

Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024
8:30 - 13:30 (Hora colombiana)


FITM
Edición
56



6^{to} MEMORIAS

CONGRESO IBEROAMERICANO DE TEATRO

**Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.**

**Encuentro Mixto. Virtual y presencial
Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024**



Culturas



FESTIVAL
INTERNACIONAL DE TEATRO
DE MANIZALES



ESCUELA INTERNACIONAL
DE ESPECTADORES
DE IBEROAMÉRICA Y EL CARIBE

IAE

Instituto de Artes del Espectáculo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras



centro cultural
MANIZALES



VICERRECTORÍA
DE PROYECCIÓN
UNIVERSITARIA



WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

6^{to}

**C O N G R E S O
I B E R O A M E R I C A N O
D E T E A T R O**

**Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.**

MESA 8



FITM
Edición
56

De la transfiguración del cuerpo en el ritual teatral a la representación de la tragedia



Alejandra Sáez Araya¹

Introducción

El teatro occidental surgió en el seno de la ritualidad dionisiaca como una práctica de transfiguración al alero de las fiestas y rogativas que tenían la finalidad de armonizar las fuerzas naturales y humanas con las divinas. Procesiones, encuentros en bosques y montes, ingesta de bejucos y danzas, permitían a los participantes entrar en trance, y a través del mismo, conectar con la divinidad, eliminando las inhibiciones y restricciones sociales, potenciando el vínculo primario con la naturaleza. La estructura del rito teatral, fue mediada tempranamente por la escritura, potenciando, por una parte, la construcción de estructuras arquitectónicas para el desarrollo de un tipo de teatralidad anclada en la representación como régimen estético político de la tragedia, sentando las bases de una tradición teatral anclada al texto, obliterando, por otra, la función del trance para conectar con la divinidad y así armonizar las fuerzas humanas con las extrahumanas. A partir de la interpretación de la obra *Las Bacantes* de Eurípides y su análisis mediado por la literatura especializada, este trabajo intenta relevar el modo en que la escritura dramatúrgica condicionó tempranamente al cuerpo del teatro a ser un acontecimiento representacional antes que transicional, fundando una tradición que no sólo institucionalizó la producción mimética como modelo de mundo ficcional del teatro, sino que también, produjo espacios para que dichos mundos fueran

¹ Magister en Estudios Culturales y Literarios Latinoamericanos. Doctorando Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. alejandra.saez@pucv.cl.

representados en un adentro artificial, desvinculando a través del tiempo, el cuerpo transicional teatral de la naturaleza.

Representación, mimesis y teatro.

Según la Real Academia Española, Representación viene del latín *repraesentatio*, cuya primera definición es “1. Acción y efecto de representar (función, obra, espectáculo, etc.)” seguida de la segunda que se refiere a “2. Imagen o idea que sustituye a la realidad”; entre otras siete interpretaciones. Sus componentes léxicos son el prefijo *re* (hacia atrás, repetición) y *prae* (delante, antes), *ese* (ser), además del sufijo *-ción* (acción y efecto), entendiéndose como una acción que va hacia adelante mediante la invocación de algo que le precede, un referente. Para Hanna Fenichel, una definición adecuada, sería la acción de “(...) hacer presente en algún sentido algo que, sin embargo, no está presente literariamente o de hecho.” (10), lo que para la autora es una paradoja, ya que se refiere a algo que está presente y ausente al mismo tiempo. Si bien Fenichel emplea esta definición para encontrar un punto común en las diferentes acepciones que adquiere el término en el contexto de su investigación sobre el pensamiento político en su deriva histórica, la representación no surge solo como un concepto ligado a la historia del gobierno representativo, sino también del arte figurativo (Fenichel, 8). Sus raíces clásicas se encuentran en la mimesis descrita en la *Poética* de Aristóteles como en la crítica al mimetismo de las artes en Platón, específicamente en el libro X de *La República*.

Como sabemos, la influencia teórica de Platón y Aristóteles ha marcado el pensamiento filosófico, estableciendo tempranamente las bases para las artes por ellos llamados imitativas. En la *Poética*, Aristóteles define el sentido de la tragedia en el texto, pues el espectáculo, señala, puede existir sin representación y sin actores (151). Aunque concede a la acción un papel central, afirmando que “El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es



imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad.” (147), esta es alusiva y referencial. La tarea de estructurar los hechos se le confiere al texto escrito, y la de pensar la estructura a la filosofía. Así, la mimesis en el teatro se define como un ejercicio de sustitución que emerge de la ausencia de la acción corporal directa, creando la lógica de la referencia. Las emociones, los impulsos, las acciones, los hechos y la historia derivan de una concepción del cuerpo que, en última instancia, responde a la idea de gobierno sobre el cuerpo. La mimesis, así entendida, puede interpretarse como un mecanismo coercitivo sobre las prácticas corporales.

Otra definición de mimesis, puede encontrarse en el trabajo de Jean-Pierre Vernant, quien la describe como el mecanismo que introduce la noción de artificio mediante la tragedia. En sus palabras, *“Tragedy thus opened up a new space in Greek culture, the space of the imaginary, experienced and understood as such, that is to say as a human production stemming from pure artifice”* (187). Es decir que opera como el elemento configurador de la artificialidad en la confección del mundo ficticio, diferenciando el mundo real del mundo de las ideas.

Estas ideas son ampliamente conocidas y se sustentan en la teoría platónica, que aborda la correspondencia mimética entre un mundo ideológico y otro material desde una perspectiva filosófica. Sin embargo, para Platón, la sustitución está mucho más vinculada con la representación en términos políticos que estéticos. Aunque Jacques Rancière nos advierte la artificialidad de esta distinción, Platón consigue centrar la atención en las artes imitativas, asignándoles un lugar específico en la cognición y concepción del mundo, de modo que lo que emana de ellas no interfiera en la construcción política de la civilidad, que debe su configuración a la filosofía.

En este contexto cobra relevancia la transformación de la función mimética para controlar y definir lo referenciado. En el gobierno civil es fundamental ejercer

dominio sobre los cuerpos, y la mimesis opera como elemento de transición entre la vivencia encarnada y absoluta del ditirambo y la imitación representativa de la tragedia. Aquí, mimesis y representación convergen en la transición de una institución rural y agraria hacia una urbana y civil, construyendo el paradigma estético del arte como artificio de lo real, un ejercicio de sustitución que se entrelaza con la política de la mimesis.

Hans- Thies Lehmann aborda estas ideas de manera tangencial en su estudio sobre la tragedia y el teatro dramático, señalando "Platón parte de la idea de una fuerza mágica del signo, y teme que la mimesis poética y sobre todo la teatral provoquen una asimilación de los sujetos entre sí, que sólo debería permitirse siempre y cuando estuviera medida por el Estado y por las leyes." (42). De este modo, asume que Platón le teme, es la potencia del teatro en su materialidad que al emplear el cuerpo, el espacio y el tiempo, puede crear una poética tan poderosa y peligrosa que debe ser regulada para diferenciarse de lo real. Es importante considerar que el razonamiento mítico-religioso se difumina gradualmente, forjado en sus inicios por las incursiones filosóficas sobre la mimesis en la Grecia antigua.

En este contexto, la investigación de Giovanni Gutiérrez resulta significativa. Para el académico, la mimesis, en contraste con la interpretación tradicional dentro de la historia de la estética y el teatro, tiene sus orígenes en las festividades agrarias que realizaban los antiguos griegos como gratificación por la cosecha (Gutiérrez, 98). Durante estas ceremonias, es sabido, la ingesta de vino era una actividad que se realizaba con esmero, y como tal, señala Gutiérrez, siendo un brebaje mucho más denso que el conocemos hoy en día, al consumirlo incluso en pequeñas proporciones, los asistentes podían invocar la presencia de los dioses. Así, "El ser poseso fue denominado *mimós* y su experiencia extática respectiva fue designada *mímesis*, palabra que en estos primeros tiempos tuvo mucha más relación con nuestro concepto de encarnación que con una simple imitación." (99).



Resulta sorprendente descubrir que la génesis del término representación, enraizado en la mimesis, en realidad esté más estrechamente relacionada con la noción de encarnación que con la idea clásica de la imitación de algo ausente. La encarnación tiene como principio la *asimilación* de algo extracorpóreo en el cuerpo, asumiendo la *incorporación* en la carne de *algo* más que lo existente, mientras que la representación mimética asume la sustitución se basa en la sustitución de lo ausente. Bajo esta lógica, tiene sentido considerar, como indica Gutiérrez, que la mimesis tiene su origen en el efecto ritual, y que fue Sócrates en el siglo V a.C. quien primero la extrajo de su contexto sagrado y natural, cuestionando su inmanencia para regular el comportamiento desbordante y extasiado de sus conciudadanos. Más tarde, Platón habría hecho de ella la base de su filosofía y política, y Aristóteles la habría formalizaría conceptualmente con fines propedéuticos (Gutiérrez).

