UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

La manifestación de la violencia a través de la plástica en la obra de Gisèle Vienne

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Angelina Mrakić Ignjatović

DIRIGIDA POR

Ana María Contreras Elvira

© Angelina Mrakić Ignjatović, 2025

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

ESTUDIOS TEATRALES

INSTITUTO DEL TEATRO DE MADRID

TESIS DOCTORAL

La manifestación de la violencia a través de la plástica en la obra de Gisèle Vienne

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Angelina Mrakić Ignjatović

DIRECTORA

Ana María Contreras Elvira

Madrid, 2024

A todos los seres animados
e inanimados
A una humanidad más humana
y pacífica

Mis agradecimientos a

Ana *Caroline*

Jorge *limas*

queridos *aux garçons*

limoneros

Pati *a los gaticos* *olivos*

almendros

y a todos los bichitos

Lorsque je regarde mes pièces, j'ai la sensation que mon art me crie au visage, dit le *combat que je mène, ce que j'accepte et ne veux pas accepter, l'orientation de mes désirs, les déplacements sociétaux que j'ambitionne. J'ai depuis longtemps mis en scène les différents rapports de pouvoir qui structurent notre société.*

Gisèle Vienne

Les poupées et toutes les représentations de corps, comme la photo donc, permettent de comprendre les cadres perceptifs qui structurent les sociétés et les rapports de pouvoir qui commencent par le regard.

Gisèle Vienne

No lo somos todo, incluso no tenemos más que dos certezas en este mundo, ésa y la de morir.

George Bataille

Toute souffrance appelle dénonciation et réparation.

Elisabeth Badinter

En todas partes, máquinas productoras o deseantes, las máquinas esquizofrénicas, toda la vida genérica: yo y no-yo, exterior e interior ya no quieren decir nada.

En cierta manera, sería mejor que nada marcharse, que nada funcionase. No haber nacido, salir de la rueda de los nacimientos; ni boca para mamar, ni ano para cagar. ¿Estarán las máquinas suficientemente estropeadas, sus piezas suficientemente sueltas como para entregarse y entregarnos a la nada?

Gilles Deleuze y Félix Guattari

El opresor no sería tan fuerte si no tuviese cómplices entre los propios oprimidos.

Simone de Beauvoir

Una de las máximas de educación práctica que han dominado mi infancia: No comas con la boca abierta.

Colette

Somos Bios porque sentimos los impulsos básicos y sutiles para la supervivencia.
Somos Poética porque desafiamos al mundo con nuestras metáforas, visiones, sueños y ensueños.
Estos determinan nuestra evolución personal y colectiva.

Patricia Cardona

El alma respira a través del cuerpo, y el sufrimiento, ya empiece en la piel o en una imagen mental, tiene lugar en la carne.

Antonio Damasio

ÍNDICE

RESUMEN **15**

ABSTRACT **17**

INTRODUCCIÓN **19**

1. MOTIVACIÓN DE LA SELECCIÓN 19

2. OBJETIVOS 21

2.1 Objetivos generales *21*

2.2 Objetivos específicos *23*

4. FUENTES 25

5. ESTRUCTURA 26

6. GISÈLE VIENNE Y SU OBRA DENTRO DEL CONTEXTO SOCIO-CULTURAL, POLÍTICO Y ECONÓMICO ACTUAL 28

6.1 Contexto socio-cultural, político y económico actual *28*

6.2 El universo de Gisèle Vienne *30*

1. CAPÍTULO I LAS PRIMERAS OBRAS DE GISÈLE VIENNE EN COLABORACIÓN CON ETIENNE BIDEAU-REY **45**

1.1 SPLENDID´S 2000 45

1.2 SHOWROOMDUMMIES (2001) 45

1.3 *STÉRÉOTYPIE* (2003) 46

1.4 TRANEN VEINZEN (2004) 47

1.5 SHOWROOMDUMMIES#2 (2009) 48

1.5.1 Las versiones de Showroomdummies *48*

1.5.2 Showroomdummies y Sacher-Masoch *50*

1.5.3 La violencia del placer: dolor y placer en Showroomdummies#2 ..... *53*

1.5.4 Personaje/figura *54*

1.5.5 Lo fragmentario, la multiplicidad y lo horrendo – la retórica del cuerpo *56*

1.5.6 La estética de lo horrendo y lo terrible *60*

1.5.7 La representación de la mujer y Femme fatale *61*

1.5.8 La violencia se despliega en el cuerpo femenino *64*

1.5.9 La representación de la violencia a través de la coreografía, el movimiento, el sonido y la iluminación en Showroomdummies#2 ..... *72*

1.6 EL RITMO 78

1.7 ESPACIO ESCÉNICO 79

1.8 SHOWROOMDUMMIES#3 Y SHOWROOMDUMMIES#4 79

1.8.1 Showroomdummies#3 ..... *79*

1.8.2 Showroomdummies#4 ..... *80*

2. CAPÍTULO II *I APOLOGIZE* (2004) 81

2.1 SOBRE LA PIEZA 81

2.2 LAS FORMAS DE LAS VIOLENCIAS CONTEMPORÁNEAS EN *I APOLOGIZE* 86

2.2.1 Violencia colectiva simbólica: Violencia cultural 86

2.2.2 La violencia y los medios: ritualización y manipulación 93

2.3 VIOLENCIA DE MODELOS IMPUESTOS (CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LA MUJER EN LA SOCIEDAD PATRIARCAL 100

2.3.1 Objetivación de la persona 101

2.4 LA MANIFESTACIÓN DE LA OBJETIVACIÓN/COSIFICACIÓN DE LA MUJER EN I APOLOGIZE 102

2.4.1 La construcción de la identidad: la educación a través del cuerpo 105

2.4.2 El cuerpo vestido: Una lectura cultural de la belleza y el género 110

2.4.3 Fantasía: deseo erótico y la muerte 116

2.4.4 La sonoridad en I Apologize: La violencia psicológica y sonora 118

2.4.5 La violencia física amplificada por el sonido 121

2.4.6 El diseño lumínico en I Apologize 122

2.4.7 La máscara como herramienta de anonimato y deshumanización 124

2. 5 UNE BELLE ENFANT BLONDE / A YOUNG, BEAUTIFUL BLONDE GIRL (2005) 126

2.5.1 Sobre la obra 126

2.5.2 El hombre de Sade y su desprecio por el prójimo: Erotismo y prácticas sexuales 129

2.5.3 Erotismo como transgresión: El uso del sexo como un acto de rebeldía 131

2.5.4 Narcisismo como producto neoliberal 141

2.6 ANÁLISIS DE LA PIEZA: LA EXPERIENCIA DE LA MUERTE COMO MOTOR 144

2.6.2 El espacio de representación en I Apologize 147

2.6.3 La música y el texto como unidad sonora 148

2.6.4 La sonoridad en I Apologize 152

2.6.5 Une belle enfant blonde y I Apologize: el juego temporal 154

2.6.6 Un sujeto bajo la influencia de sus fantasías en I Apologize y Une belle enfant blonde. 155

3. CAPÍTULO III *KINDERTOTENLIEDER* (2007) 163

3.1 SOBRE LA OBRA 163

3.2 LOS TIPOS DE VIOLENCIA QUE SE MANIFIESTAN EN LA PIEZA 166

3.2.1 La violencia contra los niños 166

3.2.2 Violencia infligida por los compañeros 167

3.2.3 Violencia digital y adolescentes 169

3.2.4 Encadenamiento de las imágenes de violencia: la verdad, la falsedad y la adolescencia 172

3.2.5 Las influencias del romanticismo alemán en la manifestación de la violencia en Kindertotenlieder 174

3.3 LA MANIFESTACIÓN DE LA VIOLENCIA MEDIANTE LA IMAGEN 176

3.4 LA FANTASÍA Y LA IMAGINACIÓN 183

3.5 LA VIOLENCIA DE LA FANTASÍA EN *KINDERTOTENLIEDER* 186

3.6 El sentido de fantasía como imaginación estética: Fantasía a través del espacio 189
3.7 La iluminación como lenguaje expresivo en *Kindertotenlieder* 192
3.7.1 Movimiento lumínico *195*
3.8 Violencia a través de la imagen: La iconografía pagana austriaca y la estética contemporánea de black metal 197
3.8.1 Las máscaras *201*
3.9 El sonido: Black metal y la oscuridad 203
3.9.1 Sonido en Kindertotenlieder *205*
3.10 Movimiento y lentitud en lugar de la palabra 207
4. CAPÍTULO IV *JERK* (2008) 208
4.1 Sobre la obra 208
4.2 Violencia mediatizada y su influencia 210
4.3 Breve historia de la ventriloquia 216
4.4 La manifestación de la violencia a través de la palabra y el universo sonoro 218
4.5 Texto y dramaturgia de la violencia: la imagen evocada por la palabra y la sonoridad 224
4. 6 Cuadro viviente sonoro 228
4. 7 Actor como marioneta y las marionetas 234
4.8 La suspensión del tiempo a través del espacio 237
4.9 La distorsión del espacio tiempo 239
5. CAPÍTULO V *ÉTERNELLE IDOLE* (2009) 241
5.1 Sobre la obra 241
5.2 Las nociones de perfección e imperfección de la belleza 244
5.2.1 Lo bello y lo sublime *244*
5.2.2 El cuerpo: sujeto y objeto cultural *245*
5.3 Análisis de la imagen espectacular 251
5.3.1 Espacio Escénico y Escenográfico en Éternelle Idole *251*
5.3.2 Relación de los distintos elementos de significación *252*
5.3.3 La escritura plástica visual de la violencia *254*
5.3.4 La figura del icono encarnada en la patinadora sobre hielo *256*
5.3.5 La imagen del estereotipo *259*
5.3.6 Expresión corporal en el espacio *263*
5.4 Al otro lado del espejo 269
5.5 El lenguaje sonoro 270
6. CAPÍTULO VI THIS IS HOW YOU WILL DISAPPEAR (2010) 274
6.1 Sobre la obra 274
6.2 Un recorrido breve por la lucha feminista 280
6.3 El cuerpo de ellas: Lo íntimo y la fabricación de lo femenino 286
6.4 Acoso digital (en las redes) 296

6.5 La manifestación de la violencia en *This is how you will disappear* 298
6.5.1 La relación de los cuerpos animados/inanimados *300*
6.5.2 La coreografía de los lenguajes – movimiento, sonido, iluminación, palabra *307*
6.6 La expansión del tiempo a través de la tensión en *This is how you will disappear* 309
6.7 La palabra, el sonido y el movimiento en *This is how you will disappear* 316
6. 8 La violencia y la ambigüedad en *This is how you will disappear* 320
6. 9 El espacio escénico como reflejo de la preocupación de nuestros tiempos 322
6.10 Espacio escénico atmosférico 329
6.10.1 La cromática del bosque – blanco y negro *333*
6.10.2 El paisaje infernal *335*
6.10.3 La bruma y la niebla *337*
6.10.4 La voz de la bruma *342*
7. CAPÍTULO VII *THE PYRE* (2013) 346
7.1 Sobre la obra 346
7. 2 La fantasía como representación: La mujer como figura divina y cuerpo glorioso 349
7. 3 La mujer: juzgada, temida y venerada 353
7. 4 Estereotipos y lo bello 360
7. 5 Lo inquietante en *The Pyre*: La abstracción y abstraerse 367
7.5.1 Presencia/ausencia en la transparencia/bruma *371*
7.6 Horror sagrado 374
7.6.1 Lo sagrado y lo profano *377*
7.7 *The Pyre*: el cuerpo como manifestación de la violencia estética 379
7.7.1 Belleza huidiza *388*
8. CAPÍTULO VIII THE VENTRILOQUISTS CONVENTION (2015) 393
8.1 Sobre la obra 393
8.2 Ventriloquía 397
8.2.1 Ventrílocuo *403*
8.2.2 El títere del ventrílocuo *404*
8.2.3 Algunos ventrílocuos conocidos del siglo XX *405*
8.2.4 Referencias de ventriloquia *406*
8.3 La manifestación de la violencia en *The Ventriloquists Convention* 409
8.3.1 Los seres-objetos : Entre lo animado e inanimado *413*
8.3.2 La manifestación de la violencia: historias personales en el ámbito de la ficción *414*
8.3.3 El sonido en The Ventriloquists Convention *418*
9. CAPÍTULO IX *CROWD* (2017) 421
9.1 Sobre la pieza 421
9. 2 Raíces, definición y tipos de violencia 424
9.3 La violencia en Crowd: interpersonal, autoinfligida, simbólica 430

9.3.1 Violencia interpersonal *430*
9.3.2 Violencia autoinfligida *431*
9.3.3 Violencia colectiva: violencia simbólica *432*
9.4 El contexto: La fiesta como ritual 434
9.4 Las fases del ritual y la violencia según Girard. El sacrificio y los símbolos. 437
9.5 Espacio escénico en *Crowd*: elementos y significados 441
9.5.1 La manifestación de la violencia en Crowd. La invasión del espacio propio: espacio íntimo/espacio común *447*
9.5.2 La violencia hipnótica: El uso del cuerpo - cuerpo inanimado/cuerpo animado *452*
9.5.3 El movimiento y el ritmo *458*
9.5.4 Entre la imagen y la acción *464*
10. CAPÍTULO X *L´ÉTANG* (2020) 470
10.1 Sobre la obra 470
10.2 La adolescencia perturbada 473
10.2.1 Adolescencia *473*
10.2.2 La teoría del apego *476*
10.2.3 Estructura en crisis – la desidealización de los padres *479*
10.2.4 La adolescencia, su interrelación con el entorno y la familia *480*
10.2.5 La percepción subjetiva de la figura materna/paterna *482*
10.2.6 El rol esperado del adolescente y sus mecanismos de defensa psicológica *483*
10.3 Los adolescentes y los límites - transgresión 484
10.3.1 Adolescentes - regulación emocional y depresión *484*
10.3.2 Suicidio e ideación suicida *485*
10.3.3. El ideal de la madre y la percepción filial como construcción social *489*
10.3.4 El incesto: perspectivas y análisis *491*
10.4 La manifestación de la violencia en *L´Étang* 498
10.4.1 L´Étang de Robert Walser : El texto y su reflejo *499*
10.4.2 Las cuestiones del texto se transcriben en la creación de Vienne *506*
10.4.3 La manifestación de la violencia mediante la palabra, el cuerpo, movimiento, iluminación y sonido *514*
10.4.4 Figura escultórica: Expresión y significado *516*
10.4.5 Escultura/Muñeco – la vida en los seres inanimados *516*
10.4.6 El color y la iluminación *518*
10.4.7 El sonido como amplificador de la violencia *522*
10.4.8 El vestuario en L´Étang *526*
11. CAPÍTULO XI *EXTRA LIFE* (2023) 528
11.1 Sobre la obra 529
11.2 Maltrato infantil 531

11.2.1 Abuso sexual infantil: Trauma y consecuencias *531*
11.2.2 Abuso sexual infantil *532*
11.2.3 Consecuencias del abuso sexual infantil: consecuencias inmediatas y a corto plazo .. *535*
11.2.4 Consecuencias a largo plazo: los "fantasmas" del abuso *536*
11.3 La Manifestación de la violencia a través de diferentes lenguajes en *Extra Life* 540
11.3.1 La violencia verbal en Extra Life *541*
11.3.2 La palabra como herramienta de violencia psicológica *544*
11.3.3 La violencia a través del cuerpo: los movimientos y los gestos como vectores de agresión *550*
11.3.4 El vestuario y su conexión con la violencia en Extra Life *556*
11.4 Violencia simbólica y juegos de percepción 559
11.4.1 El diseño lumínico y la proyección de la violencia *562*
11.4.2 La partitura de luces laser *564*
11.4.3 La manifestación de la violencia a través de la música y el sonido *568*
11.5 Los "títeres" animados y el muñeco: Una exploración de la identidad, la memoria y la confrontación 571
11.5.1 El muñeco como objeto de memoria *572*
11.5.2 El muñeco y la deconstrucción/reconstrucción de la identidad *574*
11.5.3 El doble como avatar digital *574*
APÉNDICE: LAST SPRING - A PREQUEL (2011) **578**
1.1 Sobre la instalación 578
1.2 Salud mental: Trastornos psiquiátricos - descripción general 579
1.2.1 Esquizofrenia *580*
1.3. La manifestación de la violencia en *Last Spring: A Prequel* 583
1.3.1 Jugando con lo irreal *584*
1.3.2 Lugar enigmático *588*
1.3.4 La escultura/muñeca animada y la marioneta *590*
1.3.5 Lo doble y la perturbación *590*
CONCLUSIONES **592**
BIBLIOGRAFÍA **605**
ANEXO I **654**
STÉRÉOTYPIE (2003) 655
TRANEN VEINZEN (2004) 655
SHOWROOMDUMMIES (2001) 656
SHOWROOMDUMMIES#2 (2009) 658
SHOWROOMDUMMIES#3 (2013) 659
SHOROOMDUMMIES#4 (2020) 660
ANEXO II **661**

I APOLOGIZE (2004) 661
UNE BELLE ENFANT BLONDE (2005) 664
ANEXO III 666
KINDERTOTENLIEDER (2007) 666
ANEXO IV 669
JERK (2008) 669
ANEXO V 671
ÉTERNELLE IDOLE (2009) 671
ANEXO VI 675
THIS IS HOW YOU WILL DISAPPEAR (2010) 675
ANEXO VII 680
THE PYRE (2013) 680
ANEXO VIII 684
THE VENTRILOQUISTS CONVENTION (2015) 684
ANEXO IX 687
CROWD (2017) 687
ANEXO X 693
L´ÉTANG (2020) 693
ANEXO XI 700
EXTRA LIFE (2023) 700

Resumen

En el presente trabajo de investigación, exploramos la manifestación de la violencia a través de los elementos plásticos en la obra de Gisèle Vienne, creadora escénica contemporánea franco-austriaca cuya práctica interdisciplinaria abarca danza, teatro, artes visuales y sonoras. La investigación, estructurada mediante un enfoque cronológico, examina cómo el lenguaje artístico de Vienne evoluciona utilizando recursos plásticos como el cuerpo, el movimiento, la iluminación, el sonido y los objetos escénicos (muñecas y títeres), generando narrativas sensoriales que confrontan al espectador con las complejidades de la violencia en la sociedad contemporánea. Este proceso creativo está profundamente influido por el pensamiento filosófico y su relación con el contexto actual, explorando cuestiones sociales, culturales y existenciales presentes en sus obras.

El objetivo principal de esta investigación es analizar cómo la violencia, en sus múltiples formas, se materializa y resignifica en el espacio escénico a través de los elementos plásticos, examinando su impacto en la percepción del espectador. Para ello, se emplea un análisis semiótico basado fundamentalmente en el enfoque de Ana Contreras, que plantea la asociación como el principio lógico de dramaturgias que funcionan como disidencias. Esta lógica asociativa, concebida como un rizoma, establece que todo está interrelacionado, sin distinción entre lo visible y lo invisible, lo racional o lo irracional, lo expresable o lo indecible. Este procedimiento, que opera simultáneamente en los niveles intelectual, corporal y emocional, resulta especialmente adecuado para explorar el trabajo de Vienne, en concordancia con los planteamientos de autores como Hans-Thies Lehmann y otros.

El enfoque cronológico respeta la lógica interna de la producción de Vienne. Desde *Showroomdummies#2* hasta *Crowd*, *L'Étang* y *Extra Life*, se identifican temas recurrentes como la manipulación, la dominación, la muerte, el erotismo y la identidad. Estos temas son abordados mediante estrategias performativas y estéticas que configuran una poética propia, profundizando en el diálogo de estas obras con cuestiones filosóficas, sociales y culturales. Destacamos cómo estas piezas exploran la percepción cultural y la construcción de la identidad, así como la complejidad de nuestra relación con lo real, las fantasías y los fantasmas que este genera, y cuestiones fundamentales como la vida, la muerte y las relaciones humanas.

