubersfeld, A. (1998). *Semiótica Teatral. Cátedra*.
- Umpiérrez, M. (2021). *Museo de la ficción I. Imperio*. Video instalación performance de Matías Umpiérrez. Teatro Español y Naves del Español. <https://www.teatroespanol.es/museo-de-la-ficcion-i-imperio>
- Viver, J. (s. f.). *Mujeres de Lot. Taller de escultura efímera*. Javier Viver. <https://javierviver.com/exhibiciones/mujeres-de-lot-taller-de-escultura-efimera-del-16-al-20-de-noviembre-2020/>

Liuba González Cid

Doctora cum laude en Artes y Humanidades por la Universidad Rey Juan Carlos. Docente e investigadora en Artes escénicas (URJC). Directora de escena y dramaturga. Académica de las Artes Escénicas de España (aa.ee). Ha publicado una treintena de artículos de investigación en revista y editoriales nacionales e internacionales. Ha dirigido más de 50 montajes teatrales, dedicando gran parte de su trabajo escénico a la lectura contemporánea de los Clásicos del Siglo de Oro. Ha publicado diferentes títulos de teoría y técnica teatral en las editoriales SM, Orbis,

P.I.E. Peter Lang S.A., Alianza Editorial y Ediciones Cumbres. Entre ellos, destacan: *Teatro: técnica y representación teatral* (1999), *Cien Argumentos Teatrales*. Vol. I y II (2001), *Diccionario de Teatro* (2002) e *Historia del Teatro en 105 Argumentos* (2019). En la actualidad es directora de la Compañía Iberoamericana Mephisto Teatro. Colabora habitualmente con la Universidad de Navarra (UNAV- Facultad de Comunicación, Escuela de Arquitectura) y Museo Universidad de Navarra (MUN) y la Universidad de Granada (UGR).

Desde 2018 trabajo para que mis obras escénicas y performáticas sean inclusivas y accesibles, con el propósito de generar piezas que reflejan distintas realidades. La accesibilidad y la discapacidad se abordan como oportunidades creativas, tanto desde un punto de vista dramático como performático.

En estos momentos, las reflexiones en torno a la terminología que utilizamos para referirnos a personas con alguna discapacidad o diversidad funcional generan debates interesantes sobre el uso del lenguaje. Algunos actores y actrices ciegos, sordos y neurodiversos expresan su disconformidad con el término diversidad funcional, concepto genérico que hace referencia a la pluralidad de las personas pero que puede invisibilizar las discapacidades concretas y las necesidades específicas que de ella se desprenden. Por esta razón es importante que las personas con las que trabajamos en la escena puedan autonombrarse, utilizando un vocabulario que identifique sus realidades.

La palabra inclusión asociada a las Artes Escénicas hace referencia a la incorporación de personas con algún tipo de discapacidad en el elenco de una obra de teatro, danza, circo o performance.

Accesibilidad es la palabra que utilizamos cuando una obra escénica es accesible, aplicando medidas concretas para que personas con alguna discapacidad puedan disfrutar de una obra de teatro, circo, performance o danza, gracias a la facilitación de dispositivos concretos.

Según las necesidades específicas los dispositivos que hacen que una obra sea accesible son los siguientes:

Bucle Magnético: El sonido de la escena se recoge mediante micrófonos situados en diferentes puntos del escenario. A través de un sistema FM se conecta un canal de la mesa de sonido con los audífonos o implantes cocleares para conseguir una mayor claridad en la escucha.

Sonido Amplificado: Es un sistema que permite que personas mayores u otros usuarios con dificultades de audición puedan escuchar el sonido con auriculares.

LSE (Lengua de signos española): Durante toda la obra habrá una persona interpretando el texto y los sonidos en lengua de signos española.

Acceso a personas con movilidad reducida: La arquitectura teatral debe facilitar las entradas para que personas con movilidad reducida o personas ciegas puedan tener acceso directo y sin barreras arquitectónicas, desde la llegada al teatro hasta el patio de butacas.

Mochilas vibratorias: Estos dispositivos están conectados a la mesa de sonido y convierten la música en vibración para que las personas sordas o con dificultades auditivas puedan sentir el sonido en sus cuerpos.

Subtitulado: El texto dramático y algunas de las acciones o acotaciones, se subtitulan durante el espectáculo para generar una mayor comprensión de la obra. Esto es útil para las personas sordas y para personas con dificultades auditivas, neurodiversidad o con alguna discapacidad intelectual.

Audiodescripción: Es una narración paralela a la dramaturgia dramática o visual diseñada específicamente para que las personas ciegas o con baja visión, puedan tener información sobre las partes más visuales del espectáculo: acciones concretas de los actores y actrices o descripciones de las coreografías en el caso de la danza. La audiodescripción suele escucharse a través de auriculares que previamente se entregan a las personas ciegas.

Figura 1. Deseo luego existo. Programa 21 distritos-Ayuntamiento de Madrid, 2021



Fuente: Foto de la autora

Paseo escénico: Antes de la función, las personas ciegas tendrán acceso a una visita guiada con audiodescripción, en la que pueden tocar algunos elementos de la escenografía, el vestuario y la utilería. Este paseo permite ubicar las dimensiones del escenario, conocer las texturas y el diseño de iluminación.

Figura 2. A la izquierda, Julio Romero de Torres, Manola, ca. 1900-1910 y a la derecha, Parpadeos. Una performance inmersiva y accesible, 2019 © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joaquín Cortés y Román Lores



Fuente: Foto de la autora

En las puestas en escena y performances colectivas investigo la accesibilidad como un canal creativo vinculado a la dramaturgia que genera posibilidades poéticas y sensoriales. En este sentido, en mi trabajo hay tres aspectos fundamentales:

- Los paseos escénicos se realizan para que todas las personas del público tengan acceso a esta experiencia sensorial que implica tocar y reconocer a los actores, actrices y la escenografía con los ojos cerrados.
- La audiodescripción se realiza en directo y es audible para todo el público. Me interesa la voz que narra lo que sucede en la escena como una forma de comunicar partes que no son visibles, bien porque no están presentes en el escenario o porque ha formado parte del proceso de investigación previo.
- Las intérpretes de lengua de signos se integran en la performance o representación formando parte de la acción o creando imágenes visuales donde el actor, actriz e intérprete se comunican e interactúan desde el cuerpo.

REFLEXIONES SOBRE LA INCLUSIÓN EN LA AGENDA 2030

Poniendo en contexto esta ponencia con la temática de estos encuentros: Las artes escénicas en la agenda 2030 para el desarrollo social, la difusión del conocimiento, el arte y la cultura observamos que la palabra inclusión aparece en cuatro de los diecisiete objetivos que plantea la agenda 2030: educación inclusiva, crecimiento económico inclusivo, modelos de ciudades inclusivas, y promoción de sociedades justas, pacíficas e inclusivas¹⁸.

Incluir a personas en diferentes aspectos de la sociedad quiere decir que previamente han sido excluidas por desigualdad de clase, raza, orientación sexual, género, cuerpos disidentes o por alguna discapacidad física o intelectual. Sin embargo, la vida nos pertenece a todas las personas.

Es necesario que las obras escénicas se diseñen desde su creación inicial, con una propuesta de accesibilidad paralela. Si las obras de teatro, circo, danza o performance no se conciben para que la sociedad en su conjunto pueda disfrutar de ellas, se convierten en un hecho inaccesible y discriminatorio para muchas personas. Desde mi punto de vista la cultura si no es accesible no es cultura.

Cuando trabajamos incluyendo otras realidades en la escena, las propuestas escénicas se enriquecen posibilitando que personas con distintas realidades puedan ser representadas en el escenario. Cuando las obras inclusivas no son accesibles, caemos en el riesgo de exotizar las diferencias y hacer de la discapacidad una realidad aislada, apartada de los espacios comunes de la vida, como puede ser ir a un museo, al médico o asistir a una obra de teatro.

Cuando las funciones son accesibles se produce un fenómeno de espejo. Personas ciegas, sordas o neurodiversas pueden disfrutar de las obras, reconocerse en las historias y sentirse identificadas por la diversidad de los cuerpos que las encarnan.

El teatro, el circo, la danza y la performance inclusivas representan realidades individuales y colectivas, interpretaciones específicas del mundo y paisajes poéticos o sociales diversos. Cuando abordamos la accesibilidad desde su aspecto más creativo, surge un campo de investigación enriquecedor para los y las artistas escénicos. En Deseo luego existo, reflexionamos sobre cómo la falta de visión o de audición espejan distintas formas de habitar el mundo y cómo el capacitismo imperante soterra nuestros deseos. También pusimos voz a las discapacidades afectivas, emocionales o sociales que tenemos las personas que no somos consideradas como discapacitadas.

Elegir el camino de la inclusión y la accesibilidad en el campo de la performance ha sido una forma de explorar y transformar el hecho escénico creando visiones poliédricas del mundo, y aprendiendo cada día de las personas con las que comparto estos proyectos.

Para más información sobre estas cuestiones puedes escribirme a pacheco.1909@gmail.com.

Jana Pacheco.

Historiadora del arte, dramaturga, directora de escena y performer. Estudió historia del arte en la universidad complutense y Dramaturgia y dirección de escena en la RESAD (Real Escuela de Arte Dramático de Madrid). Completó su formación realizando cursos y talleres sobre teatro social y específico en Londres, Varsovia o Buenos Aires. Después de estrenar obras como Rosario de Acuña. *Ráfagas de Huracán* o *La tumba de María Zambrano*, en el Centro Dramático Nacional, se especializa en dramaturgias visuales y proyectos inclusivos, cuyo propósito es promover la accesibilidad en las artes escénicas y la cultura. En esta línea ha desarrollado proyectos de teatro y performance como: *¡Mujeres! A la asamblea* (Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, en colaboración con del Instituto de la mujer de Extremadura, 2021, durante la 67 edición del Festival de Teatro Clásico); *Deseo luego existo* (Centro Cultural Úrculo. Programa 21 distritos - Ayuntamiento de Madrid, 2021 y Museo Carmen Thyssen de Málaga) o *Parpadeos* en el Centro de Arte Museo Nacional Reina Sofía, 2019. Actualmente cursa su doctorado en estudios interdisciplinarios de género en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, e investiga sobre la renovación estética de la dramaturgia visual de creadoras escénicas

1. ¿CÓMO ADQUIERE UN ACTOR/ACTRIZ CONCIENCIA Y CONTROL CORPORAL?¹⁹

Como artista creadora a la hora de enfrentar nuevos proyectos me surgen preguntas constantemente en referencia a mi entrenamiento personal ¿Es útil el entrenamiento que hago? ¿Es útil para mi cuerpo y mi voz? ¿Cómo lo ordeno? ¿Se reconocer el salto que proporciona el entrenamiento de cara a la interpretación y/o a la creación? Y en el caso que aquí nos ocupa, ¿qué papel juegan las máscaras respecto al cuerpo del actor/actriz?

Todas aquellas personas que nos dedicamos al mundo de la interpretación, hemos escuchado multitud de veces la importancia del *entrenamiento actoral* en la formación de actores y actrices, de saber manejar nuestro cuerpo y nuestra voz ya que son los instrumentos con los que trabajamos.

Sin embargo, el uso del cuerpo en el teatro ha ido transformándose a lo largo de los siglos, y no será hasta finales del siglo XIX, cuando adquiere un papel destacado en la escena. ¿A qué se debe y cuáles son las razones para que el cuerpo quede relegado a un segundo plano, durante décadas, en el ámbito teatral?

Para dar respuesta a las preguntas planteadas, y para entender el desplazamiento del cuerpo y la corporalidad de la escena, haremos, de manera somera, un recorrido que nos permita vislumbrar qué significa o ha significado el concepto de cuerpo en la historia del pensamiento occidental y cómo esta forma de entender, de sentir, y de vivir el cuerpo en occidente, ha influenciado al hacer escénico y teatral.

1.1. CORPORALIDAD EN EL PENSAMIENTO OCCIDENTAL

Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido — llámese sí-mismo. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo. Hay más razón en tu cuerpo que en tu mejor sabiduría. ¿Y quién sabe para qué necesita tu cuerpo precisamente tu mejor sabiduría? (Nietzsche, 1998, p. 65)

La dicotomía cuerpo/mente, cuerpo/alma, ha estado presente, durante siglos, en la historia de la filosofía, la religión y la cultura. A su vez, el concepto de cuerpo, o de corporeidad, ha sido cuestionado y replanteado en numerosas ocasiones a lo largo de la historia del pensamiento.

En las sociedades primigenias reinaba una concepción panteísta del mundo, en la que el cuerpo era entendido como un *todo* en armonía con la naturaleza. Sin embargo, con la evolución de las primeras civilizaciones, como por ejemplo el antiguo Egipto, se comienzan a vislumbrar las primeras rupturas de ese cuerpo entendido como un *todo*, para dar paso a un dualismo primitivo que establece la división entre cuerpo y espíritu; empezamos a observar el culto a un cuerpo embalsamado (es decir, físico) y un cuerpo espiritual al que se le rinde homenaje.

La culminación del dualismo, y el abandono progresivo de esa concepción panteísta del mundo, se puede ver con mayor claridad en la cultura griega, donde numerosos filósofos comienzan a afirmar que el cuerpo es una carcasa, un almacén, y que solo la razón y el intelecto nos permitirán conocernos a nosotros mismos de una forma plena. En este momento, *el cuerpo* comienza a ser olvidado. Estos planteamientos acabarán situando el cuerpo como un elemento no solo olvidado, sino también corrupto. El cuerpo deviene algo negativo, situación que se ve agravada en el caso del cuerpo femenino, a la que se señala como el origen del pecado, siendo visto su cuerpo como una tentación a evitar.

Respecto al cuerpo, los que, en la tradición occidental, se han situado bajo una estela de rasgos más o menos estoicos, por regla general, han subrayado unas relaciones de tipo ascético con él, tendiendo a identificarlo con la locura, la incontinencia y todo tipo de excesos. Así, casi siempre, el dominio de sí comportaba inevitablemente la sujeción del cuerpo a una férrea disciplina, a un “ejercitatorio” que, con frecuencia, tenía el nombre de “espiritual”, pero que, en la práctica, no era sino una manera de renuncia-por no hablar de resentimiento- a la corporeidad como una forma de presencia del ser humano en su mundo. (Duch y Melich, 2005, p. 58)

Con la llegada de la Edad Moderna, el cuerpo adquiere entidad por sí mismo, convirtiéndose en objeto merecedor de un análisis pormenorizado. En este mismo periodo, con la aparición de la filosofía cartesiana, se genera un nuevo concepto, *el hombre-máquina*; un enfoque mecanicista y racionalista en sintonía con la revolución científica desarrollada en los siglos XVII y XVIII. En esta época, el filósofo y médico Julien Offray de La Mettrie, cuyo discurso apuntaba que la mente formaba parte del cuerpo, en su obra *El Hombre máquina* (1962, p. 101-102) asegura que “el hombre es una máquina y que no hay en el Universo más que una sola sustancia con diversas modificaciones”.

Estas concepciones del cuerpo convertido en máquina tuvieron una gran influencia posterior. En las artes, por ejemplo, se ve reflejado en numerosas ocasiones: Charles Chaplin realiza una excelente crítica en *Tiempos modernos*, donde el hombre se convierte en autómatas, tragado por la máquina. En el teatro, de una forma transversal, destaca Meyerhold que con su biomecánica busca precisamente qué relación existe entre el autómatas y el mundo de las máquinas; o Gordon Craig que decide prescindir de actores ya que considera que no existe un actor o actriz puros, y que estos están limitados por sus cuerpos, por lo que elabora y construye el concepto de *la supermarioneta*.

Una de las aportaciones más relevantes en esta evolución de pensar y sentir el cuerpo desde otros lugares, se produce en las primeras décadas del siglo XX, gracias entre otras cosas, a la mirada a oriente por parte de filósofos y artistas, que, junto a las vanguardias

históricas, redescubren el cuerpo asimilándolo de nuevo como un *todo*. Occidente se acerca al continente asiático y su cultura ancestral dónde gran parte de las técnicas, las doctrinas filosóficas, o los trabajos artísticos son profundamente corporales, siendo asimiladas sus metodologías de trabajo. Esta mirada a oriente, permitió la inclusión del cuerpo en escena desde un punto de vista activo y como pilar fundamental en la creación escénica.

Como señala Eugenio Barba, las formas teatrales orientales dejan sin habla al espectador:

Quando se assiste a un espectáculo de la Ópera de Pekín o el Kabuki a menudo sorprende la destreza física de los actores: verdaderas acrobacias elevan y hacen volar los cuerpos que con suma ligereza aterrizan en el suelo [...] pero lo que más me llama la atención es el hecho de que la acrobacia se repita un número exagerado de veces, impensable al principio de la acción. Uno se queda sorprendido e impresionado: el actor se levanta y como la cosa más natural del mundo habla y dialoga sin el menor asomo de fatiga. Muy a menudo se trata de duelos o acciones guerreras coordinadas a la perfección; otras veces es una forma teatral de los personajes para entrar en la escena o abandonarla, afirmando así la propia prestancia física; otras veces es finalmente una forma de subrayar pasajes de la obra e interrumpir, provocando sorpresa, una situación que se estanca. (Barba y Savarese 2012, p. 288-290)

La reaparición del cuerpo en occidente fue algo, como vemos, muy paulatino; esta reaparición del cuerpo, de la corporalidad, permitió una completa renovación escénica y teatral, que ha sentado las bases para el teatro de nuestros días.

1.2. CORPORALIDAD EN LA EVOLUCIÓN ESCÉNICA Y TEATRAL

Nos tenemos que remontar hasta finales del siglo XVIII, momento en el que se atisba un intento de ruptura con las formas de representación neoclásicas imperantes. Estas formas cortesanas privilegiaban la declamación del texto dramático, la figura del primer actor/ actriz, o la figura del autor del texto. El cuerpo era un mero vehículo pasivo de lo que tenía que ser dicho.