En resumen, la basculación del término hacia la delimitación filosófica y estética en la producción del mundo resulta esclarecedora. es esclarecedora. La mimesis, inicialmente vinculada al ámbito mágico-religioso, operaba de manera favorable a través el cuerpo mediante una vivencia dionisiaca, exultante, y mítica, en conexión con las fuerzas naturales. En contraste, la mimesis platónica proferiría la regulación del mundo real desde la mediación de la escritura, la filosofía y las leyes².

Lo cierto es que ya sea como mimesis o como representación, el teatro ha sido subordinado a la noción de referencia. A esta noción quisiera llamarla Régimen teatral, para dar cuenta del modo en que tempranamente se establecieron los fundamentos del teatro, en el ejercicio de sustitución de las prácticas del cuerpo y su relación con la naturaleza, por la representación y el edificio teatral. El régimen

² Léase *El origen de la tragedia* de Frederic Nietzsche. *En pocas palabras, Nietzsche concibe lo dionisiaco como lugar simbólico y material del éxtasis de la existencia, la superación de los límites y barreras morales, mientras que lo apolíneo apuntaría al sentido de medida en sentido helénico (Nietzsche 36), para exigir la demarcación de los límites del individuo.*



teatral, forja los cimientos de un género artístico que se desarrolla como imitación de lo ausente, y, por ende, como modelo de una realidad extrapolable, cuyo acceso alcanza en su enlace mediante su imitación ámbito de lo ficticio. Pensar la teatralidad como un espacio de producción de realidad, ya sea como laboratorio político del imaginario o como posibilidad de emergencia de otras realidades no racionales, no logocéntricas, ni pragmáticas, parece fuera de discusión. Así mismo, es problemático imaginar el cuerpo al centro de esta experiencia invocando de su propio lenguaje, intuitivo, primigenio, preexpresivo, presemiótico. Resulta más tentador tener el control total sobre “lo real” y delimitarlo en su escritura, y por lo tanto en el ejercicio de su representación. En este sentido, la definición de Eli Rozik resulta particularmente cómoda: “(...) [el] teatro es un medio imaginista (imaginistic medium) específico (es decir, un método de representación o más bien, un instrumento de pensamiento y comunicación), y como tal, sus raíces yacen en la espontánea facultad del cerebro humano de crear imágenes y utilizarlas en procesos de pensamiento” (13), es decir, en una habilidad supuestamente innata que define a priori cognoscitivamente lo real de lo imaginario, como si tal distinción no hubiese supuesto un constructo filosófico y teórico debatido por siglos y siglos en la historia del pensamiento humano.

Rito, cuerpo, transfiguración. otra posibilidad para el teatro

En *Las Bacantes* de Eurípides escrita en el 409 a.C, encarnado en hombre, irrumpe Dioniso en el templo de Tebas, con las siguientes palabras: “A esta tierra tebana he venido yo, Baco, hijo de Júpiter, a quien Sémele, hija de Cadmo, dio a luz en otro tiempo, ayudándola en su parto el rayo del cielo; de dios hecho hombre, hállome



ahora junto a la fuente de Dirce y las aguas de Ismeno³." (1193). Es una de las pocas tragedias en la que aparece el dios en persona, *encarnado* en figura humana.

Después de recorrer los campos de los lidios, las llanuras de los frigios y los persas, las ciudades de los bactrianos y el país de los medos, además de la feliz Arabia y toda el Asia del mar Salado, habitadas por un tiempo por griegos y bárbaros (Eurípides 1194), Dioniso regresa a Tebas con la intención de imponer su culto, desafiando a Penteo, rey de la ciudad, quien rechaza su divinidad. Como es usual en las tragedias, la trama parte de un suceso anterior que da cuenta de la filogénesis del protagonista: Dioniso es el hijo ilegítimo de Semele y Zeus. Semele es hija de Cadmo, fundador de Tebas, padre también de Ágave, madre de Penteo. Penteo y Dioniso son primos.

En un arrebato celoso Hera insta a Semele a ver a su amante como dios. Sabía que al presentarse en su forma divina frente a una mortal sería fulminada por un rayo. Para salvar a su hijo, gestado de siete meses, Zeus lacera su muslo y termina de engendrarlo allí. Dioniso crece con los reyes de Orcómeno, siempre vestido de mujer para despistar a Hera, sin embargo, lo encuentra, enloqueciendo a sus cuidadores.

En otra versión del mito, Zeus lleva a su hijo a la lejana región de Nisea, donde lo convierte en un cabrito para protegerlo. Sin embargo, es distraído por los Titanes, siendo descuartizado y engullido en un banquete teofágico. Zeus, mata a los culpables de la muerte de su hijo, resucitándolo. Este mito subyace en el sacrificio del macho cabrío, en los misterios dionisiacos y ditirambos. De hecho, la palabra "tragedia" deriva de tragodia, compuesta por *tragos* (chivo), y *oide* (canción u oda) (etimologías.dechile), haciendo alusión al grito del animal en su sacrificio.

³ En la versión citada se usan los nombres romanos, no obstante, la alusión a Baco se refiere a Dioniso como la de Júpiter a Zeus.



En la tragedia, la llegada del Dioniso desata el caos, ya que las mujeres han abandonado sus tareas dirigiéndose al monte Citerón para celebrar el culto al dios. Penteo, escandalizado, intenta controlar el desorden y manda a apresar a las Bacantes y a Dioniso, sin saber que se había presentado ante él fingiendo ser un iniciado. Sin embargo, el dios lo logra convencer de vestirse con traje mujeril y largas cabelleras, con un tirso en las manos y una piel de manchado cervatillo (Eurípides 1221), para vigilar el credo. En el camino Dioniso transmuta, mitad hombre, mitad animal, como un sátiro llega al sitio ceremonial, ocultándose en lo más alto del follaje de un abeto, para ordenar el ataque de las bacantes a Penteo. Su madre, la primera en desmembrarlo en un trance extático, seguida de Ino, su tía, quien desgarrar también sus carnes.

La tragedia culmina en el horror del filicidio, con Agave mostrando la cabeza de su hijo a Cadmo, quien la enfrenta con la realidad. Así, se revelan las fuerzas de las deidades y la importancia de rendirles culto. No obstante, también nos muestra las dimensiones espirituales y de transfiguración que estos rituales tenían para sus participantes.

Aunque no podemos correlacionar directamente la tragedia con los rituales de los que proviene, pues la tragedia tiene el velo del relato y su estetización, de todos modos, la mirada trágica sobre el evento nos permite elucubrar las dimensiones políticas asociadas al cuerpo como medio de expresión de una práctica ritual, encarnada, a diferencia de la tragedia como práctica de la representación mimética referencial.

Jean Pierre Vernant distingue la tragedia del ritual, considerando la primera como un mecanismo de representación cuya función es la de construir un hombre responsable de su agencia en la polis (23), y la segunda como una ceremonia de origen agraria cuya función es asegurar la reproducción de los ciclos naturales. Esto





contrapone la relación humano- naturaleza / humano -cultura, o en las palabras de Philippe Descola, se inserta en el binomio naturaleza versus cultura. Aunque Vernant prefiera señalar que, si bien el ditirambo precede la tragedia, no la explica en sí misma, ya que posee una función religiosa (23). Si bien, la tragedia mantiene elementos religiosos, como el altar edificado a Dioniso ubicado cerca de la *orchestra* y la presencia de los dioses en la mayoría de las tramas⁴, se civiliza para responder a una idea específica de gobernabilidad y representación o mimesis.

El problema subyacente de considerar el teatro como género nacido de la escritura y la laicización es que se obvian las prácticas del cuerpo no mediadas por el texto, pero presentes al interno de las ceremonias. En ese sentido, la distinción de las prácticas a partir de una definición de los elementos constitutivos distinguiendo las funciones estéticas de las funciones sagradas, apunta, más bien, a buscar instalar el inicio de un género a partir de una definición taxonómica, aparentemente laica de sus componentes, en respuesta a las necesidades que se esperaba cumpliera cada acto, ritual o tragedia, para los proyectos políticos en los que se insertaban, usando como excusa la escritura para definir el inicio del género. Resulta conveniente situar al centro de la Polis fiestas civiles que reemplacen las prácticas rurales, tomando como mecanismo la mimesis, o el ejercicio de sustitución de la acción por su relato, para definir con ello un modelo de gobierno sobre el cuerpo, y situar la escritura como origen de esa relación. En esa relación opera el binomio naturaleza v/s cultura. Esa es justamente la denuncia o centro de la trama en las Bacantes, aunque ejecutada de forma inversa.