Cuestionar las tensiones culturales y sociales que moldean nuestra percepción de la realidad para poder identificar y revelar las violencias, tanto explícitas como simbólicas, constituye un eje central en la obra de Vienne. A través de movimientos corporales que generan incertidumbre y tensión, y mediante luces y sonidos que intensifican la percepción emocional del espectador, Vienne desafía los límites de lo representable y confronta al público con su propia percepción cultural y social.

El cuerpo animado e inanimado, en el que se imprimen las violencias, elemento central en la obra de Vienne, es explorado como símbolo plástico y vehículo artístico para examinar su fragmentación y transfiguración. Este enfoque se amplifica mediante el uso de elementos escénicos que intensifican la percepción emocional y psicológica del espectador, logrando transformar la palabra en imágenes móviles y estáticas polisémicas, compuestas por movimientos corporales, sonoros y lumínicos. Abordamos cómo las configuraciones simbólicas e imaginarias del cuerpo son influenciadas por los paradigmas culturales y sociales. Este análisis permite explorar cómo el cuerpo se convierte en un medio de expresión y resistencia ante las dinámicas de poder y control.

La obra de Vienne se nutre de referencias a artistas como Hans Bellmer, Francis Bacon, Tadeusz Kantor y el teatro de marionetas, integrando elementos visuales y escultóricos y procedimientos teatrales que amplifican la dimensión conceptual de su teatro. Vienne explora y resignifica la violencia mediante sus composiciones plásticas y la manipulación de la percepción del espectador, cuestionando así las estructuras normativas que perpetúan la violencia y abriendo nuevas formas de reflexión crítica. Influida por pensadores como Nietzsche, Deleuze, Georges Bataille, el Marqués de Sade y Alain Robbe-Grillet, su obra es un testimonio de la capacidad del arte para desvelar las fantasías y los fantasmas de la sociedad contemporánea.

En el contexto de estructuras sociales neoliberales marcadas por el consumismo, la velocidad y la alienación, el teatro de Vienne surge como un espacio de reflexión y resistencia. Este enfoque se enmarca en el campo de las Artes Vivas y ofrece al espectador la posibilidad de reconstruir su relación con el entorno y consigo mismo. Destacamos la singularidad y relevancia del universo poético de Gisèle Vienne en el panorama artístico actual, que, a través de una hibridación de lenguajes en un lenguaje propio, crea experiencias sensoriales y emocionales resignificando la violencia y abriendo nuevas perspectivas críticas en el arte contemporáneo.

Abstract

This research explores the manifestation of violence through plastic elements in the work of Gisèle Vienne, a contemporary Franco-Austrian, artist, choreographer, and theatre and film director whose interdisciplinary practice spans dance, theater, visual arts, and sound. The research, structured through a chronological approach, examines the evolution of Vienne's artistic expression through the use of plastic resources such as the body, movement, lighting, sound, and scenic objects (including dolls and puppets). These elements are employed to create sensory narratives that challenge and confront audiences with the complexities of violence in contemporary society. Vienne's creative process is deeply rooted in philosophical thought, which she integrates with a critical engagement with the sociocultural and existential issues of our time.

The main objective of this research is to analyze how violence, in its multiple forms, materializes and redefines itself on the stage through plastic elements, examining their impact on the spectator's perception. A semiotic analysis underpins this study, with particular reliance on Ana Contreras' theoretical framework, which posits association as the central logic of dramaturgies functioning as dissidences. This associative logic, conceptualized as a rhizome, emphasizes interconnectedness, rejecting distinctions between the visible and invisible, the rational and irrational, or the expressible and inexpressible. This methodology, operating across intellectual, bodily, and emotional dimensions, proves particularly suited to exploring Vienne's work, in alignment with the theories of Hans-Thies Lehmann and other prominent scholars.

The chronological approach respects the internal logic of Vienne's production, tracing her artistic trajectory from *Showroomdummies#2* to *Crowd*, *L'Étang*, and *Extra Life*. The research identifies recurring themes in her work, including manipulation, domination, death, eroticism, and identity. These themes are explored through performative and aesthetic strategies that establish a unique poetic language. Vienne's works engage in a critical dialogue with philosophical, social, and cultural issues, examining themes of cultural perception, identity construction, and the complexities of human relationships with reality, including the fantasies and phantoms it generates. These themes are woven into an investigation of fundamental questions surrounding life, death, and interpersonal relationships.

Central to Vienne's work is a critical interrogation of cultural and social tensions that shape perceptions of reality, seeking to reveal and address explicit and symbolic forms of violence. Through bodily movements that evoke uncertainty and tension, and through lighting and soundscapes that heighten the audience's emotional engagement, Vienne challenges the boundaries of representation, inviting audiences to reflect on their own cultural and social frameworks.

The body, both animated and inanimate, emerges as a central element in Vienne's theater, serving as a plastic symbol and artistic medium to explore its fragmentation and transfiguration. Scenic elements amplify these explorations, intensifying the audience's emotional and psychological perceptions and transforming words into dynamic, polysemic images composed of bodily, auditory, and luminous movements. This study addresses how cultural and social paradigms influence the symbolic and imaginary configurations of the body, framing it as a medium of expression and a site of resistance to power dynamics and control.

Vienne's work is enriched by references to artists such as Hans Bellmer, Francis Bacon, and Tadeusz Kantor, as well as by the traditions of puppet theater. By integrating visual and sculptural elements with theatrical methodologies, her work expands the conceptual dimensions of contemporary theater. Through her plastic compositions and manipulation of audience perception, Vienne re-signifies violence, interrogates normative structures that perpetuate it, and fosters new forms of critical reflection. Influenced by thinkers such as Nietzsche, Deleuze, Georges Bataille, Marquis de Sade, and Alain Robbe-Grillet, Vienne's work testifies to the power of art to uncover the hidden fantasies and phantoms embedded in contemporary society.

In the context of neoliberal social structures characterized by consumerism, accelerated pace, and alienation, Vienne's theater stands out as a space of resistance and critical reflection. Her approach, situated within the domain of Live Arts, invites audiences to reimagine their relationships with the surrounding world and with themselves. This research underscores the singularity and relevance of Gisèle Vienne's poetic universe in the contemporary artistic landscape. Through the hybridization of languages into a distinctive artistic lexicon, her work creates profound sensory and emotional experiences, re-signifies violence, and opens new pathways for critical inquiry in the field of contemporary art.

INTRODUCCIÓN

1. Motivación de la selección

Gisèle Vienne, creadora escénica contemporánea a partir del año 2000 empieza a elaborar obras inquietantes tanto en las temáticas como en su ejecución plástica, examinando la conexión poco clara y difusa que mantenemos con nuestras fantasías y con nuestra parte oscura en relación a la manipulación, la dominación y la violencia en las relaciones interpersonales, cuestiones de identidad relacionados con la apariencia y la verdad del ser, la percepción de sí mismo, lo real y lo imaginario, los estereotipos (femeninos), el deseo sexual, el erotismo y la muerte. De este modo, como afirma Bernard, el acercamiento al cuerpo oscila entre la condena o denuncia como pantalla, obstáculo, prisión, peso, tumba, o como ocasión de alienación y constricción; y la exaltación o apología como órgano de goce, instrumento polivalente de acción y creación, fuente y arquetipo de la belleza, catalizador y espejo de las relaciones sociales, y, en definitiva, como medio de liberación individual y colectiva. (Bernard, 1995)

Los temas como la libertad humana, la violencia contra los más débiles, la incomunicación, la sociedad de consumo y la mercantilización de las personas y sus cuerpos caracterizan la obra de Vienne en la que muestra un claro interés y preocupación por el hombre de hoy, su pensamiento, su manera de estar en el mundo consigo mismo y con su entorno, y de la convivencia de estas dos dimensiones vulnerables y frágiles, sujetas a la alteración y contaminación en todas sus formas yacentes y subyacentes.

Relacionamos los temas que aborda con el contexto cultural y geopolítico actual, que A. Baricco describe como:

> Ce sont des *figures* dans lesquelles une communauté de vivants organise la matière chaotique de ses peurs, convictions, souvenirs ou rêves, qui habitent un espace mental que nous appelons mythe : l´avoir conçu et en prendre soin quotidiennement comme de sa propre demeure est l´un des principaux gestes par lesquels les humains s´assurent un destin. Ou le reconnaissent. (Baricco, 2021, p. 4)

El trabajo de Vienne muestra lo íntimo del ser humano y el acontecer social en constante movimiento cuyas capas más profundas desvela para mostrar lo que subyace en esos fondos inexplorados. Lo subyacente y lo invisible del ser y de la sociedad cobra

visibilidad y presencia en sus creaciones, se hace más visible y es expuesto en relación al presente desde el que crea sus relatos.

Estas construcciones escénicas aparentemente abstractas revelan la esencia de las problemáticas y malestar del hombre contemporáneo, y se vuelven instrumento de llamada de la conciencia y de denuncia. El trabajo minucioso se construye sobre los propios cuerpos de los intérpretes junto a la escultura, sonido, e iluminación que participan en mediación en las formas de percepción.

El juego con la percepción del espectador no se agota nunca y sirve de vínculo y estímulo en el proceso de la comunicación escénica y social.

Vienne trata de cuestionar y deconstruir los discursos del poder e investiga los conceptos de lo real, la fantasía y la identidad en todas sus obras, y experimenta con diferentes lenguajes como las artes plásticas y la utilización de la escultura/muñeca, el universo sonoro y lumínico, el video, y los distintos lenguajes escénicos. Esta hibridación de las artes se acerca así más estrechamente a la sensibilidad del hombre contemporáneo para hablar de los fenómenos de su época, y con la misma abre nuevos caminos escénicos enriquecidos con los distintos lenguajes a través de la danza, el teatro y la marioneta. Estos lenguajes coexisten en toda la obra de Vienne, quien explica que :

> Toda mi obra tiene que ver con la traducción, aprehendida como un desplazamiento del pensamiento. Crecí hablando alemán y experimento un placer físico pasando del alemán al inglés y al francés, y por lo general, en escuchar todos los demás idiomas. Crecer entre diferentes idiomas fue mi experiencia fundacional. (Boisseau, 2021)

Manifestamos un interés especial tanto por los temas que aborda como por los lenguajes que emplea, destacando en particular su relación con la plástica teatral. Vienne señala que, a menudo, se hace una distinción entre teatro de texto y teatro sin texto, y bajo esta premisa, su trabajo se define como teatro coreográfico sin texto. Coincidimos con Vienne en que esta clasificación reduccionista no logra abarcar la esencia de su teatro, el cual toma como punto de partida los textos de Dennis Cooper (en la mayoría de sus creaciones) y los transfigura mediante diversos lenguajes escénicos.

Vienne indica que :

> Trois mots, prononcés en une heure, peuvent être plus important qu´une heure de parole. Quels sont les textes que l´on écoute, lit et commente ? Qu´en est-il de notre capacité à

> lire les matières, les images et les corps ? Tout ce qui se passe et se lit en dehors du texte audible. Il y a différentes strates de paroles : ce qui est audible, tous les textes non audibles que portent les corps, les sons – dont le silence-, le mouvement et les images. Il me semble absolument essentiel de travailler sur des formes qui nous permettent de développer notre écoute et notre compréhension du sensible. (Jean-Calmettes, De Logivière, 2020, p. 32)

Precisamente, a través de lo sensible, que señala Vienne, creemos que es posible desglosar nuestras experiencias del mundo y desvelar sus múltiples capas. Esto nos permite alcanzar una mayor conciencia del entorno, del otro, de nosotros mismos y de nuestro lugar y propósito, promoviendo así una convivencia sana, justa e igualitaria con todos los seres vivos. Podría parecer una utopía, pero estamos convencidos de que no lo es. Creemos firmemente que existen otras maneras posibles de habitar el mundo, siempre que cultivemos y practiquemos nuestra capacidad de comprender y conectar con lo sensible, de manera individual y colectiva.

La obra de Vienne no ha sido estudiada de manera frontal y sistemática en su conjunto, como tampoco el tema de la violencia y su representación a través de la plástica en su obra, y este hecho presenta una oportunidad idónea para acercarnos a su obra de manera académica, compartirla y difundirla de manera científica.

2. Objetivos

2.1 Objetivos generales

Dado que el tema que nos ocupa comprende el vasto universo tanto de diferentes ciencias, disciplinas y perspectivas, como de los elementos plásticos en el espacio teatral, somos conscientes de que es imposible abarcar de forma minuciosa y exhaustiva todos los detalles relativos a estos del espectáculo teatral. Por eso, nos centraremos principalmente en el estudio de la plástica de los espectáculos disponibles de Gisèle Vienne, utilizando la semiótica como uno de los métodos de trabajo.

Hemos decidido realizar esta investigación académica sobre la obra completa de Gisèle Vienne siguiendo un orden cronológico. Este enfoque permite una comprensión más profunda y estructurada de su trayectoria artística y de la evolución de sus ideas a lo

largo del tiempo. La elección de un análisis cronológico, en lugar de uno temático, responde a la coherencia que subyace en este planteamiento. Cada obra de Vienne se nutre de la anterior, estableciendo un diálogo constante que permite seguir el hilo de su pensamiento y proceso creativo. Los temas centrales de su trabajo, aunque están presentes desde su primera obra, se desarrollan y profundizan progresivamente en las siguientes, revelando matices y complejidades que enriquecen su discurso artístico.

De esta manera, el enfoque cronológico no solo respeta la lógica interna de su producción, sino que también permite identificar las conexiones y transformaciones que surgen entre sus obras, iluminando cómo cada pieza contribuye a la construcción de un lenguaje artístico propio. Este método nos permitirá analizar la totalidad de su obra en su contexto histórico, creativo y conceptual, siguiendo de cerca la evolución de su visión y de los temas que explora.

Comenzaremos, por lo tanto, por el Capítulo I mencionando las obras realizadas en colaboración entre Gisèle Vienne y Etienne Bideau-Rey, y analizando en más profundidad una de ellas: *Showroomdummies#2* Aunque las obras colaborativas son significativas en la construcción del lenguaje artístico de Vienne, su carácter colaborativo, y sobre todo, la limitada disponibilidad de información dificulta un estudio exhaustivo. Por este motivo, aportaremos los datos disponibles y el material fotográfico en el Anexo I de las siguientes obras: *Showroomdummies*, *Tranen Veinzen*, *Showroomdummies#3*, *Showroomdummies#4*.

En el capítulo I, centraremos nuestro análisis en *Showroomdummies#2*, una de las reescrituras más documentadas de Vienne y Bideau-Rey. A diferencia de otras obras de esta etapa, que carecen de grabaciones o documentación suficiente, esta pieza cuenta con material audiovisual y fuentes más accesibles, lo que permite realizar un análisis más exhaustivo y detallado. El estudio de *Showroomdummies#2* nos brinda la oportunidad de adentrarnos en la etapa inicial creativa de Vienne y, al estar más documentada, de explorar los temas, procesos creativos y enfoques estéticos que comienzan a perfilarse en su trabajo. Este análisis permitirá desentrañar las claves del desarrollo de su lenguaje artístico y comprender su evolución hacia una voz más personal y distintiva en su trayectoria posterior.

A continuación, analizaremos todas las creaciones "personales" de Gisèle Vienne, realizadas hasta el presente, en colaboración y junto a su equipo artístico en los capítulos posteriores: capítulo II: el díptico de *I Apologize* y *Une belle enfant blonde*, capítulo III:

Kindertotenlieder, capítulo IV: *Jerk,* capítulo V: *Éternelle Idole,* capítulo VI: *This is how you will disappear*, capítulo VII: The Pyre, capítulo VIII: *The Ventriloquists Convention*, capítulo IX: *Crowd*, capítulo X: *L´Étang*, y el capítulo XI: *Extra Life*, y en el Apéndice: la instalación *Last Spring: A Prequel*.

Las bases teóricas de las perspectivas científicas relacionadas con la violencia, la estética, la teoría teatral, la danza, las artes plásticas y sonoras, así como las metodologías, serán las que nos guíen y aporten coherencia y concreción al estudio. Nuestra investigación se enfoca en la manifestación de la violencia a través de los elementos plásticos en el espacio, dejando de lado una profundización detallada y esquemática de otros aspectos relevantes, como el tiempo o los valores del texto dramático. Sin embargo, estos se verán plasmados con un conjunto de elementos plásticos como el cuerpo, el gesto, el movimiento, la iluminación, el sonido, y los elementos escultóricos que participan de la puesta en escena como el cuerpo del actor, la muñeca y el títere.

Mediante la manifestación de la violencia a través de los elementos plásticos nos adentramos también en los síntomas de nuestra sociedad para hablar de las raíces y motivos posibles de esa manifestación.

Además, queremos prestar atención a los modos de comunicación escénica en el tema de la violencia dentro de las diversas herramientas plásticas y teatrales para la creación de signos. Incluimos en ellos lugares tan diversos como son el escenario, la escenografía, el espacio que crean los propios actores con sus movimientos, las líneas de movimiento, la iluminación y el sonido que se van a manifestar en atmósferas producidas por medio de la luz a través de valores tales como intensidad, color, difusión y contraste. Pretendemos mostrar mediante este análisis de la obra de Gisèle Vienne cómo los elementos plásticos que utiliza refieren a los temas que preocupan a la creadora escénica, cómo estos se materializan y manifiestan, y de qué modo generan experiencias sensoriales que forman parte de la propuesta.

2.2 Objetivos específicos

Esta investigación busca prestar atención a los modos de comunicación escénica en el tratamiento de la violencia, utilizando las diversas herramientas plásticas y teatrales para la creación de signos. Se abordan elementos tan diversos como el escenario, la escenografía, el espacio creado por los movimientos de los actores, las posiciones y composiciones de los cuerpos escultóricos de las muñecas, las líneas de movimiento, el sonido, y la iluminación,

entendida como generadora de atmósferas mediante valores como intensidad, color, difusión y contraste.

Los objetivos específicos de esta investigación son:

1. Analizar los recursos que utiliza Gisèle Vienne que permiten transformar la palabra en una imagen polisémica capaz de expresar múltiples significados, otorgando profundidad conceptual a las propuestas escénicas.
2. Examinar el enfoque de Gisèle Vienne del cuerpo como un receptor y vehículo de procesos artísticos, explorando su fragmentación y su transfiguración en imagen, como recursos plásticos y simbólicos que dialoguen con los temas centrales de la violencia y el trauma.
3. Identificar las estrategias performativas utilizadas por Gisèle Vienne para representar la violencia, relacionándolas con discursos contemporáneos sobre arte y violencia.
4. Estudiar la interacción entre los elementos plásticos como el sonido, la iluminación, los objetos escénicos, el vestuario y su capacidad para construir una narrativa emocional que intensifique la percepción de la violencia en escena.
5. Explorar el papel de los materiales y las texturas en la construcción de una estética de la violencia, analizando cómo contribuyen a la materialización de las preocupaciones temáticas de la creadora.
6. Investigar el impacto emocional y psicológico de las imágenes plásticas e imágenes sonoras en la percepción del espectador, estudiando cómo estas generan reflexiones profundas en relación a las violencias explícitas y aquellas subyacentes, y el trauma.
7. Analizar la interacción entre la música, el movimiento y los elementos plásticos como un lenguaje integrado que amplifica y resignifica la manifestación de la violencia en las propuestas escénicas de Vienne.
8. Contextualizar la obra de Gisèle Vienne dentro de las tendencias artísticas contemporáneas que abordan temas de violencia, memoria y trauma, destacando su aportación y singularidad en el panorama actual.

Mediante este análisis, se pretende desvelar cómo los elementos plásticos empleados por Gisèle Vienne no solo refieren a los temas que la inquietan como creadora, sino también cómo estos elementos generan experiencias sensoriales e intelectuales que invitan a nuevas formas de reflexión crítica.

3. Metodología

Primero decidimos construir una base teórica acotada del complejo concepto de violencia y mantenerla lo más estrecha posible con los conceptos de la violencia que identificamos en cada una de las obras disponibles de Vienne, para proporcionar así una base sólida para el desarrollo del presente trabajo. Esta parte teórica se nutre en las fuentes de las ciencias como antropología, filosofía, biología, sociología, psicología, y psicoanálisis que han estudiado la naturaleza del conflicto y la conducta violenta del ser humano.