Víctor Hugo será uno de los precursores de dicha ruptura con su montaje *Hernani* (1830), donde “se infringen todas las normas” (Oliva y Torres Monreal, 2008, p. 249) rompiendo con todas las convenciones establecidas hasta el momento. Un montaje polémico ya que para el mismo escoge a actores y actrices de los teatros del bulevar: teatros populares que refrescaban las formas y rechazaban el anquilosamiento teatral del momento, excluyendo además al elenco de los circuitos oficiales de la Comedia Francesa. Anteriormente, Diderot, figura destacada de la Ilustración, con su obra *La paradoja del Comediante*, empezó ya a replantearse todos estos códigos teatrales del neoclasicismo, siendo uno de los pioneros en plantear nuevos retos corporales para el actor y la actriz del futuro.

Sin embargo, y a pesar de que esta transformación se produce especialmente a partir del siglo XIX, hay que recordar como en el siglo XVI encontramos ejemplos de recuperación del cuerpo en la escena: *La commedia dell' Arte*. Un teatro popular, hecho para el pueblo, dónde la improvisación cómica es la base de la estructura dramática, únicamente apoyada en una escaleta que define entradas y salidas a escena, y un argumento muy sencillo. Aquí el cuerpo domina la escena, donde los actantes recitan, cantan, bailan, hacen acrobacias, mimo o pantomima. El control corporal es absoluto.

La aparición del naturalismo y el simbolismo en el panorama teatral, así como la puesta en escena del montaje *Ubu Rey* de Alfred Jarry en 1896, traen consigo el comienzo del resurgir corporal; se empieza poco a poco una investigación de códigos interpretativos revolucionarios: se busca la naturalidad en los actores y las actrices, el texto teatral deja de ser tan determinante, y se empieza a privilegiar el juego en escena. Como describen Oliva y Torres Monreal:

En el fondo, Jarry se está riendo del propio teatro. Para Oliver Walzer, en *Ubu rey*, como luego en el teatro dadá, se produce una voluntad de ruptura, de querer sorprender y provocar, de lanzar el lenguaje teatral por las aventuras menos controladas y hacer saltar en pedazos los castillos del sueño, de lo maravilloso y del humor. *Ubu rey* representa, desde esta perspectiva, algo nuevo, un comienzo absoluto. Es la primera brecha abierta en la concepción del teatro tradicional en nombre de lo absurdo, de lo irrisorio e irracional. (Ibidem, p. 312)

Surge así *la primera ola de renovación y revolución teatral*, desde finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX. En este momento se desarrollan los primeros estudios científicos respecto al arte dramático, así como las primeras escuelas teatrales modernas como por ejemplo: El Studio Stanislavsky en el *Teatro de Arte* de Moscú o la Escuela del *Vieux-Columbier* dirigida por Jacques Copeau y Suzanne Bing en Francia. Ambos maestros son pioneros en sistematizar entrenamientos y pedagogías tanto del cuerpo como de la voz. Copeau llegó a afirmar que “After years of working with actors, I have come to the conviction that the problem of the actor is, at base, a corporeal problem” [Tras años trabajando con actores, he llegado a la convicción de que el problema del actor es, en esencia, un problema corporal]²⁰ (Rudlin, 1986, p. 93)

En la segunda mitad del siglo XX, durante *la segunda ola de renovación y revolución teatral*, los paradigmas teatrales impuestos hasta entonces comienzan a desdibujarse: surgen los *teatro-laboratorio*, donde la experimentación con el cuerpo cobra especial relevancia, convirtiéndose en eje central de la representación escénica. Las compañías de teatro cambian radicalmente su forma de trabajar: ahora se privilegia el colectivo, así como un aprendizaje cooperativo tanto en los entrenamientos como en la gestión interna de los grupos. Se persigue un teatro sin artificios, artesano, donde lo que se privilegia es el trabajo del actor/actriz. Los lugares de representación cambian. En muchos casos se vuelven a ocupar los espacios públicos, y se abandonan los circuitos y teatros oficiales de representación escénica. Esto provoca una nueva relación con el público, que en muchas ocasiones será partícipe directo de la pieza teatral.

Jerzy Grotowski, uno de los mayores exponentes de esta segunda ola de renovación escénica, tendrá como uno de sus objetivos principales volver a los orígenes del teatro, privilegiando al actor/actriz (y por lo tanto su cuerpo y su voz) como esencia y elemento escénico:

De esta forma dejamos de lado el maquillaje, los efectos de luz, las decoraciones, el fondo musical, en una palabra, la escena misma. Empíricamente hemos constatado que el teatro, privado de todos estos encajes y bordados, no deja de existir. Por el contrario, deja de existir cuando se disgrega la comunicación entre el actor y el

Otro fenómeno asociado a esta revolución corporal será el uso de la improvisación como vehículo para crear. El juego y la improvisación se convierten no solo en una forma de entrenar sino también de acercarse a la dramaturgia y a la creación escénica.

Toda esta experimentación a través del cuerpo y su movimiento, no significará en ningún caso el abandono de la palabra, pero sí cambia la forma de afrontar los textos y, sobre todo, de llegar a ellos. Figuras como Ariane Mnouchkine y su *Theatre du Soleil*, Eugenio Barba y el *Odin Teatret*, o Peter Brook, y su *Centro Internacional de Investigaciones Teatrales*, entre muchos otros, serán claves en esta nueva forma de hacer teatral.

2. JACQUES LECOQ: UN CUERPO POÉTICO, UN CUERPO PENSAnte

Jacques Lecoq (1921 -1999) pertenece a esta *segunda ola de revolución escénica y teatral*. Su formación comienza en el mundo de la gimnasia deportiva, curiosamente como muchos tantos otros actores y actrices coetáneos. Durante toda su carrera profesional, su preocupación tendrá como foco principal el cuerpo y su movimiento.

La pedagogía de Lecoq objetiviza el cuerpo, tratando que su alumnado consiga diseccionarlo y comprender cómo se mueve, por qué y para qué. Se trabaja buscando *la economía del movimiento*, la precisión en cada gesto o actitud, y la intención de que todo parezca fácil. Pero al contrario de lo que podría parecer, no se trabaja con un cuerpo en tensión: estamos ante un cuerpo *disponible*, abierto, pensante y poético.

Like many of the great twentieth-century theatre teachers, Lecoq's pedagogy -almost at every stage- challenges this separation. Hence, in the quest for the disponible actor, physical work on the body which aims, for example, to free it from unnecessary tensions and render it more supple and flexible, is at the same time helping to induce a spirit of psychological or emotional openness. These are not two different compartments of the human species that need to be tackled separately: by working physically with the actor one is also working mentally. The disponible actor does not need to be an athlete or a gymnast, but it is almost impossible to imagine such a quality in any performer who is physically closed and corporeally unresponsive.

[Como muchos de los grandes maestros de teatro del siglo XX, la pedagogía de Lecoq -casi en cada etapa- cuestiona esta separación. Por lo tanto, en la búsqueda del actor disponible, el trabajo físico en el cuerpo que pretende, por ejemplo, liberarlo de las tensiones innecesarias y hacerlo más adaptable y flexible, está al mismo tiempo ayudando a inducir un espíritu de apertura psicológica o emocional. No se trata de dos compartimentos distintos de la especie humana que necesiten ser abordados por separado: trabajando físicamente con el actor se trabaja también con él mentalmente. El actor disponible no necesita ser un atleta o un gimnasta, pero es casi imposible imaginar dicha cualidad en cualquier artista si está físicamente cerrado y no responde corporalmente.]²¹ (Murray, 2003, p. 70)

Otra de las características es que forma *artistas creadores*; busca que su alumnado sea capaz de encontrar su propio lenguaje escénico, de manera que se vaya conformando *el teatro del futuro* con las nuevas generaciones. Para ello, fomenta la curiosidad desde diferentes ángulos artísticos: la interpretación, la pedagogía, la dirección, la dramaturgia, la escenografía, etc. Así, poco a poco, los estudiantes comienzan a desarrollar un *ojo crítico*, gracias a la observación diaria del trabajo de sus compañeros y compañeras. De una manera objetiva, valoran qué ha funcionado y qué no de aquello que se ha desarrollado en escena. No se emiten juicios críticos sino constataciones precisas sobre el acierto o el error.

La improvisación, el análisis de los movimientos y las máscaras en su pedagogía son la base sobre la que se sustenta el aprendizaje. De esta forma, el alumnado está en constante búsqueda tratando de averiguar qué debe hacer en escena. Otro de los puntos fundamentales de la pedagogía lecoquiana son *los auto-cursos*: trabajos semanales de creación de una pequeña pieza partiendo de una frase que el profesor o profesora nos da. Estos encargos semanales permiten poner en práctica todo el conocimiento que se va acumulando diariamente.

El primer tema propuesto es de una gran simplicidad. Les pido que se coloquen en grupos de cinco o siete personas y que hagan una representación sobre el siguiente tema: Un lugar, un acontecimiento. Ante una consigna de tal simplicidad a veces e sienten perdidos. "¿Qué hay que hacer?", me preguntan. ¡Y yo qué sé! "¿Cuánto tiempo tiene que durar?" "El tiempo de una actuación interesante. La única consigna que vale es la de guardar silencio y que ocurra algo. ¡Igual que en el teatro!" (Lecoq, 2007, p. 137)

Lecoq fue capaz de organizar de forma muy concreta el conocimiento del que se había nutrido durante sus años de gimnasta, actor y director, de las enseñanzas de sus maestros y de las investigaciones pedagógicas durante toda una vida dedicada a la docencia y a la experimentación. Una *escuela-laboratorio* que convierte el aprendizaje y entrenamiento teatral en *un viaje poético*.

2.1. MÁSCARAS LECOQUIANAS²²

Como hemos citado anteriormente, las máscaras son una parte fundamental en la pedagogía lecoquiana; con ellas nos adentramos en la dimensión poética del cuerpo y su movimiento. A continuación, haremos un breve viaje que nos permita descubrir cuáles son los tipos de máscara, y qué aportan al cuerpo del actor/actriz. Cada una de ellas se nutre de la experiencia de las otras.



Fuente: Maracaracol

2.1.1. La máscara neutra. *La máscara de todas las máscaras.*

Como su propio nombre indica, es una máscara en calma, no tiene ningún conflicto, no tiene expresión, simplemente está, en el momento, en el presente. Es una máscara hecha en cuero, cuyo precedente será la máscara noble de Jacques Copeau.

Figura 2. Teatro Cía. Mascarero - Alfredo Iriarte



Fuente: Maracaracol

La máscara neutra se utiliza para la búsqueda del equilibrio corporal, siempre preparada para la acción. Con esta máscara, la función del habla queda anulada, lo que nos permite como actores y actrices por una parte descubrir el *estado de neutralidad*, y por otra, dejar que el cuerpo sea nuestros ojos, mostrando todo lo que le rodea, y narrando aquello que siente. Cuando hablamos del *estado neutro* nos referimos a un estado dónde nuestro cuerpo adquiere una mayor conciencia corporal. Nos permite limpiar gestos y movimientos cotidianos de los que no somos conscientes. Esta máscara nos permite ser *una página en blanco* sobre la que escribir, como indica Lecoq:

Trabajar el movimiento a partir de lo neutro proporciona los puntos de apoyo esenciales para la actuación, que llegará después. Porque cuando conoce el equilibrio, el actor expresa mucho mejor los desequilibrios de los personajes o de los conflictos. Y para aquellos que, en la vida, están en conflicto consigo mismos, con su cuerpo, la máscara neutra les ayuda a encontrar un punto de apoyo donde respirar libremente. La máscara neutra constituye una referencia para todos. (Lecoq, 2007, p.63)

Figura 3. Teatro Cía. Mascarero - Alfredo Iriarte



Esta máscara genera en el actor/actriz una mayor disponibilidad corporal, una mayor escucha a todo lo que ocurre a su alrededor, y aumenta su capacidad de decisión.

2.1.2. La máscara expresiva

Como el propio Lecoq indica:

La máscara expresiva hace aparecer las líneas maestras de un personaje. Estructura y simplifica la actuación, ya que transmite al cuerpo las actitudes esenciales. Depura la actuación, filtra las complejidades de la mirada psicológica, impone actitudes guía al conjunto del cuerpo. [...] Cualquier tipo de teatro, sea cual sea su forma, se beneficiará de la experiencia del actor que haya actuado con máscara. (Ibídem, p. 84-85)

2.1.2.1 Las máscaras de carácter

Lecoq le propone a su alumnado construir su propia máscara, y una vez creada, se pone en juego; es decir, se lleva a escena para descubrir qué personaje se ha creado. Lecoq apunta dos líneas posibles de trabajo: *una línea un poco más psicológica*, dónde podemos ponerle nombre, y crear una historia previa de un personaje hipotético que podría ser dicha máscara, o *una línea de trabajo más intuitiva*, dónde trabajamos sin ninguna idea preconcebida.

Figura 4. Teatro Cía. Máscaras de San Ignacio de Moxos, Beni, Bolivia, y de Apolo, dpto. de La Paz, Bolivia



Fuente: Maracaracol

Estas máscaras, a diferencia de la máscara neutra, si entran en conflicto y en desequilibrio constante. Dan multitud de posibilidades para trabajar diferentes estilos teatrales. Nuestro cuerpo, nuestros gestos propios y cotidianos, quedan relegados a un segundo plano en pos de una forma de andar concreta, una forma de sentarse, que será única y exclusivamente propia de la máscara expresiva.

Para descubrir qué personaje hemos creado, se trabaja durante varias semanas improvisando tanto individualmente como en grupos, enfrentando a las máscaras a situaciones muy concretas: la máscara está alegre, muy enfadada, o ha perdido algo que busca desesperadamente; o la máscara sale a correr y nos preguntamos si le gusta o no lo que hace...De esta forma vamos conformando su personalidad.

Otra característica que aumenta el juego de esta máscara es *la contra-máscara*. Consiste en buscar un comportamiento contrario, opuesto, al que en un primer momento la máscara nos está mostrando; es la búsqueda del *personaje antagónico*. De esta forma, se genera un segundo personaje que debemos descubrir, de nuevo, en situaciones concretas. Por ejemplo, una máscara en un primer momento muy tímida y asustadiza, pero que si surge un problema, adopta el rol de líder y lo soluciona.

Figura 5. Teatro Cía. Mascarero - Richard Fajio Cordero-Máscaras de Apolo, dpto. de La Paz, Bolivia



Fuente: Maracaracol

Encontrar la contra-máscara enriquece notablemente el registro de posibilidades escénicas. Es sorprendente ver como algo rígido y con una expresión fija, puede mutar según cómo mi cuerpo, y mis actitudes jueguen a través de ella.

2.1.2.2. La máscara larvaria

Figura 6. Teatro Cía. Mascarero - Gonzalo Villareal Porzio



Fuente: Maracaracol

Son máscaras inacabadas, sobre las cuales no se han pintado aún rasgos o expresiones propios de la cara. Desconocemos qué tipo de personajes son. Debido a su gran tamaño, y a la poca o casi nula visibilidad que se tiene bajo ellas, nos permite estar muy abiertos a todo lo que sucede en escena potenciando el juego y la escucha.

Se dividen en dos grandes familias: *las redondas* y *las picudas*. Estas formas que presentan, un tanto grotescas, hacen que el cuerpo entre y se descubra en la esencia de las emociones y los sentimientos. Estas máscaras pueden llegar a ser muy tiernas y cómicas en escena.

The larval masks require sensitivity rather than precision, and games rather than accuracy. These masks define their own world where, in a child-like way a cushion could become a mountain or a chair a horse. In the world of the larval mask nothing is what it appears to be and anything is possible. [La máscara larvaria requiere sensibilidad más que precisión, y juego más que exactitud. Estas máscaras definen su propio mundo donde, de forma casi infantil, un cojín se convierte en una montaña o una silla se convierte en un caballo. En el mundo de la máscara larvaria nada es lo que parece y todo es posible.]²³ (Chamberlain, F. y Yarrow, R, 2002, p. 79)

Figura 7. Teatro Cía. Mascarero - Alfredo Iriarte - Máscaras de la Escuela Internacional CABUIA



Fuente: Maracaracol

Su tempo de acción suele ser lento, por la dificultad del no ver; pero al perder, prácticamente, uno de nuestros sentidos, descubrimos otras partes de nuestro cuerpo: los dedos de las manos reaparecen, los movimientos de nuestro cuello, nuestra forma de caminar, nuestros pies, etc. Aumentamos toda nuestra percepción corporal.

2.1.2.3. Las máscaras utilitarias

Estas máscaras pueden ser “máscaras de hockey sobre hielo, de soldador, de esquiador... [...]También son máscaras de encubrimiento, que propician los juegos de espionaje, los juegos clandestinos, la cara oculta de las cosas” (Lecoq, 2007, p. 91)

Estas máscaras son curiosísimas; otra forma de crear máscaras utilitarias es transponer los objetos cotidianos en elementos teatrales. Esta transposición nos permite crear cualquier tipo de personaje, muchos de ellos bastante surrealistas. La imaginación y la libertad creativa no tienen límites aquí. Un vez construidas solo queda ponerlas en juego y descubrir qué tipo de personaje hemos creado.

Figura 8. Compañía de Teatro *La sombra del Oso*



Fuente: Imagen de la Compañía.

2.1.3. El clown

La nariz roja es la máscara más pequeña del mundo, y tiene una función muy clara: hacer reír al público.

A diferencia del resto de las máscaras anteriores, aquí ya no se busca un personaje; buscamos la parte infantil e inocente que aún vive en nosotros, nuestro propio clown.

Una de las claves para trabajar el clown es aceptar el fracaso: lucho en escena por hacer algo bien, desde mi clown. Por ejemplo, me esfuerzo por cantar bien, yo que canto muy mal, pero fracaso... sin embargo, las risas están aseguradas.

*It is a profession of faith, a taking up of a position with regard to society, to be this carácter that is outside and recognised by everyone, to be the one who is drawn to doing things he doesn't know how to do, to explore those points where he is weakest. [Es una profesión de fe, una toma de posición con respecto a la sociedad, ser este personaje que está afuera y reconocido por todos, ser el que se siente atraído a hacer cosas que no sabe cómo hacer, a explorar esos puntos donde él es más débil]*²⁴ (Lecoq, 2006, p. 115)

Figura 9. Teatro Cía. Obra de Teatro *De lo Mejor a lo Peor* de Diego Akselrad con Gonzalo Villareal y Juan Olmos.