En la tragedia, las libaciones de Dioniso se ejercen de forma contradictoria, activando el simultáneamente el rito campesino, agrario y cíclico dentro de la ciudad,

⁴ En Edipo rey Apolo es una figura central ya que predice el destino del Edipo, en Antígona Zeus es aludido para desafiar la noción de justicia, sólo por nombrar algunos ejemplos.

mientras se regula su transitoriedad en el ordenamiento cívico, comendado por la representación. Los ditirambos, similares al trance descrito por Eurípides en *Las Bacantes*, eran ceremonias agrarias que comenzaban como procesiones hacia el campo o los bosques. Participaban coros de hombres o niños llamados *coreutas*, quienes a veces encarnaban a hombres con trajes hechos de pieles de animales, simulando la figura de los sátiros (Garcés 25), que también danzaban. Las ménades lideraban las comitivas vestidas con largas túnicas adornadas de flores, portando frutos y vino (Garcés 25).

En su forma improvisada, antes que iniciaran los concursos, los ditirambos compartían cualidades con los cultos místéricos. Aunque el primero tenía como finalidad el encuentro comunitario para festejar la vida y la siembra, y el segundo fortalecer el enlace con la divinidad para la consecuente transformación del ser, en ambos se propiciaba el éxtasis y el trance. Según Arthur Pickard-Cambridge, el ditirambo deriva del nombre del dios y de los cantos en su honor, aunque esta segunda acepción es difícil de corroborar. Lo que resalta de ella, es que al ser un canto generaba una experiencia emocional intensa en los jueguistas báquicos. Jane Ellen Harrison, por su parte, sostiene que el ditirambo correspondía al canto del nacimiento de Dioniso (38), y era un rito de iniciación (41), donde el acto de nacer, asentado en la mitología, estaba implícito la relación con el linaje matrilineal. Ya que sólo se puede nacer de una madre y el nacimiento de un padre no puede ser real, tiene que ser *mimético*: “*Man cannot scape beeing born of woman, but he can, and, if he is wise, will, as soon as he comes to manhood, perform ceremonies of riddance and purgation*” (35). En esa lógica, el movimiento, la acción, el paso de la ceremonia desde el canto se conectan con el nacimiento, ya que lo enunciado sustituye la acción de nacer. Así, el trance inducido por el ditirambo, al referirse al nacimiento no real, servía para incorporar al hombre al linaje matrilineal, del que no se era parte, del que no había nacido. En un acto comunitario, los sujetos se reintegran, primero a partir de su

expulsión: Ningún hijo es legítimo de Sémele. Todos fueron expulsados de su vientre. Luego, por vía de la poética, de la *mimesis*, pueden ser engendrados por el padre. Pero aquí se trata de la mimesis encarnada, que hace carne, que hace parte, que integra vía el movimiento, el cuerpo, la danza, el coro, la colectividad. En el ritual no existe, todavía, intermediación.

En contraste, cuando la representación se da sólo a través de la referencia, el trance ya no ocurre ante los ciudadanos ni es participativo, como evidencia la tragedia de Eurípides. En ella, el mensajero narra los sucesos que acontecen lejos, usando una voz temerosa, en lugar de la deliberada de los extasiados:

El mensajero

Habiendo visto a las furiosas bacantes que de aquí, agitadas del divino estro, huyeron con sus blancos pies, he venido deseando anunciarte, ¡oh rey!, y también a la ciudad, los milagros portentosos y superiores a todo encarecimiento que hacen. Pero desearía saber si puedo hablarte libremente, o si he de hacerlo con las consideraciones debidas. Temo, ¡oh rey!, tus ímpetus y tu cólera, y tus hábitos tiránicos (1214).

La tragedia, como estrategia de control político, representa el contenido ritual negado en la representación directa. Como concluye Yidi Páez, frente a la tecnología de lo sagrado, que replica el tiempo natural, la tragedia opera como una herramienta de sustitución de la práctica, usando la escritura para anticipar y reemplazar la acción.

El mensajero no habla al rey, sino a los ciudadanos que deben protegerse de las libaciones también, a pesar de que sean necesarias para el correcto enlace entre lo humano y lo divino, pero sólo en su representación. Es el peligro de no rendir culto, pero al rendirlo, hay que hacerlo donde la voz que relata sustituya el trance, donde el



cuerpo no alcance el rito, pues el rito incorpora *in situ* lo expulsado, en cambio la tragedia lo integra en la distancia. Se hace notar la transición entre una forma de mimesis a otra, el uso del cuerpo en el viaje mítico y extático de la integración, versus la participación en el espectáculo, lejano del mismo. El trance es síntoma del reconocimiento, del momento de integración del sujeto en la comunidad. Finalmente, la importancia de cuidar el límite de la transfiguración, y la catarsis como medio de liberación externa, representación mediante, responde a lo que Charles Segal se refiere en el libro *Dyonysiac poetics and Euripides' Bacchae*

In a sense, tragedy is the meeting point between the civic Dionysus worshiped by the citizen choruses within the walls of the city and the ecstatic Dionysus worshiped by the maddened women exulting in the mountains. As part of the civic ritual of Athens, the performances in the theater of Dionysus affirm the social order at a state-sponsored occasion in a public and holy place (14).

Así se establece el control sobre las prácticas del cuerpo, pero por sobre todo, sobre las prácticas de administración de la relación cuerpo/espacio al centro de las relaciones comunitarias, del *oikos*.

Conclusiones

La comprensión del teatro a partir de las prácticas rituales dionisiacas hasta su forma representacional muestra una distinción profunda en la relación entre cuerpo, naturaleza y divinidad. En la primera expresión, el teatro se muestra como una práctica de transfiguración donde el trance y la conexión con lo divino permitían a los participantes armonizar las fuerzas humanas y naturales con las extrahumanas. Sin embargo, con la mediación de la escritura, la teatralidad se alejó de su dimensión transicional y se ancló en la representación. Este cambio no solo institucionalizó la mimesis como modelo central del teatro, sino que también condujo a la creación de espacios arquitectónicos que aislaron la experiencia teatral de su vínculo original con



la naturaleza. En "Las Bacantes" Eurípides muestra cómo esta transición fundó una tradición que, con el tiempo, ha dejado de lado el potencial del teatro como medio para la transformación personal y comunitaria, reforzando en su lugar una estructura que privilegia la representación y el artificio sobre la interacción directa con lo sagrado y lo natural.

Referencias

Aristóteles. (2012). *Poética*. Gredos.

Eurípides. (1968). *Las Bacantes. Y Teatro griego*. Gepsa.

Fenichel, H. (1985). *El concepto de representación*. University of California Press.

Garcés, A. (2019). *La Ciudad Teatro. El lugar de la escena y otros lugares*. Ediciones e[ad].

Gutiérrez, G. (2016). Sobre el concepto de mimesis en la Antigua Grecia. *Byzantion Nea Hellás*, (35), 97-106.


Harrison, J.E. (1912). *Themis. A study of the social origins of Greek Religion*. Cambridge University press.

Lehmann, H.-T. (2021). *Tragedia y teatro dramático*. Paso de gato.

Nietzsche, F. (2018). *El nacimiento de la tragedia*. Tomo.

Páez Casadiegos, Y. (2008). Las razones simporsiacas: Una aproximación a los misterios dionisiacos. *Eidos*, (9), 166-197.





Pickard-Cambridge, A. (1962). *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford University Press.

Platón. (2013). *La República*. Alianza.

representación. (6. д.). <https://www.rae.es/>. <https://dle.rae.es/representación>

Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el Ritual y Otras Teorías del Origen*. Colihue.

Sagal, C. (1982). *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton University Press.

tragedia. (6. д.). <https://etimologias.dechile.net/?tragedia>.

Vernant, J. P., & Vidal-Naquet, P. (1998). *Myth and Tragedy in Ancient Greece*. Zone books.

Adentro de mí: una experiencia sobre la visibilización de los cuerpos gordos en la escena teatral



Ana Laura Ramírez Ramos

MariCarmen Núñez Utrilla

Resumen

El siguiente texto es una reflexión sobre el proceso de creación, montaje y difusión de *Adentro de mí*, obra de teatro del autor argentino Fabián Díaz, escrita a petición de la actriz Ana Laura Ramírez Ramos y dirigida por MariCarmen Núñez Utrilla, la cual retrata las vivencias cotidianas de una mujer gorda. Las voces de Ana y MariCarmen narran las vivencias de este montaje, alimentadas de algunos testimonios de personas involucradas. Inevitablemente, la experiencia teatral se vuelve una denuncia contra la gordofobia⁵ y el gordo-odio⁶ que va de la mano del acompañamiento de activistas antigordofobia para lograr así un proyecto poético, activista e incluyente.

⁵ Sistema que atenta contra los derechos humanos conformado por el conjunto de estereotipos, prejuicios, estigmas y discriminaciones que asocian la gordura con características y hábitos socialmente negativos y que se encarnan en sujetos que somos excluidxs al no cumplir con la normatividad corporal, que exige y privilegia la delgadez, al tiempo que genera desigualdades sustentadas en las corporalidades (Oyosa, 2023).

⁶ Concepto que refiere la decisión de rechazar, discriminar y tener prácticas de odio contra personas gordas, sin ser considerada una fobia o un trastorno (Bülle, 2023).