El segundo componente principal de nuestra investigación se centra en el análisis de la representación de la violencia en las piezas donde analizamos la semiótica y los signos de la plástica. Para ello hemos aplicado los planteamientos teóricos sobre el análisis de espectáculos teatrales, utilizando distintas metodologías para crear una metodología propia compuesta por distintos puntos de vista.

Hemos seguido en parte, el análisis de textos dramáticos de Patrice Pavis, y también consultamos otros trabajos metodológicos como la semiótica teatral de Erica Fischer-Lichte, el paradigma alternativo y complementario a la estética de Fischer-Lichte de Ana Contreras Elvira, como los trabajos de Hans-Thies Lehmann, Michel Corvin, Jean-Pierre Sarrazac, una propuesta de análisis de escenografía y espacio escénico de Jara Martínez Valderas y otros.

Buscamos enfatizar el vínculo entre nuestra reflexión sobre la violencia y su representación a través de la plástica en las creaciones escénicas de Vienne, de qué manera estos recursos plásticos no solo ilustran la violencia, sino que también la resignifican, invitando al espectador a una experiencia sensorial y emocional. Asimismo, pretendemos destacar cómo estas manifestaciones plásticas dialogan con discursos contemporáneos sobre arte, sociedad y memoria colectiva, situando la obra de Vienne en el contexto de las prácticas artísticas que desafían las representaciones convencionales de la violencia.

4. Fuentes

Hasta el momento no hemos encontrado estudios detallados y completos sobre el tema en cuestión, salvo algunos escritos de Bernard Vouilloux sobre la alteración en la

obra de Gisèle Vienne, análisis de Julie Sermon relacionados con lo animado e inanimado, artículos de Rosita Boisseau y otros, que en términos generales describen y difunden la obra de Vienne.

Además de visionar y asistir a los espectáculos de Vienne, conocimos el trabajo de arte plástico de Vienne, y recurrimos a los medios y recursos materiales disponibles en internet, como la página web de la creadora que contiene las presentaciones de su obra completa, las grabaciones existentes y disponibles proporcionadas por la artista, prensa internacional, artículos, y entrevistas realizadas con la artista para diferentes medios. Recurrimos también a los materiales disponibles en revistas académicas, y otras especializadas en teatro, antropología, filosofía, sociología, antropología, psicología y psicoanálisis.

Además de los recursos mencionados, recurrimos a las bibliotecas de la Universidad Complutense: la Biblioteca de la Facultad de Filosofía, la Biblioteca de Lenguas Modernas y María Zambrano de la Facultad de Filología, Biblioteca de Bellas Artes, Biblioteca de Ciencias políticas y Sociología, Antropología, y Psicología, Biblioteca y Centro de documentación del Museo Reina Sofía en Madrid, así como a la Biblioteca del Instituto francés en Madrid, Biblioteca del Centre national de danse - CND, Bibliothèque nationale de France, Biblioteca de Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou en París, Francia, artículos científicos y libros sobre el formato .pdf recuperados de internet, como exposiciones de artes plásticas y espectáculos de artes escénicas y performances contemporáneos.

5. Estructura

Esta investigación comienza con una introducción en la que se justifica la elección del tema, se explica la motivación personal, se establecen los objetivos generales y específicos, y se detalla la metodología utilizada para el análisis espectacular del tema de la violencia y su manifestación a través de la plástica. Asimismo, se describen las fuentes consultadas. En el último apartado de esta sección, se presenta el contexto sociocultural contemporáneo en el que se sitúa y desarrolla el trabajo de Gisèle Vienne, además de

explorar el universo creativo de la autora, conformado por influencias, intereses, temas y procedimientos escénicos diversos.

Nuestra intención es contextualizar el trabajo de Gisèle Vienne en un marco cronológico que lo articule como parte de un proyecto vital. Sus obras se analizan dentro de una temporalidad paralela, que refleja tanto lo universal, con implicaciones globales, como lo particular de la vida contemporánea en los países occidentales inmersos en un sistema capitalista y neoliberal. Esta continuidad y la coexistencia de historias paralelas evocan la sensación de una existencia inmersa en pantallas, sociedad de consumo, sensacionalismo mediático y radicalización de las sociedades. Se plantean cuadros que se suceden y entremezclan, evocando una multitud de narrativas y experiencias, como un caleidoscopio de pantallas.

Los capítulos enumerados en el apartado: 1.2.1. Objetivos generales, proporcionan información sobre el concepto de la violencia dentro del marco teórico relacionado con la obra de Vienne. Se identifican y analizan diferentes tipos de violencia en cada una de las obras enumeradas y en cada capítulo correspondiente a cada obra, se aborda la manifestación de las violencias a través de los elementos plásticos.

El desarrollo de la investigación sigue un orden cronológico de la creación escénica de Vienne, comenzando por sus colaboraciones con Etienne Bideau-Rey. Estas piezas se describirán de manera breve debido a la limitada disponibilidad de material grabado, aunque se incluirán los documentos relevantes encontrados hasta la fecha en el apartado de Anexos.

Finalmente, se presenta la bibliografía general de las publicaciones consultadas, junto con el material visual y sonoro empleado, disponible en los Anexos. También se subraya la relevancia de la obra de Gisèle Vienne en cuanto a la exploración de la violencia, destacando la importancia de la hibridación de disciplinas como las artes plásticas, el teatro, la danza y la música. Esta innovación teatral y performativa, característica de la última década en Europa, se relaciona estrechamente con las líneas de investigación del teatro posmoderno en los estudios teatrales contemporáneos.

6. Gisèle Vienne y su obra dentro del contexto socio-cultural, político y económico actual

6.1 Contexto socio-cultural, político y económico actual

Gisèle Vienne (1974 - Charleville-Mézières, Francia) se define como coreógrafa, titiritera, directora y artista visual. Utiliza diversos medios de representación, y se dedica habitualmente a las artes escénicas y a las artes plásticas. Antes de comenzar con la descripción del universo poético de Vienne, pondremos su obra en el contexto socio-cultural y económico actual, necesario para situar su creación.

Rosi Braidotti (2006) ilustra perfectamente la época actual de las sociedades postindustriales, un mundo que no solo es geno-céntrico, sino que además se beneficia lucrativa e injustamente de ello. El carácter ético o 'temperamento' de nuestra era, como señala Braidotti, es también conocido como la fase histórica tecnológica del capitalismo avanzado, en la que el deseo de justicia social y transformación progresista –una de las manifestaciones más importantes de la conciencia ética de la humanidad– parece estar disminuyendo en la actualidad. Este clima cultural se define por la insistencia de los medios en celebrar el fin de las ideologías, en una transmisión sensacionalista generalizada y espectacularizada. El declive de la ideología, desde la caída del Muro de Berlín en 1989, se traduce en un modelo político unidireccional, donde todos los programas de cambio están en crisis, especialmente el marxismo, el comunismo, el socialismo y el feminismo.

Así, Braidotti señala que se invita a las personas a relajarse y dedicarse exclusivamente a sus asuntos personales, lo que resulta en la reafirmación de la banalidad del interés propio como un mal menor y necesario. Esta apatía moral es constitutiva del liberalismo político neoconservador en nuestra era (Braidotti, 2006), que se caracteriza por el “pensamiento único”, fenómeno que describe Alain Touraine (2001) como una ortodoxia neoliberal que niega la existencia de actores sociales autónomos, capaces de influir en la toma de decisiones políticas, y aboga por una crítica social renovada.

Las identidades culturales y el capital global constituyen los pilares fundamentales de la economía política contemporánea y deben transformarse en espacios dinámicos de resistencia activa. (Braidotti, 2006)

Por su parte, Donna Haraway critica una especie de monopolio sobre el estatus de la biotecnología y mega-tecnologías planetarias del nuevo orden mundial, fundamentada en la competitividad mejorada y las fuerzas del mercado, en el que

identifica la violencia contra la naturaleza y la mujer, ejercida bajo un mismo esquema de dominación. (Haraway, 1997).

La sociedad actual muestra una obsesión por la novedad, persiguiendo el cambio con una fe desmedida en sus efectos positivos, mientras socava simultáneamente el tejido social y los sistemas de intercambio establecidos por la cultura industrial. La globalización y sus tecnologías ejemplifican esta contradicción, combinando una celebración entusiasta de las nuevas tecnologías, economías, estilos de vida y dispositivos con un rechazo al cambio profundo y transformador. Esta tensión esquizofrénica entre la devoción consumista por la novedad y la reafirmación de valores tradicionales define el carácter paradójico de nuestro tiempo. (Braidotti, 2006)

La convergencia entre las tecnologías de la información y la comunicación con las biotecnologías y la ingeniería genética, lo que evidencia una dispersión y fragmentación de los sujetos en las sociedades postindustriales avanzadas, generando ansiedad, excitación, temor u optimismo que reflejan la velocidad y magnitud de los cambios sociales impulsados por el acceso y disponibilidad de las nuevas tecnologías.

La genética y las biotecnologías, en particular, despiertan una creciente inquietud sobre el ADN y el "capital orgánico" de los individuos. En este contexto, la política no solo se define como el gobierno de “la polis”, sino también como la gestión de la inseguridad. Las transformaciones actuales se articulan a través de representaciones sociales que oscilan entre lo eufórico y lo apocalíptico, siguiendo una lógica maníaco-depresiva que influye tanto en los estudios de las tecno-culturas como en la percepción cultural dominante. En este marco, los avances tecnológicos son a menudo retratados como amenazas monstruosas, evocando temas clásicos del gótico y reflejando los temores y contradicciones de nuestra época. (Braidotti, 2006)

Deleuze y Guattari (2010) analizan las culturas contemporáneas como un conflicto entre las crecientes demandas de singularidades subjetivas y autonomía y la maquinaria neoliberal basada en los deseos para obtener beneficios comerciales. Esto se refleja en el compulsivo consumismo de la cultura de masas, que enfatiza la búsqueda de productos "personalizados" o hechos a medida. Este fenómeno reafirma el individualismo como estándar deseable mientras lo reduce a marcas y logotipos, profundizando la paradoja contemporánea entre el apego a nociones seguras y el miedo a perderlas, por un lado, y la celebración eufórica de la innovación tecnológica, por el otro. Braidotti define esta dinámica como “A hierarchical fantasy of vertical perfectibility, the technologically

mediated quest for immortality and for disciplined and acquiescent subjects, has gained widespread currency." (Braidotti, 2006, p. 3)

La filósofa destaca la importancia de una filosofía materialista y nómada del devenir como un marco conceptual alternativo al servicio de un futuro sostenible. Señala que la subjetividad nómada se define por mutaciones que no obedecen a directrices tecnológicas ni a imperativos morales, y que la noción de 'sostenibilidad' se establece como una ética central. Este concepto se nutre de los campos del ambientalismo, el feminismo, el antirracismo y los estudios de ciencia y tecnología.

6.2 El universo de Gisèle Vienne

Gisèle Vienne, artista franco-austríaca, Licenciada en Filosofía, estudió en la escuela de títeres École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette, formación que junto a los estudios de filosofía marcó profundamente su visión artística, llevándola a integrar elementos teatrales, coreográficos y visuales en sus creaciones de indagación filosófica. A lo largo de los últimos veinte años, sus creaciones escénicas han sido presentadas en importantes escenarios y festivales de Europa, Asia, Estados Unidos y América del Sur. Del mismo modo, su obra plástica junto a su obra fotográfica ha sido expuesta en exposiciones colectivas e individuales en numerosos festivales de arte, museos y galerías, como, por ejemplo: Musée d´Art Moderne de París, Centre Choréographique National de Caen (Normandía), Whitney Museum of American Art de Nueva York, el Centre Pompidou Paris, el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, y otros. Actualmente, su obra está expuesta en dos exposiciones para el Centro de Arte Contemporáneo Haus am Waldsee y el Museo Georg Kolbe, inauguradas como parte de la Berlín Art Week 2024 (This Causes Consciousness to Fracture y A Puppet Play -12 de septiembre de 2024 – 12 de enero de 2025).

Junto con Dennis Cooper, Peter Rehberg y Jonathan Capdevielle, ha publicado dos libros: *Jerk /Through Their Tears* y *40 Portraits 2003-2008*, en colaboración con Dennis Cooper y Pierre Dourthe, en febrero de 2012, y ha participado en la creación del libro *Feu! Abécédaire des féminismes présents* (2021), una edición colectiva, coordinada por Elsa Dorlin.

Vienne es autora del cortometraje *Brando* (2014) y el largometraje *Jerk* (2021), y ha trabajado como intérprete en el cine de Patrick China: *Home* (2006), *Domaine* (2010),

Boys Like Us (2014), y en el video clip realizado por Jean-Luc Verna, *Funky Town* (2007), entre otros.

En sus piezas escénicas colabora regularmente, entre otros, con el escritor Dennis Cooper. Es importante destacar su colaboración longeva con los músicos Peter Rehberg, Stephen O'Malley, las intérpretes Kerstin Daley-Baradel, Anja Rötgerkam, Adele Haenel, y Jonhatan Capdevielle, entre otros.

Vienne señala sus intereses y las influencias que ha recibido en una entrevista con Rosita Boisseau:

> Mon travail trouve sa source dans la philosophie, la musique et les arts plastiques, que j'ai étudiés. J'ai éprouvé très tôt la nécessité d'aller voir du côté du corps, de penser à partir de lui, ce qui m'a menée vers la danse et la chorégraphie. Au cœur de ma recherche, il y a la question de la perception, comment elle se trouve culturellement construite. Je tente de décoder ce système, de comprendre les hiérarchies perceptives et de les déplacer dans ce qu'elles ont de plus normatif. Mon langage artistique déplie donc des strates qui interrogent l'expérience du réel. Je convoque une synergie de formes différentes qui laissent surgir des dissociations. (Boisseau, 2021)

Vienne afirma su compromiso político a través de sus obras donde denuncia las desigualdades de una estructura de la sociedad patriarcal, y observa que las relaciones de poder en la cultura han dado lugar a la gran fragilidad y precariedad de las profesiones artísticas. (Jean-Calmettes, De Logivière, 2020)

Vienne observa que nuestra concepción del ser humano está culturalmente construida y considera violento reducir al ser humano a los estrictos contornos de su cuerpo. Una persona también es su entorno: está formada por lo que la rodea y, a su vez, da forma a lo que la rodea. El ideal normativo busca invisibilizar los mecanismos sociales de interiorización de las identidades, presentándolos como algo natural.

La creadora afirma su búsqueda y aspiración de cuestionar estas construcciones a través del acto teatral, ya que, mediante su propia teatralidad, el teatro tiene el potencial de exponer el artificio de dichas construcciones. Su objetivo, en particular, es generar un movimiento –provocado por la conciencia y la capacidad de escucharse a uno mismo– que conduzca hacia una identidad cambiante y no definida, que, en su opinión, refleja de manera más fiel nuestra realidad.

Vienne subraya la importancia de comprender el papel que desempeñamos y el que se nos obliga a desempeñar, con el propósito de reconocerlo y asumir la necesidad de deconstruirlo. Solo de este modo es posible atender de forma más consciente aquello que realmente da forma a nuestra identidad. (Jean-Calmettes, De Logivière, 2020)

En este propósito, Vienne plantea una serie de cuestiones que caracterizan todos sus trabajos:

> Comment s´articulent dans le présent ce que je pense, ce que je vois, ce que j´ai rêvé, mon souvenir, le souvenir qui se construit, ce qui résonne du passé, du présent anticipé ? Et comment peut-on, sur scène, inventer des formes pour développer notre conscience et notre connaissance de toutes ces couches qui font l´intensité de l´expérience du vivant ? (Jean-Calmettes, De Logivière, 2020, p. 36)

El trabajo de Vienne se caracteriza por una discontinuidad, fragmentación y ruptura de los modelos conocidos y consolidados que la creadora plasma en el cuerpo, para examinar su realidad profunda y oscura al respecto de una supuesta realidad.

El punto de reflexión de Vienne sobre el estatus actual del cuerpo está vinculado al surgimiento de una configuración de la identidad que, de manera compleja y al mismo tiempo más móvil que en el pasado, aborda cómo hoy en día podemos considerar las construcciones imaginarias y simbólicas del cuerpo, y cómo estas pueden ser afectadas por la palabra y otros lenguajes, los paradigmas sociales y culturales. Su enfoque plantea preguntas inéditas y se plasma en el cuerpo de sus intérpretes, entendido como material expresivo y, al mismo tiempo, como herramienta de reflexión sobre la condición de invisibilidad del colectivo vulnerable como los niños, de las mujeres tanto en la esfera pública como en la privada, y estos se convierten en un tema central de su obra.

Las tensiones, cada vez más intensas, entre la localización y la globalización de realidades no solo físico-geográficas, sino también vinculadas a diferentes formas de interacción influenciadas por innovaciones tecnológicas y mediáticas, no se limitan a los escenarios de las historias que transcurren en la pantalla, en el espacio expositivo o la escena performativa. Estas tensiones se transforman en un elemento activo, una componente expresiva y un signo que moldea una densa red de relaciones y referencias, influyendo en la manera misma de concebir el cuerpo.

Otro tema en el que se centran varias obras de Gisèle Vienne es la relación entre el cuerpo y el poder en la sociedad contemporánea, abordada desde una multiplicidad de perspectivas que remite al ideal de transparencia que forma parte de nuestro presente, y que somete al cuerpo a una exposición visual cada vez más penetrante y permanente. Vienne lo define así :

> Je pense beaucoup au livre d'Elsa Dorlin Se défendre - Une philosophie de la violence (La Découverte) et à la manière dont il me permet de comprendre, toujours plus précisément, les mécanismes de domination. J'essaie chaque jour de comprendre davantage ces mécanismes de domination qui régissent notre perception culturellement construite - la société jusque dans notre intimité - et la manière dont il est possible de les défaire pour en inventer d'autres. Je pense aux mots d'Elsa Dorlin. Le processus qu'il faut interroger est "celui par lequel des perceptions sont socialement construites, produites par un corpus qui continue de contraindre tout acte de connaissance possible". Ces pensées font également sens lorsque l'on essaie de comprendre la logique d'action du gouvernement français qui, sous prétexte de crise sanitaire, renforce un système inégalitaire qui se fonde précisément sur ces principes de domination culturellement naturalisés. Il fait sens, alors, que tout espace où peut se déployer la pensée critique qui viendrait notamment du domaine des sciences sociales, des sciences, des arts, des corps et de la rue, soit aujourd'hui délibérément écrasé. Je veux croire que ces forces qui proviennent de ces espaces où peut se déployer la pensée critique sont, au fond, indestructibles car elles caractérisent la vie.
>
> Selon la logique morbide de ce gouvernement, il fait sens de fermer les librairies, les théâtres, les cinémas, les musées, d'enfermer les corps et d'agresser les corps agissants. Je pense aussi beaucoup aux travaux de Bernard Rimé concernant le partage social des émotions (PUF). Les émotions, les corps, leurs interactions, sont des espaces privilégiés du développement de nos connaissances. De nombreuses expériences où les émotions qui traversent le corps remettent en question des systèmes de pensée provoquent des failles dans notre lecture du monde. Ce sont bien ces expériences que la politique actuelle tente d'écraser, de faire taire. Ce sont bien ces corps en colère, intelligents et vivants, que l'on tente d'empêcher de s'exprimer, de manifester. Il s'agit là aussi de mon corps et de ma pensée, en colère, pleins de joie et sensibles.
>
> Et je crois bien que la vie et l'intelligence sont de notre côté. Du côté des personnes vivantes et révoltées, dont la puissance est inégalable. (Laporte, 2020)

Vienne aborda la complejidad de estos temas a través de una perspectiva filosófica, y cabe destacar su interés y capacidad en reconocer en la filosofía un contenido o una materia propia con la que "hacer teatro". Vienne describe sus procedimientos relacionados con su forma de indagación filosófica donde cuestiona y examina la percepción:

> Dans la construction de mes pièces, cela fait vingt ans que j'élabore un langage scénique, que j'arrive à enrichir et à peaufiner, d'années en années, langage qui me permettrait de déplier dans l'espace, ce qui constitue les expériences perceptives. Il y a, par exemple, la mémoire, le souvenir, les différentes strates qui constituent ma perception. Je cherche à montrer, comment développer la conscience de ce qui constitue notre perception, et comment inventer un langage qui va déplier, et rendre visible et sensible, ce qui forme toutes les strates perceptives qui constituent l'expérience du présent. C'est la raison, dans ma mise en scène, de ces jeux de dissociation. (Radio France, Par les temps qui courent, 2021)

La importancia de los trabajos de Vienne se encuentra en la búsqueda de la novedad de los problemas viejos planteados, de la originalidad de sus conceptos ofrecidos y del estilo innovador y propio de sus creaciones escénicas que apunta hacia cuestiones escondidas, omitidas u ocultadas. Su procedimiento escénico amplia la vista de todos los participantes en su hecho teatral – tanto de sus colaboradores y creadores, como de los espectadores en el papel de creadores. Destacamos la capacidad de Vienne para desorientar y desconcertar al espectador, en gran medida.