Fuente: Maracaracol

El clown está muy asociado al circo, a los cabarets, o al vodevil, mundos donde el cuerpo y el movimiento son el centro en la creación.

La esencia de esta minúscula máscara es ser y estar presente. Para ello, el cuerpo ha de estar al servicio de la actuación, abierto al juego, y sin miedo de “hacer el ridículo”.

2.1.4. La Comedia Humana: la media máscara

Junto con la nariz roja de Clown, son las únicas máscaras que nos permiten hablar. El origen de la media máscara en la pedagogía de Lecoq nace por su interés en renovar *La Commedia dell' Arte* y sus máscaras, que son arquetipos. Para Lecoq “estos aspectos permanentes de la comedia humana me interesan para que los alumnos, que evidentemente con contemporáneos, puedan inventar el teatro de su tiempo” (2007, p. 173)

Figura 10. Teatro Cía. Máscara de la Escuela Internacional CABUIA



Fuente: Maracaracol

Como apuntábamos anteriormente con las máscaras de carácter, el alumnado las construye y las lleva a escena para descubrir el personaje, y también busca la *contra-máscara*. Al poder hablar, el registro vocal juega simultáneamente con el registro corporal, lo que lo hace realmente interesante. Si antes hablábamos de dejar a un lado nuestro cuerpo cotidiano, y buscar esos gestos propios de la máscara de carácter, ahora tenemos que dejar de lado también nuestra voz cotidiana y buscar una propia de la máscara. Cuerpo y voz se encuentran y se funden para trabajar en la misma dirección.

Figura 11. Obra de Teatro *Media por Media* de la Compañía Maracaracol



Fuente: Maracaracol

Todas estas máscaras se trabajan en la escuela a través de improvisaciones guiadas; algunas más concretas, otras más abstractas, o tan solo con una frase o título para salir a escena y experimentar. A cada máscara se le construye un vestuario concreto, y se llegan a crear personajes muy definidos corporalmente tras tiempo jugando e investigando con ellas.

3. CONCLUSIONES

Las evoluciones y los cambios en los paradigmas teatrales de los últimos siglos, y los nuevos replanteamientos en el hacer escénico y teatral responden, en muchas ocasiones, a una necesidad de recuperar el cuerpo y su movimiento que había quedado olvidado, durante décadas, en la historia del pensamiento occidental.

Por otro lado, experimentar y transitar por las diferentes máscaras lecoquianas permite generar un cuerpo entrenado, disponible, y una gran conciencia y control corporal. Como apunta Lecoq, cualquier actor/actriz se verá beneficiado de haber trabajado las máscaras, independientemente del tipo de teatro que vaya a realizar. Las posibilidades de juego que ofrecen son infinitas; permiten que en una pieza de teatro, un solo actor/actriz, trabaje con varias máscaras, cada una de ellas siendo un personaje diferente. Esta destreza corporal enriquece notablemente la actuación. Una vez que conocemos sus dinámicas y la forma de trabajar con ellas, podemos investigar nuevas formas de creación, de construcción, y de llevarlas a escena.

4. REFERENCIAS

- Alonso de Santos, J.L. (2007) *Manual de teoría y práctica teatral*. Castalia
- Aristóteles. (2007) *Poética*. Alianza
- Aslan, O. (1979) *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Gustavo Pili
- Barba, E. y Savarese, N. (2012) *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Artezblai
- Belaval, Y. (1998) *Historia de la filosofía. La filosofía en el siglo XX*, vol. 10. Siglo XXI
- Brecht, B. (2015) *Escritos sobre teatro*. Alba
- Brook, P. (1999) *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Alba
- Cid, L. (2014). *Historia del teatro en 105 argumentos*. Cumbres
- Chamberlain, F. y Yarrow, R. (2002) *Jacques Lecoq and the British theatre*. Routledge
- Chéjov, M. (2006) *Lecciones para el actor profesional*. Alba
- Chéjov, M. (2002) *Sobre la técnica de la actuación*. Alba
- Damasio, A. (2006) *El error de Descartes*. Crítica
- Descartes, R. (1996) *Discurso del Método. Meditaciones Metafísicas. Reglas para la dirección del espíritu. Principios de la filosofía*. Porrúa
- Descartes. (2007) *Vida, pensamiento y obra*. Planeta DeAgostini
- Duch, L. y Melich, JC. (2005). *Escenarios de la corporeidad*. Trotta
- Evans, M. y Kemp, R. (2016) *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*. Routledge
- Ferrater Mora, J. (1994) *Diccionario de Filosofía*. Ariel
- Fo, D. (1998) *Manual Mínimo del actor*. Hiru
- Boiadziev, G. N., Dzhivelegov, A. y Ignatov, S. (1976) *Historia del Teatro Europeo*. 2 vols. Arte y Literatura
- Gordon Craig, E. (2009) *On the Art of the Theatre*. Routledge
- Grotowski, J. (1980) *Teatro Laboratorio*. Tusquets

- Grotowski, J. (2008) *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI
- Hodge, A. (2010) *Actor Training*. Routledge
- Hodge, A. (2000) *Twentieth Century Actor Training*. Routledge
- Joachim Störig, H. (1995) *Historia universal de la Filosofía*. Tecnos
- Keefe, J. y Murray, S. (2007) *Physical Theatres. A Critical Introduction*. Routledge
- Keefe, J. y Murray, S. (2007) *Physical Theatres. A Critical Reader*. Routledge
- La Mettrie, J. (1962) *El hombre máquina*. Eudeba
- Le Breton, D. (2002) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión
- Lecoq, J. (2007) *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*. Alba
- Lecoq, J. (2006) *Theatre of movement and gesture*. Routledge
- Lorenzo González, M. (2020) *Pensamiento corporal escénico y revolución teatral. Del cuerpo inerte al cuerpo poético*. [Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid]
- Merino Peral, E. Blázquez Mateos, E. Bustamante, M. Carril, R. (2014) *Divino Escenario: Aproximaciones a la historia de las artes escénicas*. Cumbres
- Meyerhold, V. (1971) *Teoría teatral*. Fundamentos
- Murray, S. (2003) *Jacques Lecoq*. Routledge
- Nietzsche, F. (1998). *Así habló Zaratustra*. Alianza
- Oliva, C. y Torres Monreal, F. (2008) *Historia básica del arte escénico*. Cátedra
- Parain, B. (1992) *Historia de la Filosofía. El pensamiento prefilosófico y oriental*, vol. 1. Siglo XXI
- Pavis, P. (1984) *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Paidós Ibérica
- Rudlin, J. (1986) *Jacques Copeau. Directors in perspective*. Cambridge University Press
- Ruiz Ramón, F. (1980) *Historia del Teatro Español*. Siglo XX. Cátedra
- Ruiz, B. (2008) *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Artezblai
- Sánchez, J. A. (1999) *La Escena Moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Akal
- Santiago Bolaños, M. F. (2005) *Mirar al Dios. El teatro como camino de conocimiento*. Biblioteca Nueva
- Stanislavsky, C. (1992) *Creación de un personaje*. Diana
- Stanislavsky, C. (2013) *Mi vida en el arte*. Alba
- Wallis, B. y Ernest, A. (2004) *El libro egipcio de los muertos. El papiro de Ani*. Kier

Miriam Lorenzo González

Doctora en Artes y Humanidades por la Universidad Rey Juan Carlos, Licenciada en Historia del Arte, Licenciada en Arte Dramático, y especializada en la pedagogía de Jacques Lecoq. Con amplia experiencia en el mundo de las Artes Escénicas, ha trabajado en múltiples obras de Teatro en diferentes compañías nacionales e internacionales. Como docente ha impartido cursos, seminarios y talleres a diferentes grupos y colectivos. Actualmente, forma parte de la plantilla de profesores de la universidad Rey Juan Carlos, es miembro del Observatorio de investigación e innovación en ciencias de las artes de la escena de la URJC. *Atlas de Interferencias*, y combina dicha actividad con montajes, y con trabajos de investigación teórico-prácticos centrados en la corporalidad escénica.

MÁS ALLÁ DEL PENSAMIENTO LOGOCÉNTRICO: APUESTA POR UN PROGRAMA DOCTORAL EN CREACIÓN ARTÍSTICA

JORGE SALGADO CORREIA
Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal
Instituto de Etnomusicologia / Centro de Estudos em Música e Dança

PRESENTACIÓN CONCISA DEL PROGRAMA DOCTORAL EN CREACIÓN ARTÍSTICA (PDCA)

El PDCA es un programa de doctorado de la Universidad de Aveiro en asociación con los Institutos Politécnicos de Leiria (IPL) y Porto (IPP). Este programa promueve una estrategia transdisciplinar para el desarrollo del pensamiento creativo, acogiendo a candidatos con interés en las prácticas creativas, concretamente en las áreas de Artes Plásticas, Artes Sonoras, Artes Visuales, Literatura, Danza, Teatro y Música. Este ciclo de estudios nació de los intercambios entre investigadores de las instituciones implicadas, bien en el ámbito de proyectos científicos compartidos, bien en el ámbito de diversas iniciativas como congresos, festivales, exposiciones, coloquios u otros eventos. Estas iniciativas se enmarcan en las actividades del grupo de investigación "Creación, Performance e Investigación Artística (CPIA)" de la unidad de investigación INET-md y del grupo "Praxis y Poiesis: de la práctica a la teoría artística (P&P)" de la unidad ID+. A ellas hay que añadir las iniciativas enmarcadas dentro de otras unidades de investigación donde se integran profesores de los Institutos Politécnicos asociados a este programa, a saber: CESEM; LIDA; INESC TEC; ISUP; IFILNOVA; e i2ADS. Complementando el conjunto de áreas temáticas ofrecidas por la Universidad de Aveiro (Música, Literatura, Arte y Medios de Comunicación, Diseño), las instituciones asociadas añaden otras áreas temáticas, así como recursos humanos para la enseñanza y la supervisión y también proporcionan apoyo logístico (espacios, laboratorios y equipos). Así, la asociación con la Escola Superior de Arte e Desenho del IPL consolida áreas fundamentales como la Cerámica, el Cine de Animación, el Dibujo, la Escultura, el Cine, la Fotografía, el Grabado y la Pintura, y abre el acceso a los respectivos talleres técnicos especializados. Por otro lado, la asociación a las Escuelas del IPP consolida áreas fundamentales como Artes Sonoras y Tecnologías Musicales, Danza y Teatro (Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo) y también Cine Documental (Escola Superior de Média, Arte e Desenho), abriendo además el acceso a los espacios y laboratorios relacionados con estas áreas.

Tanto en la UA como en las instituciones asociadas a este ciclo de estudios, las clases en los distintos contextos mencionados estarán garantizadas por artistas, profesionales, investigadores y profesores de reconocido mérito nacional e internacional; de este modo, los alumnos tendrán una oportunidad única de estudiar/probar la creación artística en un entorno de excelencia académica y profesional. La red de instituciones y profesores creada y la estructura del plan de estudios permiten una forma de enseñanza-aprendizaje, supervisión e investigación personalizada anclada en instalaciones, talleres técnicos y diversos centros de investigación que contribuirán a un entorno intelectual y creativo único a nivel nacional e internacional.

CUESTIONES EPISTEMOLÓGICAS, PERO TAMBIÉN IDEOLÓGICAS

Se suele señalar a Friedrich Nietzsche como el gran precursor de un cambio drástico en relación con todos aquellos que han menospreciado el papel del cuerpo en el desarrollo del conocimiento. Su filosofía marca efectivamente una ruptura con la metafísica tradicional y se abre a una nueva vertiente en la investigación filosófica, principalmente en lo que se refiere al enfoque del cuerpo, criticando duramente todas las concepciones que definen al hombre a partir de la razón, la conciencia, el alma, hasta defender una tesis radical: la de interpretar el pensamiento racional como una enfermedad. El hombre sería un animal enfermo, pues la razón es imperfecta y fatalmente reductora, lo que le lleva permanentemente al error. Sin embargo, Nietzsche acepta la existencia de procesos corporales conscientes, sólo que para él todo el pensamiento consciente proviene de actividades corporales, resultado de una larga cadena de fuerzas inconscientes. Nietzsche, en un texto significativamente titulado 'De los despreciadores del cuerpo' escribió que el pensamiento consciente no es más que una pequeña razón al servicio del cuerpo que es la gran razón, es decir, la totalidad orgánica (Nietzsche, 2018). Casi un siglo después, tras la aparición de la fenomenología y el psicoanálisis, Jean-François Lyotard (1974) dará cuenta de cómo la negación del cuerpo por la razón se refleja también a nivel discursivo en todos los campos del saber. Este mismo conflicto se manifiesta en los discursos teóricos sobre el arte moderno en los que la representación busca obnubilar la figuración.

En su libro "Discurso, Figura", Lyotard (1974) introduce esta noción de Figura para referirse, valorar y destacar todos aquellos elementos irreductibles a la significación. Utilizo el término 'significación' tal y como se entiende en lingüística, es decir, como una representación reducida a la unidimensionalidad del signo. Los discursos académicos sobre el arte permanecen sordos al poder revelador de los símbolos, silenciando su densidad semántica y su multidimensionalidad, o simplemente considerándolos como habla confusa. Incluso cuando hay investigadores que admiten abierta y teóricamente la existencia y la importancia que los significados corporeizados desempeñan en las experiencias estéticas, siguen diseñando sus proyectos de investigación a partir de una comprensión marcadamente ideológica, es decir, la comunicación artística se entiende como un proceso de hacer llegar a todos las mismas estructuras de significado o incluso los mismos contenidos, como si se tratara de transmitir un mensaje.

Los problemas surgen cuando se intenta dar cuenta de los dominios artístico y corporeizado utilizando exclusivamente el modo discursivo declarativo o paradigmático, es decir, cuando se intenta traducir los símbolos en signos. Los signos se entienden aquí como marcadores que tienen un significado muy específico y preciso, dejando preferentemente fuera cualquier ambigüedad. Los símbolos, por el contrario, apelan a estructuras de significado complejas y más profundas que tienen sus raíces en el inconsciente cognitivo y, por tanto, están abiertos a procesos creativos de interpretación individual/subjetiva de construcción de significado que denominamos procesos de re-actuación (en inglés: *re-enactment*). Se trata, por tanto, de tomar una decisión epistemológica mucho más de fondo que la simple elección entre los dos polos opuestos de un enfoque constructivista social, por un lado, o de un enfoque filosófico analítico, por otro. Ambos enfoques parecen estar atrapados en el mismo escollo: en ambos, los investigadores están operando con signos dentro del lenguaje verbal propositivo en modo declarativo o paradigmático, excluyendo las dimensiones corporeizadas y simbólicas del significado, que son cruciales para dar cuenta de la experiencia completa que intentan explicar o compartir. Las experiencias estéticas

requieren interacción más que comunicación - ciertamente si esta última se entiende en el sentido muy estricto de pasar un mensaje de un emisor a un receptor.

Los artistas operan con símbolos no porque quieran parecer vagos y misteriosos, sino porque, al cumplir su función, es imperativo que involucren empáticamente a sus receptores. Parece ser fundamental para la comunicación artística, o más bien para la interacción artística, que los receptores se involucren en procesos de construcción de significado, que participen activamente en la construcción de su experiencia estética. Por otras palabras, los artistas implican a sus receptores hasta el punto de hacerles re-actuar (*re-enact*) activamente los símbolos a través de proyecciones metafóricas desde su stock de afectos corporales, es decir, desde su archivo corporal donde las singularidades de sus subjetividades se articulan con complejos procesos intersubjetivos y cargados simbólicamente.

La creatividad es posible, en parte, porque la imaginación nos proporciona estructuras esquemáticas de imágenes y patrones metafóricos y metonímicos con los que podemos ampliar y elaborar esos esquemas. Un esquema de imagen [...] puede estructurar muchos movimientos físicos e interacciones perceptivas diferentes, incluidos los que nunca se han experimentado antes. Y cuando se elabora metafóricamente, puede estructurar muchos ámbitos no físicos y abstractos. La proyección metafórica es un medio fundamental por el que proyectamos la estructura, establecemos nuevas conexiones y remodelamos nuestra experiencia.²⁵ (Johnson, 1987, p. 169)

Lo que quiero decir es que las experiencias artísticas desencadenan su propio teatro interior de símbolos que conecta la comprensión y el sentimiento a un nivel más profundo que la mente consciente. Algunos (artistas o receptores) podrían suponer que, cuando están experimentando el arte, no tiene lugar ningún teatro interior de símbolos o figuras. Se limitarían a disfrutar de las relaciones de sonido, color u otros elementos. Afirmarían que su experiencia es puramente estética y que la intención artística no necesita símbolos o imágenes para ser efectiva. Pero, lo que Jacques Derrida escribió sobre los conceptos filosóficos podría aplicarse aquí con la misma legitimidad al significado de las intervenciones o gestos artísticos:

El significado primitivo, la figura originaria, siempre sensible y material ("todas las palabras del lenguaje humano llevaban originalmente una figura material y todas representaban en su novedad alguna imagen sensible (...) materialismo fatal del vocabulario...") no es exactamente una metáfora. Es una especie de figura transparente, equivalente a un significado concreto. Se convierte en metáfora cuando el discurso filosófico la pone en circulación. El primer significado y el primer desplazamiento son entonces olvidados simultáneamente. Ya no nos damos cuenta de la metáfora y la tomamos por el significado propio. Un doble borrado. La filosofía sería este proceso de metaforización que se lleva por delante. Por constitución, la cultura filosófica siempre habrá sido cruda.²⁶ (Derrida 1973, p. 23)

Es evidente que para Jacques Derrida la expresión de una idea abstracta no puede ser otra cosa que una alegoría: Los filósofos, que creen haber abandonado el mundo de las apariencias, se ven obligados a vivir siempre dentro de la alegoría. El llamó a este proceso Mitología Blanca - la metafísica borró la escena fabulosa que le dio origen, pero esta escena permaneció, sin embargo, aunque invisible, activa e insinuante, como si estuviera inscrita en tinta blanca. Transponiendo la misma idea, habría también una mitología blanca escondida en cada gesto musical, por ejemplo, para aquellos intérpretes que creen trabajar exclusivamente con sonidos.