Ser gorda en un mundo (teatral) que aclama la delgadez

"Eres bonita... de la cara", "Si bajaras de peso tendrías más oportunidades", "¿Cuándo has visto a una protagonista con sobrepeso?", "Todas tus compañeras siguen una dieta y cuidan su cuerpo", "Ningún director va a querer trabajar contigo". Escuché estas frases muchas veces (de verdad muchas) en voz de diferentes personas: algunos maestros, agencias de casting, de otros actores y actrices, médicos, de mi familia y amistades. Las empecé a escuchar a los 15 años cuando tomé mi primer taller profesional de actuación donde, además de aprender "la magia del teatro", aprendí que fumar quita el hambre, que hay tés y pastillas que te ayudan a "eliminar" todo cuando vas al baño y que si tengo hambre puedo masticar hielo. Pero, sobre todo, aprendí a odiar mi cuerpo. Un odio que es mezcla de vergüenza, tristeza, asco al ver mi reflejo y tocar mi grasa abdominal. Aprendí a despreciar mi principal herramienta –el cuerpo– y tenía terror de no lograr mi sueño de ser actriz porque "nadie quiere trabajar con una gorda" y, para muestra, cualquier película, obra de teatro, telenovela y serie anterior al 2010: ni una protagonista gorda.

Con el odio vinieron los atracones acompañados de ejercicio excesivo, la búsqueda del mejor nutriólogo-bariatra-dietista, la obsesión por ser la actriz más disciplinada, de mejor memoria, la más puntual y obediente porque eso haría pensar a los directores que soy buena y entonces sí querrían trabajar conmigo a pesar de mi cuerpo. Este camino estuvo a dos segundos de volverse el más denso y turbio, pero por fortuna conocí, a mis 17 años, a Norma Angélica, actriz mexicana y en aquel entonces mi docente, quien con su gran corporalidad me enseñó que ser gorda no es impedimento para actuar, para trabajar. Ella ejercía ese poder sobre su cuerpo que le permitía dar marometas, estirarse ampliamente y simplemente estar. Conocerla fue de gran ayuda. Aunque los siguientes 22 años seguí haciendo dietas, tomando pastillas para bajar de peso y peleándome con hacer ejercicio, al menos lo hice actuando.



La pandemia de COVID-19: el detonante para la creación

El encierro forzoso que vivimos entre 2020 y 2021, junto con la inactividad propia del cierre de teatros y otros espacios, trajo una ola de memes, videos en redes sociales y mensajes de medios de comunicación que apelaban a que al estar en casa la gente comería de manera descontrolada y engordaría; incluso gente cercana, actores y actrices, comentaba su miedo al tener tanta comida a su disposición, así como que la misma pandemia producía un tipo de ansiedad que provocaba comer mucho. Por ello, mensajes de diversos entes pedían a la población no caer en el sedentarismo y cuidar la alimentación ante el inminente peligro de engordar. Y qué miedo más grande puede haber para cierto sector de la población (ese privilegiado que tiene acceso garantizado a la comida) que engordar, pues se sabe que la gente gorda “vive rechazo social, estigma al creer que una persona gorda se ha abandonado a sí misma, tiene desidia a ejercitarse y, ante todo, no es deseable, no cuida su salud y está enferma” (Robles, 2021).

Paralelamente, el teatro en México –y en el mundo– detuvo su actividad ante el inminente cierre de todos los espacios culturales. El desconocimiento del virus, su inexistente cura y los riesgos para la sociedad provocaron que los puntos de reunión fueran cerrados. El teatro y sus actividades paralelas tuvieron que reinventarse y, con ello, mudarse a Zoom, la plataforma de videoconferencias que quienes contábamos con el privilegio del internet ocupamos para conectar. De repente, las funciones, conversatorios y talleres ocurrían desde salas de reuniones donde escuchamos mil veces “¿Me escuchan?”, “Tienes la cámara apagada” o veíamos la imagen congelada de los participantes. Tuve la oportunidad de escuchar estas frases en el Taller de Prácticas Actorales impartido –desde el comedor de su casa en Buenos Aires– por el director argentino Guillermo Cacace. En el taller discutimos sobre el campo de

tensiones en la escena, la acción como forma de cambio del otro/a, lo contracultural de la actuación y cómo podemos romper el monopolio de lo preestablecido en la mirada de la espectadora o espectador: escuchar esto de un docente que cita a la feminista Rita Segato y reniega de los estereotipos existentes fue un apapacho en tiempos de incertidumbre. Cerramos el taller actuando frente a cámara, en parejas, a distancia, con escenas escritas por Santiago Loza y Fabián Díaz. El texto de Díaz, a quien por primera vez leí, llamó mucho mi atención: el diálogo era más bien un verso que reflejaba el deseo profundo de una persona enamorada que anhelaba chupar la sangrecita de su amor. Quise leer más de él. Hallé fragmentos en línea de su texto *Los hombres vuelven al monte* y me encontré nuevamente con esta dramaturgia que más parece poesía, intensa, sin enunciados largos, pero en verso. “Quiero que me escriba una obra”, pensé. Procedí a buscarlo en Instagram. Le escribí.

Intercambios a un WhatsApp de distancia

Para mi sorpresa, Fabián contestó muy rápido. Le dije, directo y sin formalidades, mi nombre y que quería que me escribiera un unipersonal. Obvio no me dijo que sí a la primera. Conversamos por Zoom con una diferencia horaria de ocho horas, pues él se encontraba en Madrid y yo en Ciudad de México. Cual primera cita, yo estaba muy nerviosa y con miedo a que me dijera que no por gorda (la gordofobia internalizada es ruda) o por hacer mayormente teatro-cabaret⁷ y no “teaaatro”. Felizmente, estuve en un error. Fabián aceptó la invitación y a las dos semanas de nuestro primer encuentro comenzamos a intercambiar información que investigué sobre gordofobia con ayuda de la abogada activista Rosy Pérez (a quien también conocí por redes sociales), textos cabareteros escritos por mí, anécdotas de familia

⁷ Género teatral de resistencia que utiliza el tono fársico y el humor para lograr una crítica política y social elaborada a partir de temas sinuosos y del uso de elementos satíricos e irónicos y con la participación activa y cómplice del público (Sotres, 2016).





(mamá, abuelos), relaciones amorosas relacionadas con mi ser gorda, desde las más divertidas, hasta las más dolorosas. Un ir y venir de audios de WhatsApp nos hacían presentes a pesar de la distancia, audios donde yo remarcaba el querer alejarme de cualquier victimización para hablar del placer que también se niega a las personas gordas, pero hacerlo sin “dedito regañón”, sin ser aleccionadora, pues. Así, tras un par de meses, en mayo de 2021 surgió *Adentro de mí*. A continuación, Fabián Díaz, autor de la obra, nos cuenta cómo fue su proceso:

La escritura de *Adentro de mí* fue libre, fue una escritura conectada al placer. Estuvo enraizada en la convicción firme de Ana Laura Ramírez Ramos. En su anhelo transparente de acercarse a una problemática urgente desde una perspectiva artística, poética, lúdica.

El texto se despliega a través una peripecia amorosa durante una noche de ferviente deseo. En la fiebre de la noche, en su laberinto, aparecen los destellos de una vida completa que ama, sufre, imagina, devora y se complejiza mientras crece.

La complejidad del monólogo y su interlocución obligan a mirar a los ojos al espectador, a tornarlo un confidente directo, un cómplice, un responsable, una presencia que no puede renunciar a la escucha. El tratamiento poético del texto responde a su voluntad lírica: breves episodios, como una opereta musical, que traman libremente la aventura de la protagonista. En esa voz se entremezclan la dulzura, la voracidad, el amor, la infancia como territorios dramáticos que nutren la voz del personaje.

Así como Ana Laura deseaba un texto que abordase la gordofobia sin convertirse en un apéndice didáctico en una obra teatral, la dramaturgia buscó una voz que se independizase de la convención teatral para abrir una discusión sobre los cuerpos, las voces y el deseo. Podemos sugerir que no se escriben obras de teatro,

sino que se escriben voces que buscan, piden, reclaman un cuerpo. Con ese anhelo se escribió *Adentro de mí* y fue su actriz quién lo hizo existir y resonar en ese otro cuerpo colectivo que es el público. Ese encuentro es, en definitiva, la búsqueda esencial.

“¿Y ahora qué hago con esta belleza?” pensé. Me urgía presentarla, pero seguíamos en pandemia y no se veía para cuándo volver a los teatros. Mi misión fue buscar una directora. Mientras, por primera vez en la vida, supe que no tenía que ponerme a dieta estricta para un estreno.