En las creaciones escénicas de Vienne, la palabra verbalizada es escasa, aunque gran parte de sus obras se basan en los textos de Dennis Cooper, el escritor estadounidense con el que Gisèle Vienne colabora de forma permanente desde la pieza *I Apologize* (2004). Lo que muestran sus historias subyacentes y la propia acción aluden al rito y a sus leyes incluyendo el ritmo y el movimiento hipnótico propio de una ceremonia, el sacrificio, y lo sagrado donde percibimos una tensión constante entre la acción y la imagen estática que sacraliza estos momentos.

Con pocas excepciones, en particular *Une belle enfant blonde* (2005), la palabra hablada no es presente de la manera constante en sus obras; y cuando aparece, se presenta como una forma mínima de monólogo, a menudo murmurado, dirigido a uno mismo o a alguien que no puede oír, al ausente o al fallecido. Vienne describe su modo de trabajar

con la palabra y el texto, que siempre forman parte de su proceso de creación; aunque las palabras no se vuelvan audibles, están siempre presentes y se transponen mediante otros lenguajes que utiliza:

> En France, on oppose le théâtre de textes, et le théâtre de textes, et je trouve cela totalement aberrant, car, pour moi, le texte nous ampute de la lecture du réel. En fait, on nous éduque à ne pas voir, et à ne pas entendre certaines choses. Les cadres perceptifs mis en place sont une hypothèse qui parfois, défend l'ordre établi, tel que le patriarcat le sexisme ou le racisme. Mais, pour moi, on peut lire le monde autrement. Ces rapports de pouvoir sont structurels, et pour changer la société dans sa structure, il faut déplacer les cadres perceptifs. (Radio France, *Par les temps qui courent*, 2021)

Identificamos el planteamiento de Vienne en la observación de Lehmann, que señala que una historia del nuevo teatro se debería escribir como una "historia de la perturbación reciproca entre el texto y la escena: la presencia del lenguaje detiene el torbellino de los elementos visuales. (Lehmann, 2013, p. 258)

Vouilloux (2020) define el trabajo de Vienne como historias de adolescentes hermosos y ambiguos brutalmente torturados, mujeres jóvenes manipuladas, amantes desaparecidas, como si salieran de Sade y Sacher-Masoch, revisado por Genet y Bataille, y luego reelaborados por Robbe-Grillets con la psicología freudiana del posmodernismo en el horizonte. (Vouilloux, 2019).

Se trata de una escritura escénica que se alimenta de imágenes de todo tipo, desde las que se desarrollan en el escenario, en el imaginario del espectador, o una combinación a partir de lo que uno ve y escucha, o incluso de lo que se lee (por ejemplo, los fanzines distribuidos a los espectadores al principio de *Jerk*, 2008, o al final de la pieza *The Pyre*, 2013). Estas imágenes se van desvelando una tras otra, y en ocasiones tenemos la sensación de estar delante de una pantalla cinematográfica, televisiva, una pantalla virtual y no delante de un escenario, como en sus piezas *Crowd* (2017), *L´Étang* (2020) o *Extra Life* (2023). Cabe la posibilidad de que todas estas dimensiones formen parte del espacio escénico de Vienne ya que resulta complejo describirlo y definirlo. Vouilloux indica que

> Si la noción de escena condensa una pluralidad de significados, de los que sería ciertamente perjudicial prescindir, en cualquier dimensión en que se la considere –ya sea la 'escena de amor' teatral, romántica o cinematográfica, o la 'escena primitiva' (Urszene)

> psicoanalítica, pasando por la escena del crimen–, en realidad se trata menos de una escena que de una meseta. (Vouilloux, 2020, p. 8)

Cuando Vouilloux habla de "meseta", se refiere a lo que Deleuze y Guattari (2010) describen como un estado del suelo, una estasis de la expansión, una base, una plataforma. Es posible que "meseta" sea, quizá, un análogo sensible de la khôra en el Timeo de Platón. Horizontalidad versus verticalidad, reticulación versus arborescencia, donde se reconocen las propuestas de Deleuze y Guattari, quienes plantean la hipótesis de los espacios rizomáticos. (Vouilloux, 2020)

Lo que ilustra y define la singularidad del trabajo escénico de Vienne está relacionado con la escena teatral concebida como un volumen abierto, donde las acciones se desarrollan en paralelo. El trabajo en la "meseta" de Vienne implica un proceso colectivo basado en la complicidad, la participación y las aportaciones de cada miembro del equipo en las historias que se construyen a través de procesos de investigación conjunta. Estas historias reflejan lo singular de la performance en el arte –un evento puntual y revelador–que influye en el trabajo escénico de Vienne, donde en su meseta colectiva se teje en diálogo con el teatro, "on site" que menciona Lehmann (2000), y con los fundamentos tradicionales del teatro, como la historia y el personaje que Vienne transforma.

Dicho esto, enseguida surge la pregunta de si en los trabajos de Vienne realmente hay una historia. A partir de esta, surge otra duda – acerca del despliegue de la historia y sus componentes como podrían ser escenas, actos o cuadros en el arte teatral. Resulta difícil definirlo ya que la dimensión de Vienne se escapa a una definición conocida.

En cuanto a la definición del personaje, ocurre lo mismo – surgen preguntas sobre su función, que resulta complicado disociarlo de la figura y/o del intérprete. Parece que todo lo que conforma un espectáculo de Vienne – maniquí y muñeca/escultura como objeto e intérprete, podrían ser ese personaje, pero es difícil hacer semejante afirmación. Toda gira en torno a la pregunta y eso es precisamente lo que caracteriza su trabajo – interrogar los límites de lo humano e investigar acerca del potencial artístico que tienen los objetos – muñecas con las que trabaja.

En una entrevista con ocasión de la presentación de su pieza *I Apologize*, en el Festival de Aviñón, Vienne menciona la influencia que ha tenido en su trabajo *Die Puppe* (La muñeca) de Hans Bellmer, el trabajo fotográfico de Pierre Molinier, y otros artistas

plásticos como Francis Bacon, G. De Chirico, Karl Hofer, Bernhard Heisig, Oskar Kokoschka, que fueron maestros de su madre, Dorothéa Vienne-Pollak, pintora y escultora de origen austriaco. (Filiberti, 2015) Recibe también influencias de los escritores G. Bataille, Catherine Robbe-Grillet, Dennis Cooper, Kathy Acker, Deleuze, Nietzsche, entre otros. (Chronicart, 2017)

En este volumen abierto, libre de jerarquías de ningún tipo, el punto de referencia es el suelo que entabla posiciones y trayectorias de los participantes en escena – intérpretes y objetos. Entre la danza y artes visuales, distintas velocidades del cuerpo están presentes: baile rápido (en *The Pyre*), movimientos gimnásticos (en *This is how you will dissapear*), figuras del patinaje artístico (en *Éternelle Idole*), desplazamientos rápidos, lentos o desglosados (*Crowd*), etc. La mayoría de las figuras animadas de Vienne activan los recursos de la coreografía y muestran una relación física hacía los demás. En Jerk, el mecanismo de representación se reduce a su estado más mínimo: el cuerpo del narrador-titiritero se duplica y la voz muda que representa el "sujeto" designado se refleja por sí misma; las marionetas en *Jerk*, *The Ventirloquists Convention*, *Extra Life* funcionan como la alteridad que perturba y genera tensiones en escena.

Las muñecas marionetas están presentes en gran parte de su obra, como, por ejemplo, las adolescentes de *I Apologize* y *Une belle enfant blonde,* en *Kindertotenlieder*, donde diez siluetas inmóviles de adolescentes con las cabezas inclinadas hacia abajo generan cuadros vivientes fantasmáticos, como los adolescentes en *L´Ètang*. La inmovilidad y la petrificación de las figuras se resuelven a menudo en cuadros vivientes de una belleza sensible y perturbadora, que Vienne explica así:

> Le tableau vivant génère un trouble car on est vraiment dans l´expérience du fantasme. D´ailleurs, dans le sadomasochisme, les tableaux vivants sont très importants : ils sont même les moments les plus parfaits. Car, par le biais de corps et d´objets réels, l´image et la réalité se mêlent. (Vienne, 2005)

Vienne señala la relación de la muñeca, figura-objeto y la idea de la fantasía y los fantasmas, que examina en todos sus trabajos:

> Le lien entre les fantasmes et un travail artistique tien surtout dans le fait qu´il s´agit de deux espaces de liberté. Ce qui m´attiré probablement de manière plus intime vers le

> spectacle vivant, ce sont les poupées, les mannequins, les objets anthropomorphes et déguisement, c´est- à -dire, vraiment, le jeu et le travestissement. (Vienne, 2005)

La máscara, la marioneta, la muñeca, cuerpos inertes, cuerpos mecanizados, la confusión entre un cuerpo vivo y real y un cuerpo artificial y estático, está presente en toda la obra de Vienne. Los intérpretes adoptan la pasividad inmóvil de las muñecas, ejecutan movimientos mecánicos de autómatas, las muñecas manipuladas por los intérpretes adoptan posturas y apariencia de cuerpos móviles, o son dotadas de una voz como la del ventrílocuo en *Jerk*, los ventrílocuos en *The Ventriloquists Convention* o en la instalación *The Last Spring: A Prequel.*

> Si la inmovilidad (ya sea la de la espera, la de la timidez que paraliza la acción, la de la detención petrificada, la del sueño o la de la muerte) constituye el punto de contacto por el cual los estados de simulacro se comunican, desdibujando las identidades ontológicas de lo inanimado y lo animado. (Vouilloux, 2020, p. 14)

Estas imágenes inquietan, perturban y crean extrañeza en un juego constante de apariciones temporales, formas geométricas y operaciones retóricas en sintonía con el inconsciente. (Vouilloux, 2019)

El conjunto de imágenes del imaginario y de fantasía de Vienne y sus colaboradores genera incertidumbre generalizada, y nos hace cuestionar todo lo que se nos presenta, desde la ambigüedad de la edad (infancia, adolescencia y post-adolescencia), del género (los jóvenes andróginos, los poderosos cuerpos sexuales, las jóvenes muñecas/muñecos), de lo móvil a lo estático, de la imagen real a la ficticia etc. Vienne define su método de trabajo con los intérpretes de la siguiente manera:

> Trabajo mucho a partir de diferentes prácticas somáticas, que permiten un acercamiento al cuerpo como un todo, para que los intérpretes puedan estar más en sintonía consigo mismos y con su entorno. En mis piezas, invito a los intérpretes, al igual que a mí misma y a los espectadores, a vivir una experiencia plenamente física. Pasan a través de una ficción y una estructura cuidadosamente diseñada, con un lenguaje que han aprendido, incluyendo sus aspectos técnicos, formales e intelectuales. Este lenguaje abarca su vocabulario gestual, sus estados corporales complejos, y su relación con el tiempo y el

> espacio. Cada pieza es un juego específico que primero debe ser construido y aprendido para poder ser expresado. (Boisseau, 2021)

Vienne recibe influencias de la historia de la danza, del arte moderno y contemporáneo. Se siente cercana al trabajo teatral de Artaud, Tadeusz Kantor, danzas urbanas, trabajo de Pina Bausch y Maguy Marin, y de la contra-cultura en general.

Sus trabajos abarcan diferentes funciones en los procesos creativos: como coreógrafa, como música como artista visual y plástica (es una de las creadoras de sus esculturas/muñecas). Los distintos lenguajes que confrontan los personajes "vivientes" y los personajes muñecas de tamaño humano, en la mayor parte de sus piezas transmiten la idea de Nietzsche que el conocimiento es una cuestión física, a lo que Fiscer-Lichte añade, "y por ello ética". (Fischer-Lichte, 2017, p.16)

La formulación y puesta en escena del deseo en el trabajo de Vienne se construye de manera progresiva, apoyándose en obsesiones que conforman un alfabeto propio, a través del cual logra expresarse. En primer lugar, está el travestismo: el hombre travestido de mujer o la mujer travestida de sí misma, lo que inevitablemente conduce al disfraz y transformación. Aparecen mujeres muy bellas, divididas entre la mujer real y la representación de la mujer, que, en ocasiones, poseen algo sutilmente masculino. La presencia de máscaras y muñecas apoya esta idea en la obra de Vienne y estos elementos constituyen un alfabeto particular: el laberinto, el doble, la máscara, los tacones, el maquillaje, la muerte y la muñeca. La muñeca se convierte en una imagen, una representación auténtica del cuerpo, y también ocurre que las figuras animadas de las intérpretes se transformen en imagen, como en *The Pyre* y *Éternelle Idole*. Este es un juego de encarnación y desencarnación frecuente en las piezas de Vienne. La perturbación surge porque evoca simultáneamente un cuerpo animado y un cuerpo inanimado. Lo que personalmente inquieta a Vienne es todo aquello que genera confusión o una falta de distinción, como también el cuerpo masculino con rasgos femeninos. Los estereotipos fascinan a Vienne y el examen del estereotipo forma parte de toda su obra.

Vienne afirma que el arte y el espectáculo son medios de reflexión muy estimulantes que le permiten pensar desde la experiencia física del mundo:

> Cuando miro mis piezas, tengo la sensación de que mi arte me grita en la cara y muestra mi lucha, lo que acepto y lo que no quiero aceptar, la orientación de mis deseos, los

> cambios sociales que pretendo impulsar. Durante mucho tiempo he puesto en escena las diferentes relaciones de poder que estructuran nuestra sociedad. (Boisseau, 2021)

Vienne afirma que la palabra en nuestra cultura teatral tiene cierta autoridad. Para Vienne, la jerarquía de las palabras y los cuerpos es un tema político porque se trata de controlar el cuerpo a través de las palabras. En sus piezas trata de hacer que estas relaciones sean más legibles. También trata de hacer audible el silencio y el texto en sus diferentes capas. La experiencia artística, en ocasiones, puede desplazar al espectador instruido en el lenguaje textual. Vienne considera que en sus procedimientos escénicos se trata de nuevos aprendizajes, aprender a leer lo que no siempre estamos educados para oír. El mutismo, por ejemplo, es la expresión de un cuerpo y hay que aprender a escucharlo, la literatura permite cambiar nuestra relación con el lenguaje, y es eso lo que experimenta junto a Dennis Cooper, cuestiones que considera importantes para nuestra sociedad. Como señala Shusterman, nuestros pensamientos más íntimos se expresan siempre en un lenguaje que se comparte, como lo es nuestra experiencia sensorial, en la medida en que se basa en una constitución fisiológica común a todos los individuos y que es lingüística y sociológicamente modulada (Shusterman, 1992).

Vienne afirma que reelabora elementos de sus piezas todo el tiempo, es decir, en piezas nuevas profundiza y sigue trabajando en los elementos de las piezas anteriores. Este trabajo sigue también en las giras que prolongan la vida de sus espectáculos y los dotan de algo vivo y permeable. (Théval, 2021)

La corporalidad o materialidad de acciones en sus trabajos prevalecen sobre la signicidad:

> Todas mis piezas me superan y nunca he terminado de entenderlas y hablar con ellas, y espero que así sea también para los espectadores. Sigue siendo un material vivo para la reflexión y la experiencia en un contexto cambiante, primero por lo que aportan y luego porque el mundo está cambiando. La permeabilidad a la vida establece un diálogo con todas estas obras: también podemos seguir trabajando en ellas porque las seguimos comprendiendo cada vez más. (Théval, 2021)

A lo largo de este trabajo podremos apreciar las transformaciones y cambios que ocurren en la vida de las piezas de Vienne y en sus elementos. Estas, en tanto que

'realización escénica', representan lo que Fischer-Lichte denomina un 'bucle de retroalimentación autopoiético'. El sentido de estos procesos, como explica Óscar Cornago en Fischer-Lichte (2017, p. 18), en la introducción de la edición española: 'no se puede entender sino como algo que está pasando, está sujeto a lo que pueda ocurrir entre estos elementos y al modo en que unos afectan a otros, algo que en cada ocasión va a ser distinto'. Como afirma Cornago, en estos procesos ocurre algo que se escapa tan pronto como está sucediendo y que pertenece al orden de la experiencia; por ello, se puede entender como algo vivo que siempre será otra cosa distinta. Muchos factores influyen en estos cambios, y cada cambio actualiza y transforma las piezas de Vienne, moviendo sus elementos hacia nuevas configuraciones y significados:

> Todo influye en la vida de mis piezas, empezando por los intérpretes. Aunque sean los mismos, ya no lo son: cuando Jonathan Capdevielle interpreta Jerk en 2008 y luego participa en la creación cinematográfica de la misma pieza en 2020, habían transcurrido doce años. De igual forma, la pieza también ha atravesado ese tiempo y ha evolucionado con él. Si los intérpretes cambian, se crea una historia completamente distinta. Mis piezas también pertenecen a mis colaboradores y a la relación íntima que tienen con ellas. Gracias a esto, he podido observar cómo mi práctica de la composición, en todos los niveles –plástico, coreográfico y musical–, ha evolucionado enormemente. Este despliegue de inteligencia sensible me permite seguir desarrollando mis conocimientos. (Théval, 2021)

La continua transformación que sucede en la vida influye en la mirada de la artista y sus colaboradores que moldean sus historias. De este modo, Vienne proporciona al espectador contemporáneo una experiencia más aguda aún, una forma de participación indirecta que también se pueda ver modificada de un momento a otro, ya que la sociedad actual está sujeta a cambios continuos y veloces. Del mismo modo, el espectador completa esta experiencia teatral con sus propias vivencias que guardan vínculo con las historias que se presentan en escena. Como afirma Fischer-Lichte, un receptor cualquiera, sujeto, puede hacer una obra de arte, objeto de su percepción y de su interpretación. El artefacto fijable y transmisible garantiza que el receptor se pueda poner frente a ella una y otra vez, que descubra continuamente en ella nuevos elementos estructurales y que el espectador le pueda atribuir siempre significados nuevos y distintos. (Fischer-Lichte, 2017)

El modo en que esto sucede en la experiencia escénica de Vienne es a través del propio cuerpo del espectador, mediante el uso de los lenguajes híbridos mencionados anteriormente, que apelan directamente a sus sentidos. Estos recursos generan reacciones físicas, psicológicas, afectivas, energéticas y motoras (cuerpos que se mueven en el asiento, náuseas, taparse los oídos para atenuar el volumen alto, la imposibilidad de escapar de la vibración sonora, perturbación psicológica, oleadas de sonrisas y angustia, etc.)

Las reacciones físicas, en particular, inevitablemente conducen a una transformación que ocurre con la participación activa de los cuerpos. La percepción del espectador es manipulada, convirtiéndolo en una especie de marioneta y objeto de la creadora. Así, el espectador transita de ser sujeto a objeto, y las reacciones que experimenta provocan sensaciones que lo llevan a reflexionar sobre lo que acaba de suceder. De este modo, el propósito de la creadora se cumple plenamente.