Sin embargo, ha sido dominante en el mundo académico una orientación epistemológica logo-céntrica que sistemáticamente rechaza la poética de los símbolos, desviando la atención de todos los aspectos relacionales y socioemocionales del aquí-ahora del ritual de las artes escénicas²⁷. Los símbolos y los gestos tienen que ser re-actuados (recreados) por los receptores, y esta re-actuación implica significados corporeizados y, por lo tanto, son *sensiblemente* personales y subjetivos. No obstante, esta implicación de la acción individual corpórea no impide que la mayoría de estos significados sean compartidos por todos nosotros, es decir, que sean intersubjetivos en gran medida, como ha explicado Milan Kundera:

Si nuestro planeta ha visto unos ocho mil millones de personas, es difícil suponer que cada individuo haya tenido su propio repertorio de gestos. Aritméricamente, es simplemente imposible. Sin la menor duda, hay muchos menos gestos en el mundo que individuos. Esta constatación nos lleva a una conclusión chocante: un gesto es más individual que un individuo. Podríamos decirlo en forma de aforismo: muchas personas, pocos gestos. (...) Un gesto no puede ser considerado como la expresión de un individuo, como su creación (porque ningún individuo es capaz de crear un gesto totalmente original, que no pertenezca a nadie más), ni siquiera puede ser considerado como el instrumento de esa persona; al contrario, son los gestos los que nos utilizan como sus instrumentos, como sus portadores y encarnaciones.²⁸ (Kundera, 1991, p. 6)

Los gestos se diferencian de los conceptos porque conservan las dos dimensiones - tácita y simbólica - distintivas del modo de pensamiento narrativo, en el sentido de que tienen que ser recreados (re-actuados) para ser percibidos. Esta re-actuación se nutre de las singularidades de cada individuo (de cada stock de afectos y conocimientos de base corporal), se desencadena por empatía y es parte crucial de la construcción de sentido que refleja la implicación de los receptores. Es en este sentido profundo en el que, al referirse a las experiencias estéticas, habría que hablar con más precisión de interacción que de comunicación. Los símbolos, articulados dentro de un discurso narrativo gestual, tienen la capacidad de facilitar esta implicación empática en la creación de significado, lo que conduce finalmente a profundas reconfiguraciones mitopoéticas. Sin esta re-actuación empática, sin esta interacción, sin esta implicación en la creación de significado no hay razón para considerar una experiencia particular como una experiencia estética. La crítica de Deleuze a los trabajos de arte conceptual proviene de estas mismas razones, señalando el hecho de que se dirigen sólo al cerebro, faltando la sensación, es decir, la acción directa sobre el sistema nervioso (Deleuze, 1981). Muchos otros autores, como el filósofo portugués José Gil o el teórico literario y semiólogo Roland Barthes, comparten la misma opinión:

La danza se encuentra en el pleno dominio del significado, haciendo sentir sus gestos de forma inmediata, sin pasar por el lenguaje (...) pero un gesto bailado no sólo transmite un significado explícito (aunque sea "de transición"). También transmite un significado inconsciente.²⁹ (Gil 2001, pp. 113-115).

[...] la escucha [de una sonata] va mucho más allá del oído: va en el cuerpo, en los músculos, a través de los trazos de su ritmo, y como en las vísceras, a través de la voluptuosidad de su melodía. Parece que cada vez, el pasaje fue escrito para una sola persona, para la que se toca.³⁰ (Roland Barthes, 1982, p. 260)

Parece, pues, que hay una alternativa a los dos enfoques opuestos a los que nos referimos anteriormente - el enfoque del constructivismo social y el de la filosofía analítica -, ya que ambos parecen, después de todo, más parecidos que diferentes. Suspending sus diferencias y refrendando lo que tienen en común, el primer aspecto a destacar es que en estos dos enfoques el arte se entiende como ontológicamente fundamentado en los objetos o performances y no en el modo en que son percibidos. Este último enfoque sitúa las experiencias estéticas en el nivel de la percepción, lo que es incompatible con los dos enfoques mencionados anteriormente. Una vez que recurren a una explicación mediada por el discurso verbal paradigmático, no pueden evitar la abstracción, es decir, las consiguientes operaciones reductoras que tienden a eliminar las dimensiones corporales inconscientes y toda la implicación individual y subjetiva de los receptores en la construcción del significado. No obstante, existe un modo alternativo de discurso que opera a través de la creación de narrativas, combinando gestos y significados corporeizados, que al final producirán un conocimiento implícito en modo narrativo.

Un buen ejemplo de cómo funciona este conocimiento implícito, cómo se genera y se comparte, es la forma en que nos conocemos a nosotros mismos y cómo nos damos a conocer a los demás. Damasio (1999) explicó cómo el sentido del yo emerge en forma de narrativa; es una historia que nos contamos a nosotros mismos. Esta historia que nos contamos a lo largo de la vida construye nuestras "subjetividades", lo que significa que nos conocemos a través del modo narrativo. Del mismo modo, al contar historias a nuestros amigos y experimentar cosas y situaciones juntos, nos damos a conocer a ellos. No tenemos otra forma de darnos a conocer a nuestros amigos o de aclararles el significado de lo que hacemos, lo que sentimos o lo que pensamos. Nuestros amigos nos conocen a través del modo narrativo. Esto no podría conseguirse de ninguna otra manera, y menos aún a través del modo declarativo/conceptual/paradigmático. Nos relacionamos con el arte de forma similar: experimentamos las intervenciones artísticas y tenemos acceso a las narraciones que, de alguna manera, contribuyen a aclarar su significado.

Las intervenciones artísticas, ya sean objetos (esculturas, pinturas...) o performances (música, danza, teatro...) son sistemas de significación que combinan y articulan gestos y símbolos. La apreciación estética se basa en la construcción subjetiva de significados personales propiciada por la empatía. El poder de la comunicación artística reside en esta interacción, que es aún más ineludible en las artes performativas debido a su despliegue temporal. El significado en las artes performativas parece producirse en un tipo de percepción de encuentro, en el que tanto el intérprete como el receptor reaccionan espontáneamente a los materiales expresivos y a la atmósfera ritualizada, influyendo mutuamente en sus experiencias en un proceso de producción de significado colectivo y creativo, que tiene lugar en el momento.

La comunicación gestual-simbólica como interacción en las intervenciones artísticas, a pesar de estar abierta a múltiples significados a otros niveles, tiene una relación manifiesta con nuestros patrones de experiencia corporal. Esta interacción tiene una influencia directa sobre nosotros, como no parece tenerla ningún otro modo de conocimiento: "Probablemente, lo más cerca que los seres humanos podemos estar del conocimiento 'objetivo' son los significados que están conectados a esas experiencias corporales que todos compartimos" (Small, 1998, p. 55).

Bateson (1972), aclara que este lenguaje del gesto trata principalmente de "relaciones", esencialmente: "cómo la criatura que percibe se relaciona con la entidad exterior que está siendo percibida, y viceversa" (Small, 1998, p. 56). La postura corporal, el movimiento, la expresión facial y la entonación vocal, escribe Small, proporcionan "un amplio repertorio de gestos y respuestas mediante los cuales se da y se recibe información sobre las relaciones" (ibíd., p. 57). Aunque esta interacción es más clara en las artes performativas, un proceso similar tiene lugar cuando se experimentan objetos artísticos (esculturas, pinturas): la riqueza, la peculiaridad y, yo diría, la autenticidad de las experiencias artísticas reside en el hecho de que la intervención artística (el acto del emisor) tiene que ser re-actuado por el receptor, que sólo puede entenderla a partir de pistas internas, autogeneradas (Donald, 1991, p. 173). Estas re-actuaciones implican inevitablemente no sólo la actividad neural y, eventualmente, muscular, sino también la respuesta emocional, ya que "los estados emocionales están ligados a los estados musculares y a los recuerdos asociados de contextos similares" (Cox, 2001, p. 204).

Los significados personales son, pues, esenciales en la construcción de nuestras experiencias estéticas significativas, que se desarrollan según una lógica de asociación que viene dictada por nuestras estructuras corporales de experiencia. En otras palabras, los significados gestuales-simbólicos, en la comunicación (interacción) artística, se revelan en el nivel de su corporeización. Esta profunda implicación es crucial porque es donde la subjetividad se encuentra con la intersubjetividad, donde las respuestas estéticas incluyen rasgos irreductibles que dependen de los antecedentes biográficos y las características individuales de los receptores, pero también de la historia cultural de comunidades y sociedades concretas (Higgins, 1997).

Parece, pues, que las intervenciones artísticas operan en este umbral en el que la subjetividad se entrelaza con la intersubjetividad, lo que implica un tipo específico de representación (diferente de la representación en el lenguaje verbal, propositivo y conceptual) en el que se producen nuevas construcciones de sentido reconfigurando nuestras viejas configuraciones mitopoéticas establecidas, es decir, transformando la experiencia mediante la creación de contenidos. Así, el conocimiento producido por las intervenciones artísticas es un tipo de conocimiento que no depende de métodos contemplativos, de cálculo, lógico-analíticos o interpretativos. En un reciente libro editado por Huber et al. (2021), se propone el término 'Knowing' para este tipo de conocimiento: "*Knowing in performing* se refiere a la acción en las artes escénicas como una forma específica de generación de conocimiento" (Huber et al., 2021, p. 18). Además, en el mismo texto, se aclara que:

[El sufijo "ing" en "knowing" apunta a una realización genuinamente física, sensual y práctica y, por tanto, a la condición fluida y procesual del conocimiento: Conocer es literalmente algo que hacemos. [...] presupone un aprendizaje práctico por medio de la acción en el que el conocimiento y el dominio se desarrollan en paralelo y se superponen completamente. [...] Este conocimiento es en realidad multidimensional. Comprende principalmente un conocimiento corporeizado, un conocimiento sensual-situacional, así como un conocimiento ligado a la experiencia del proceso de trabajo³¹. (Huber et al., 2021, p. 18/19)

A pesar de este amplio consenso en reconocer que el arte produce conocimiento, persiste una visión conservadora del conocimiento que intenta trasladar los dominios artísticos y corporeizados a los modos declarativos y discursivos:

El arte corre el riesgo de ser rehén de aquellas universidades en las que la calidad artística queda subyugada por los criterios pedagógicos o científicos. En muchos países todavía hay resistencia y oposición a la investigación artística sobre bases artísticas y el arte se ve forzado a entrar en áreas que exigen métodos, teorías y formación desarrollados para la ciencia.³² (Lilja, 2021, p. 28)

En la historia reciente de la academia, se ha ido instituyendo una modalidad híbrida para dar cabida a los artistas en la producción académica, que podemos denominar epistemología de investigación-creación. En esta modalidad se yuxtaponen una investigación, dictada por los procedimientos metodológicos tradicionales de una determinada ciencia, y una creación artística. La investigación puede tener como objeto la creación artística yuxtapuesta, o puede haber aportado sus materiales, procedimientos o estrategias, pero al final es una contribución a la expansión del conocimiento en áreas como la antropología, la historia, la psicología, la sociología, la musicología, la medicina u otras disciplinas, más que en el arte:

El objeto de la investigación artística es el arte. Los artistas nos dedicamos a la investigación para ser mejores en lo que hacemos, para el desarrollo de conocimientos y métodos. Introducimos nuevas ideas para repensar el arte, convertimos en líderes, aumentamos el compromiso del público, investigamos nuevos formatos de presentación, abordamos cuestiones políticas y sociales o desarrollamos prácticas sostenibles. Lo hacemos por la relevancia del arte en una sociedad cada vez más compleja y diversa.³³ (Lilja, 2021, p. 28)

Es importante señalar que la mera descripción no bastará para compartir adecuadamente las impresiones subjetivas y las experiencias vividas. La subjetividad es fundamental en nuestras experiencias artísticas, como creadores y como receptores, en el sentido de que su implicación en los procesos de creación de significado es crucial, es decir, tenemos que movilizar nuestro stock individual (y subjetivo) de conocimientos y afectos basados en el cuerpo para crear significado. Sin la participación de esta base corporal, que implica dimensiones cognitivas inconscientes en los procesos de creación de significado, las experiencias no llegan al ámbito estético. Sin embargo, dentro de los relatos fenomenológicos reflexivos y auto-etnográficos la subjetividad parece entenderse como un relato personal consciente de los fenómenos que no emergen de los procesos de construcción de significados de base corporal (significados corporeizados), sino que resultan de descripciones logocéntricas que establecen una distancia al eliminar las singularidades de cada construcción subjetiva, que, de nuevo, son esenciales para la significatividad de las experiencias estéticas.

La autorreflexividad se ha convertido en un modo de pensamiento común dentro de la investigación artística (e incluso se ha valorado con la consagración del comentario reflexivo como componente de los doctorados específicos de investigación artística). Esta elevación de la subjetividad es un fenómeno que ha atraído, con cierta justificación, una cierta cantidad de críticas.³⁴ (Crispin, 2019, p. 46)

Desde mi punto de vista, no se trata tanto de valorizar la subjetividad para poder sumarse a la investigación, sino de ser consciente de las propias elecciones epistemológicas como investigador. Si los investigadores pretenden explorar diferentes modos de autorreflexividad pero dentro de la elección epistemológica de establecer una línea analítica en continuidad con los trabajos anteriores realizados dentro de los estudios sobre arte en los que la autoetnografía, por ejemplo, se entiende como un género autobiográfico que vincula lo personal con lo cultural, lo social y lo político (como medio de reflexión sobre el propio trabajo creativo de una manera culturalmente perspicaz más que artística), entonces no escapan a un discurso logocéntrico basado en la distancia y la abstracción que imponen la observación y el análisis.

Por otro lado, si los artistas-investigadores tratan de explorar diferentes modos de autorreflexividad, pero dentro de una opción epistemológica en la que exploran formas de compartir sus impresiones subjetivas para aclarar sus intervenciones artísticas -añadiendo conexiones y percepciones para ayudar a los receptores a aprehenderlas y apreciarlas más a fondo-, entonces desarrollarán responsablemente un discurso que sigue una lógica emocional en la que el sentimiento y el pensamiento están vinculados y en la que la empatía es el medio para la interacción comunicativa.

DOS MODOS DISTINTOS DE CONOCIMIENTO

En el diseño y desarrollo de un programa de doctorado en creación artística resultó, por tanto, crucial no sólo considerar, sino también posicionarse claramente en relación con esta fractura epistemológica de la que vengo hablando entre el modo de conocimiento analítico/científico o paradigmático y el modo de conocimiento narrativo: en el modo paradigmático, los investigadores se centran en lo que puede ser entendido de forma similar por los receptores (gracias a la abstracción), en lo que es objetivamente medible, buscando la replicación y la coherencia de los resultados en los experimentos y en los análisis; en el modo narrativo, los investigadores hacen hincapié en las singularidades y las cualidades estéticas incommensurables de una determinada intervención artística.

Nietzsche (1872) señaló la posibilidad de pensar lo individual, lo corpóreo, lo instintivo, sin renunciar a compartir el pensamiento y el conocimiento. Lejos de sostener un pensamiento abstracto, que impone la generalización y la impersonalidad, la subjetividad corporeizada de una intervención artística propone la universalidad de lo absolutamente singular. Las intervenciones artísticas operan en este umbral donde la subjetividad se entrelaza con la intersubjetividad, lo que implica un tipo específico de representación (diferente de la representación en el lenguaje verbal, propositivo y conceptual) que Lehrer (2012) denominó Ejemplarización. Un ejemplar representa una clase de experiencias de la que él mismo es también un miembro. Una experiencia consciente de un color puede servir como un ejemplar que exhibe cómo es el color. Este ejemplar es como una marca psicofisiológica que puede definir una marca conceptual, en la que este ejemplar también forma parte del contenido.

El ejemplar permite representar una clase de objetos que forman parte de la marca conceptual. La Ejemplarización es, por tanto, un proceso que "produce una representación del contenido en términos de un particular experimentado que representa otros particulares". La Ejemplarización implica la generalización de un particular". (Lehrer, 2012, p. 1). Sin embargo, cabe destacar que esta generalización no es reductora. La Ejemplarización no es abstracción, es decir, uno sólo puede reconocer el color azul si se ajusta a su ejemplar, y no a partir de las explicaciones verbales dadas por otros. En ese ámbito íntimo en el que la subjetividad emerge de la

intersubjetividad se encuentra una red de ejemplares y es precisamente en este nivel en el que nos llegan las intervenciones artísticas. Es en este nivel donde el arte reconfigura nuestras viejas configuraciones mitopoéticas, transformando la experiencia mediante la creación de contenidos.

El conocimiento producido por las intervenciones artísticas, por lo tanto, no se basa en abstracciones o proposiciones intelectuales, como he estado argumentando, sino en una red de ejemplares. Es más bien lo contrario: los ejemplares son la fuente y el terreno desde el que se formulan los conceptos y nos permiten ampliar la conciencia de nosotros mismos, del mundo y de nosotros en el mundo. En consecuencia, podemos agrupar los modos de conocimiento en dos vertientes, una a cada lado de la división epistemológica:

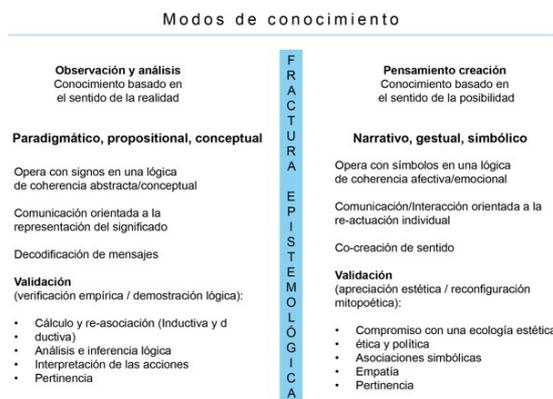


Figura 1. Modos de conocimiento y fractura epistemológica

Fuente: Creación propia

Existe un amplio consenso en el reconocimiento de estos dos modos de conocimiento, pero si los investigadores siguen entendiendo la investigación exclusivamente como descripción, siempre caerán en la tentación de explicar las intervenciones artísticas recurriendo al discurso paradigmático.

Hay una distinción fundamental: la investigación describe el mundo; la composición añade algo al mundo. La investigación, al menos del tipo científico al que se suele asimilar la composición musical, pretende producir resultados generalizables; la importancia de una pieza musical reside, por el contrario, en su particularidad.³⁵ (Croft, 2015, p. 8).