Proceso de montaje de una dramaturgia poética

Pasaron los meses y el panorama apenas veía leves mejoras. Algunos espacios teatrales volvieron a abrir sus puertas a finales de 2021. Fue este regreso a las actividades el que me hizo coincidir con MariCarmen Núñez, a quien conocía como improvisadora y productora teatral, pero quien también cuenta con experiencia en dirección. En una plática casual le comenté si quería producir mi unipersonal, leyó el texto y se subió al barco de la dirección. Contar con una persona empática con el tema y dispuesta a aprender sobre éste –de la misma forma que Fabián hizo– que además no trataría el tema desde la victimización, sino desde el gozo fue, como decimos en México, caer en blandito.

El montaje

Por MariCarmen Núñez Utrilla



Mi primer contacto con el texto me despertó unas ganas inmensas de montarlo. Mi sensación era que acababa de leer un poema que me llevaba a imaginar paisajes sonoros y un escenario sencillo. Lo que me invadió automáticamente fue una sensación de empatía. Tenía ganas de poner un grano de arena a esa lucha que me rodeaba y a la que, desde donde yo puedo, apoyo. Fue el impulso de poder aportar algo desde mí a una causa que veo todos los días ser atacada y minimizada.

No es ningún secreto: vivimos en una sociedad gordofóbica. Si vemos a la sociedad como un ente, como una célula, como un individuo, es un individuo dañado desde hace años por sus ideas. La gordofobia nos afecta como sociedad a todes, a cada una de las personas que la conformamos. No podemos hablar de sufrir el mismo nivel de violencia, pero sí podemos decir que nacemos ya violentades por esta idea de la gordura y los “problemas que causa”, que impera como un signo de falta de salud, belleza o derechos.

Montar una obra de teatro es un acto político que muchas veces intenta hermandar la libertad y los derechos humanos, y *Adentro de mí* es un ejemplo de ello. Mi labor en los escenarios, dentro y fuera de ellos, es levantar la voz, es gritar a través de mi trabajo por las causas que vale la pena pelear. No me basta con divertir o divertirme; mi trabajo lleva una responsabilidad que decidí aceptar hace mucho y que me invita a reflexionar y mostrar con conciencia historias que me gustaría que me mostraran a mí.

Basta ya de buscar desde y para la forma en el teatro y los escenarios artísticos. Este basta incluye el cuerpo actoral que habita un personaje. Basta de solo Julietas jóvenes, de Macbeth exclusivamente hombres, de Romeos socialmente guapos, de Señoritas Julia blancas, de Bernardas ancianas, de Yermas clásicas. Basta de mostrar solo historias de cuerpos y con cuerpos aceptados por todes.



Volvamos al acuerdo histórico de ir al teatro a aceptar lo que veo, a jugar con lo que tengo y a ofrecerme en cuerpo y alma para transmitir un texto desde lo que soy.

Este texto tiene la imagen evocada a partir de la palabra como eje principal; no por nada lo describo como un poema. Es una obra que se escucha y que se imagina sí o sí, pero al montarla había que apoyar a estas imágenes y a las ideas que las despertaron. Un texto que es casi un poema, cuando lo acompañamos de música, se vuelve una canción; más un movimiento que cuando lo repetimos se vuelve una danza. Así está pensado el montaje de las palabras que Díaz nos regaló.

En este montaje, la propuesta de dirección surgió a partir de la repetición. La repetición visual, auditiva y física es una constante, ya que apoya la idea de la repetición diaria en el personaje. Su rutina cotidiana de acostarse, soñar, despertar, salir, buscar, encontrar, volver... una y otra vez.

La idea de un espacio "vacío" en el que solo vemos un espejo de cuerpo completo, y que se va revelando cuando el texto nos sitúa en un lugar específico y se enmarca al encenderse un par de elementos luminosos, es porque me interesaba la idea de cambiar fácilmente de espacio ficticio y colocar al personaje a manera de pieza en una exposición de arte contemporáneo de efectos luminosos como los que vemos en una exposición de Dan Flavin o James Turrell. La luz led permite direccionar la iluminación, esto es esencial en espacios como las galerías de arte dado que se puede enfatizar en las obras para que puedan ser admiradas correctamente, y esto mismo necesitamos hacer con el personaje del texto. Las luces led enmarcan figuras que, acompañando al texto, se vuelven distintos objetos: una puerta, una máquina de dulces, una ventana, etc. que nos llevan en un viaje a través de espacios y momentos en distintas épocas de nuestro personaje.




Quise usar el espejo como elemento principal en el escenario y las luces de neón para resaltar la idea de que todo se iluminaba a través de ella, de nuestro personaje. Ella es quien enciende lo que ama y lo que quiere. Ella es también quien se mira en los espejos. Los espejos además dan la imagen de los dos mundos por los que transita nuestro personaje: el mundo de la imagen y el mundo de la persona real. Desde pinturas como *Mariana in the South* de John William Waterhouse o *Woman before the mirror* de Frans Van Mieris, en las que la luz y la sombra que iluminan el reflejo de las protagonistas revelan cosas que no vemos en ellas sin ayuda del artefacto. Es ver lo que la protagonista ve de ella misma y entonces tener dos versiones: la de ella y la propia.

La relación teatro/escrito-teatro/cuerpo como lo denomina José Ramón Castillo Fernández en su artículo "Teatro/Cuerpo*. Teatro/Escrito" es inminente y necesaria, aunque no dejamos de lado que sabemos que cualquier mujer podría indentificarse con el texto, ya que todas hemos sido violentadas al respeto sin importar nuestras apariencias. Porque sí, todo lo que vemos cuenta, todo lo que escuchamos y vemos en una puesta en escena se une para darle al público una idea completa del mundo que estamos contando. El asunto es que como creadorxs y espectadorxs no debemos llegar con un idea concebida de lo que veré o de cómo debería ser físicamente el ensamble.

Finalmente, la relación del escenario con el trabajo sonoro es el toque auditivo que buscaba: un paisaje constante, el ruido y la música en la cabeza de nuestra mujer, que conforme avanza la obra va desapareciendo. La música enmarca el delirio y la fantasía constante en el que ella vive, y cuando la realidad llega, el silencio también se hace presente.

Pareciera que con los años hemos enseñado al público a aceptar la evolución en la estética escenográfica, o en el vestuario, en las propuestas atemporales o





colocadas en un momento histórico no necesariamente propuesto por el texto y mucho menos empatado a la época de su escritura. Y no hemos podido decirle al público que los elencos también cambian y se diversifican, para mejoría de las tramas.

Lo interesante de este texto es que cuenta el estado anímico, emocional y psicológico de una mujer de cuerpo gordo. No nos cuenta su cuerpo, su cuerpo es igual a cualquiera, funciona de manera común, es la gente que rodea al personaje la que detona los pensamientos en nuestra protagonista, no su cuerpo.

Público conmovido vs. público incómodo


Meses de ensayo, de diálogo, de memoria, de repetición. Días de miedo y ansia por presentar. Con el abrazo del equipo, al cual se integraron Cassandra de la Gala en la escenografía y Analí Sánchez Neri en la música original, estrenamos en mayo de 2022 nuestro pastelito teatral en el marco del Festival de Monólogos de la Red de Espacios Culturales Independientes y Organizados de la Ciudad de México (RECIO) ante un público conformado por amistades, activistas, actrices y actores, y familia. Estas funciones suelen ser tranquilas, el público es bondadoso y en general el ánimo está arriba. Aquí no. No quiero decir que todo fue sufrimiento y derrota, por supuesto que no, pero para mí fue muy impactante ver, mientras avanzaban las escenas, las caras llorosas de quienes asistieron, principalmente de Rosy Pérez, la activista que me brindó información sobre el tema de gordofobia y con quien pude platicar muchas veces sobre todo lo que esta obra de teatro me movía, me recordaba, el reconocer cuántas veces dañamos nuestro cuerpo en pos de la delgadez. Ella fue la madrina de esta temporada y, de verdad, verla llorar junto a sus acompañantes fue encontrarme con lo que, desde el texto, la música, la escenografía, la dirección y la actuación estábamos contando. Rosy comenta:

Adentro de mí logra hacerte sentir que estás viendo la historia de alguien más que al mismo tiempo es muy tuya. Parece nada, pero en temas como estos lograr algo así es parte de la experiencia; el inicio de la obra te permite conectar como espectador y empatizar con quien actúa de tal forma que pareciera natural ese brinco que da a la intimidad convirtiéndose más bien en una amorosa confrontación con dolores que yo también como mujer gorda llevo en el alma. Es sumamente interesante el ver una representación tan artística, pero al mismo tiempo tan apegada a la realidad de cómo el ser leída como una mujer gorda puede empezar desde la infancia, y eso logra que en el momento en el que alcanzas la edad adulta, más que ser una característica de tu persona, se vuelve algo inherente a tu identidad, y Ana Laura logra plasmar toda esa maraña de sensaciones y realidades de tal forma que no sea solo una denuncia a una sociedad gordofóbica, sino también unguento sanador para quienes vemos la obra y hemos vivido todo eso en carne y hueso.