Estas alteraciones en la percepción del espectador también afectan su percepción del transcurrir del tiempo. En este sentido, los universos subjetivos que Vienne plasma en sus historias laberínticas, carentes de una estructura narrativa convencional, coinciden en dimensiones improbables que se desarrollan de manera simultánea. Estas imágenes sonoras y visuales modifican con facilidad la percepción del tiempo, que varía de espectador a espectador, dependiendo de la medida y la manera en que cada uno cuestiona lo percibido.

Por esta razón, todos los elementos que conforman la escena, o la "meseta" de Vienne y su interacción no parecen tener una semiótica estable. Esta varía de manera constante dependiendo de quién percibe. Todo lo que sucede en la meseta conlleva posibles y potenciales significados que pueden variar tanto de la percepción de persona en persona como del estado desde el que uno mismo percibe. Vienne evoca los trabajos para una orquesta del compositor Anton von Webern en los cuales el principio de Klangfarbenmelodie[1] se aplica con el máximo rigor. (Vouilloux, 2020) Del mismo modo, Vienne construye las frases y secuencias escénicas de su meseta:

[1] La melodía de timbres (en idioma alemán *Klangfarbenmelodie*) es una sistema de composición musical en la que se sustituyen las series de notas musicales del pentagrama por sus valores tímbricos, de modo que se cambia de instrumento en cada nota de una melodía, cambiando así de timbre, y obteniendo una secuencia de puntos multicolores en sucesión. En ella los instrumentos son utilizados solamente en función del timbre. La melodía de timbres empezó a usarse con ese nombre a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en el Expresionismo musical. Ejemplos de su

> En el trabajo del compositor, una frase musical no se ejecuta por un instrumento sino una concatenación de distintos instrumentos – harpa, violín, violonchelo…Yo construyo la escritura escénica de este modo: el sonido, el objeto, el texto para mi representan diferentes instrumentos, y una frase escénica no es la que dice un actor de una vez, trata de una concatenación, un cuerpo que cae, un objeto que aparece, una luz particular…Es este cúmulo de pistas lo que constituye para mí una frase. (Colard, 2011, Citado en Vouilloux, 2020, p. 21)

Esta manera de construir imprime un gesto y tempo característico y una temporalidad propia de la música que comprende contrastes inesperados. Así toda sucesión de diferentes gestos que alude a un accidente rítmico - desde la lentitud ceremonial pasando por ralentizaciones, aceleraciones bruscas, y explosiones caóticas - no participa del desarrollo temático sino penetra en diferentes capas que se van acumulando. Este procedimiento remite también al montaje cinematográfico. Vienne se interesa por diferentes modos de articular la misma "historia" y por los registros de percepción y presentación. La estructura, y, por tanto, el montaje de sus piezas participa de la reflexión que se desarrolla en torno a la articulación de los signos implementados y las cuestiones planteadas a partir de estos ensamblajes suscitados por la reconstrucción. (Vienne, 2012)

Aunque la ambigüedad impregna la obra de Vienne, ella adopta una posición clara y decidida: se alinea con el desorden y la incomprensión que impulsa la juventud, como una forma de desafiar el confinamiento de la normalidad y las opresiones del deseo provocadas por el orden establecido. Combinando en una única materia la música en vivo, la danza, el teatro y el arte de la marioneta, cada una de sus piezas, concebidas como cuadros vivientes, reivindica el realismo más inquietante de la vida. Este enfoque nos sumerge en extrañas ensoñaciones que remueven nuestras certezas y nos llevan a cuestionar la perspectiva desde la que observamos lo real.

Examinaremos el universo de Gisèle Vienne a través de sus obras, realizadas hasta la fecha, empezando por *Showroomdummies#2 (2009)*, y en el siguiente orden cronológico: *I Apologize* (2004), *Une belle enfant blonde* (2005), *Kindertotenlieder*

---

uso pueden apreciarse en obras de Schönberg o Webern. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Melod%C3%ADa_de_timbres.

(2007), *Jerk* (2008), *Éternelle Idole* (2009), *This is how you will disappear* (2010), *The Pyre* (2013), *The Ventriloquists Convention* (2015), *Crowd* (2017), *L´Étang* (2019), *Extra Life* (2023), y la instalación *Last spring: A Prequel (2011).*

1. CAPÍTULO I Las primeras obras de Gisèle Vienne en colaboración con Etienne Bideau-Rey

La limitada disponibilidad de información dificulta un estudio exhaustivo de estas obras, y por este motivo, aportaremos los datos disponibles de *Splendid´s* (2000) referentes al texto de Genet, y el material fotográfico en el Anexo I de las siguientes obras: *Showroomdummies* (2001), *Stéréotypie* (2003), *Tranen Veinzen* (2004).

1.1 Splendid´s 2000

No se dispone de información relevante sobre la obra de Vienne y Bideau-Rey, más allá de que esta pieza está basada en la obra teatral homónima de Jean Genet.
Splendid´s de Jean Genet fue escrita entre 1944 y 1948, y publicada en 1993. El periodo de concepción de esta obra de Genet estuvo marcado por frecuentes arrestos y estancias en prisión del autor, lo que impregnó su escritura de una profunda reflexión sobre la marginalidad y la mitología del crimen. *Splendid's* representa su despedida simbólica de las armas, un adiós a los códigos de una vida al margen de la ley.

En esta danza con la muerte, Genet juega con los clichés de las novelas policiacas americanas, y se desarrolla en el séptimo piso de un lujoso hotel llamado Splendid's, donde un grupo de delincuentes, liderados por Johnny, Rafale y Riton, se encuentra rodeado por la policía, tras haberse atrincherado en las habitaciones después de haber secuestrado a la hija de un millonario, como parte de un plan de rescate.

Genet construye una extraña ceremonia donde los matones, en un acto catártico, se desprenden de sus roles y avanzan hacia la muerte como una forma de liberación. Este ritual de muerte, tan característico de Genet, marca el inicio de la trayectoria teatral de Gisèle Vienne, quien encuentra en este tema uno de los motivos recurrentes en todas sus creaciones: la muerte como eje central de su universo artístico.

1.2 Showroomdummies (2001)

Gisèle Vienne y Etienne Bideau-Rey trabajan en la puesta en escena y la coreografía de esta pieza. La música original y la interpretación en vivo es de Pita/Peter

Rehberg con la participación de Noriko Tujiko. E. Bideau-Rey realiza la escenografía y los maniquíes, y el diseño lumínico es una creación de Patrick Riou. En Showroomdummies participan: Olivier Balzarini, Jonathan Capdevielle, Ugo Dehaes, Marie-Caroline Hominal, Hélène Iratchet y Gisèle Vienne.

Los creadores agradecen la colaboración de Ballet Preljocaj – Centre Chorégraphique National d'Aix-en-Provence, y en particular, Barbara Bui y Pascal Humbert.

Esta pieza es una producción de DACM en colaboración con Centre Chorégraphique National de Grenoble, y una coproducción de Bonlieu Scène nationale Annecy y Le Cargo – Maison de la Culture de Grenoble.

Showroomdummies se centra en la gestualidad del bailarín y del maniquí, explorando la frontera entre lo animado y lo inanimado, así como la relación entre lo vivo y su representación. La obra surge del encuentro entre artistas de diversas disciplinas — danza contemporánea, artes plásticas, teatro, marionetas y música electrónica— para crear una pieza que enfrenta al cuerpo en movimiento con el maniquí, dando lugar a una coreografía híbrida y desconcertante.

El vocabulario gestual está principalmente determinado por la dinámica que emana del desorden provocado por el erotismo y la repulsión ante la apariencia y la inmovilidad de un ser, así como por la transición de la sumisión a la resistencia pasiva.

El cuerpo danzante no expresa ninguna interioridad. Este cuerpo es, en sí mismo, pura superficie que encarna la interioridad, y lo mismo ocurre con el maniquí. Ambas están liberadas de psicología y se dirigen una a la otra como a una imagen de la interioridad. En esta creación de forma coreográfica el cuerpo del intérprete y la muñeca/maniquí coexisten y dialogan. (Vienne, Bideau-Rey, 2001)

1.3 *Stéréotypie* (2003)

La obra *Stéréotypie* fue concebida en 2003 por Gisèle Vienne y Etienne Bideau-Rey bajo la producción de DACM. Peter Rehberg (Pita) y Tujiko Noriko realizan la creación musical. El elenco de la pieza estaba compuesto por: Doria Achour, Jonathan Capdevielle, Vidya Gastaldon, Marie-Caroline Hominal, Hélène Iratchet y Noriko Tujiko.

Esta es una producción de DACM en colaboración con Centre Chorégraphique National de Grenoble, y una coproducción de Bonlieu Scène Nationale-Annecy, Le Cargo/MAison de la Culture de Grenoble, la Maison des Arts de Créteil y Centre National de la Danse-Paris.

La obra contó con el apoyo del Ministère de la Culture/DRAC Rhône-Alpes, de DICREAM (Département spectacle vivant du CNC), del Conseil Régional Rhône-Alpes, del Conseil Général de l'Isère et de la ville de Grenoble. (Bideau-Rey, 2003)

1.4 Tranen Veinzen (2004)

Tranen Veinzen es una producción de DACM en colaboración con Wpzimmer y Musée de la Mode d'Anvers, en el marco del proyecto "Le Bal Masqué". En esta obra trabajan como performers: Bariza, Etienne Bideau-Rey, Patrick Chiha, Ugo Dehaes, Rebecca Florès, Guilène Olivarès, Mélanie Rullier, Lou Vanegmond, y Gisèle Vienne. Tranen Veinzen es una performance basada en una instalación visual y sonora en la que Gisèle Vienne y Etienne Bideau-Rey continúan con su enfoque centrado en la marioneta y exploran la relación entre el cuerpo humano y el cuerpo artificial. En este trabajo, el espacio escénico y el vestuario son considerados códigos estereotipados que enmascaran la realidad de la relación de los protagonistas con el mundo.

La realidad psicológica de los personajes no se desvela a través de las expresiones de sus rostros sino a través de sus cuerpos. A medida que los cuerpos se van desnudando, lo psicológico se revela con el tratamiento plástico y gestual de sus acciones. Los cuerpos evocan la desregulación de un mecanismo, tanto en sus movimientos como en la composición plástica de la pieza, atravesada por la progresiva revelación de la desnudez de los cuerpos. De este modo, la dramaturgia de la pieza se sustenta en la desaparición de la ropa y del mismo modo, de la máscara también. (Bideau-Rey, 2004)

1.5 Showroomdummies#2 (2009)

Esta pieza es una creación de Gisèle Vienne y Etienne Bideau-Rey donde se encargan de la dirección, coreografía y escenografía. La composición musical es una creación de Peter Rehberg y Tujiko Noriko que revisita la música de la banda KTL (Stephen O´Mailley y Peter Rehberg) y compone e interpreta una canción para esta pieza. El diseño de luces es de Patrick Riou y figurines de José Enrique Ona Selfa. La pieza fue creada en colaboración con los intérpretes Jonathan Capdevielle, Gaël Depauw, Guillaume Marie, Anne Mousselet, Anja Rötgerkamp y Tujiko Noriko.
El espectáculo fue estrenado el 27 y 28 de febrero de 2009 en Le Quartz Scène national de Brest.

Vienne y Bideau-Rey afirman que *Showroomdummies#2* forma parte del proceso de los inicios de la creación de su lenguaje artístico y la búsqueda del material apropiado para su concepción de artes escénicas. Esta pieza como sus versiones posteriores fue inspirada en *La Venus de las pieles* de Léopold von Sacher-Masoch (1870).

1.5.1 Las versiones de Showroomdummies

Los creadores Gisèle Vienne y Etienne Bideau-Rey señalan que la constante reescritura de *Showroomdummies* desde el año 2001, es uno de los elementos fundamentales por los que se interesan. Su reescritura genera un proceso creativo particular donde elementos cruciales, temas y métodos de trabajo que surgen en esos procesos de creación se confrontan y desarrollan: de la inercia al desorden y a la alteración de un mecanismo. (Vienne, Bideau-Rey, 2009)

Estas piezas se caracterizan por un trabajo que se encuentra en la frontera entre lo animado y lo inanimado, como por la relación entre lo vivo y su representación. Los creadores destacan la importancia de resaltar el desorden que un cuerpo vivo puede crear en la frontera de lo inanimado, y la pasión que puede generar por su presencia simple y única, inmóvil y provocativa. (Vienne, Bideau-Rey, 2009)

El personaje de Wanda von Dunajew de la novela *La Venus de las pieles*[2] (1870) de L. von Sacher-Masoch sirve de inspiración para *Showroomdummies#2* en la que los creadores se interesan por el erotismo inquietante que puede surgir de la apariencia y la inmovilidad. Los gestos se rigen principalmente por la dinámica que nace del desorden provocado por el erotismo y la repulsión ante la inercia. La inercia de la figura representada por Wanda von Dunajew se manifiesta, entre otras cosas, en su carácter glacial. Una inquietante ambigüedad emana de su rostro debido a la cercanía que mantiene tanto con la muñeca/maniquí como con la muerte. Esta figura perturba su entorno en su aparente papel de manipuladora mientras la que es manipulada (por su propia voluntad) en realidad es ella, por su amante director.

A través de un trabajo plástico y gestual Vienne y Bideau-Rey cuestionan la singularidad de la relación entre una imagen y un ser real. La dramaturgia de esta obra se construye a partir de la interacción entre la imagen, el gesto de la danza, el intérprete humano y la muñeca/maniquí. Estos elementos se presentan de manera contrastante, sin llegar a confundirse, lo que permite generar encuentros significativos y simbólicos entre ellos.

A través de la coreografía y mediante la estilización del movimiento, el cuerpo estilizado se aleja del cuerpo cotidiano y permite un acercamiento al cuerpo imaginado, representado, y, por tanto, al cuerpo artificial. De esta manera, la coreografía de Showroomdummies#2 combina la convivencia de bailarines y muñecas en un lenguaje común. Nos encontramos con personajes vivos e intercambiables en su anonimato, cuyos rostros pueden retocarse, como sucede con las muñecas bailarinas de esta pieza. Los límites entre el cuerpo vivo y el cuerpo artificial, la persona real (intérprete bailarina) y el personaje de ficción se desdibujan sin desaparecer por completo, cuando lo inanimado cobra vida y lo animado adquiere una cualidad mecanizada.

[2] L*a Venus de las pieles* es la novela que el autor dedicó al amor, y en la que narra la relación entre Severin y Wanda y la búsqueda de una esquiva suprasensualidad. Séverin es un hombre que se enamora de una estatua de Venus y conocer a Wanda, una inquietante personificación de esta Venus le permitirá satisfacer sus fantasías. Wanda se convierte en la diosa de Séverin, quien pronto se convertirá voluntariamente en su esclavo. Los temas que atraviesan esta historia son la devoción y la penitencia, lo sacro y lo blasfemo, una especie de vía crucis del Eros. El servilismo, la crueldad y el fetichismo son los hitos que marcan un camino hacia una voluptuosidad.

Showroomdummies#3, como su versión anterior es libremente inspirada en *La Venus de las pieles* (1870) de Léopold von Sacher-Masoch. Esta reescritura cuenta con los mismos lenguajes híbridos como la danza, teatro y artes visuales, como la precedente. Trata de un espectáculo confuso que mezcla la fantasía y la realidad, y profundiza en la relación del cuerpo vivo con los cuerpos artificiales.

A través de una coreografía lenta y mecánica apoyada en la música electrónica de Peter Rehberg se entremezclan la frialdad y sensualidad de relaciones que se tejen entre las figuras femeninas y masculinas.

En Showroomdummies#4 los creadores prosiguen su investigación acerca de lo animado e inanimado, el cuerpo inerte en el cuerpo vivo, la atracción de lo animado y la repulsión de lo inerte. El elenco está compuesto por intérpretes femeninas y no cuenta con intérpretes masculinos, aunque esta creación prosigue con las dinámicas y procedimientos de las versiones anteriores.

1.5.2 *Showroomdummies* y Sacher-Masoch

Es demasiado idealista... y, por eso mismo, cruel.
Dostoievski, Humillados y ofendidos

Aunque el estatus ontológico (humano/objeto) es secundario en relación a los estados corporales, los lugares asignados a cada uno en estas piezas son determinantes. Como observa Vouilloux (2020), las primeras dos reescrituras de *Showroomdummies* abordan la relación entre cuerpos vivos y simulacros a partir de las relaciones de dominación entre sujeto y objeto de deseo; si, en la mayoría de los casos, los dos hombres (Jonathan Capdevielle y Guillaume Marie) se encuentran en una posición dominante modificando las posturas de las mujeres-muñecas a su antojo, estas mismas mujeres-muñecas (con las que en un momento dado se une un transexual) recuperan periódicamente su autonomía y, a veces, incluso invierten los roles. Vouilloux señala :

> Que les rapports de domination chez Gisele Vienne soient pris au prisme du désir (sujet/objet) et non du genre (homme/femme), en témoigne le projet de monter Showroomdummies au Japon en 2020 (pour la quatrième fois) avec une distribution entièrement féminine. (Vouilloux, 2020, p. 80)

El uso de los cuerpos artificiales y cuerpos vivos nos remite a F. Fix, que afirma:

> L'histoire de l'objet animé et du corps vivant s'est construite, en tant que pensée de l'altérité, comme un espace de confrontation, convoquant jugements de valeur et échelles de pouvoir. L'un fabrique l'autre avec adresse et subtilité, mais cette adresse et cette subtilité ne peuvent se mesurer que dans l'abolition de la différence entre le créateur et sa création. Ce n'est pas alors le rêve de complétude, comme dans le mythe de Pygmalion et Galatée, qui préside à leur association, mais la crainte d'une rivalité. (Fix, 2019, p. 10)

En la pieza de Vienne, el hecho de que la figura animada se parezca a la figura humana atrae la mirada, pero a su vez la perturba generando repulsión dado que incita al espectador a rastrear las diferencias y similitudes que estas figuras poseen.

En *Showroomdummies#4* los creadores profundizan en las relaciones de dominación desde el prisma del deseo y el juego de sujeto/objeto que puede o no tener una lectura de género también. Volviendo a la inversión de roles, mencionada anteriormente, en *Showroomdummies#2*, la Venus de Vienne golpea a uno de los hombres y le domina con un gesto - poniendo el pie en su espalda impidiendo así su libre movimiento. Aquí identificamos la cuestión de la dominación del otro y encontramos la posición emblemática de la mujer dominatriz que se relaciona con el correlato de la sumisión.

La escena de Vienne nos remite a una escena que había destacado Felicien Rops en su cuadro *Pornocratès* o la *Dame au cochon* (1878), una pintura escandalosa para la época.[3] La desnudez de la mujer del cuadro está realzada por accesorios fetichistas - medias negras, guantes negros, tocado negro, una cinta azul que ondea alrededor de la cintura y una correa en mano de la que lleva al cerdo. Una correa, tanto, al parecer, para

[3] El cuadro enigmático nos muestra a una mujer sosteniendo un cerdo con una correa, de pie, desnuda y con los ojos vendados. ¿Quién es este enigmático ícono en el corazón de la obra maestra del artista belga? Una investigación realizada por Flora Six que mezcla el documental y la ficción hace un recorrido por la vida del artista y su época que gira en torno a esta obra de arte. Consultar Six, Flora, (25 de febrero de 2024) *Pornocratès, la femme au cochon,* Audio & Podcast, Recuperado de: https://www.rts.ch/audio-podcast/2024/audio/pornocrates-la-femme-au-cochon-28416665.html

dominarlo como para poder dejarse llevar por él, ya que tiene los ojos vendados. Los modelos de estos juegos de rol en la pieza de Vienne y Bideau-Rey son los personajes de *La Venus de las pieles*, Wanda y Severin, que en ella ve la encarnación viva de una imagen - *La Venus en el espejo* de Tiziano.