En su polémico artículo "Composition is not research" (Composición no es investigación), John Croft dejó al descubierto la cuestión crucial: la tendencia general del mundo académico es entender la investigación como descripción y no como creación. De ahí la desesperada y obsesiva insistencia en dar cuenta de la creación artística recurriendo a un discurso paradigmático. El discurso paradigmático no es adecuado para explicar ambos lados de la división epistemológica. Sólo el modo de discurso narrativo es capaz de articularse con la poética y la *poiesis* de las creaciones artísticas, de explorar sus conexiones y asociaciones, y de crear un sistema abierto de disposiciones e interacciones, es decir, una ecología poética, estética y política. El discurso narrativo no se limita a un análisis estructural de regularidades y elementos comunes, ni implica necesariamente una perspectiva histórica, ni pretende una coherencia articulada y homogénea. Las operaciones relacionales del discurso narrativo pueden incluir la discontinuidad, las variaciones, las contradicciones y muchas otras modalidades de relación, siguiendo más una lógica emocional, que pueden ser incluso de carácter paradójico.

Este relato narrativo (es decir, la documentación que integra la investigación junto con la intervención artística) debería ser una especie de aclaración que promueva la implicación, tanto emocional como simbólica, de los receptores con las intervenciones artísticas, potenciando sus experiencias estéticas. El contenido de cualquier aclaración dentro de un proyecto de investigación artística debería afirmar, al menos, si lo que era convincentemente desafiante y relevante al inicio de la propuesta tiene, al final del proyecto, una respuesta artística igualmente convincente y relevante. De este modo, la aclaración de una intervención artística respondería adecuadamente a la demanda académica de compartir el conocimiento, pero, de nuevo, esto sólo será posible a través de un discurso en modo narrativo que comunica (es decir, interactúa), comparte y convence no tanto a través del rigor de las construcciones conceptuales y abstractas, sino primordialmente a través de la empatía. El modo narrativo del discurso sigue una lógica emocional en la que el sentimiento y el pensamiento no están separados.

El programa de doctorado que proponemos se basa en esta episteme del pensamiento creativo, entendido como el proceso *poiético-poético* de producción y realización artística, que corresponde a la columna de la derecha del cuadro de la figura 1 (véase más arriba). Así, se pretende que los proyectos de doctorado que se desarrollen en el ámbito del PDCA (a) trabajen con símbolos en una lógica de coherencia afectiva/emocional, (b) interactúen y susciten re-actuaciones individuales, y (c) den lugar a la co-creación de sentido tanto para la intervención artística como para el documento de apoyo que tiene la función de aclararla.

EPÍLOGO

Este artículo presenta un nuevo programa de doctorado en creación artística que tendrá su primera edición en el próximo año académico 2022/23. Se trata de una fractura epistemológica ineludible en relación con los doctorados en Investigación Artística en las instituciones de referencia del Espacio Europeo.

Este programa doctoral fue concebido y elaborado en el entendimiento de que las intervenciones artísticas relevantes nos afectan a

nivel de nuestras configuraciones mitopoéticas más profundas (precisamente por su modo específico de comunicación al ser interactivo, directo, no mediado y empático). Nuestras configuraciones mitopoéticas se sitúan en una red intersubjetiva de ejemplares donde el sentir y el pensar se entrelazan en una amalgama inextricable que en realidad constituye un territorio de exploración privilegiado para la investigación artística.

Estos ejemplares, al igual que los gestos, no son universales sino generalizables dentro de una comunidad y sólo pueden ser alcanzados y reconfigurados a través de re-actuaciones subjetivas. Por consiguiente, es a través de esta peculiar interacción -que implica re-actuaciones y significados corporeizados- que las intervenciones artísticas abren el camino a las reconfiguraciones mitopoéticas, y, subsecuentemente, sólo un discurso que se resiste a la abstracción y mantiene dimensiones gestuales y simbólicas similares puede añadir a las experiencias artísticas, ya sea explorando las impresiones subjetivas de los creadores sobre sus creaciones o aclarando la relevancia estética, ética y ecológica de las intervenciones artísticas. En otras palabras, existe un territorio, constituido por una amalgama intersubjetiva corporeizada de creencias, convicciones y configuraciones mitopoéticas, en el que la investigación artística tiene todas las condiciones para explorar nuevas posibilidades, crear nuevas realidades e intervenir provocando cambios y reconfiguraciones en nuestros imaginarios y en la comprensión que tenemos de nosotros mismos, del mundo y de nosotros en el mundo.

REFERENCIAS

- Barthes, Roland (1982). *L'obvie et l'obtus*. Paris, France: Editions du Seuil.
- Bateson, Gregory (1972). *Steps on the Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*. New York: Chandler Publishing Co.; St Albans: Paladin.
- Crispin, Darla (2019). The Deterritorialization and Reterritorialization of Artistic Research. *Online Journal for Artistic Research*, vol.3 n.2, 45-59.
- Cox, Arnie (2001). The mimetic hypothesis and embodied musical meaning. *Musicae Scientiae*, Fall 2001, Vol V, 195-212.
- Croft John (2015). Composition is not Research. *TEMPO*, 69(272), 6-11.
- Damasio, António (1999). *The Feeling of what happens: Body and emotion in the making of consciousness*. Orlando, FL: Harcourt Brace.
- Deleuze, Gilles (1981). *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris, France: Editions de la différence.
- Derrida, Jacques (1973). La Mythologie Blanche: La métaphore dans le texte philosophique. *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*. Éditions du Seuil, Paris, Deuxième année, Avril, Numéro 2, 1-52.
- Donald, Merlin (1991). *Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. London, England.
- Gil, José (2001). *Movimento total: Corpo e dança*. Lisboa, Portugal: Ed. Relógio d'água.
- Higgins, Keith (1997). Musical Idiosyncrasy and Perspectival Listening. In J. Robinson (Ed.), *Music and Meaning* (pp. 83-102). New York: Cornell University Press.
- Huber, Annegret; Ingrisch, Doris; Kaufmann, Therese; Kretz, Johannes; Schröder, Gesine; Zembylas, Tasos (2021). *Knowing in Performing: Artistic Research in Music and the Performing Arts*. Columbia University Press.
- Johnson, Mark (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kundera, Milan (1991). *Immortality*. New York, NY: Harper Collins.
- Lehrer, Keith (2012). *Art self and knowledge*. New York, NY: Oxford University Press.
- Lilja, Efva (2021). The Pot Calling the Kettle Black: An Essay on the State of Artistic Research. In Annegret Huber, Doris Ingrisch, Therese Kaufmann, Johannes Kretz, Gesine Schröder, Tasos Zembylas (Eds.). *Knowing in Performing: Artistic Research in Music and the Performing Arts* (pp. 27-34). Columbia University Press.
- Lyotard, Jean-François (1974). *Discurso, Figura*. Editorial Gustavo Gili, S.A., Madrid, España.
- Nietzsche, Friedrich (2018). *Thus Spoke Zarathustra*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Rosen, Charles (1994). *The Frontiers of Meaning: Three Informal Lectures on Music*. USA and Canada: Harper Collins Canada Ltd.
- Small, Christopher (1998). *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover and London: Wesleyan University Press, published by University Press of New England.

Jorge Salgado Correia

Con una formación en Música y Filosofía, Jorge obtuvo un diploma de solista en Holanda en la especialidad de Música Contemporánea (Flauta) y desarrolló una activa carrera como solista y músico de cámara participando en numerosos festivales de música y grabando varios CDs. Paralelamente, estudió Estética y Filosofía de la Música en la Universidad de Ámsterdam y luego en la Universidad de Sheffield (Reino Unido), donde se doctoró en performance musical. Actualmente es profesor asociado de la Universidad de Aveiro (Portugal), coordinador del grupo "Creación, Performance e Investigación Artística" de la unidad de investigación INET-md, habiendo publicado principalmente en las áreas de performance musical e investigación artística. Es editor y fundador de "IMPACT-Online Journal for Artistic Research" y presidente de la Asociación Portuguesa de Flautas (APF).

ESTRUCTURA, PERSONAJES Y LENGUAJE EN
EL CUERPO MÁS BONITO QUE SE HABRÁ ENCONTRADO NUNCA EN ESTE LUGAR, DE JOSEP MARIA MIRÓ

ABEL GONZÁLEZ MELO
Universidad Carlos III de Madrid

I

A punto de comenzar la primavera de 2021 en el hemisferio norte del mundo, Josep Maria Miró compartía en sus redes sociales una fotografía de su pueblo natal, Prats de Lluçanès, tomada por él mismo. «Tenía ganas de ir hasta este punto porque es el paisaje más parecido a lo que imaginaba cuando empecé a escribir *El cuerpo más bonito que se habrá encontrado nunca en este lugar*», se lee en su publicación, y unas líneas más adelante, añade: «la obra comienza en un campo que podría ser exactamente este». Las anchurosas praderas verdes, en sombra o iluminadas por un tenue sol de atardecer, abarcan todo el primer término de la imagen, y al fondo se observa la masía y la iglesia de Sant Sebastià, recortadas por un horizonte que, entre colinas que van perdiéndose en lontananza, da paso a un cielo impoluto.

Figura 1. Prats de Lluçanès



Fuente: Foto de Josep Maria Miró

Las fotografías de Miró me parecen un patrimonio artístico y humano tan poderoso como sus obras de teatro. Al igual que Juan Rulfo, Patti Smith y Allen Ginsberg, a lo largo de los años el autor ha ido dejando un amplio registro fotográfico de sus viajes por el mundo, de ciudades y parajes próximos o remotos, a muchos de los cuales el estreno o la publicación de su dramaturgia lo han conducido. Sus imágenes y sus palabras poseen algo en común: la precisión de la mirada. Ni unas ni otras resultan azarosas: Miró sabe dónde observar. Y, sobre todo, cómo observar. Qué escoger para construir su relato. Y qué ocultar. Siendo dos universos tan diferentes la imagen y la palabra, él desarrolla en ambos el procedimiento justo para seducirnos desde la insinuación y el claroscuro de la mirada. De ahí que sus dramas, tanto como sus fotografías, no cesen de inquietarnos. Y tal vez, también por ello, sean precisamente una enciclopedia y una cámara fotográfica los objetos que Antònia, la madre de *El cuerpo más bonito que se habrá encontrado nunca en este lugar*, continúa salvando de entre un montón de cosas viejas, «dándoles un valor que ya no tenían».³⁶

De esta publicación y este paisaje en concreto me atrajeron de inmediato dos cuestiones: la referencia a la infancia del autor -que en esta confesión enlazaba sutilmente su propia biografía con la ficción-, y esa iglesia solitaria en medio del campo, consagrada al emblemático mártir cristiano -la demarcación fotográfica del entorno real que había inspirado el texto, presidido por un símbolo religioso de enorme envergadura: el Apolo cristiano, el santo que milagrosamente «resucita» tras su primer martirio, el invocado contra la peste y contra los enemigos de la fe.

Por aquellos días empezaba yo a escribir este artículo sobre *El cuerpo más bonito que se habrá encontrado nunca en este lugar*, texto merecedor del Premio Born de Teatro 2020 y con el que Josep Maria Miró se ha convertido en el único dramaturgo en obtener en tres ocasiones el prestigioso galardón, uno de los más codiciados de Europa, en su medio siglo de historia. No pude en ese momento evitar la asociación con Jean-Paul Sartre: «Cada hombre tiene su lugar natural; ni el orgullo ni el valor fijan su altitud: la infancia decide».³⁷ Si bien la huella de la sentencia sartriana puede rastrearse a lo largo de la historia del arte y es particularmente reconocible en notables autoficciones teatrales de los años recientes -como *Ostia* de Sergio Blanco, *Diez millones* de Carlos Celdrán o *Los Gondra* de Borja Ortiz de Gondra-, lo que me atrajo aquí fue la sutil alerta lanzada por Miró sobre el punto donde realidad e invención, presente y pasado, yo y mundo se (con)funden en el material dramático, con un curioso encaje entre misticismo e infancia.

No le interesa al dramaturgo operar con los mecanismos de la autoficción. Por otra parte, no es la primera vez que la memoria del niño Josep Maria se abre camino en su dramaturgia: sin ir más lejos, en su aclamada obra *El principio de Arquímedes* (Premio Born de Teatro 2011), en un momento de máxima tensión el personaje de Jordi hace un retroceso a su infancia al recordar la piscina municipal y a Ares, personaje inspirado en el propio entrenador de natación de Miró, de igual nombre, según el autor ha confesado en cierta oportunidad. Tampoco es nuevo en su obra el asunto religioso: con implicaciones diferentes aparece, por ejemplo, en *Gang Bang* (2011) y *La travesía* (2015). En el texto que hoy nos ocupa, sin embargo, la infancia se muestra tan finamente hilada a la espiritualidad, con implicaciones determinantes para el trazado dramático y ético de los personajes, que es imposible abstraerse de una lectura donde las evocaciones bíblicas ofrecen solidez y trascendencia al sedimento poético.

Figura 2. Josep Maria Miró recibiendo el Premio Born de Teatro 2020



Fuente: Foto de Josep Bagur

Los párrafos que siguen toman como eje los tres elementos que considero pilares de la poderosa arquitectura dramática de Miró: la estructura, los personajes y el lenguaje, mediante los cuales se va conformando la particular atmósfera que caracteriza cada una de sus obras. La riqueza de sus dispositivos y los desafíos técnicos que propone su dramaturgia labran un terreno fértil para la teoría,³⁸ y pueden explicar, junto a la dimensión humana de su discurso, el impresionante impacto que ha tenido el teatro de Josep Maria Miró en todo el orbe durante la década reciente, con más de un centenar de estrenos, traducciones a más de veinte lenguas y múltiples ediciones.

II

Resultan las estructuras uno de los elementos más sobresalientes del teatro de Josep Maria Miró: sus fábulas suelen desarrollarse desde enjundiosas (de)construcciones del espacio y el tiempo que, lejos de funcionar como piruetas formales, portan un genuino significado dramático. No es el argumento lo que más nos atrapa de *El principio de Arquímedes*, sino la alternancia entre las escenas

impares donde la acción avanza y las pares en que se abre paso la retrospectiva, con mínimas repeticiones que ensamblan el relato y nos van sumergiéndolo en el clima de fragmentación y caos que envuelve a los personajes. De *Nerium Park* (2012) nos importa el amor entre Gerard y Marta, sobre todo, por lo que ocurre en el tiempo latente encerrado en once amplias elipsis progresivas, gracias a las cuales un año de relación se condensa en doce breves episodios, mes tras mes. Y de *Rasgar la tierra* (2014) nos imanta la comodidad con que los *flashbacks* irrumpen en escena.

Siempre me fascinó de la geometría euclidiana la imposibilidad de la existencia del pentaedro regular: no hay un sólido platónico de cinco caras. El pentaedro es, por naturaleza, un poliedro imperfecto: ni todas sus caras son polígonos regulares iguales entre sí, ni todos sus ángulos sólidos son idénticos. Hallarse entre la perfección del tetraedro y la del cubo le confiere al pentaedro cierto carácter marginal con respecto a los cinco gloriosos sólidos de Platón. Y también un aire de misterio, como el que acompaña a las pirámides de Egipto, los pentaedros más asombrosos que ha parido la humanidad.

El cuerpo más bonito que se habrá encontrado nunca en este lugar es, en términos estructurales, un pentaedro dramático. Cinco cuadros componen el monólogo, ligados de manera que en cada uno resuenan todos los demás y cada final anticipa discretamente al siguiente protagonista. La historia se despliega mediante un prodigioso efecto Rashomon y nos va incitando a descubrir, paso a paso, el nexo entre las caras colindantes del pentaedro, la permeabilidad de los bordes compartidos, el eco de unas áreas en otras, la armonía del conjunto, mientras mantiene oculto en el interior un importante volumen de información que, aunque no ve la luz directamente, resulta indispensable para sostener la cohesión del cuerpo.

El arco topográfico patente que traza esta estructura fluctúa entre el exterior y el interior, pero mantiene siempre la sensación de intemperie. La acción comienza en un espacio abierto -el campo, donde Lluís y el campesino descubren el cuerpo de Albert-; prosigue hacia una linde entre dentro y fuera -Antònia parece dirigirse a su interlocutor desde la puerta de entrada de la casa de este-; luego Júlia ensaya en el interior de su chalé con balcón lo que acaso confesará al marido; Ricard habla desde la terraza donde desayuna, o quizás mientras camina hacia el aserradero; y, por último, Eliseu despliega su monólogo en una gasolinera, al borde de la ruta, tras huir del pueblo. Esta marca espacial contrasta de modo significativo con el encierro absoluto predominante en varias obras de Miró: *Humo* (2012) transcurre en el *hall* y las dos habitaciones de un hotel donde los protagonistas se encuentran confinados; *Rasgar la tierra*, en el despacho-aula de una casa de cultura rural; *El principio de Arquímedes*, en el vestuario de un club de natación; y *Nerium Park* y *Umbrío* (2014), en el interior de sendos apartamentos; en todos estos casos, el espacio exterior que rodea el ámbito visible posee tal carga dramática que puede considerarse un auténtico infierno latente. En *El cuerpo más bonito que se habrá encontrado nunca en este lugar* la acción se ha desplazado a ese terreno exterior, a esa intemperie desprovista de confortabilidad -llena de connotaciones telúricas, de referencias a plantas silvestres, animales salvajes, figuras mitológicas -que abarca incluso las pozas, el bosque, la rotonda, la carretera... Escenarios próximos, inolvidables dentro del relato, como la higuera de la que se colgó Ramis, que pervive cual memoria de la miseria del pueblo -sitio al que Antònia se dirige, tras la muerte de Albert, en busca de paz o respuesta: «La higuera. Es un árbol precioso. Todo estaba tan tranquilo que asustaba. Allí delante... He pasado la mano por el tronco de la higuera».