Ahí está el fondo: mostramos desde el teatro la experiencia de vida de alguien que vive con rechazo social desde niña, le restringen la comida y el amor, una persona que se siente tan ajena a este mundo que prefiere pensarse como una extraterrestre. Y nada de esto resuena como ficción a quien es gordx. Es la vida cotidiana llena de violencias y dolores. Y yo no estoy acostumbrada a hacer llorar al público: amo ser detonante de carcajadas, tener interacciones delirantes propias del cabaret. Presentar *Adentro de mí* fue –y sigue siendo– un encontronazo porque no sólo implica que haya una corporalidad gorda en un espacio muy negado a ella como lo es el teatro⁸, sino también reflejar historias de las que todas hemos sido víctimas, y claro,

⁸ Sí, actualmente podemos ver un poco de representación y diversidad corporal en diferentes espacios teatrales y/o actorales; sin embargo, mayormente son proyectos autogestivos y su programación por parte de instancias gubernamentales o privadas terminan siendo mero tokenismo.





victimarios/as. Que levante la mano quien no ha dicho alguna vez que se “siente gordo”, que ha “comido como gordo”, que odia verse alguna lonja o subir talla de ropa. Y es en lxs espectadorxs victimarixs de quienes se siente, nuevamente, el rechazo: piensan que el tema es una exageración, no empatizan con la historia y cuestionan, si en verdad hay tanto sufrimiento, por qué no se hace ejercicio o se sigue una dieta rigurosa.

Para la segunda temporada de la obra, la aproximación al texto desde la actuación fue distinta: no reflejemos dolor, reflejemos las victorias diarias que una corporalidad gorda obtiene. El resultado con el público cambio: se siguen conmoviendo, claro, pero desde un lado más gozoso. Así lo narran los testimonios de Carlos Armando Castellanos Cavazos y Edgar Zaldívar Altamirano:

Carlos:

Adentro de mí es una importante y necesaria reflexión sobre las maneras que tenemos como seres humanos de trabajar nuestra percepción y autoaceptación; gracias por la representación de los cuerpos grandes y por dar voz e identidad a todos los que la buscamos sobrevivir a las estrictas normas sociales de la actualidad, que no sólo castigan a lo diferente, sino que lo apartan del ojo público.

Edgar:

Adentro de mí es un abrazo al corazón y a todas las partes que nos construyen. Me encantó la forma en la que destacan la diversidad y belleza que existe en nuestro interior y la invitación a encontrar paz entre nuestra apariencia, nuestro pasado y los retos que implica seguir vivos.

El (no) dar entrevistas sobre la obra

Queremos teatros llenos. Nuestras estrategias de comunicación recaen mayormente en el boca a boca, las redes sociales y contratar agencias de relaciones públicas que nos consigan entrevistas en medios de comunicación.

Hacer entrevistas para difundir *Adentro de mí* fue complicado. Nos enfrentamos al sesgo mediático al hablar de gordura. Puedo asegurar que ningún entrevistador/a de un medio tradicional masivo (televisión y radio) mencionó esa palabra: "gorda", a pesar de ser como me identifico en las semblanzas –no es un insulto, es una característica física–. Hablaron y cuestionaron sobre obesidad, sobrepeso, estar un poquito subido de kilos, pero decir "gorda", jamás. Las entrevistas usualmente preguntaron lo típico: de quién es la obra, de qué va, en dónde se presenta. Pero varias veces, después de cumplir, venían las preguntas más incisivas o los comentarios pasivo-agresivos ("¿Qué quieres decir con eso de la gordofobia?", "¿Pero no crees que haces una apología a la obesidad?", "¿Cómo haces para estar sana?", "No es malo querer a tu cuerpo y cuidarlo") o bien los comentarios *wannabe* buena onda: "Estas violencias las vivimos todos los cuerpos", "Si quiero comer hamburguesas qué tiene de malo", "También gordita eres bonita". En general, hay pocos medios especializados en entrevistas para teatro que no sólo difundan, sino que también profundicen en el quehacer teatral con todo y los temas sociales o políticos que éste pueda tocar. Lamentablemente, nuestra necesidad de público nos lleva a aceptar intervenciones en cualquier medio, aunque –sabemos– no hay una relación directa entre el número de entrevistas dadas y la cantidad de boletos vendida, pero ese es tema de otra ponencia.




Reflexiones finales

Lograr esta obra no fue solo un ejercicio de teatrar, al final resultó también un acercamiento al fenómeno de liminalidad en el teatro (el artivismo) que logró un convivio entre creadoras y activistas, pues el llamado se hizo, además de a público, a diferentes personas que llevan años estudiando y luchando contra el fenómeno de la gordofobia y el gordo-odio. Las relaciones creadas entre el equipo creativo y las gordas activistas, así como con varixs espectadorxs dio como resultado un cruce de alianzas e intercambio de experiencias que siguen abonando a las discusiones alrededor de este tema, y aportan un camino más a la visibilización de los cuerpos gordos. Por ende, se hace un llamado a quienes integran la comunidad teatral para dejar atrás las formas de educación y creación violentas que por años han permeado en la escena mexicana, permitamos que cualquier teatrera/o que rompe con la hegemonía corporal demuestre el abanico de capacidades con las que cuenta y rompamos con el sistema que normaliza la violencia y no permite el pleno ejercicio de derechos humanos. Cierro con las palabras de Alejandra Oyosa, comunicadora feminista, activista antigordofobia, antigordo-odio y por la diversidad corporal, quien rememora su experiencia como espectadora en *Adentro de mí*:

Como mujer gorda y activista por la diversidad corporal, antigordofobia y antigordo-odio, la experiencia de ver y sentir la obra Adentro de mí fue intensa y detonó en mí reflexiones nuevas, como persona y como activista.

Puedo describir la obra como una montaña rusa emocional que me provocó risas, enojo, tristeza, frustración, amor y esperanza. Sobre todo, sentí que me estaba hablando directamente, tocando sentimientos de mi experiencia como gorda en un mundo gordofóbico, además encontrando esos resquicios



íntimos que no recordaba, que me permitieron ver cómo he cambiado y el origen de un activismo que ha dado sentido a mi existencia.

Confieso que en un primer momento lo primero que percibí en mí fue incomodidad y malestar, después comprendí que era resultado de verme reflejada de manera cruda y directa, incluso en experiencias que no había reconocido como dolorosas, pero que han sido necesarias para generar la ira suficiente para defender mis derechos y mi existencia única en este mundo. Por ello, considero que es una obra profunda, compleja y retadora, que es necesaria para quienes nos enunciamos como activistas y también para el público general, pues evidencia la ruta emocional de las personas gordas y grita que tenemos derecho a existir y hacerlo con coraje amoroso.

Bibliografía

Bülle, Erika (16 de Julio de 2023). *Glosario para entender la gordofobia y el gordoodio*. Obtenido de COPRED:

<https://copred.cdmx.gob.mx/storage/app/media/glosario-1.pdf>

Castillo Fernández, José Ramón. *Del cuerpo escrito al cuerpo representado*. Obtenido de Bordes, revista de estudios culturales. Universidad Nacional Experimental del Táchira.

Fediuk, Elka y Prieto Stambaugh, Antonio (editores) (3 de Junio de 2016). *Corporalidades escénicas. representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

(2017) *Corporalidad, creación escénica y teatro comunitario en la Universidad Veracruzana Intercultural (UVI)*. Obtenido de *Entreciencias: diálogos en la Sociedad del Conocimiento*, vol. 5, 14. Universidad Nacional Autónoma de México.

Oyosa, Alejandra (16 de julio de 2023). *Glosario para entender la gordofobia y el gordoodio*. Obtenido de COPRED:

<https://copred.cdmx.gob.mx/storage/app/media/glosario-1.pdf>

Piñeyro, Magdalena (2016). *Stop Gordofobia y las Panzas Subversas*. Málaga: Zambra y Baladre.

Robles, Ana Lucía (19 de enero de 2021). La pandemia del miedo a engordar. *El Salto*.

Sotres, Cecilia (2016). *Introducción al Cabaret (con albur)*. Ciudad de México: Paso de Gato.



Dismorfia ¿Cuerpo tangible o cuerpo ideal para la danza?



Henry Andrea Ramírez Godoy

Resumen

Esta ponencia surge como un proceso reflexivo sobre las narrativas corporales e históricas aplicadas en y para la danza, desde dos puntos de anclaje: el primero de índole personal y el segundo vinculado al disciplinamiento corporal implementado dentro de la formación profesional en danza y las discursividades eurocéntricas que anteceden al concepto ideal de cuerpo del bailarín o bailarina. Para esto, se propone el análisis de tres vertientes: *Cuerpo Ideal*, *Cuerpo Tangible* y *Cuerpo Demostrativo*, contextualizado bajo la topofilia y psicogeografía eurocéntrica en países latinoamericanos como aspecto determinante dentro de la historicidad del quehacer escénico e interpretativo como profesión. Se plantean los siguientes cuestionamientos: ¿Cuál tipo de cuerpo requiere la danza para ejecutarse: un cuerpo tangible o un cuerpo ideal? Y ¿por qué idealizamos la corporalidad de un cuerpo eurocéntrico?