G. Deleuze (2001) habla de la necesidad del fantasma masoquista de suspender el tiempo:

> En Masoch, las mismas escenas se reproducen sobre planos diferentes en una especie de cascada inmóvil: en La Venus, por ejemplo, la gran escena de la mujer–verdugo es soñada, representada, puesta seriamente en acción, repartida y distribuida entre personajes diversos. (Deleuze, 2001, p. 38)

Como señala Deleuze, en Masoch, el suspenso estético y dramático se opone a la reiteración mecánica y acumulativa propia de Sade. El arte del suspenso nos pone siempre del lado de la víctima, nos fuerza a identificarnos con la víctima, mientras que la acumulación y la prisa por repetir nos obligan más bien a ponernos del lado de los verdugos, a identificarnos con el verdugo sádico. De esta manera, la repetición adopta en el sadismo y el masoquismo dos formas absolutamente diferentes, según que encuentre su sentido en la aceleración y la condensación sádicas o en la «coagulación» y el suspenso masoquistas. Deleuze (2001) observa que fue Masoch quien introdujo el arte del suspenso en la novela como mecanismo novelesco en estado puro - no sólo porque los ritos masoquistas de suplicio y sufrimiento entrañan auténticas suspensiones físicas sino también porque la mujer–verdugo adopta poses fijas que la equiparan a una estatua, un retrato o una fotografía. Esto ocurre porque ella suspende la acción de descargar el látigo, de entreabrir sus pieles y porque ella se refleja en un espejo que congela su pose. Las escenas fotográficas tanto de la novela como de la pieza de Vienne y Bideau-Rey son imágenes reflejadas y congeladas que se relacionan con el masoquismo y con el arte de Masoch.

La ausencia de escenas obscenas de crueldad tanto en Masoch como en *Showroomdummies#2* no libran al espectador de la violencia porque esta reside precisamente en esa suspensión que genera inquietud e incertidumbre en una extraña atmósfera en la que se suceden desplazamientos de las figuras, en un espacio escénico que no deja de transformarse en términos de volúmenes, a lo largo de la pieza.

Deleuze (2001) afirma que la historia de Masoch se puede considerar una novela de atmósfera que despliega el arte de sugestión en un claroscuro en el que asoman solamente gestos y sufrimientos en suspenso. En la versión de *Showroomdummies#2* se refleja una atmósfera parecida que sugiere la crueldad que no se manifiesta de manera explícita y, sin embargo, resulta violenta dado que todo sufrimiento posible se suspende, contagiando al espectador que permanece en suspenso con la incertidumbre sobre la continuación.

En *Showroomdummies#2* también se revelan elementos propios de Sade, como el juego entre sombra y luz, que acelera los gestos de las figuras y genera una atmósfera de crueldad que impacta y violenta al espectador. Estas aceleraciones de movimientos y gestos no se cargan nunca de obscenidad sino se suspenden con los congelados de las figuras de manera repentina. Deleuze (2001) considera que el suspenso en Masoch sirve de Ideal de la imaginación.

El suspenso constante se refleja en los movimientos, los congelados y las intenciones, remitiéndonos a la ambigüedad entre la figura masoquista y el tema de dominación. Si en un principio Wanda parece una mujer dominatriz, quien domina y manipula, en realidad se revela como un fantasma masoquista. Lo que parece no es, una constante en los trabajos de Vienne hasta la fecha, donde la creadora examina la relación entre realidad y apariencias. Este podría ser, asimismo, uno de los fantasmas presentes en la pieza.

Al respecto, Deleuze observa que el personaje de Wanda encarna el elemento del «hacer–sufrir» desde una perspectiva exclusivamente masoquista: “la mujer–verdugo pertenece enteramente al masoquismo, que no es, por supuesto, un personaje masoquista, sino que es un puro elemento del masoquismo.” (2001, p. 45)

1.5.3 La violencia del placer: dolor y placer en *Showroomdummies#2*

Para provocar las condiciones necesarias para vivir intensamente su sueño, su fantasía, en *Showroomdummies#2*, la figura masculina, Severin, crea un juego de dolor y placer. Como señala González-Carpio Alcaraz “distinto y también nuevo es el caso del dolor concebido como parte integrante de la voluptuosidad (complacencia en los deleites sensuales). Se observa la íntima relación que hay entre crueldad y voluptuosidad, entre placer y dolor.” (González-Carpio, 2023, p. 40)

Mario Praz define al libertino como alguien que no se contenta con infligir torturas a otros, sino que él mismo está siempre con ganas de sufrir; habla de voluptas dolendi y lo define como "un travisamento della dottrina cristiana della purificazione attraverso il dolore" que no ignoraban los clásicos de la antigüedad, como Seneca. (1992, p.134)

En *Mon Cœur mis à nu* Baudelaire afirma que :

> Tout enfant, j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires, l'horreur de la vie et l'extase de la vie. (Baudelaire, 1887, p. 44)
>
> …
>
> Moi, je dis : la volupté unique et suprême de l'amour git dans la certitude de faire le mal. Et l'homme et la femme savent, de naissance, que dans le mal se trouve toute la volupté. (Baudelaire, 1908, p. 78)

Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949) describe la crueldad y la voluptuosidad como la mártir que parece más deseable cuanto más agudo es su dolor y más cerca de la muerte; la mártir también parece disfrutar al mismo tiempo que sufre y justamente en la medida en que sufre.

1.5.4 Personaje/figura

Los fetiches principales de Masoch y sus héroes son las pieles, el calzado, el látigo mismo con que le placía ataviar a las mujeres, y los disfraces de la Venus, elementos que forman parte de *Showroomdummies#2* de Vienne y Bideau-Rey.

" Las heroínas de Masoch tienen en común sus formas opulentas y musculosas, un carácter altanero, una voluntad imperiosa, cierta crueldad aun en la ternura o la inocencia." (Deleuze, 2001, p. 50) Esta descripción coincide con las características físicas de la Venus de *Showroomdummies#2*, en particular con el físico de la intérprete de Anja Rötgerkamp que encarna a una de las Venus.

Como señala Deleuze, el ideal femenino de Masoch, igual que el héroe sádico, presume de una frialdad esencial que guarda sus diferencias:

> Lo que subsiste bajo el frío es un sentimentalismo suprasensual, rodeado de hielo y protegido por las pieles; y este sentimentalismo a su vez irradia a través del hielo como el principio de un orden generador, como una cólera, una crueldad específicas. De ahí esa

> trinidad de frialdad, sentimentalismo y crueldad. El frío es a un tiempo medio protector y médium, capullo y vehículo: protege el sentimentalismo suprasensual como vida interior y lo expresa como orden exterior, como Cólera y Severidad. (2001, p. 56)

La Venus de Vienne y Bideau-Rey del mismo modo que la de Masoch tiene el cuerpo de mármol, es mujer de piedra, Venus de hielo – como definida en las expresiones recurrentes en la novela de Masoch. Sus personajes, como señala Deleuze "realizan gustosos su aprendizaje con una estatua fría, bajo la claridad de la luna." (2001, p. 57)

Esta es una forma singular de la crueldad de la mujer-verdugo, del ideal, un punto de congelación e idealización, recurrente a lo largo de la pieza *Showroomdummies#2*, donde el cuerpo de la(s) mujer(es) se exhibe sin cesar en movimientos extraños que existen, da la impresión, para que pueda surgir el congelado y poder enmarcar así la idealización, poner énfasis en ese ideal.

Partiendo de una lectura atenta del extenso y ambivalente concepto de figura y de obra figurativa, en relación con la identidad, la estructura, y la función del personaje, en la versión *Showroomdummies#2* esta idea se manifiesta mediante la convivencia de las figuras/intérpretes y las figuras/muñecas.

Los intérpretes como figuras habitan el espacio escénico dado que las figuras permiten una mayor apertura e inestabilidad del juego, de la forma y del contenido, y están menos condicionadas que los personajes teatrales.

Desde el siglo XIX, los artistas han cuestionado la relación mimética con lo real, la representación y su puesta en escena. Los dramaturgos, por su parte, han intentado eliminar de la escena al personaje teatral como ilusión de un sujeto verosímil, oponiéndose así a la idea burguesa instaurada de mímesis. Con un estatus incierto y un modo de existencia conflictivo, a partir de Robert Abirached, resulta difícil hablar del personaje teatral de otra forma que no sea en un estado de crisis (Sermon, 2004, p. 5).

Como afirma J. P. Sarrazac (2006), en el teatro contemporáneo, el personaje parece, a menudo, estar de más. Sarrazac examina al personaje contemporáneo como un filtro inoportuno entre el actor y el público, entre el director y el actor e incluso entre el autor y su propio texto, y se pregunta si se trata de un fantasma, de una entidad-potencia que no terminaremos nunca de matar. Las dramaturgias modernas y contemporáneas se ocupan de reconstruir los movimientos de este "fantasma sin sustancia" y de reconstituir su espectro.

Peter Szondi (1983) señala que ese sujeto no es más que un sujeto abstracto, un sujeto muerto, un falso sujeto que no crea la posibilidad de una enunciación subjetiva original sino la suprime. Según Adorno (1983, citado en Sarrazac, 2006), a pesar de todo lo real que sea el individuo en sus relaciones con otros, no es más que una abstracción. Sarrazac observa que:

> En otros términos, nos preguntamos si esa "nada" que no cesa de acorralar, incluso de devorar al personaje en las escrituras dramáticas a partir del cambio al siglo XX, no reenvía, más que a una pura y simple negación, a un devenir distinto del personaje. Por ejemplo, a un retiro de sí en el que se trataría, no de despersonalizar, sino de impersonalizar al personaje. (Sarrazac, 2006, p. 365)

Del mismo modo, Corvin plantea la pregunta acerca del significado de la figura del hombre en el teatro y encuentra la respuesta en la afirmación de que se trata de "Une présence scénique dotée de traits différentiels multiples, voire contradictoires." (2014, p. 253)

Wanda de Vienne y Bideau-Rey es un mundo propio en la multiplicidad de sus identidades y sus manifestaciones, animadas e inanimadas donde la diferencia entre sujeto y objeto, materia y espíritu tiende a ser abolida, al proyectar a través de su(s) cuerpo(s) inmensas sombras de su(s) ser(es): "Elle donne au théâtre la chance de s´inclure dans un au-delà de l´humain, ou plutôt dans un humain impossible à fixer. » (Corvin, 2014, p. 260)

1.5.5 Lo fragmentario, la multiplicidad y lo horrendo – la retórica del cuerpo

> *Sobre el cuerpo, se encuentra el estigma de los sucesos pasados, de él nacen los deseos, los desfallecimientos y los errores; en él se entrelazan y de pronto se expresan, pero también en él se desatan, entran en lucha, se borran unos a otros y continúan su inagotable conflicto […] La genealogía, como el análisis de la procedencia, se encuentra por tanto en la articulación del cuerpo y*

de la historia. Debe mostrar al cuerpo impregnado de historia, y a la historia como destructor del cuerpo.

Michel Foucault

Observamos que en *Showroomdummies#2* se produce un desdoblamiento del personaje de Severin y una multiplicación de Wanda, los personajes de Sacher-Masoch. En esta multiplicación del personaje femenino aparecen tanto los personajes uniformes de Wanda como su imitación, representada en rostros con rasgos exagerados (particularmente ojos, labios y pómulos desmesurados). Estas representaciones nos remiten, por un lado, al cuerpo no normativo y, por otro, a los cuerpos "ejemplares" que surgen de la uniformización de modelos de belleza replicados, presentes en los medios de comunicación y las redes sociales, que ejercen una gran influencia sobre la población mundial. Estas plataformas promueven un ideal de belleza que, inevitablemente, se vincula con las intervenciones de cirugía estética.

Abordamos estas cuestiones a partir del estereotipo de lo bello y su opuesto, lo feo o incluso monstruoso, que forma parte de nuestra herencia cultural dual que sometemos a una crítica.

Los rostros y cuerpos mencionados anteriormente, remiten a una bella representación de lo feo de la que habla U. Eco (2010), que en diferentes civilizaciones han representado seres horribles y deformes, rostros monstruosos y ajenos a los cánones de belleza, de una carencia de armonía que viola las reglas de la proporción, y en las que esta imitación hace aceptable lo feo. Eco se pregunta "¿hasta qué punto una bella representación de lo feo (y de lo monstruoso) lo hace en cierto modo más atractivo?" (Eco, 2010 p. 133) En la antigüedad, los monstruos eran señales de la voluntad de las divinidades y en la época moderna éstos emergen como figuras caprichosas de la naturaleza y otras formas.

El terror de lo infame y de la deformidad, de la vulgaridad, siempre es comprensible en relación a lo bello y siempre ha formado parte del arte a lo largo de la historia, según Eco. "Si no existiera lo bello no existiría de ningún modo lo feo, porque solo existe en cuanto negación de aquello." (2010, pp. 135-136) En este proceso lo bello se revela como la fuerza que vuelve a someter a su dominio la rebelión de lo feo. Como señala Eco, lo feo se libera en este movimiento de su naturaleza híbrida, egoísta, reconoce

su impotencia y se vuelve cómico; lo cómico siempre incluye en si mismo un movimiento negativo hacia el ideal puro, simple y, semejante negación resulta reducida en este a apariencia, a nada.

Foucault aborda el concepto de monstruo durante un curso en el Collège de France (1974-1975) y establece la relación de lo monstruoso con la actividad jurídica y con la natural (dominio de la medicina y la ciencia hasta ese momento), que queda plasmado en *Anormales* (2000) donde el monstruo humano y la figura del incorregible forman parte de su clasificación; vincula al monstruo humano a lo prohibido y el dominio de la actividad jurídica, donde la figura del incorregible se relaciona con el rechazo a la sumisión al control y la disciplina del cuerpo, y de la conducta impuestas por el poder institucional (escuela, ejército, familia etc.)

Rancière (1998) sostiene que la política consiste en transformar el espacio de circulación en un espacio de manifestación de un sujeto: el pueblo, los trabajadores o los ciudadanos. Implica redefinir dicho espacio en función de lo que se debe hacer, observar y nombrar en él.

Emma Bigé, en su libro Mouvementements (2023) reflexiona acerca de las cuestiones reduccionistas de una cultura binaria y las dualidades somáticas que la acompañan. Dentro de este contexto, Bigé habla de los cuerpos construidos como anormales en relación con una norma imposible de alcanzar. Esta norma es la de los cuerpos dóciles que participan en el proceso de (re)producción capitalista, que los pone al servicio del esfuerzo productivo y acumulativo:

> Cette logique biopolitique n´épargne personne : même si les corps dissidents sont ceux qui sont pointés du doigt (comme monstres, freaks, anormaux), la fonction de la dénonciation est la normalisation et le redressement de tous les corps subalternes susceptibles d`être soumis à la spéculation extractiviste. (Bigé, 2023, pp. 136-137)

En este contexto, Bigé habla de los cuerpos disidentes y los define como:

> Les corps dissidents sont souvent visibles en raison des marquages pathologisant et infériorisant qui s´associent à leurs/nos particularités : les corps racisés marqués comme « de couleur », corps féminins marqués comme sexués, corps transpédégouines marqués comme désobéissant aux normes de genre et de pratique sexuelles, corps handis marqués comme in-valides, et toutes ces autres catégories qui s´inventent afin de rejeter comme

> inférieure une partie ou l´autre de la population en fonction de sa (non)conformité somatique. (Bigé, 2023, p.136)

Las ideas de Bigé nos remiten a las figuras múltiples, dobles de Wanda en *Showroomdummies#2*, que perturban porque sus cuerpos se salen de la norma y resultan difíciles de describir y definir. Como partes "no homologadas" de un sistema, estas figuras se mueven de modo extraño, como si sus cuerpos fueran fragmentados y se movieran por partes en un ritmo dislocado.

Observamos también que las relaciones entre lo bello y lo feo/monstruoso destacan en la versión *Showroomdummies#2* y remiten también a la imitación de un modelo de belleza, un canon que se expande con facilidad y rapidez a través de diversos canales de tecnologías de comunicación. Esto se ve reforzado por la posibilidad de satisfacer el deseo de alcanzar ese modelo de belleza mediante intervenciones de cirugía estética. Los rostros fabricados en serie nos remiten a Bruno Schulz y su libro *Tratado de los maniquíes* (2011), donde el maniquí, objeto fabricado (representado por una marioneta), es portador de una alteridad perturbadora – un doble irrisorio, miniaturizado, un pequeño hombre fabricado, improvisado.

Las figuras y los modelos de belleza estereotipados también nos remiten a la industria de la moda, que Mona Chollet, en su libro *Beauté fatale, Les nouveaux visages d´une aliénation féminine* (2015), describe como "monstruosa", por su capacidad para replicar patrones y por la crueldad con la que son tratados los cuerpos de las modelos dentro de esta industria. La pasarela extraña de los cuerpos en movimiento en *Showroomdummies#2* que desfilan y se muestran nos remite a ese mundo.

El monstruo humano y la figura del incorregible de Foucault también encuentran su eco en las piezas de Vienne, mediante las figuras de dobles de Wanda de cuerpos fragmentarios, de rostros deformes y cuerpos ambiguos que muestran la desobediencia y la no sumisión al control. Estas figuras también pueden interpretarse como un reflejo del cuestionamiento de los estereotipos de género femenino y masculino.

Como señala González-Carpio Alcaraz (2023), en referencia a la figura monstruosa, en ciertos monstruos contemporáneos carecemos de referencias, sus estados se mantienen en trasformación y metamorfosis y quizás los monstruos más acordes con la sociedad actual, en constante metamorfosis, se caracterizan por lo inestable, lo azaroso, lo irregular, y fundamentalmente, por lo fragmentario.

Remitiéndonos a la cualidad del cuerpo en constante metamorfosis, citamos a Franz Fanon que lanza una llamada imprescindible al final de su libro *Peau noire, masques blancs* (2004): "Ô mon corps, fais de moi toujours un homme qui interroge ! " (Fanon, 2004, p. 182)

1.5.6 La estética de lo horrendo y lo terrible

«La belleza de lo horrendo no puede considerarse un descubrimiento del siglo XVIII aun cuando solo entonces esa idea logró alcanzar su plena conciencia.» (Praz, 1992, p. 69) Aparte de este cambio en la percepción de la belleza, surge también una nueva manera de concebir el dolor y el sufrimiento como una forma más de hallar el placer. Los románticos experimentan con el dolor que representa una satisfacción que les permite ahondar más en sus propios sentimientos y emociones y les sirve como fuente de inspiración. Lo sentimental, lo erótico, y lo horrendo forman parte de su imaginario. (Praz, 1992) J. Robledo-Palop señala que "Lo monstruoso es una representación fuera de la norma, donde el orden ha quedado absorbido por el caos." (Robledo-Palop, 2013, p. 22). En relación a lo monstruoso, G. Bataille señala:

> De todas las cosas que se pueden contemplar bajo la concavidad de los cielos, no hay nada que más avive el espíritu humano, que embelese más los sentidos, que más espante, que suscite en las criaturas mayor admiración o terror que los monstruos, los prodigios y las abominaciones, a través de los cuales vemos las obras de la naturaleza invertidas, mutiladas y truncadas. (Bataille, 1930)

En *Showroomdummies#2* de Vienne y Bideau-Rey los cuerpos y los rostros híbridos de las figuras muñecas de rasgos desmesurados genera desorden en escena, tanto por su aspecto físico que genera repulsión como seduce al espectador, como por su comportamiento que rechaza la sumisión al control.

Esta dualidad, entre la atracción y repulsión, y las diversas representaciones de la imagen humana, remiten a la mutabilidad del mundo físico y de la condición humana que era una fuente de dolor y perplejidad para los griegos; un substrato inmutable por el que podían medirse y explicarse la experiencia caótica como fuente de satisfacción que tenía algo de religioso en su naturaleza. (Pollit, 1987)

Como observa Bataille (1930) “De un modo u otro, en una u otra época, la especie humana no puede permanecer impasible ante sus monstruos.”