«El peligro... ronda. Hace tiempo. Puede que ya haga tiempo -mucho tiempo- que estamos en peligro. Digo tonterías. ¿Qué peligro puede haber aquí, en este pueblo tan bonito donde piensas que nunca pasa ni pasará nada?», se contradice, inquiere Júlia, llamando la atención sobre el espacio dramático. Uno llega a intuir que es Miró quien se lo pregunta, dado el guiño cómplice de asignarle a Júlia su fecha de nacimiento: 29 de julio; «Yo haré cuarenta y tres en verano», dice ella, con lo cual queda fijado el año 1977 y personaje y autor poseen exactamente la misma edad -hay otra fecha, el 7 de noviembre, cumpleaños de Albert, cuyo significado no me ha sido posible deducir y que asumo como una clave secreta del escritor-. Pero también pareciera ser Miró quien nos pregunta mediante Júlia por tratarse de una inquietud similar a la de Ivana en *Tiempo salvaje* (2017): «¿Este es un lugar bonito para vivir?»,³⁹ que el dramaturgo ha reconocido como propia en las notas al programa del estreno de esa obra en el Teatre Nacional de Catalunya en 2018 - en una superlativa producción dirigida por Xavier Albertí, que les valió a él y a Miró sendos Premios Max-. Todavía en *Rasgar la tierra* -otra preciosa fábula rural- Miquel aspiraba a calmar su desasosiego así: «Cogeré el coche, iré carretera abajo y me detendré en algún lugar que sea bonito para pasar la tarde y mirar el paisaje». Pero hacia el final del texto que aquí nos convoca, Eliseu, que ha salido huyendo, comparte una conclusión bastante pesimista: «Cada vez es más difícil encontrar un lugar divertido y libre. Mi pueblo no es ninguna de las dos cosas. Tampoco un lugar bonito para vivir», resultante acaso del odio que destilan pensamientos y frases como los de Ricard: «Qué daño nos habéis hecho. [...] Aquí se estaba bien. Era un lugar tranquilo. Lo era. Hermoso. Hasta que algunos hombres empezaron a ir a la comarcal moviendo el culo como unas furcias y dejando que cualquiera se corriera dentro de sus bocas y encima de sus nalgas».

Mención aparte merece el ámbito de irrealidad que suponen los sueños y las pesadillas de los personajes. Se trata de una constante en el teatro de Miró, quien pareciera permitir a sus criaturas un mundo paralelo, revelador y martirizante, complementario de sus trayectorias en la ficción. Inolvidable por su simbolismo es la pesadilla de Anna en *El principio de Arquímedes*, con la piscina vacía y el fondo lleno de puntos negros, pero las hay también en otros textos. En *El cuerpo más bonito que se habrá encontrado nunca en este lugar* se manifiestan, primero, en Antònia: «Cada sueño más violento que el anterior». Luego percibimos el sueño de Júlia narrado ante Roger, que acaso sea una suerte de elocuente duermevela: «Un día soñé que Albert entraba de nuevo por el balcón. [...] te vi en la puerta. Estabas mirándonos. Cómo él me embestía con sus diecisiete años. [...] Me pareció que llorabas, ¿me equivoco? También que estabas excitado».

Más tarde, Eliseu declara que tiene «un don con los sueños». Por la época en que la obra ha sido escrita, el primer episodio que narra cabe ser leído en relación con el confinamiento domiciliario que impuso la pandemia del covid-19: «he soñado con el pueblo. Alguna fuerza no dejaba salir a la gente de sus casas. Por mucho que lo intentases no podías. Afuera, la naturaleza se apropiaba de los espacios, de lo que había sido suyo. Les recordaba a los hombres que nunca habían sido propietarios. Solo un espejismo. Un préstamo. Temporal». ¡Qué potencia salvífica la del gesto poético de Miró al colocar todo el horror de la pandemia dentro del sueño, de la premonición de su personaje, como si fuera posible desprendernos de tanto dolor, de tantas pérdidas, con solo abrir los ojos! No

puedo resistirme a citar otro extracto: «Las raíces empezaban a levantar el cemento y los adoquines. Era de una belleza aterradora. [...] Ahora, allí encerrados, solo se podían ver a sí mismos. No les gustaba. [...] Los que viven solos... algunos vomitaban o caían al suelo con movimientos espasmódicos. [...] Los que viven acompañados se daban golpes entre ellos. Arrancaban los ojos y el pelo del otro». Asimismo, porta un componente milagroso la segunda mención al sueño que hace Eliseu: siendo niños, ante el pánico que siente Ramis al irse a dormir -«No quiero tener pesadillas. Ni gritar. Ni hacerme pis en la cama. No quiero que los demás niños se rían de mí»-, él lo abraza para que se duerma, y con «su respiración en la palma de la mano, vi lo que soñaba. Tan nítidamente que helaba la sangre. Cada vez que iba a gritar... (*Cierra el puño.*) Yo me tragaba las imágenes, el miedo, y ahogaba el grito. [...] Aquella noche descubrí que tengo este don, aunque habría preferido no saberlo, no ver lo que soñaba, lo que le pasaba». Estremece el aliento mágico, la ternura desde la que se narra el trauma infantil, la huella impercedera de un amor labrado a los seis años: «No recuerdo cuándo nos conocimos ni dónde. Siempre lo tuve a mi lado. No hay un antes de conocerlo. Mi existencia comienza con él. Después lo perdí». El tercer sueño-pesadilla de Eliseu se relaciona precisamente con esa pérdida: Antònia se le aparece y lo amenaza con matarlo si se acerca a Ramis y a ella.

III

Los grados de representación del personaje que conviven en la obra suponen otro elemento estimulante para el análisis. En primer lugar, la instancia de personaje patente se encuentra matizada por la indicación de que el texto está «pensado para un único actor o actriz. Su género es indiferente. También su edad. Y el físico». Hasta ahora, solo en *Olvidémonos de ser turistas* (2017) el dramaturgo había animado a que un mismo intérprete asumiera distintos roles «con un simple cambio de ropa, peinado o caracterización» -refiriéndose a «los actores argentinos» que esta obra requiere y para apoyar la idea dramática de que los personajes catalanes van «a poner el mismo rostro, o muy parecido», a quienes encuentren en el viaje-. Pero aquí la propuesta es mucho más radical: los siete personajes listados por el autor como «voces» del monólogo -con implicaciones de diversa índole en la trama, desde la incidental de Lluís o el campesino hasta la protagónica de Albert- habrán de convivir en una sola persona que los irá asumiendo a todos de manera sucesiva, que pondrá su cuerpo y su voz a disposición de cada uno de ellos en cada momento, pero que ante el público, inevitablemente, no conseguirá desprenderse de la acumulación sensorial que supone esta superposición de mundos: he ahí un mérito mayor del texto y la razón por la cual *El cuerpo más bonito que se habrá encontrado nunca en este lugar* se concibe como -y solo como- un espectáculo unipersonal. Tal confluencia de múltiples sujetos patentes en un mismo ejecutante, generada a propuesta del autor, entronca con la esencia ritual del hecho escénico: las «voces» irán habitando al actor o a la actriz, quien se encargará de *interpretarlas* ante nosotros, ya no únicamente en el sentido de representarlas, sino sobre todo en el de *traducirlas* del verbo al soma, decodificarlas, desentrañarlas. Esta invitación que hace el texto a adentrarse en él desde el misterio atávico del teatro, como en una suerte de culto de posesión, dispara la convención dramática hacia zonas que exigirán un virtuosismo superior tanto por parte del intérprete como del director de escena.

Figura 3. Maddalena Crippa en el estreno italiano de la obra, Teatro di Rifredi, Florencia, con traducción y dirección de Angelo Savelli, 2021



Fuente: Foto de Stefano Cantini

De no menos importancia resultan los personajes latentes: cada uno de los interlocutores silentes -o cuyas réplicas el texto ha suprimido en un estilizado ejercicio- de Albert, Antònia, Júlia, Ricard y Eliseu. La estrategia discursiva del monólogo en coloquio parece oportuna tanto para garantizar el sedimento de verosimilitud de la situación dramática -toda vez que existen destinatarios directos en la diégesis ante quienes el relato se despliega, aparte de los destinatarios indirectos que como lectores o espectadores somos- como para generarnos una inquietud creciente: nos va incumbiendo cada vez más ese destinatario, quién es y, sobre todo, por qué es ese y no otro el sujeto elegido como oyente. Pero Miró ha afinado aún más su estrategia: en el monólogo de Albert, el primero de la obra, de manera muy sutil nos ha ido convirtiendo a nosotros mismos en el único receptor posible, directo e indirecto, de las palabras del muchacho, dada esa dimensión sobrenatural -de la que nos vamos percatando poco a poco- desde la que el personaje nos habla y nos comparte los anhelos que acaso solo la muerte logra hacer posibles -como este, referido a Lluís: «Ojalá me coja y me lleve hasta el centro del pueblo, a la plaza nueva y que, a su paso, todo el mundo salga a los balcones, portales y a la calle cuando lo vean pasar con mi cuerpo en sus brazos»-. Así, convocados a participar desde el inicio, convertidos en personajes latentes por obra y gracia de Albert -quien, sin apelar de modo explícito a nosotros, necesita nuestra presencia para poder existir como voz-, ya no

querremos abandonar esa condición de testigos privilegiados de cuanto se diga, esa sensación de que nos están susurrando algo al oído, ni siquiera cuando, más adelante, tengamos la certeza de que la madeja argumental va ganando espesor justo porque se empiezan a delinear otros sujetos a quienes el texto se dirige en primera instancia, y que parecen ser: el alcalde en el monólogo de Antònia; Roger en el de Júlia -invisible por partida doble: no está físicamente en la escena pero tampoco en la diégesis, pues más bien ella prepara en bucle distintas versiones de lo que le contará-; Ricard, cada vez más demencial, ¿se dirige a alguien del pueblo con quien se ha sentado a desayunar?, ¿luego a Antònia?, ¿a cualquier persona con la que se cruza mientras va hacia el aserradero?, ¿a múltiples fantasmas?; y, por último, Eliseu habla ante una desconocida que le brinda un poco de amabilidad. Guardan los cinco monólogos cierta aura fantasmal o de locura, y el tono de secreto o confesión íntima que se extiende por las escenas va trenzando el interés por las pistas que revela cada personaje que habla y la expectación ante cómo lo va recibiendo cada personaje que escucha - naturaleza la de estos últimos que el autor juega a difuminar-: brillante engarce de los ámbitos patente y latente que se convierte en uno de los principales motores del crecimiento dramático.

Si el registro lingüístico ha resultado esencial para el delineamiento de los caracteres hasta aquí mencionados, aún más lo será para los que pertenecen al ámbito de la acción ausente o referida, indispensable en esta obra. En su dramaturgia Miró ha acudido a este recurso con brillantez: ahí están inolvidables personajes ausentes como Àlex y Paula en *El principio de Arquímedes* y Sergi en *Nerium Park* -cuyas existencias en paralelo al desarrollo de la trama acentúan su valor, parecieran convertirlos en latentes-, o bien Marc en *La mujer que perdía todos los aviones* (2009) y Josep Balada y Octavi en *Cúbito* (2016) -que ganan hondura por concernir al sedimento pretérito del relato-, unos y otros de notable repercusión en las obras de las que forman parte. Pero en *El cuerpo más bonito que se habrá encontrado nunca en este lugar* el dramaturgo da otra vuelta de tuerca, el procedimiento adquiere tintes más agudos al tratarse de un material que se desarrolla fundamentalmente en la narración, en el lenguaje, pilar desde el cual se van ensanchando más y más las márgenes del caudaloso tiempo pasado y las criaturas que a él atañen.

Y dentro del pasado, esa portentosa creación que es Ramis. Gran destreza la de Miró para conseguir que un personaje ausente vaya apoderándose del relato cuadro a cuadro. Sin nombrarlo aún, la primera mención que se hace a él llega en voz de Albert: aquella tarde en las pozas, «eres la cosa más bonita del mundo», el abrazo de amor filial con esa fuerza «amenazante y dolorosa», la ventura suprema colmada de lágrimas: «Soy tan feliz que me gustaría congelar este momento y que no terminase nunca». Asistimos a la sublimación de la infancia de Albert, aquel día, «el último que recuerdo con mi padre», labrado con cincel en su memoria a tal punto que es el motivo evocado en ese delirio de último aliento o principio de resurrección. Y siento que es precisamente por ese surgimiento de Ramis desde la visión de un niño de seis años que la fugaz descripción de la escena y el personaje provoca en nosotros una empatía inmediata. «Qué mala pata esta gente», en boca de Lluís -y en referencia a este jadeante diálogo: «¿Cuánto hace...? / ¿De qué? / Su padre... / Diez u once años»-, es el único indicio de tragedia anterior que nos ha dejado este cuadro. A continuación, Antònia traerá el pasaje de la caleta, viajamos aún varios años atrás: la noticia del futuro nacimiento de Albert -ella se lo lleva lejos, al mar, para contarle- y su repercusión en Ramis. Fascina aquí el recurso iterativo con respecto a la evocación previa de Albert: de nuevo el asombro, la alegría y el azoro fundidos en el abrazo y el llanto, las palabras idénticas y la urgencia por eternizar el momento, que nada lo pueda mancillar: como si volvieran las sensaciones y la emoción exactas a habitar a Ramis el primer y el último día en que sabe de su hijo. Pero aún tendremos que ir más atrás en su vida para arrojar un poco de luz sobre las circunstancias que rodearon esa muerte que mediante Antònia se empieza a entrever, y para ello llega el monólogo de Ricard, que esboza a un Ramis niño en aquellas turbadoras visitas al aserradero, con el fantasma de los campamentos del Opus Dei y el padre Felip como telón de fondo. No será hasta la escena final, sin embargo, que Eliseu aportará las claves que cierran el arco del personaje, con el relato de dos secuencias que curiosamente son, en la cronología de la vida de Ramis que la obra ha ido descomponiendo adrede, la más alejada en la línea temporal -las pesadillas inenarrables que, siendo niños, abrazados en la litera, Eliseu va eliminando de su mente para que pueda dormir- y la más próxima: luego de una larga separación del amigo, la nueva iteración del abrazo, el dolor, el llanto, el silencio, la declaración del miedo y el peligro que Ramis advierte en sí mismo, antes de lanzarse a correr hacia la higuera.

Figura 4. Pere Arquillué en el estreno absoluto de la obra, Teatre de Salt, Girona, con dirección de Xavier Albertí, 2021



Fuente: Felipe de Mena / Temporada Alta

Me detengo en este mecanismo de construcción porque resulta modélico de un estilo que Miró ha ido depurando a lo largo de los años: la gestación de atmósferas dramáticas a partir de indicios más que de pruebas fehacientes. La apuesta por el claroscuro en lugar de la nitidez. Recuérdese *La mujer que perdía todos los aviones*, suerte de carta de intenciones en 2009, con la que el autor obtuvo a los treinta y dos años su primer Premio Born: ese zumbido persistente, esa atmósfera de «dolor tropical» que se va agudizando en la medida que los personajes la habitan. Aquí tenemos la certeza de que Ramis queda diseñado con entera realidad, con tanta angustia esencial y tanta dificultad interior que dan ganas de abrazarlo, de salvarlo, de curar su llaga, de amarlo para toda la vida. Sin embargo, todo ello se ha conseguido apenas a partir de rumores, de perspectivas que el pentaedro en su evolución ha ido integrando, de fragmentos de Ramis que han ido yuxtaponiéndose monólogo a monólogo. Miró no intenta juzgar ningún comportamiento; no impide

que sus personajes se desahoguen con respecto a Ramis hasta donde el pudor les permita: sabe que todo recuerdo compartido llegará censurado por la propia conveniencia del hablante ante su interlocutor silente -nadie quiere pasar a la posteridad como un monstruo-, y en esa seguridad se ampara como dramaturgo. Nadie va a excederse en su confesión, todos van a frenar a tiempo: he ahí el quid del perenne misterio, del suspense que nos generan las revelaciones. El texto nos mantiene en vilo gracias a esta operación de forja incesante de un personaje ideal que va convirtiéndose, sin que hayamos percibido cómo, en el protagonista del relato y del ahogo que nos recorre durante la lectura.

Es con el develamiento paulatino de Ramis que va creciendo nuestra percepción de Albert más allá de los datos biográficos o argumentales. Esa herida que fue consumiendo al padre, que lo fue hundiendo en un agujero cada vez más profundo, de silencio, de timidez y de angustia, pareciera tomar un paradójico relevo en la conducta desorbitada del hijo, catalizador de las pulsiones ocultas e inenarrables de los habitantes del pueblo. Los grandes textos de Josep Maria Miró trabajan sobre el impulso del deseo, lleno de enigma y opacidad, encarnado en personajes que son objetos del deseo como Dídac en *Umbrío* -donde el exergo mismo ya declara el diálogo con *Teorema* de Pier Paolo Pasolini- o Ivana en *Tiempo salvaje*, quienes irrumpen en un ambiente de cierta estabilidad y desencadenan un torbellino: «no hay nada más desafiante y subversivo que la belleza». Pero Albert rebasa estos modelos y, en la medida en que van surgiendo los indicios de su entorno, su herencia emocional y sus ausencias, va aumentando su dimensión metafísica dentro del relato. El tierno niño que abraza al padre en el primer monólogo -el mismo que se avergüenza de su madre, que la llama ridícula, que la acusa de la infelicidad del padre- es transformado por Júlia -ante ese imposible Roger, pareja que hace también un guiño a *Umbrío*- en libertad, deleite y belleza: un adolescente promiscuo que salta las vallas y se cuele en las camas de otras, de otros. A tal punto llega la excitación de Júlia que empezamos a advertir en Albert, más que a un ser de carne y hueso, una ilusión, un destello, algo irrefrenable y hasta monstruoso que habita en nuestro interior, un deseo instintivo y bestial, demoledor para una sociedad que en secreto lo adora, se excita con él, lo idolatra, lo utiliza, pero que en público solo puede repudiarlo y castrarlo. De continuar con vida, «habría sido el apocalipsis del pueblo», dice Eliseu: «era la primavera del deseo o un ángel exterminador que quería matarnos a todos, a todo el pueblo, con su belleza y su sexo».