Palabras clave: Danza, Cuerpo Ideal, Cuerpo Tangible, Cuerpo Demostrativo, De-colonización.

Abstract

This presentation emerges as a reflective process on the corporal and historical narratives applied in and for dance, from two anchor points: the first of a personal nature and the second linked to the need to investigate the corporal discipline implemented within professional training in dance debating violent bodily practices, and the Eurocentric discursivities that precede the ideal concept of the dancer's body. For this, the analysis of three aspects is proposed: Ideal Body, Tangible Body and Demonstrative Body, contextualized under Eurocentric topophilia and psychogeography in Latin American countries as a determining aspect within the historicity of performing and interpretive work as a profession. The following questions arise: What type of body does the dance require to be performed: a tangible body or an ideal body? And why do we idealize the corporality of a Eurocentric body?

Key Words: Dance, Ideal Body, Tangible Body, Demonstrative Body, Decolonization.

Cuestionar e indagar entorno al cuerpo en y para la danza nos permite como artistas escénicos ampliar nuestros espectros de conocimiento y reflexión hacia la disciplina que ejercemos y habitamos. Por lo tanto, pensar en una descentralización de los modelos educativos artísticos referentes a danza, y cuestionar los disciplinamientos corporales ofertados en estos se vuelve necesario, para recorrer otras narrativas de la praxis corporal a través del auto reconocimiento como cuerpos transitorios y mutados enmarcados bajo unas situaciones diferenciales fenotípicas y culturales. Esto nos conduce a una ruptura del concepto del cuerpo únicamente como objeto de saber y percibirlo como un espacio de discursividad y un ecosistema de significados.



De esta manera, acudimos a la pregunta propuesta por mi gran maestra, Claudia Mallarino Flórez, ¿qué decimos cuando hablamos de cuerpo?, adaptándola para finalmente cuestionarnos ¿qué decimos cuando hablamos de cuerpos latinos en y para la danza?



Empecemos por entender el cuerpo en su singularidad y en la encarnación que hace del mundo como experiencia de vida para trascenderse en tanto forma, aspecto o constitución, demanda indagar su corporalidad; la manera de aparecer, de hacerse perceptible, invita a seguir su tránsito del concepto al acto y a la consecuencia, ese rastro que se torna visible en lo otro y para el otro, en un trayecto compartido más no común. (Florez, 2017)

Se acude a la danza y se relaciona con el concepto de cuerpo para entenderla como un medio de investigación, creación, intervención e interlocución apartado de su aspecto referencial. La idea entonces es entender la danza como una práctica corporal que es posible en el registro de una experiencia cultural, y la idea de producir una reflexión sobre la danza desde el cuerpo se orienta a evitar un tratamiento de la coreografía como clave de sentido (código cifrado) de la danza misma, y entenderla en cambio como un campo o una superficie desde la cual acceder al cuerpo como realidad significada y de significado. (Escudero, 2013).

Para situar la danza dentro estas utilidades, se hace fundamental entender las vertientes en las que nuestras corporeidades móviles, pensantes y sintientes se perciben dentro de su quehacer como bailarín. Acudiendo así a los términos: Cuerpo Tangible, Cuerpo Ideal y Cuerpo Demostrativo. Para Susan Foster, "La formación crea dos cuerpos: uno percibido y tangible; el otro estéticamente ideal." El cuerpo percibido es aquel con el cual contamos y del que tenemos una determinada percepción visual, táctil, olfativa, y kinestésica; el cuerpo ideal, además de mostrar experticia en la ejecución del movimiento, tiene una talla, forma y proporciones

específicas que se encarna en las imágenes –siempre lejanas e inalcanzables– de bailarines admirados con los que no se llega a establecer ningún tipo de acercamiento. (Palys Reyes, 2015). El cuerpo demostrativo se nos muestra como una imagen sin falla, un cuerpo de donde se eliminaban todas las expresiones de su vida interna (Tambutti). Todo esto fundamentado bajo la elaboración de una imagen corporal que viene modulada por la relación entre la propia figura y los patrones aceptables establecidos. Así, por ejemplo, los aspectos socioculturales, biológicos y ambientales suelen influir en la valoración de la imagen corporal (Cristóbal, Kazarez, & Ros, 2017).

Definiciones que corresponden al concepto de cuerpo ideal o cuerpo demostrativo ligadas dentro de las narrativas corpóreas al concepto de cuerpo tangible nos llevan a que cotidianamente aparezcan cuestionamientos tales como: y ¿si no tengo un cuerpo adecuado que cumple dentro de los criterios de cuerpos entrenados y con las capacidades físicas necesarias, no merezco ser llamada bailarina? ¿Qué se supone que es un bailarín y cuál debería ser la relación del bailarín con su cuerpo? ¿Acaso mi cuerpo tangible no es tan válido como el cuerpo ideal que se me plantea diariamente en el gremio de la danza? ¿Qué tanto debería violentar mi cuerpo para considerar que merezco el título de bailarina?

El camino que un bailarín recorre desde el primer día en el que ingresa a una sala de danza a trabajar con su cuerpo en post de un ideal estético, está lleno de altos y bajos sorteados diariamente frente a un espejo que le habla de cuan cerca o lejos está de alcanzar este ideal. A lo largo de su día, este espejo se fragmenta en pequeños reflejos móviles: sus compañeros y la mirada del maestro o coreógrafo, quienes le recuerdan, a cada paso, en qué lugar está ubicado entre su objetivo y su realidad. (Reyes, 2015)





Por esta razón, se vincula el término dismorfia en el cuerpo que práctica danza, como una analogía al deseo de pertenecer a cuerpos ideales bajo una idea preconcebida y colonial de blanqueamiento promulgada y divulgada constantemente dentro del quehacer y formación profesional de los bailarines. Es así, como se abre el debate a estos modelos de pensamiento y enseñanza, teniendo en cuenta como antecedente inicial el lugar que habitamos, América Latina y los cuerpos latinos que cuentan nuestra historia, en donde paradójicamente cotidianamente estamos en unas discursividades corporales refiriéndonos a blancos, negros, mestizos e indios como si constantemente fuera necesaria una categorización verbal y discursiva para reafirmar la superioridad entre razas.

Estos estereotipos y discursividades que lejos de ser intersubjetivos pretenden homogenizar los paradigmas entorno al cuerpo y su estética, traen consecuencias dentro de la imagen corporal con la que el bailarín habitará a lo largo de su formación y carrera conduciéndolo a crear imágenes e ideas distorsionada de quienes somos y a dónde pertenecemos alejándonos del cuerpo histórico y político que poseemos.

Antecediendo a nuestra historia, inicialmente, comprendamos la idea de raza, la cual, en su sentido moderno, no tiene historia conocida antes de América. Quizás se originó como referencia a las diferencias fenotípicas entre conquistadores y conquistados, pero lo que importa es que muy pronto fue construida como referencia a supuestas estructuras biológicas diferenciales entre esos grupos. En referencia a las nuevas identidades, una connotación racial. Creando así una, colonidad del poder. (Quijano, 2014)Y, la cual se perpetua con el tiempo a pesar de nuestra supuesta liberación de estas prácticas.

Además, si hablamos de la historicidad de nuestros cuerpos latinos lo primero es recordar que nuestra historia se basa en estrategias de segregación,

categorización, discriminación y exclusión; probablemente en los principios la intención de separar los componentes de la realidad fue para entenderlos mejor y luego reconstruirlos, pareciera que este objetivo se perdió. (Barnsley, 2013) Y peor aún, se mantiene.

Homi Bhabha, en su libro "El lugar de la cultura" identifica una forma de dominación colonial que denomina mimetismo, "una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina" que por un lado impone la cultura dominante al sujeto colonial, normalizándolo, pero por otro lado reafirma la diferencia. Así, uno de los efectos de lo que Bhabha llama la ambivalencia del mimetismo, "fija al sujeto colonial como una presencia 'parcial'. Y, aquí la tragedia es que todos hemos sido conducidos, sabiéndolo o no, queriéndolo o no, a ver y aceptar aquella imagen como nuestra y como perteneciente a nosotros solamente. (Quijano, 2014)

Consecuente a esto, se crean las relaciones entre el cuerpo y el no-cuerpo en la perspectiva eurocéntrica, tanto por su gravitación en el modo eurocéntrico de producir conocimiento, como debido a que en nuestra experiencia tiene una estrecha relación con las de raza y género, en donde el "cuerpo" fue el objeto básico de la represión. Así el "cuerpo", por definición incapaz de razonar, no tiene nada que ver con la "razón / sujeto". Producida esa separación radical entre "razón / sujeto" y "cuerpo", las relaciones entre ambos deben ser vistas únicamente como relaciones entre la "razón / sujeto" humana y el "cuerpo / naturaleza" humana, o entre "espíritu" y "naturaleza". De este modo, en la racionalidad eurocéntrica el "cuerpo" fue fijado como "objeto" de conocimiento, fuera del entorno del "sujeto / razón (Quijano, 2014)

Esto nos da a entender, como sucedió durante varios siglos antes del Giro Corporal, que la visión entorno al cuerpo y sus posibilidades gramaticales, se vislumbran propiamente desde su capacidad anatómica y dicotomizada.