En relación al tema del monstruo y lo monstruoso, en las artes escénicas contemporáneas destacamos las figuras de la bailarina y coreógrafa caboverdiana, Marlene Monteiro Freitas, cuyo trabajo nos remite a la pieza *Showroomdummies#2* de Vienne y Bideau-Rey. Sus figuras encarnan con frecuencia el movimiento mecánico de marionetas y títeres, estatuas dotadas de vida, figuras humanas petrificadas, criaturas híbridas entre lo humano y la muñeca/maniquí en un proceso permanente de inestabilidad y ambivalencia. En lo indefinido e inestable coexisten lo familiar y lo extraño.

La extrañeza idiosincrásica derivada de la obra de Monteiro Freitas proviene, principalmente, de la inestabilidad no sólo de las figuras compuestas que crea y que desafían las expectativas del espectador, sino también de la disolución de diversas fronteras epistemológicas, estéticas, identitarias, de género, humanísticas, entre otras. En su lugar, convoca un espacio de contradicción simultánea, sobredeterminación y la expresión de lenguajes híbridos, subvirtiendo las fuentes tradicionales y (re)inventando lo inesperado. (Balona, 2019)

La materialidad de los cuerpos y el anacronismo temporal que proporcionan las imágenes que transmite Monteiro, como, por ejemplo: figuras mitológicas distorsionadas por el dolor, cuerpos poseídos y mentes atormentadas, rostros desmesurados y sobredimensionados, los cuerpos-estatuas con su inmovilidad hierática o frenética sucesión de muecas desligadas de cualquier emoción psicológica. De este modo, la obra de Monteiro accede a múltiples tiempos estratificados, dejando al espectador confundido y fascinado, y en ocasiones, indignado. (Balona, 2019)

En las obras de Monteiro, las figuras con sus movimientos producen un estado de trance o hipnosis visual en el espectador y generan reacciones diversas y dispares.

En este sentido, encontramos un paralelismo entre las figuras de Vienne y Bideau-Rey en esta pieza con las figuras de Monteiro, que pueden generar una mezcla de temor, repugnancia y atracción en la mirada del espectador.

1.5.7 La representación de la mujer y Femme fatale

Las múltiples figuras de Wanda en *Showroomdummies#2* nos remiten, entre otras, a la figura de la femme fatale o la vampiresa, que surge como contrapartida del libertino, y que probablemente remite al comienzo de autoafirmación de las mujeres en relación al derecho sobre su cuerpo y sexualidad.

Deleuze (2001) desglosa los tipos de la mujer en Masoch y afirma que el primer tipo es la mujer pagana, la griega, Afrodita, generadora de desorden, partidaria de la independencia de la mujer y de la brevedad de las relaciones amorosas. Invoca la igualdad de la mujer y del hombre; es moderna, denuncia el matrimonio, la moral, la Iglesia y el Estado como invenciones del hombre que es preciso destruir. Surge en un sueño al comienzo de la novela de Masoch donde el autor relaciona a Wanda con Afrodita. Otro tipo de mujer de Masoch que señala Deleuze es la mujer sádica, que disfruta haciendo sufrir y torturando, actuando impulsada por un hombre o, al menos, en relación con él, de quien siempre corre el riesgo de convertirse en víctima:

> Todo se presenta como si la Griega primitiva hubiese encontrado su Griego, su elemento apolíneo, su pulsión viril sádica." (Deleuze, 2001, p. 51) De este modo, La Venus, Wanda, la heroína "comienza tomándose por la Griega y acaba creyéndose sádica. (2001, p. 52).

En relación a la mujer fatal, Praz señala que:

> Di donne fatali ce ne sono state sempre nel mito e nella letteratura, perché mito e letteratura non fanno che rispecchiare fantasticamente aspetti della vita reale, e la vita reale ha sempre offerto esempi più o meno perfetti di femminilità prepotente e crudele. (Praz, 1992, p. 186)

Se pueden encontrar procesiones similares de mujeres fatales en la literatura de todos los tiempos y, naturalmente, son más numerosas en épocas de inspiración turbia, como en los versos de Esquilo, Dante, Webster y otros.

En la primera parte del romanticismo, hasta aproximadamente mediados del siglo XIX, hay varias mujeres fatales en la literatura, pero no existe el tipo de mujer fatal de la misma manera que existe el tipo del héroe byroniano.

Para que se cree un tipo, que es, en definitiva, un cliché, una figura determinada debe haber dejado un profundo surco en las almas, como son las siguientes figuras femeninas: Matilda del Lewis, que se revela como Velléda en Chateaubriand, Salammbó en Flaubert, Carmen en Mérimée, como alusión a la belleza diabólica, o la mujer como diablo en la obra de Mérimée *Une femme est un diable* (1825), y otras. (Praz, 1992)

El tipo de "mujer vampiro" que domina en la obra de Strindberg es una proyección personal del autor, y esos elementos en un tipo de mujer fatal más penetrada por el

esteticismo y el exotismo, se encuentra en el tipo que surge con Gautier y Flaubert, y Swinburne, del que, luego, pasa a Walter Pater, a O. Wilde, o a D. 'Annunzio, por citar sólo algunos de los nombres más representativos. Keats dio un indicio de una aplicación similar en *Belle Dame sans merci,* un poema que en el fascinante y doloroso misterio que expresa (el tema es el de Tannhauser) contiene el mundo de los prerrafaelitas y los simbolistas, desde *Laus Veneris* de Swinburne hasta ciertos cuadros de Moreau. Se destaca también, el poema de Coleridge, titulado *Introducción al cuento de la dama oscura*, que apareció en el Morning Post del 21 de diciembre de 1799. (Praz, 1992) Baudelaire también menciona a Venus y señala : « L'Éternelle Vénus (caprice, hystérie, fantaisie) est une des formes séduisantes du Diable. » (Baudelaire, 1887, p. 32) Baudelaire hace también una referencia a la mujer diablo, mencionando a George Sand:

> Voyez George Sand. Elle est surtout, et plus que toute autre chose, une grosse bête ; mais elle est possédée. C'est le Diable qui lui a persuadé de se fier à son bon cœur et à son bon sens, afin qu'elle persuadât toutes les autres grosses bêtes de se fier à leur bon cœur et à leur bon sens. (Baudelaire, 1887, p. 22)

La filósofa Elisenda Julibert cuestiona el mito de la femme fatale en su ensayo *Hombres fatales, metamorfosis del deseo masculino en la literatura y el cine* (2022) donde plasma una hipótesis acerca del estereotipo de femme fatale surgido ante el pavor del hombre ante la liberación femenina, y lo define como representación del deseo masculino. Julibert revisa las historias literarias de Carmen de Mérimée, Lolita de Nabokov, o las historias cinematográficas como Vértigo de Hitchcock y Ese oscuro objeto del deseo de Buñuel, donde los cineastas desdoblan a sus personajes femeninos para subrayar su carácter oscuro y fantasmagórico.

Wanda, una especie de femme fatale, encuentra sus sombras o dobles en *Showroomdummies#2* en las imágenes de rostros desmesurados y deformes que remiten a una imagen conceptual constante en los trabajos de los poetas británicos del romanticismo, William Blake, Pierce Shelley, y Lord Byron como un uso de esta imagen conceptual más aleatoria y descriptiva. Las mujeres que encarnan las posibles múltiples bellezas de Wanda parecen estar hechas a su semejanza, encarnadas en el rostro inmóvil e inexpresivo de una muñeca de rasgos de proporciones desmesuradas, que resultan monstruosas y generan una especie de repulsión ante su inercia inexpresiva (es inevitable pensar en la creación de Mary Shelley y el poder de dar vida a lo inerte inspirada en los

cuentos alemanes de fantasmas de estilo gótico, también influencia general en la obra de Vienne)[4]

Por eso nos espantan los muñecos que aparentan estar vivos, pues se apartan de la clara diferencia entre cuerpo e imagen, como señala Belting (2007), al referirse a esculturas de piedra o bronce. En el arte contemporáneo, ejemplos de esta inquietud incluyen las muñecas de Hans Bellmer, las marionetas y autómatas de Jorge Gil, o los cuerpos plásticos utilizados por artistas como Elizabeth Jaeger, Stacey Leigh y Sheila Pree Bright para subvertir la representación misógina de la forma femenina.

1.5.8 La violencia se despliega en el cuerpo femenino

La sociedad actual, impregnada por la imagen, inevitablemente nos remite de manera constante a asociaciones con el ideal de belleza y el cuerpo femenino. Estas asociaciones generan tanto el concepto de violencia estética como la presión social hacia un ideal inalcanzable, así como la violencia ejercida sobre el cuerpo/persona mediante su exposición en la sociedad. Aunque el propósito de los creadores no está enfocado en una lectura desde la perspectiva de género, resulta inevitable observar y relacionar ciertas manifestaciones de esta violencia en torno a la construcción social, presentes en los diferentes procedimientos y objetivos de las diversas reescrituras de las piezas *Showroomdummies.*

M. Chollet (2015) señala que « À l´occasion, les projections qu´autorise aux petits filles leur environnement culturel peuvent être plus variées, mais il est frappant qu´un élément ne cède jamais : celui de la perfection physique. » (Chollet, 2015, p. 47)

Tal y como afirma J. Butler, aquí no se trata de la expresión de una esencia biológica (los creadores de la pieza juegan con esta premisa mediante el travestismo) sino de ciertas convenciones que pueden ser subvertidas en la medida que el sujeto se torne crítico de ellas. Tanto Vienne y Bideau-Rey, como otros artistas y fenómenos que mencionaremos

---

[4] Shelley, Mary W. (1831) Frankenstein or The Modern Prometheus, London: Henry Colburn and Richard Bentley, New Burlington Street. p. 5. Versión digitalizad de la edición original en: https://www.gutenberg.org/files/42324

Vincent, A., (30 de agosto de 2022) Ghost stories, opium and rain: the doomed Holiday that inspired Shelley´s Frankenstein, Editor, Penguin, UK Recuperado de: https://www.penguin.co.uk/articles/2022/08/geneva-holiday-frankenstein-mary-shelley

en este apartado, cuestionan, critican o generan controversia al respecto, en una reiteración constante de los rituales de género.

La mascarada en estas piezas y otros trabajos que mencionaremos deja de ser una imposición patriarcal y se convierte en un juego de cuyas reglas la figura femenina tiene el control o al menos lo pretende. Mostraremos las representaciones dominantes/hegemónicas y las marginadas/subalternas, puestas en marcha mediante discursos de poder y una crítica a los estereotipos étnicos y de género.

En la sociedad actual se da la representación como juego de presencias/ausencias en territorios que diluyen las fronteras entre el cuerpo "real" y el cuerpo virtual en una emergencia de performatividades que apuestan a la capacidad crítica de los espectadores. Como señalado anteriormente en este trabajo, los cuerpos pueden considerarse artefactos culturales, definidos y redefinidos a lo largo del tiempo. S. Scudder vincula la danza y la retórica de la perfección:

> The rhetoric of perfection is a form of authoritative discourse that has its roots not only in the formation of ballet, but also the formation of culture as a whole where its hold extends particularly to women. (Scudder, 2015, p. 1)

Uno de los temas principales de G. Vienne es, precisamente, el cuerpo como espacio de elaboración de conocimientos y de cuestionamiento de nuestros sistemas de percepción construidos culturalmente. En diferentes versiones de *Showroomdummies*, un lugar simbólico para la danza, donde se escribe y reescribe una historia, Vienne junto a Bideau-Rey examina la relación y la percepción de los cuerpos animados/inanimados, y entre otras, propone una reflexión sobre la importancia política y social del campo coreográfico.

Los creadores de estas piezas diseccionan la forma en que la percepción de la realidad se moldea y naturaliza culturalmente y plasman un trabajo de búsqueda de cuestionar la mirada subjetiva y orientarla hacía otras miradas posibles, con el fin de analizar los sistemas de dominación para deconstruirlos, y colocar los sentidos y lo sensorial en el centro del pensamiento. Como hemos señalado anteriormente en este capítulo, las diferentes versiones de *Showroomdummies* examinan el equilibrio de las relaciones de poder de forma silenciosa, a través de cuerpos en movimiento. (Vienne, Bideau-Rey, 2021)

La pieza *Showroomdummies#2* se organiza en torno a esta fascinación por los cuerpos pasivos y su inquietante léxico de poses y congelados. En la mirada del espectador, el asombro roza a veces la angustia al percibir las figuras hiperrealistas pero inanimadas, que recuerdan a los maniquíes de los escaparates. Los maniquíes son objetos forzados y desarticulados, similares a marionetas de tamaño natural: sus poses y movimientos están dictados por manos o hilos invisibles. Este procedimiento coreográfico se utiliza en esta pieza para jugar con la ambigüedad de los cuerpos inquietantemente inmóviles, generando inestabilidad en la percepción del espectador, quien se pregunta constantemente: ¿se trata de bailarines o de auténticos maniquíes?

En *Showroomdummies#4*, la última versión de la pieza creada en 2020, Gisèle Vienne y Étienne Bideau-Rey crean un espectáculo híbrido donde se mezclan el erotismo y la repulsión. Juntos, cuestionan nuestra relación con el mundo vivo y su representación, al tiempo que establecen un paralelismo entre el mundo de las marionetas y el de la danza contemporánea. (Vienne, Bideau-Rey, 2021)

Establecemos el concepto de belleza como punto de conexión entre los conceptos de atracción y repulsión en el erotismo, que se manifiesta tanto en la apariencia física como en el comportamiento a través del movimiento.

Prieto Stambaugh (2007) señala que la belleza se ha convertido en una industria que promueve una suerte de fascismo cosmético, conducente a la homogenización y al deseo de ascenso social, cosa que se representa simbólicamente en el performance por medio de un argumento en torno al pensamiento de J. Butler de cómo los atributos de género no son expresivos, sino performativos. Butler (1999) sostiene que el género no consiste en la expresión de una esencia biológica, sino de la actuación de ciertas convenciones que pueden ser subvertidas en la medida que el sujeto se torne crítico respecto a ellas.

Vienne y Bideau-Rey subvierten la percepción de ello mediante el aspecto físico de sus figuras, comentado anteriormente, y mediante el juego coreográfico de un registro de movimientos que generan extrañamiento.

Prieto Stambaugh (2007) observa que una crítica a los estereotipos étnicos y de género, así como a la representación entendida como un juego de presencias y ausencias en territorios donde se diluyen las fronteras entre el cuerpo "real" y el cuerpo virtual, evidencia la emergencia de performatividades que apuestan por la capacidad crítica de sus espectadores. Se trata de obras que no sólo deconstruyen los andamiajes convencionales del teatro, sino que posibilitan la creación de nuevas epistemologías de la representación.

Valencia (2010) señala que siglo veinte puede ser entendido como un sinónimo de violencia, la cual se ha radicalizado a través del neoliberalismo y el advenimiento de la globalización, hasta alcanzar en la primera década del siglo XXI la etiqueta de realidad gore. En la época actual existe un entramado fuertemente ligado a los beneficios económicos que reporta tanto su ejecución como su espectacularizacíón, y posterior comercialización, a través de los medios de información. En el capitalismo gore la violencia se utiliza, al mismo tiempo, como una tecnología de control y como un gag (parte de la tradición humorística y teatral, especialmente circense) que es también un instrumento político. El gag se relaciona con el placer muy instintivo y un gusto infantil por el desorden que irrumpe, que las cosas se salgan de su sitio, caigan etc.

Estas cuestiones nos remiten tanto a los trabajos de Vienne y Bideau-Rey como a los fenómenos recientes presentados por Sonia Devillers en el programa de la cadena francesa Arte, *Le dessous des images*, *Regarder pour mieux voir*[5]. Este episodio del programa *Le dessous des images* cuenta la historia de una fotografía, de una imagen a través de la historia de Natue Coco en la piel de un NPC. Esta es una nueva tendencia de TikTok que se encuentra en la encrucijada de los videojuegos y el fetichismo. Desde la construcción de la imagen hasta su impacto en nuestra visión del mundo, el contenido del programa plantea la pregunta cómo explicar la viralidad del fenómeno NPC[6] y sus poderes, y ofrece una interpretación que enseña a ver más allá de la primera mirada de los videos, que tienen cientos de millones de visualizaciones. En este video cuyos mecanismos y orígenes remiten a video juegos y fetichismo, una mujer joven realiza

[5] Frey, J., Terrasson, J., (2024) Le dessous des images, Regarder pour mieux voir [Programa]. Arte France. Recuperado de: https://www.arte.tv/fr/videos/116710-088-A/le-dessous-des-images/

[6] NPC – de la abreviatura inglesa “Non Playable Character”. Un NPC, o Personaje No Jugable es un término de la industria de los videojuegos que se refiere a personajes que no son controlados por jugadores humanos. Los NPC tienen diferentes roles en el juego, como vendedores, enemigos o aliados, y son utilizados para crear una experiencia de juego más rica e inmersiva.

Los NPCs siguen guiones preprogramados, respondiendo a las acciones de los jugadores y contribuyendo al desarrollo de la historia. En algunos juegos, los NPCs pueden ofrecer misiones, proporcionar información clave o simplemente poblar el mundo del juego, haciéndolo sentir más vivo y realista. La interacción con NPCs puede influir en la jugabilidad, las decisiones del jugador y el desenlace de la historia, siendo una parte fundamental de la experiencia de juego.

expresiones faciales robóticas compuestas por micro movimientos a modo de una marioneta.

En el video de una duración de 02´23, en el centro de la imagen vemos a una mujer joven con un corte de pelo bob (como las maniquíes de Vienne), con una corona/diadema de flores artificiales de tonos rosa y orejas de gato que se dirige a la cámara. Su estilo es el de la muñeca kawaii[7] dulce e infantil, y remite a la estética japonesa de Lolita. Ejecuta los movimientos repetitivos puntuados con exclamaciones y risas con un fondo sonoro de una música instrumental relajante. Los NPCs se distinguen por sus pasos entrecortados, su manera robótica de moverse y sus comportamientos, en ocasiones, incoherentes que se manifiestan mediante la repetición de acciones y frases preprogramadas. En la plataforma TikTok ya existía una tendencia entre internautas de plasmar comportamientos extraños de los NPCs en videos, que graban a partir de las situaciones cotidianas (hacer la compra en un supermercado, bajar por una escalera mecánica, caminar por la calle etc.).

La novedad que reside en los videos de la protagonista del programa de Arte, Natue Coco, en su papel de NPC[8] es que se trata de las actuaciones en directo llamadas Live NPC o NPC Stream. En estas actuaciones Coco utiliza los numerosos filtros, maquillaje y adornos digitales proporcionados por las tecnologías de la plataforma TikTok. Afirma no utilizar palabras en su video, ya que le interesa destacar el silencio y

---

[7] La palabra kawaii tiene el significado de "mono, dulce" y se utiliza para describir cualquier cosa que atrae y suscita simpatía. La muñeca kawaii proviene de caritas dulces de los personajes del *anime* y de los comics japoneses. El éxito de lo *kawaii* cambió el concepto del diseño en Japón en los años 1970. Kanno Kayoko en el artículo *El mundo de las cosas monas o kawaii*, lo define como "En la actualidad forma parte de la cultura pop de Japón, y se utiliza, por ejemplo, al ver ropa bonita o para calificar a personajes de los comics, del *anime* o de los videojuegos. El poder de esa palabra es casi místico, influye en los negocios, contribuye a la interacción humana, y calma el espíritu.**"**
Kayoko, K., (15 de marzo de 2007) El mundo de las cosas monas o *kawaii*, Nipponia, N°. 40. Recuperado de: https://web-japan.org/nipponia/nipponia40/es/feature/index.html

[8] Descripción que figura en el perfil *natuecoco* de Natue Coco en TikTok: Coco, Natue, (2024) Discover *natuecoco,* TikTok, Recuperado de: https://www.tiktok.com/discover/Natue-coco?lang=es
Recuperado de : https://www.tiktok.com/discover/Natue-coco?lang=es

la comunicación no verbal en la construcción de su figura kawaii. Su personaje se va construyendo con las sugerencias de sus seguidores y en sus espectáculos en directo ejecuta las acciones que solicitan los internautas, como, por ejemplo: decir - miau, te quiero, sonreír, mover sus orejas de gatito etc.