IV Y FINAL

Y es que el sedimento filosófico -imprescindible en la dramaturgia de Josep Maria Miró- resulta de especial importancia en *El cuerpo más bonito que se habrá encontrado nunca en este lugar*, texto que se abre a múltiples interrogantes y derivas cuyo calibre estos párrafos apenas podrán esbozar, pero que en la amplia vida escénica que le aguarda a la obra seguramente ganarán en proyección e impacto. El firme trazado ético que recorre cada universo de su *Teatro en tiempos salvajes* convoca aquí temas eternos que parecen confirmar la noción schopenhaueriana de que la realidad solo ha evolucionado en lo superficial, no en las cuestiones profundas y esenciales del ser. Los paisajes de este pequeño pueblo catalán que sirve de espacio a la ficción me han trasladado a La Habana, a mi infancia, a cuestiones que calan hondo en mí: el acoso escolar que padecí -lo que cuesta asumirlo, superarlo, no derrumbarse-, la lucha por hacerme de un lugar en el mundo donde ser aceptado, la persistente ambigüedad del deseo y sus espejismos, las mordazas con las que se vive por obligación o por miedo, la insustituible impronta de la amistad.

A generar esa conexión con los temas que irradian de la obra -solo he mencionado mi camino, confiando en que cada lector descubrirá el suyo- ayuda, en primer lugar, el delicado modo en que el dramaturgo los va convocando durante la conformación de su atmósfera dramática: sin hacer hincapié en ninguno, sin convertirlos en eje argumental, sin didactismo o juicio apriorístico sobre ellos. Y en segundo, el brillante equilibrio que se consigue entre lo particular y lo universal, entre el matiz local y «la anchurosa plaza del gran teatro del mundo». Mientras leía esta obra, más que en ninguna otra de Miró, tenía la sensación de estar oliendo aromas, escuchando sonidos y asistiendo a horizontes íntimos donde la campiña catalana y mi propia casa se fundían. Y aunque algo de ello pueda deberse al hecho de haber estudiado la primaria en una masía catalana -erigida a principios del siglo xx en mi habanero barrio de La Víbora-, el auténtico mérito estriba en el deslumbrante trabajo lingüístico desarrollado por el autor, que ensambla los fulgores coloquiales y la altura poética de la lengua madre, el catalán, capaz de vertebrar toda una epopeya desde los registros íntimos.

Miró es sumamente cuidadoso en la elaboración sintáctica y no cesa de arriesgarse con los recursos escriturales que pone en juego: las frases entrecortadas, el tono confesional, la reiteración de motivos, la elección de jerga y vocablos que fonéticamente promueven una temperatura específica... De modo ejemplar se desarrolla el tránsito entre las zonas donde los personajes parecen requerir -o reaccionar a- la intervención de su interlocutor latente y aquellas en que la densidad narrativa vuelve a ocupar el centro del discurso, con admirables desplazamientos de una persona gramatical a otra, saltos temporales que entretejen pasado y presente, y fusión perenne de varias líneas de pensamiento. Sabe el dramaturgo también que a veces las palabras son insuficientes para narrar el dolor, la angustia, el horror, y comparte esa sabiduría con su personaje Lluís, quien, al llamar a la madre de Albert para darle la noticia fatal, solo atina a murmurar: «No sé ni cómo decírtelo. [...] No encuentro las palabras para contar algo así». Miró va más allá y destierra de su texto términos que podrían ser demasiado directos para definir elementos que gravitan en la trama, como «pederastia», «abuso», «acoso», «homofobia», «maltrato», «violación», «suicidio», «asesinato» o «cadáver»; antes bien, prefiere que estas nociones se vayan coligiendo con el decurso de la obra en lugar de explicitarlas. En una sociedad que tiende cada vez más al circo de la obviedad y la grosería, esta opción autoral resulta harto relevante.

En todo el teatro de Miró puede comprobarse el esmerado pulso con que desarrolla los monólogos en coloquio y la preferencia que siente por ellos. Desde *La mujer que perdía todos los aviones*, en algún momento de sus obras -con la excepción de sus piezas breves *El colaborador* (2014) y *Telegrama* (2018)- al menos un personaje comparte un parlamento de notable extensión con su interlocutor patente. Particularmente significativos se muestran los casos de la escena cuatro de *La travesía*, dominada por un extenso monólogo de Óscar -que solo se interrumpe a veces por mínimas intervenciones de Cecília-, así como *Rai* (2016), que en sí misma es un monólogo corto. Jamás, hasta *El cuerpo más bonito que se habrá encontrado nunca en este lugar*, la apuesta había sido tan arriesgada y ambiciosa, no solo por la hondura y la particularidad lingüística de cada una de las cinco voces monologantes -únicamente interceptadas por el diálogo entre Lluís y el campesino en el primer cuadro-, sino por el ya referido mecanismo de generación de los inquietantes interlocutores latentes. Los monólogos se van delineando aquí cual partituras musicales, *leitmotifs* incluidos. El lenguaje

articula la construcción poliédrica del texto, le da relieve y carácter a la estructura y va erigiendo, poco a poco, un estremecedor monumento literario. Esta inquebrantable fe en el poder del lenguaje como portador de la acción teatral, gestor de esa atmósfera de misterio donde confluyen las claves suficientes para que el drama acontezca, coloca a Miró en la órbita de grandes autores europeos contemporáneos como Samuel Beckett, Harold Pinter, Bernard-Marie Koltès, Josep Maria Benet i Jornet y Lluïsa Cunillé.

Abel González Melo (La Habana, 1980).

Doctor *cum laude* en Estudios Literarios y máster en Teatro y Artes Escénicas por la Universidad Complutense de Madrid. Licenciado en Teatrología por la Universidad de las Artes de Cuba (ISA). Cursó la Residencia Internacional del Royal Court Theatre de Londres y Panorama Sur de Buenos Aires. Como investigador ha publicado los libros *Familia y exilio en la dramaturgia de la Gran Cuba. Una perspectiva dramatólogica* (CSIC, 2018), *Festín de los patibulos. Poéticas teatrales y tensión social* (Premio Alejo Carpentier 2009, Letras Cubanas, 2009), *La ciudad sitiada. Teatro y palabra en Antón Arrufat* (Alarcos, 2006) y *Cada vez que te digo lo que siento. Cercanías con Abelardo Estorino* (Reina del Mar, 2005), así como decenas de artículos. Es miembro del grupo de investigación «Análisis de la dramaturgia actual en español», perteneciente al CSIC. Sus textos dramáticos han sido estrenados y publicados en múltiples países, se han traducido a doce idiomas y han obtenido, entre otros, el Premio Fundación de la Ciudad de Santa Clara 2021 (*Intemperie*), el Premio Internacional Casa de las Américas 2020 (*Bayamesa*), el Premio Nacional de Dramaturgia Virgilio Piñera 2014 (*Epopéya*), el Premio José Antonio Ramos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba 2014 (*Mecánica*), el Premio Cubano-Alemán de Piezas Teatrales del Instituto Goethe 2009 (*Talco*) y el Premio de la Embajada de España en Cuba y la AECID 2005 (*Chamaco*). Desde 2006 trabaja vinculado a Argos Teatro y en la actualidad es dramaturgo residente de Teatro Avante. Ha recibido en tres ocasiones el Premio de la Crítica Literaria en Cuba, en cuatro el Premio Villanueva de la Crítica Teatral, y en 2012 el Premio Cultura Viva, en Madrid. Ha escrito el guion cinematográfico de las películas *Chamaco* (2010) y *La partida* (2013). Desde 2010 es director del Aula de Teatro de la Universidad Carlos III de Madrid.

DANZA ESCÉNICA MARCO DE ACTUACIÓN PARA EL ARTE DE LA DANZA. REFLEXIÓN SOBRE ESTE CONTEXTO DE REALIZACIÓN Y LAS CIRCUNSTANCIAS QUE LO CARACTERIZAN

ÁNGELES ARRANZ DEL BARRIO
Miembro del Consejo Internacional de la Danza CID, Unesco

1. INTRODUCCION

Para muchos alumnos, hoy en día, danza escénica es aquella que se muestra en el escenario, sin embargo, en el ambiente profesional y del arte se sabe que estas palabras tienen un significado particular, el indicativo de su contexto de actuación y realización técnico-artístico.

En este contexto, a lo largo de su historia se han ido estableciendo una serie de normas, convenciones, conceptos y términos de aspectos básicos y generales que cada modalidad, desde su particular visión de la danza, pone en valor y aplica en la realización práctica.

También dentro de la cultura de la danza hay fundamentos y principios, marcos teóricos desarrollados por la profesión que se consideran básicos y referentes porque han sido experimentados en la práctica por al menos una generación de bailarines con resultados excelentes en la escena.

Es a partir de cómo las diferentes modalidades escénicas construyen los marcos de definición y de una aproximación a los conceptos y encuadres establecidos por la profesión que la danza de género escénico se mira en su singularidad.

Estos aspectos permiten, además, diferenciar a la danza escénica de otras modalidades con fines distintos de los artísticos, por ejemplo: la danza con fines sociales, recreativos, la urbana, educativa, terapéutica, comunitaria.

Esta ponencia presenta, desde la apreciación de la autora, bailarina profesional con más de 30 años en la escena, convenciones básicas, ideas, tradiciones y costumbres que caracterizan a la cultura de la danza escénica. También busca acercar al oyente, público, a tener la experiencia del encuentro con el ideario de estos postulados, para ello, se pide al asistente la colaboración para realizar la práctica de traer al presente la *memoria de la danza* a partir de un ejercicio dirigido por la ponente.

2. DANZA ESCÉNICA, MODALIDADES

Puesto que las estrellas de ayer son los profesores de hoy. Todo lo que hace aún veinticinco años parecía nuevo, audaz, hoy nos parece vulgar cuando se imita. La danza es una evolución perpetua y por el hecho de su apego a tradiciones estables enriquecidas día a día ha podido evitar su estancamiento y se manifiesta con nuevos aires cada día. (Lifar, 1955, p. 12)

La danza escénica, también llamada de espectáculo o teatral es toda aquella pensada y creada como una manifestación artística, ideada para ser producida en un acto escénico e ideada para ser vista por un público. Requiere de una creación individual, para ello, el individuo tiene que manejar un sistema técnico danzario que le permita componer la danza.

Figura 1. *Giselle*, Tamara Rojo, 2019. Coreografía de Akra Khan



Fuente: Lauren Liotardo. Fuente: El Confidencial 10.10. 2019.

Tomando como referencia las palabras escritas por Agnés López en Guía Didáctica publicada por la Fundación Juan March (2019), se añade que es: "...donde se utiliza el movimiento del cuerpo acompañado o no de música, diseñada para un espacio que puede ser un teatro o un espacio menos convencional para la representación escénica como un museo o la calle. Como toda manifestación artística, la danza es una forma de expresión, una forma de comunicación, ya que está pensada para ser recibida por un público en un acto

comunicativo que tienen lugar a través de una puesta en escena.”

Ejemplos de modalidades de danza escénica, tomamos como referencia principal a la danza clásica, ballet, por ser una ciencia de muchos años de desarrollo y estudio, pilar de otras formas de danza, donde se mira especialmente, por ejemplo, la Danza Española. Roger Salas, experto en la materia, nos indica: “el Ballet como tal tiene menos de 300 años, y se categoriza tras la publicación del artículo de Beauchamp (1636-1705) sobre las cinco posiciones en la enciclopedia de Diderot y Lambert”. (Salas, 2011, julio 14)

En la modalidad denominada ballet, danza clásica, se baila en una conjunción simultánea de dinámica muscular y mental que debe expresarse en total armonía de movimientos. Se actúa por querencia al movimiento, el artista trabaja técnicamente en la búsqueda de la belleza de las líneas de los movimientos. En este contexto el bailarín es un ser entregado totalmente al movimiento, se mueve por lógica en el espacio y la escena es su marco de actuación.

En la danza clásica se baila por amor al movimiento en sí, sin necesidad de que éste sea un medio expresivo; [...] [...] la belleza formal parte de la figura humana aislada [...] la relación con el espacio como medio expresivo, no existe; es decir, el bailarín es un ser ideal entregado totalmente al movimiento, cuyo mundo circundante no ejerce ninguna influencia en su ánimo. (Ossona, 1984, pp. 9-10)

Otra modalidad de género escénico es la danza moderna, “es un aspecto culto del arte de la danza, que adopta formas relacionadas a la expresión de su época” (Ossona, 1984, p. 8). Aquí el artista no trabaja con un único idioma de movimientos como en la danza clásica, es una forma de danza que se basa en la interpretación y visión individual que de la danza tiene el creador, para ello desarrolla un sistema de trabajo personal, por lo general no formulado teóricamente de manera precisa, salvo en excepciones. Roger Salas, en la conferencia antes mencionada, explica que: “Ballet moderno refiere aquel creado entre los albores del S. XX hasta 1945-50. Después de la 2ª guerra mundial con la estabilización de las grandes compañías americanas podemos comenzar a hablar de Ballet Contemporáneo”. (Salas, 2011, julio 14)

Otro ejemplo de modalidad es la danza española, que es un arte coreográfico para la representación escénica de las Formas: folclore, escuela bolera, flamenco y danza estilizada, de identidad histórico- española. Aquí el creador trabaja con el componente coreográfico y de repertorio dado por la tradición. Dos son las maestrías de esta modalidad, la proyección escénica de bailes donde el bailarín, técnicamente preparado, muestra la danza en escena una vez tratada artísticamente, y la creación coreográfica donde el profesional se pone al servicio del coreógrafo. En ambas expresiones sucede que para poder activar su particular acción creadora, el artista, tiene que manejar el sistema técnico danzario particular de la Forma de danza española que corresponda.

Con independencia de la particular visión que de la danza tiene cada modalidad escénica, para su realización se requiere dominar un sistema técnico danzario, el propio de cada especialidad. Ramiro Guerra, refiere que: “La teoría clarifica los motivos, sienta las bases fundamentales, trata las leyes que rigen la técnica. Ello nos ofrece las verdades que se comprueban en la práctica desde el trabajo consciente del alumno”. (Mahler, Guerra y Limón, 1978, p. 9)

En el ámbito profesional se sobreentiende que el artista debe llegar a un nivel de perfección técnica-expresivo-comunicativa con el rango de excelencia. Este conocimiento y sabiduría experiencial es necesario para acceder a otras experiencias interpretativas a la hora de transmitir la danza al público. Nos referimos a que no se trata de hacer lo más difícil todavía, en relación a la técnica, consiste en adquirir la excelencia, al menos, en todos los aspectos intervinientes que compendia la danza con fines artísticos: técnica, estética, plástica, expresión y comunicación.

Los modos de bailar, se diferencian en el porqué, cómo y para qué bailar. La danza escénica se manifiesta con nuevos aires constantemente, en la escena contemporánea, entre los creadores, se observa que surge la idea de despojarse de la técnica para crear la ilusión de la improvisación, no obstante, las respuestas a estas preguntas, llevadas a la práctica, conforman el marco teórico que el artista tiene que conocer para ejecutar y crear la danza.

Hay un conocimiento, que debemos añadir a los anteriores, que es particular de la danza escénica, nos referimos al que se va forjando en el transcurso del desarrollo de la experiencia escénica que se observa a través de las realizaciones de las obras de danza y que constituye el repertorio.

3. CONCEPTO REPERTORIO

La palabra repertorio viene del latín *repertorium*, en el diccionario de la Real Academia Española, se refiere a: Conjunto de obras coreográficas teatrales o musicales que una compañía, de danza una orquesta o un intérprete tienen preparadas para su posible representación o ejecución. En el diccionario del teatro de Patrice Pavis, también específica, en la acepción segunda, “conjunto de obras de un mismo estilo o de una misma época” (en referencia al repertorio moderno).

El concepto de repertorio suele aplicarse a las formas de expresión artística en las que el público se ve involucrado, nos referimos al llamado espectáculo en vivo, distinto de por ejemplo el cine, arte de sombras proyectadas. Y se entiende que se trata del conjunto de obras, en este caso coreográficas, que una compañía de danza puede interpretar. Indica que, las obras son interpretables y repetibles bajo formas distintas. Se trata de un tipo de obra irreplicable, ni siquiera tratándose de los mismos intérpretes y coreografías una representación será exactamente igual a la anterior.

La noción de repertorio [...] suele aplicarse [...] a formas de expresión artística en las que el público se ve involucrado en una relación de proximidad espacial con los artistas: el llamado espectáculo vivo que no se limita a producir un intercambio entre imágenes y miradas sino entre cuerpos presentes. [...] Una representación teatral nunca será exactamente igual a la anterior, habrá modificaciones, cambios inherentes a la variabilidad humana de la interpretación. Lo mismo pasa con los espectáculos de baile [...]. La interpretación en directo, delante de un público los somete a la variación. En este sentido el repertorio [...] de una compañía de baile [...], es lo que constituye el punto de referencia fijo y estable para una práctica fundamentalmente amenazada por la transformación. (Thibaut, 2007, p. 21)

Para la profesión dancística, el término repertorio alude a la memoria histórica, a todo el conjunto de obras coreográficas

representativas de una misma modalidad o estilo de danza. También atañe a aquellas obras asimiladas por la profesión y que son mantenidas a lo largo del tiempo en la escena con el fin de mantener vivo el espíritu y la memoria de la danza. En cierto modo podemos decir que el repertorio es símbolo de conservación artística danzaria tradicional, siendo pues considerado como un bien colectivo. Resulta pues evidente resaltar que la profesión debe saber otorgar a cada obra el valor que la corresponde.

Con relación a la danza española, la Doctora Inés Hellín, en artículo publicado en *La Madrugá*, nº 13, (2016), expresa que el término repertorio escrito con mayúscula alude a las obras artísticas que han trascendido a lo largo del tiempo por su calidad y excelencia.

“Hablamos del Repertorio con mayúsculas, aquel que se refiere a las obras artísticas que han trascendido a lo largo de la Historia. En concreto, si nos referimos a dicho Repertorio en el ámbito de la Danza Española, podríamos definirlo como aquellas coreografías que han trascendido a lo largo de la Historia por su relevancia y calidad, pudiendo ser repuestas tal y como sus creadores las idearon. (Hellín, 2016)

La danza escénica se manifiesta con nuevos aires constantemente, en la escena contemporánea, entre los creadores, se busca desactivar la estructura convencional de la obra de ballet, se rechaza el repertorio, no obstante, todos estos elementos expuestos, motivo de reflexión, unidos a las cualidades intrínsecas de cada obra nos proporcionarían un valor que iría formándose y sedimentándose con el paso del tiempo.