Básicamente, el cuerpo es visualizado como una herramienta para alcanzar unos

objetivos (Ghioldi, 2017). Y esta praxis corporal se hace necesario debatirla, porque sin certezas o impulsos vitales, el bailarín/actor se convierte en un objeto desechable. (Cardona, 1993).

No hablamos únicamente de un cuerpo cosificado – productivo sino también disciplinado. En el texto “Vigilar y castigar”, Foucault analiza las disciplinas como tecnologías de control corporal – surgidas a partir de los siglos XVII y XVIII– cuyo fin último es la utilización y control del individuo; en esta lógica, el cuerpo visto como instrumento, es entrenado para el desarrollo de sus máximas potencialidades, siempre a favor de la eficacia del conjunto. Precisamente, el disciplinamiento cotidiano del cuerpo y el movimiento utilizado en el entrenamiento de bailarines, dirigido a potenciar la eficiencia máxima del cuerpo para que cumpla un rol determinado dentro del entramado jerárquico de una compañía, tiene un paralelismo con esta idea del cuerpo cuyo fin último es ser un instrumento útil. (Palys Reyes, 2015)

En la época en la que un bailarín se está formando, el mirar la disciplina practicada y los lugares donde se desarrolla –salón de clases y escenario– como espacios sagrados donde acontece un hecho extra cotidiano, equivalente a un ritual, por un lado, ayuda a forjar una necesaria mística de trabajo, una actitud de respeto hacia los momentos, lugares y personajes implicados en la realización del oficio dancístico. Sin embargo, esta postura mística hacia el oficio de la danza, con frecuencia hace que el individuo ignore en su propio cuerpo las señales de lesión y enfermedad. En esta situación en la que el cuidado del cuerpo es puesto en segundo plano, interviene no solo el bailarín influenciado por un ideal técnico inmediatista de evidentes resultados escénicos –inculcado en sus primeros años de formación–, sino también las grandes compañías profesionales de danza, frecuentemente maquinarias de producción de resultados cuantitativos. No es raro entonces que un bailarín que conoce poco o nada acerca de su anatomía básica, que fue programado en su educación para identificar el esfuerzo o la disciplina diaria con la sobrecarga



muscular, y que además está expuesto a entrenamientos desgastantes además de pobres condiciones de trabajo en las giras, tiende a lesionarse. (Palys Reyes, 2015)

A partir de este tipo de situaciones donde el cuerpo se ve violentado desde diferentes lugares como las discursividades y la historia que nos antecede, es importante cuestionar la normalización de esta problemática dentro de la escena o el aula de clase en la danza, pretendiendo debatir las corporeidades y las relaciones que creamos con nuestro cuerpo para operar el mundo que habitamos. Proponer unas apuestas pedagógicas que sean direccionadas a la estructuración consciente corporal e investigativa dando la importancia adecuada a la historicidad dentro de nuestra praxis corporal, permitirá que aquel cuerpo constantemente violentado, reprimido, excluido y en ocasiones condenado, se convierta en un sistema reflexivo el cual transite el autorreconocimiento como punto fundamental de partida para su quehacer como bailarín apartándose de la danza referencial como fin único.

Abatir y debatir el discurso meritocrático presente dentro de los procesos formativo-profesionales como bailarines y acudir al entrenamiento como espacio de investigación, la escena como laboratorio de expresión y la danza como medio de interlocución e intervención en nuestra naturaleza corporal y social direcciona a convertir el movimiento cotidiano en un movimiento intencionado, desligándose de perseguir inalcanzablemente cuerpos ideales surgidos de constructos sociales.

Desde mi caso personal, siendo una persona con una enfermedad crónica que causa incremento involuntario de peso y trae consigo diversos problemas de salud como tumores en diferentes partes de mi cuerpo los cuales muchas veces me impiden el entrenamiento constante o estar en escena, se me hace necesario cuestionar cómo habitar la danza desde mi propia corporalidad sin atormentarme por pertenecer a un cuerpo que no me corresponde y sin sentirme culpable por no



adaptarme a las circunstancias lastimando mi cuerpo por el miedo a no perder mi progreso como bailarina.

Pensar en el disciplinamiento corporal como el campo que nos conduce a pensarnos otras maneras de habitar nuestros cuerpos y de movernos. MoVerse a partir de prácticas corporales, más que un desplazamiento físico, puede ser una experiencia performática capaz de producir (trans)formación (Castro, 2016). Así, la educación pasa de ser un modo de transmisión a entenderse como una acción de desplazamiento del sentir y de la atención para producir otras relaciones de sensación, entendimiento y percepción que nos llevan a tomar distancia de lo que somos y ser capaces de crear modos experimentales de existencia.

El cuerpo, sustrato vital por su condición de lugar visible de la presencia humana en el mundo, deviene en emplazamiento merced a que es allí en donde sucede la vida. Así, para el ser humano, su cuerpo es la forma genuina de habitar un mundo. Pero, aunque él mismo es naturaleza, la relación con su mundo no es natural ni el mundo es para él una cosa definida y objetivada, es en cada momento emergencia de su propia hechura, de ahí que esta relación sea cultural y que su cuerpo no pueda ser algo diferente de él. Tener cuerpo y ser cuerpo, encarnan la posibilidad de que haya palabras para referirse al cuerpo y cuerpos con palabra. (Flórez, 2018)

El cuerpo es cambiante, transitorio e histórico, construir narrativas corporales y pedagogías sensibles es un paso para que nuestra formación como bailarines profesionales se comprenda desde otros puntos lejanos a la productividad o mecanización del cuerpo. Comprender nuestra corpografía desde nuestro lugar de desarrollo geográfico es necesario para resignificar nuestro quehacer escénico y vívido. Transmutar los conceptos ideales a un plano real y tangible nos permitirá dejar



de vivir en ideales estéticos y en cambio jugar y explorar los que poseemos para empezar a construir desde nuestros propios cuerpos y no aquellos que idealizamos.



Referencias

- Barnsley, J. (2013). *El cuerpo como territorio de la rebeldía*.
- Bhabha, H. (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires.
- Cardona, P. (1993). *La percepción del espectador*. México: Centro Nacional de Investigación.
- Cardona-Rodas, H., Castro-Carvajal, J., & Citro, S. (2021). *Cartografías corporales y pedagogías performativas en American Latina*. Medellín: Universidad de Medellín.
- Cristóbal, R. V., Kazarez, M., & Ros, F. E. (2017). *Influencia de la modalidad de danza en la distorsión e insatisfacción de la imagen corporal en bailarinas preadolescentes, adolescentes y jóvenes*. Murcia.
- Escudero, M. C. (2013). *Cuerpo y danza: una articulación desde la educación corporal*. Argentina: Memoria Académica .
- Florez, C. M. (2017). *Cuerpos, Sociedad e Instituciones a partir de la última década del siglo XX en Colombia*. Bogotá D.C: Universidad Pedagógica Nacional .
- Flórez, C. M. (2018). *Matrices Corporales en Colombia 1990 - 2018: cuerpos y corporalidades a partir de la última década del siglo XX*. España: Editorial Académica Española.
- Ghioldi, M. (2017). *Antropometría: El mejor cuerpo para la danza*. Obtenido de Balletin: https://balletindance.com/2017/06/10/antropometria/?srsltid=AfmBOoqjU397ENiPI_Tog3kESzhe8nfQc8AHclKZdk2KotwMYoi0Jlvy
- Palys Reyes, A. M. (2015). *El disciplinamiento del cuerpo y el movimiento y la producción de subjetividad en la danza profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 - 2014*. Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Quijano, A. (2014). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Buenos Aires: Colección Antologías.

Reyes, A. M. (2015). *El disciplinamiento del cuerpo y el movimiento y la producción de subjetividad en la danza profesional de la ciudad de Quito Prácticas 2013 – 2014 .* Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Tambutti, S. (s.f.). *Cuerpo, Danza, Idea: Desde una realidad cambiante hacia una realidad .* Cuerpo del Drama.



NUNCA SALES

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM


FITM
Edición
56



PROMOTORA
EVENTOS &
TURISMO



Secretaría de
CULTURA



la vida
nos mueve



INDUSTRIA
LICORERA
DE CALDAS

RON
VIEJO DE
CALDAS
EL RON DE
LOS QUE SABEN

EL EXCESO DE ALCOHOL ES PERJUDICIAL PARA LA SALUD
PROHÍBESE EL EXPENDIO DE BEBIDAS EMBRAGANTES A MENORES DE EDAD.



centro cultural
MANIZALES



SIENDO el MISMO