4. POÉTICA DEL BAILARÍN, EL ACTO DE SIGNIFICAR LA DANZA

En este apartado, como paso previo a tratar el concepto de significación en la danza, queremos destacar la poética que lleva implícita el trabajo de mover el cuerpo en el espacio. El cuerpo como material fungible que se gasta y el bailarín regala en cada actuación desde la entrega más absoluta.

Para ello, en esta ponencia, se muestra una secuencia de imágenes, sin palabras, que plasman distintos momentos de actuaciones significadas por excelentes artistas de la danza. Vistas las imágenes se anima a los asistentes a compartir con la ponente la experiencia de cerrar los ojos y traer a su mente las imágenes y sensaciones de los artistas bailarines que les han emocionado y no pueden olvidar. Para ello guardaremos unos segundos de silencio.

En la danza con fines artísticos el movimiento no puede ser cualquiera debe contener significación, y el acto de coreografiar hace referencia a todo movimiento en el escenario y a toda organización de signos. Para entender cuando algo está significado; qué significa “significado”, conocer la etimología nos va a ayudar bastante. La Real Academia Española, refiere: dicho de una cosa: Ser, por naturaleza, imitación o convenio, representación, indicio o signo de otra cosa distinta.

El significado de algo es aquello que va más allá del objeto o fenómeno presentado en un momento determinado o de su definición y puede conferírle elementos adicionales de acuerdo a factores sociales y culturales. Significado es el participio del verbo significar que procede del latín significar y compuesto de las raíces signa que significa señal y de facer que significa construir, edificar, hacer.

Atención, en este contexto nos referimos a un significado distinto de lo que por ejemplo ofrece la danza urbana. Entienda el oyente, que existe la danza con fines artísticos porque inmediatamente existen otros tipos de danza con otros fines, son digamos múltiples caras de una misma moneda.

Un signo es un elemento de un lenguaje a través del cual yo llego a una realidad significada. En esta danza, el lenguaje de formas, de sensaciones... adquiere otros significados, se trata de signos diferentes que llevan a otras realidades y tiene que ver con aquello capaz de generar significados diferentes a los significados habituales.

La danza artística es el lugar donde el lenguaje se convierte en metafórico, poético. Algo que significa más de lo que aparentemente parece. El lugar en el que el lenguaje formal, visual, textual... se convierte en metafórico, poético.

En la danza, hacer una realidad significada nos acerca al acto donde hay que tener en cuenta que el tiempo es un tiempo en el que las cosas cobran otro significado. El espacio es un espacio en el que la realidad cobra otro significado; los movimientos se convierten en signos, en señales de algo, de realidades significadas. Podemos decir, que lo que separa la danza con fines artísticos de otra forma es una significación distinta.

Se trata de un espacio especial, un tiempo especial, una danza especial dotada de un significado. Lo artístico tiene que tener siempre ese carácter excepcional. Se trata de todo un proceso, una labor humana que, lo primero que lleva es tiempo. Un tiempo especial, creativo, dedicado al acto poético.

Se aborda este tema para dar a comprender que el acto de significar implica en su poética poder ofrecer una obra de arte al espectador. En el proceso el artista coge trocito a trocito cada movimiento de la narrativa de la danza para significarlo, buscando conseguir ese momento que perdure en la mente del espectador.

El artista creador dispone de todo un lenguaje de movimientos, fragmenta, separa, cada trocito, hasta cerrar la unidad articular y a través de su trabajo, esfuerzo, cuidado, amor, en ese acto, momento creativo, busca dotar al lenguaje, de ese momento único, especial que nombro como el Dios del tiempo eterno, “Aión, el tiempo absoluto”.

Una obra de danza en este contexto, en la que ocurre algo extraordinario necesita mucho tiempo de realización, pero cuando se abre el telón, ahí va a estar el tiempo de lo especial de alguna manera representado. El acto de la representación necesita cuidado, mimo, pensamiento, oficio, belleza, no olvidemos que, en palabras de Jaime Buhigas: “Cuando la realidad no cobra un significado aparece el vacío, porque necesitamos que todo lo que nos rodea tenga algún significado y que haya lugares en los que el significado sea especialmente grande” (Buhigas, 2020, febrero 18).

La danza entendida como Arte es uno de esos lugares.

A continuación, se presenta un fragmento del libro, de Saint-Exupéry, El Principito donde se cuenta que las cosas signifiquen.

-Ve y mira nuevamente las rosas. Comprenderás que la tuya es única en el mundo. Volverás para decirme adiós y te regalaré un secreto.

El principito se fue a ver nuevamente las rosas.

-Todas las rosas que no sois en absoluto parecidas a mi rosa no sois nada aún -les dijo-. Nadie os ha domesticado y no habéis domesticado a nadie. Sois como era mi zorro. No era más que un zorro semejante a cien mil otros, pero yo le hice mi amigo y ahora es único en el mundo.

Y las rosas se sintieron muy molestas.

-Sois bellas, pero estáis vacías - les dijo-, todavía. No se puede morir por vosotras. Sin duda que un transeúnte común creerá que mi rosa se os parece, pero ella sola es más importante que todas vosotras; puesto que es ella la rosa que he regado; puesto que es ella la rosa a quien puse bajo un globo; puesto que es ella la rosa a quien abrigué con el biombo; puesto que es ella la rosa cuyas orugas maté, salvo las dos o tres que se hicieron mariposas; puesto que es ella la rosa a quien escuché quejarse o alabarse o, algunas veces, callarse; puesto que es ella mi rosa.

REFERENCIAS

- Bonnin Arias, P.C. (2016). La inacabada configuración de la Escuela Española de Ballet. Factores sociales e institucionales. Director: J. Arturo Rubio Aróstegui. Tesis doctoral de la Universidad Antonio de Nebrija.
- Buhigas J, (2020, febrero 18). La transmisión de lo sagrado. Conferencia Espacio Ronda Madrid.
- Guerra, R. (1989). Una metodología para la danza moderna. Ciudad de la Habana: Instituto Superior de Arte.
- Guerra, R. (2003). Apreciación de la danza. Cuba: Letras cubanas.
- Hellín, I. (2006, diciembre). El concepto de "repertorio" en la danza española (flamenco): propuesta teórica. Revista La Madrugá, n.º 13.
- Lifar, S. (1955). La Danza Académica. París: Editorial Escélicer S.A.
- Lifar, S. (1973). La danza. Barcelona: Labor.
- Mahler, E., Guerra, R. y Limón, J. (1978). Fundamentos de la danza. 1ª Edición. Ciudad de la Habana: Editorial Orbe.
- Murga Castro, I. (2012). Los artistas españoles y el Ballet (1916-1962). Madrid: CSIC Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ossona, P. (1984). La educación por la danza: Enfoque metodológico. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Pavis, P. (1998). Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: Paidós.
- Salas, R. (2004). Volumen I. Cumbres, cuadernos Terpsicore. Madrid: Artes y promociones artísticas SL.
- Salas, R. (2011, julio 14). El regreso de la técnica del ballet en la escena contemporánea. Conferencia dentro del curso La necesidad de las artes escénicas en la sociedad actual. Círculo de Bellas Artes de Madrid en colaboración con la Universidad Carlos III.
- Salas, R. (2014). Papelería sobre la Danza (Y el Ballet). Tomo 1. Madrid: Cumbres.
- Saint-Exupéry, A. (1975). El principito. Madrid: Alianza Editorial

REFERENCIAS WEB

- Albizu, I. (2012a, marzo 15). El regreso de la técnica del ballet en la escena contemporánea. Roge alas.Teoriadeladanza.wordpress.com. Recuperado en: <http://teoriadeladanza.wordpress.com/2012/03/15/el-regre-so-de-la-tecnica-del-ballet-en-la-escena-contemporanea-roger-salas/>
- López, A. (2019). Creando con el cuerpo: descubrir la danza. Guía Didáctica. Fundación Juan March. Recuperado en: <https://recursos.march.es/web/musica/jovenes/crear-con-el-cuerpo/guia/index.html>
- Thibaudeau, P. (2007). Del repertorio musical y coreográfico al repertorio cinematográfico: el caso de Carlos Saura. *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, (7), pp. 21-30. Recuperado en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2925705>

Ángeles Arranz del Barrio

Doctora en Artes y Humanidades, Máster en Artes Escénicas, licenciada en Coreografía e Interpretación de la Danza. Miembro del Consejo Internacional de la Danza CID Unesco, ha sido componente del Ballet Nacional de España y bailaora junto al guitarrista Juan Maya. Dirigió la Compañía Danza Española Contemporánea con "Flamenco Contemporáneo I y II". Investigadora y docente en Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, Fundación de la Danza "Alicia Alonso" y en el Conservatorio Superior de Danza de Málaga. Actualmente centra su actividad en la investigación, creación artística y docencia lo que se refleja en congresos, conferencias, cursos y en las clases que imparte.

Notas

- [←1] SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé: Revista digital Danzaratte, Conservatorio Superior de Danza de Málaga, número 14, mayo 2021, p. 5
- [←2] MOURIÑO, José Manuel: María Zambrano. El método de los claros, película, España, 2019. Guion: José Manuel Mouriño y Alberto Ruiz de Samaniego.
- [←3] ZAMBRANO, María: La agonía de Europa, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Obras Completas II, 2016, p. 359
- [←4] *La tumba de María Zambrano (pieza poética en un sueño)*, de Nieves Rodríguez, se estrenó bajo la dirección de Jana Pacheco en el Centro Dramático Nacional (CDN), el año 2018.
- [←5] Tomada en la instalación realizada por estudiantes de Bellas Artes de la UCM, bajo la guía del profesor David Llorente, para las Jornadas "María Zambrano, discípula y maestra. Homenaje de la UCM a los 30 años de su muerte", 26-28 de octubre de 2021, Paraninfo Facultades de Filología y de Filosofía UCM, con la iniciativa del Grupo de Investigación UCM "Poéticas de la Modernidad". La instalación partía de la frase de María Zambrano que reproducimos y se trasladaba a lengua de signos, a través de esculturas de las manos que "decían" esa frase.
- [←6] Fortuny y Madrazo, Mariano. Granada, España 1871 - Venecia (Italia), 1949. Pintor, escenógrafo, diseñador, creador de moda y fotógrafo.
- [←7] Issey Miyake. Hiroshima 1938. Diseñador de moda, Investigador Textil. En 1959 - 1964 estudió artes gráficas en Universidad Tama de Tokio, 1964 1966 École de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne; desde 1970 su estudio de diseño en Tokio es una suerte de laboratorio textil y de técnicas de confección.
- [←8] Friedensreich Hundertwasser, Viena Austria 1928 - 2000, fue un artista total (pintor, arquitecto, escritor, performer, diseñador...). Ante todo fue un artista adelantado a su tiempo y un activo militante del ecologismo.
- [←9] Nassim Hamein 1962, Ginebra, Suiza, ha pasado más de 30 años investigando y descubriendo conexiones entre la física, matemática, geometría, cosmología, mecánica cuántica, biología y química, así como entre la antropología y la arqueología.
- [←10] Este trabajo se inscribe en el marco de los proyectos Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española) (FFI2014-51781-P) y Proyecto PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI) financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033
- [←11] Para su historia y desarrollo véase: Lucía Megías, J. M., Montero Reguera, J., López Navia, S. A., Fernanda Abreu, M., Lozano-Renieblas, I., Bernat Vistarini, A., & Cuevas Cervera, F., "La Asociación de Cervantistas, 25 años", *Anales Cervantinos*, 46 (2014), pp. 299-392. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2014.016>
- [←12] Y en este mundo de singularidades, esta no es la única palabra que entra en el diccionario de la RAE de raíz cervantina, pues junto a cervantista o cervantino, también encontramos "Cervantófilo": Aficionado a coleccionar ediciones de las obras de Miguel de Cervantes.
- [←13] <https://www.ucm.es/jmluciamegias/catedracervantes-actas-don-quijote-en-azul-11>
- [←14] http://www.cervantesvirtual.com/portales/red_ciudades_cervantinas/
- [←15] Partimos de la consideración dada al objeto en el teatro, que remite a: "todo lo que se encuentra en escena, accesorios, decorado..." (de Toro, 2008, p.118).
- [←16] Formas concretas de la deixis, palabra griega que designa la acción de mostrar, de indicar.
- [←17] Lehmann (2017) plantea que el teatro de estética posdramática pondera la enmarcación múltiple, marcos multiplicados que se emancipan como rasgos específicos de la semiótica visual del teatro a partir de la década de 1980.
- [←18] El plan de acción para la implementación de la Agenda 2010, puede consultarse aquí: <http://www.exteriores.gob.es/portal/es/saladeprensa/multimedia/publicaciones/documents/plan%20de%20accion%20para%20la%20implementacion%20de%20la%20agenda%202030.pdf>
- [←19] Artículo basado en las investigaciones realizadas en la tesis doctoral *Pensamiento corporal escénico y revolución teatral. Del cuerpo inerte al cuerpo poético*, defendida el 27 de mayo del 2020, en la Universidad Rey Juan Carlos, Madrid.
- [←20] Traducción de la autora
- [←21] Traducción de la autora
- [←22] Imágenes cedidas por la compañía de teatro *Maracaracol Teatro Cía*, cuyos directores se han formado en la pedagogía de Jacques Lecoq, y se han especializado en la construcción de diferentes tipos de máscaras.
- [←23] Traducción de la autora
- [←24] Traducción de la autora
- [←25] Traducción del autor; texto original: "Creativity is possible, in part, because imagination gives us image schematic structures and metaphoric and metonymic patterns by which we can extend and elaborate those schemata. One image schema [...] can structure many different physical movements and perceptual interactions, including ones never experienced before. And when it is metaphorically elaborated, it can structure many nonphysical, abstract domains. Metaphorical projection is one fundamental means by which we project structure, make new connections, and remould our experience."
- [←26] Traducción del autor; texto original: "The primitive meaning, the original figure, always sensitive and material ("all the words of human language were originally stamped with a material figure and all represented in their novelty some sensitive image (...) fatal materialism of the vocabulary...") is not exactly a metaphor. It is a kind of transparent figure, equivalent to a specific meaning. It becomes a metaphor when philosophical discourse puts it into circulation. The first meaning and the first displacement are then simultaneously forgotten. We no longer notice the metaphor and take it for the proper meaning. A double erasure. Philosophy would be this process of metaphorization that carries itself away. By constitution, philosophical culture will always have been crude."

[←27]

Sobre esta divergencia entre el discurso académico y la práctica de los artistas en el campo específico de la música, Charles Rosen ha escrito con razón que "la musicología es para los músicos lo que la ornitología es para los pájaros" (Rosen, 1994, p. 72).

[←28]

Traducción del autor; texto original: "If our planet has seen some eight billion people, it is difficult to suppose that every individual has had his or her own repertory of gestures. Arithmetically, it is simply impossible. Without the slightest doubt, there are far fewer gestures in the world than there are individuals. That finding leads us to a shocking conclusion: a gesture is more individual than an individual. We could put it in the form of an aphorism: many people, few gestures. (...) A gesture cannot be regarded as the expression of an individual, as his creation (because no individual is capable of creating a fully original gesture, belonging to nobody else), nor can it even be regarded as that person's instrument; on the contrary, it is gestures that use us as their instruments, as their bearers and incarnations."

[←29]

Traducción del autor; texto original: "A dança encontra-se no domínio pleno do significado, fazendo sentir os seus gestos de forma imediata, sem passar pela linguagem (...) mas um gesto dançado não transmite unicamente um significado explícito (ainda que seja "de transição"). Também transmite um significado inconsciente."

[←30]

Traducción del autor; texto original: "[...] listening [to a sonata] goes much further than the ear: it goes in the body, in the muscles, through the strokes of its rhythm, and as in the viscera, through the voluptuousness of its melody. It would seem that each time, the passage was written for only one person, for whom it is played."

[←31]

Traducción del autor; texto original: "[the suffix 'ing' in knowing] points to a genuinely physical, sensual and practical accomplishment and thus to the fluid, process-like status of knowing: 'Knowing is literally something which we do', says John Dewey (1916, p. 331). [...] it presupposes practical learning by doing in which knowing and mastery develop in parallel and completely overlap. [...] This knowing is actually multidimensional. It comprises primarily an embodied knowing, a sensuous-situational knowing as well as an experience-bound knowing of the work process."

[←32]

Traducción del autor; texto original: "Art runs the risk of being held hostage by those universities where artistic quality is subjugated by pedagogical or scientific standards. In many countries there is still resistance and opposition to artistic research on artistic bases and art is forced into areas that demand methods, theories and training developed for science."

[←33]

Traducción del autor; texto original: "The object of artistic research is art. As artists we engage in research to become better at what we are doing, for the development of knowledge and methods. We introduce new ideas in order to rethink art, become leaders, increase audience engagement, investigate new presentation formats, tackle political and societal issues, or to develop sustainable practices. We do it for the relevance of art in an ever more complex and diverse society."

[←34]

Traducción del autor; texto original: "Self-reflexivity has become both a common mode of thought within artistic research (and even one that has been valorised by the enshrining of the reflective commentary as a component of specific artistic research PhDs). This elevation of subjectivity is a phenomenon that has, with some justification, attracted a certain amount of criticism."

[←35]

Traducción del autor; texto original: "There is a fundamental distinction at work here: research describes the world; composition adds something to the world. Research, at least of the scientific kind to which musical composition is generally assimilated, aims to produce generalizable results; the significance of a piece of music lies, on the contrary, in its particularity."

[←36]

Todas las citas de la obra aparecen según la edición príncipe en castellano: Josep Maria Miró: *El cuerpo más bonito que se habrá encontrado nunca en este lugar*, Artezblai, Bilbao, 2021. Traducción de Eva Vallines Menéndez.

[←37]

Jean-Paul Sartre: *Les mots*, Gallimard, París, 1964.

[←38]

Utilizo para el análisis la metodología desarrollada por José Luis García Barrientos en su libro *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Síntesis, Madrid, 2001.

[←39]

Las citas del resto de obras pertenecen a Josep Maria Miró: *Teatro en tiempos salvajes*, Alarcos, La Habana, 2019.