Durante la actuación, en la pantalla aparecen regalos en forma de pegatinas (stickers) que le envían sus seguidores (flores, gatitos, magos etc.), comprados con la moneda virtual en su perfil (los precios de estos regalos van de un céntimo a cientos de euros y la plataforma se beneficia de la mitad estas ganancias).

Natue Coco agradece esta variedad de regalos con una serie de acciones "sinceras" como sonrisa, saltos de felicidad y otros.

Este ejemplo nos remite nuevamente al capitalismo gore del que habla Valencia:

> El capitalismo gore nos dice: nada es intocable, todos los tabúes económicos y de respeto hacia la vida han sido rotos, ya no hay lugar para la restricción ni para la salvación, todos nos veremos afectados. (Valencia, 2010, p. 50)

El éxito del fenómeno NPC suscita reacciones de controversia en los medios; algunos son desfavorables y lo consideran fetichismo remunerado, mientras Coco afirma que se trata de una manera de expresarse, que se puede considerar un experimento social, arte o cultura; pretende crear un personaje sin ideas preconcebidas, afirma no saber muy bien si se trata de un video juego o de un robot, y se deja a la voluntad de sus seguidores.

Lucie Ronfaut, periodista especializada en nuevas tecnologías y la cultura digital observa que esta tendencia con arraigo en la cultura japonesa de manga y anime genera videos "espectáculos" en directo que pueden durar entre media y seis horas, y solo unos cuantos creadores se benefician de ello. Las plataformas como TikTok generan beneficios desmesurados en proporción a las ganancias de los internautas - creadores de sus contenidos y además suscitan una dinámica de la auto venta y sumisión al comprador[9]. Este fenómeno ya era conocido en las webs de Camgirls donde mujeres, principalmente, realizaban acciones eróticas bajo petición de sus clientes. De esta manera las NPCs son acusadas por los medios de vender fetichismo oculto de índole sexista.

[9] Frey, J., Terrasson, J., (2024) Le dessous des images, Regarder pour mieux voir [Programa]. Arte Françe. Recuperado de: https://www.arte.tv/fr/videos/116710-088-A/le-dessous-des-images/

Existe una creencia entre los jóvenes que todo lo que ocurre en las redes sociales como Facebook, Instagram, TikTok y otras, es más auténtico que la vida real. La realidad muestra que esta creencia es falsa dado que se trata de guiones y puestas en escena – productos, como lo muestra el fenómeno de esta forma "teatral" digital.

I. Muñoz Ramírez (2024) identifica los NPCs de los video juegos como meros engranajes en la maquinaria de un mundo que no les pertenece e imposibilita actuar como sociedad frente a las falsas promesas de la democracia liberal.

A. Flores Ledesma reflexiona acerca del papel que juegan los NPCs en los videojuegos en su libro *Marx juega* (2022) y transpone la tradición marxista y sus herederos (Adorno, Gramsci, Lukács etc.) al mundo de los videojuegos, lo que resulta imprescindible a la hora de analizar filosóficamente el papel de los NPCs en nuestra época. Cita a Marx y su célebre frase del libro *Una contribución a la crítica de la economía política* (1859) donde Marx afirma que el mercado no solamente crea objetos para los sujetos, sino que también crea sujetos para los objetos. Es decir, el mercado no solamente crea el producto sino también crea al consumidor.

Estos fenómenos nos remiten por diferentes razones al contenido y juego coreográfico de *Showroomdummies*. En primer lugar, el tema de objeto y sujeto en relación al tema de deseo que se puede transponer del deseo erótico en un contexto de sado-masoquismo de la novela de Masoch al deseo como herramienta en la que se sostiene el sistema económico de una sociedad de consumo. En segundo lugar, el tema marxista de sujetos y objetos se relaciona con la mercantilización de los cuerpos/personas en la sociedad neoliberal.

Las acciones y su repetición en bucle que se realizan en el fenómeno NPC nos remiten al trabajo coreográfico performativo de Vienne y el juego de sujeto/objeto, petición/sumisión al deseo, y a su vez, nos remiten a la polémica del estatus del objeto en la obra de arte conceptual y la tendencia de ciertos estilos modernistas como el minimalismo por enfatizar al objeto como presencia. (Fried, 1998)

Relacionamos lo performativo en estas piezas con el arte acción en el que el cuerpo del artista/bailarín sirve de soporte material y sensual en un juego de poses y actitudes de dominación y sumisión estereotipadas. Estas imágenes nos remiten a lo que Prieto Stambaugh menciona como "impulso alegórico" en relación a una serie de fotografías de autorretratos de Cindy Sherman donde se muestra posando en actitudes estereotipadas como ama de casa, heroína cinematográfica o la víctima de un crimen. "Se

trataba de puestas en escena irónicas de “la mujer” como personaje subordinado a la mirada falocéntrica.” (Prieto Stambaugh, 2007, p. 21)

Este ejemplo como su contrario, la dinámica de las NPCs anteriormente mencionada, nos remite a la performance *America, the Beautiful* (2002), una narrativa corporal de la artista chicana Nao Bustamante, que a través de los rituales de transformación femenina crea una realidad distorsionada de la belleza.

Desde los márgenes de la cultura dominante, Bustamante cuestionaba los estereotipos y roles de género asignados en una estética del circo para parodiar los ritos de “embellecimiento” a los que se somete la mayoría de las mujeres. (Bustamante, 2002) En esta performance, como en *Showroomdummies*, el público contempla a la mujer rebelándose a las convenciones de vestuario, maquillaje y comportamiento adjudicados.

Prieto Stambaugh (2007) señala que Bustamante despliega un cuerpo queer, o ambivalente, que desnaturaliza los significantes de género (maquillaje, gestualidad, etc.), al llevarlos a sus límites absurdos. Aquí se cuestionan las representaciones dominantes/hegemónicas y las marginadas/subalternas, puestas en marcha mediante discursos de poder de la mirada patriarcal.

A través de los ejemplos mencionados, hemos podido ver un fenómeno que recurre a las nuevas tecnologías para crear cuerpos fragmentados, cómo esta fragmentación y las fuerzas de dominación y sumisión se articulan a través de la danza contemporánea en *Showroomdummies*, un lenguaje declarado a través del movimiento y la quietud del cuerpo, que analizaremos con más detalles en este capítulo.

Y, por último, todos los ejemplos y las creaciones de Vienne y Bideau-Rey mencionados, en cuanto al cuerpo como objeto, artefacto y la belleza, nos remiten también al tema del cuerpo posthumano estudiado en el ámbito de la bioética.

Russo y Di Stefano (2014) ponen en duda la posibilidad misma de una estética post-humana. Sugieren que, en lugar de post-humano, es más correcto hablar de post-natural, indicando con esta expresión una realidad producida a través de un nuevo tipo de evolución, que no cambia simplemente la naturaleza humana, sino que la des-naturaliza, transformándola radicalmente en artefacto.

Esta post-naturaleza aspira a ser perfecta, inmortal e invulnerable. De hecho, si bien puede haber una estética de lo artificial y también del artefacto, en relación con los objetos, no puede darse una estética del cuerpo post-humano, debido a que éste se configura como un no-cuerpo y no tiene las características de lo que comúnmente se entiende por belleza (armonía entre materia y forma, reflejo de interioridad, unicidad).

También en este caso, es más correcto hablar de post-belleza, que en sus propiedades parece una imagen especular de la belleza y, en última instancia, constituye su completa disolución. (Russo, Di Stefano, 2014)

1.5.9 La representación de la violencia a través de la coreografía, el movimiento, el sonido y la iluminación en *Showroomdummies#2*

Las reescrituras de *Showroomdummies* abordan la representación de la violencia y la relación entre las personas y la materia mediante cuerpos animados e inanimados. En la pieza *Showroomdummies#2* la plasticidad de las figuras/objetos se utiliza para crear una atmósfera inquietante que evoca tanto fascinación como repulsión. La plástica de los cuerpos, movimientos, espacio escénico, el sonido y la iluminación puede interpretarse como una metáfora de la alienación y la artificialidad de la sociedad actual. Las figuras suelen aparecer sin vida y mecánicas, lo que refuerza sutilmente la idea de violencia. Esta alienación se refleja en las interacciones entre los personajes, que a menudo se caracterizan por una cierta frialdad y distanciamiento, manipulación de unos a otros y la tentativa de escapar de la dominación y la manipulación.

La manifestación de la violencia en esta pieza es física y también emocional. Los espectadores se enfrentan a temas de consumo, cosificación y pérdida de la conexión humana. Las figuras escultóricas pueden verse como símbolos de cómo se trata a las personas en una sociedad orientada al consumo: como objetos más que como individuos.

En esta pieza identificamos la imagen original de la que parte la copia del cuerpo humano cuya sustancia orgánica no puede ser transferida a la imagen artificial. Como afirma Belting (2007), por eso nos espantan los muñecos que aparentan estar vivos, que se apartan de la indudable diferencia entre cuerpo e imagen; lo que en el mundo de los cuerpos y de las cosas es su material, y en el mundo de las imágenes es su medio.

Las tres versiones de *Showroomdummies* se caracterizan por la ausencia total de un relato verbal que será indicado únicamente por el movimiento de los labios de los intérpretes. (Vienne, 2021) Todas las velocidades del cuerpo son explotadas en sincronía o diacronía con la música, con dos hombres y mujeres muñecas en las primeras dos versiones, y en la última, únicamente con figuras femeninas.

Showroomdummies#2 se inaugura con un oscuro (procedimiento habitual en Vienne) y una figura que emerge de la oscuridad como un fantasma. Sus rasgos no se reconocen y, sin embargo, inquieta porque se entrevé algo desmesurado en su rostro y el

movimiento corporal casi imperceptible. A continuación, se abre un espacio lumínico que dibuja una puerta alta en el espacio vertical que visualmente empequeñece la figura en el espacio escénico. Con la iluminación se desvela la figura femenina, muñeca, de pie, en el primer término izquierda y se desvela el fondo del espacio escénico donde se percibe una fila lineal de sillas y cuerpos/figuras sentadas en poses extrañas.
A lo largo de la pieza, los cuerpos sentados nunca se ven íntegros sino se perciben sus fragmentos – un codo, rodillas, una pierna, una nuca, un perfil, un brazo, una mano etc. Esta plasticidad fragmentaria nos remite al cuerpo fragmentado, cuerpo horrendo y terror comentado anteriormente en este trabajo.

La música electrónica inicia y lleva todo movimiento mecanizado de las figuras a lo largo de la pieza. Las figuras femeninas con su vestuario blanco y/o negro contrastan con la oscuridad generalizada en la que está sumido el espacio escénico al inicio de la pieza *Showroomdummies#2.* Dos figuras masculinas se distinguen por sus fisionomías y el vestuario en las primeras dos versiones: pantalón, jersey y las mujeres llevan faldas, camisetas, vestidos, generalmente la ropa ceñida al cuerpo y zapatos de tacón alto. La figura inicial es una figura femenina o transexual, que lleva una máscara de rasgos exagerados – labios, rostros y pómulos de dimensiones aumentadas.

En *Showroomdummies#2*, la figura masculina manipula a las figuras femeninas, una por una, en movimientos circulares dentro del espacio escénico. Cada manipulación y colocación de la figura femenina es seguida por un alejamiento del hombre, quien observa desde la distancia su "creación", para luego reanudar el movimiento y la manipulación del cuerpo. Tras cada manipulación, la figura femenina, como un autómata, ocupa un asiento en el último término del centro y se congela en una pose dictada por el efecto sonoro, un sonido similar a un disparo que repercute en el cuerpo de la figura o muñeca. La nueva figura luego avanza al primer término del centro, donde vuelve a ser manipulada. Cada manipulación de los cuerpos sentados marca el inicio de su desplazamiento en el espacio, como si fueran liberados de un hechizo de petrificación. Esta ritualización de la repetición de acciones y movimientos similares alude a la idea de dominación.

El juego se va extendiendo sobre el espacio escénico a medida que la pieza avanza y nuevos espacios son creados y ampliados con el juego de las sillas. La figura masculina manipula los cuerpos inertes en escena, los levanta y los coloca en las sillas, manipula sus brazos, manos, cabeza, y piernas, dejándolas siempre en una pose distinta. Cuando el hombre desaparece de la escena, las figuras reanudan el movimiento, y este es siempre

mecanizado, lento e indeterminado. Parece que la autonomía de las figuras femeninas depende de la ausencia de la figura masculina. Hay una contraposición de congelados del grupo de figuras con el movimiento de la figura femenina central (estas se turnan a lo largo de la pieza y aluden a la multiplicación de la figura de Wanda, la Venus).

El sonido desempeña un papel crucial como movilizador de fragmentos corporales, ya que los movimientos están siempre desglosados en correspondencia con las notas musicales o los ruidos de las composiciones electrónicas de Rehberg.

Existe un amplio registro de posiciones y movimientos: verticales, horizontales, ondulantes, posiciones de pie y en el suelo, con piernas levantadas, cuerpos encogidos, enrollados, estirados, entre otros. Se observan movimientos circulares tanto sobre el eje de la propia figura como en el espacio escénico, que a menudo se modifica. El sonido intermitente siempre reactiva los movimientos graduales de los fragmentos corporales.

La introducción de la segunda figura masculina anima a las figuras muñecas que interactúan con él en una dinámica de la transposición de movimientos mecanizados lentos y congelados de figuras. Se reanuda la manipulación de los cuerpos femeninos por fragmentos de manera vertical/horizontal. Estas escenas remiten a la manipulación de los cuerpos inertes de muñecas en *I Appologize*. La diferencia aquí radica en el hecho de que los cuerpos vivos de los intérpretes simulan cuerpos de muñeca, mostrando una inercia total al ser manipulados; son cuerpos pasivos, inanimados y, en ocasiones, adquieren autonomía en ausencia del manipulador. Se contraponen los movimientos naturales de los hombres con los movimientos mecanizados de las mujeres.

En la segunda capa de la manipulación de los cuerpos/muñecas, las figuras no permanecen en posturas adjudicadas, como si la gravitación desafiase su estática y como si un fantasma impidiera que la postura asignada se materialice.

Cuando ejecutan los movimientos solas (o con la ayuda de un "fantasma") las figuras toman las posturas que aluden a la falta de autonomía nuevamente y hacen pensar en algo relacionado con el juego erótico, concretamente a la dominación y a la sumisión, comentados anteriormente en relación al sado masoquismo en la novela de Masoch.

En este juego uniforme, destaca la figura femenina de pelo largo liso que lleva una chaqueta de piel y remite al original de la Venus entre las múltiples copias, cuerpos artificiales que aspiran al ideal de la Venus. A momentos, esta figura cobra más autonomía que las demás realizando movimientos bruscos, pero siempre automatizados.

El único momento cuando las figuras masculinas ejecutan movimiento desnaturalizado este se manifiesta mediante la petrificación del cuerpo. Estos congelados

se dan en el desdoblamiento de la figura masculina - uno se congela y el otro toma su relevo.
Percibimos la uniformización en la apariencia física de los hombres y de las mujeres (las de las máscaras de rostros desconfigurados y las demás).

A lo largo de la pieza se distinguen micro movimientos de fragmentos corporales y marchas, un andar automatizado que remite a las pasarelas de moda donde se exhiben cuerpos en una rotación constante. Hay contraposiciones constantes de grupos de figuras y de una figura aislada.

La entrada de una figura femenina, cuyo cabello de color platino contrasta con el de las demás figuras de cabello oscuro, introduce un nuevo contraste. Este contraste también se manifiesta en su expresión, que se realiza a través de la voz (es una cantante) y no mediante los movimientos extraños y mecanizados. La figura de la cantante siempre permanece aislada en relación al grupo de figuras uniformes. Relacionamos su aspecto con la apariencia artificial de las NPCs, el pelo de color platino, posiblemente una peluca, aunque las NPCs parecen una versión más infantilizada que la de la cantante; sin embargo, ambas guardan una semejanza con la muñeca del cine animado y comics de la cultura nipona de manga y anime.

La figura se coloca delante de un micrófono que aparece en escena y con un fondo sonoro electrónico surge una voz femenina fantasmal – una voz silenciosa y aguda, a la vez, que hace contraste con las distorsiones sonoras instrumentales. Con la melodía cantada de una canción ininteligible las figuras femeninas inician movimientos mecanizados creando apariencia de muñecas rotas desarticuladas – las partes de sus cuerpos se mueven de forma autónoma y generan extrañeza en la mirada del espectador.

Hay un contraste del vestuario femenino negro con las partes desnudas de los cuerpos de tez pálida que bajo los focos de luz blanca fría generan la sensación de cuerpos de esculturas de mármol, cuerpos glaciales que brillan en la oscuridad. Hay un ascenso controlado en el que la suave vulnerabilidad de la piel contrasta con la dura frialdad de la actitud y expresión de los rostros.

La apariencia física de la Venus corresponde a la anatomía y descripción general de las mujeres de Masoch descrita anteriormente por Deleuze. Su vestuario está compuesto por una chaqueta corta de piel, calzado de tacones altos y pantalones negros ajustados, y de esta manera, contrasta con el resto de los cuerpos en faldas/vestidos.

La repentina caída y congelado de la cantante da lugar al inicio de movimientos mecanizados del grupo. Estos cuerpos despertados como de un hechizo cobran vida

propia, donde destaca la horizontalidad de la figura de la cantante con la verticalidad del grupo de figuras femeninas. Las contraposiciones de grupos de figuras y figura femenina aislada nos remiten al ideal del ideal en la construcción social de género. Las figuras presentan estereotipos de mujer rubia/morena de cuerpo estilizado de constitución y proporciones estereotipadas de la época actual.

Aunque su cuerpo ya no está presente, la voz de la cantante prosigue junto a la composición de música electrónica presentándose así, como un fantasma, una aparición sonora. Esta es una voz femenina fantasmática que se encuentra entre las muñecas, fantasmas de la alienación femenina encarnada en el modelo del ideal.

Las múltiples Venus muestran sumisiones periódicas ante figuras masculinas mediante movimientos de paso de gato, exhibición de cuerpos en los que destacan curvas y formas en la ropa ceñida y en las partes desnudas de los cuerpos. Los contrastes de fragmentos corporales vestidos y desnudos destacan con la iluminación blanca fría y luz blanca tamizada generando efectos que nos remiten al tema de sadomasoquismo en Masoch.

Como observa Deleuze (2001), las escenas masoquistas necesitan congelarse como esculturas o pinturas, duplicarse como esculturas y pinturas, duplicarse en un espejo o en un reflejo. Este pensamiento nos remite a tableau vivant dado que hay una repetición de las imágenes, movimientos y figuras que generan cuadros vivientes, esculturas inmóviles y sus reflejos en el procedimiento aplicado. Todas las figuras femeninas o las que lo aparentan están lanzadas a una búsqueda de la perfección y semejanza del original de la Venus. Vouilloux señala que :

> Leur travail incessant sur le mouvement et sa résonance dans toutes les parties de leurs corps, sur les étirements, les flexions, les voltes et les pas glissés tend à abstraire leur corporéité, à la décharner pour l´aligner sur le langage géométrique des ellipses. Fantasmes animés, elles referment sur elles les courbes de leurs corps parfaits pour évoluer, comme dans un rêve, à l´intérieur du cercle enchanté que dessinent leurs gestes et leurs mouvements, avant qu´une histoire leur advienne dont la violence, ne fut-elle que fantasmée, fera saillir à nouveau la chair désirable de la femme sous le corps abstrait des performeuses. (2020, p. 83)

En este universo, las figuras femeninas son a la vez similares y opuestos a las figuras de autómatas; similares en cuanto a la animación de los cuerpos inanimados en

un proceso en el que se puede injertar la fantasía masculina de la mujer-objeto. También pueden ser opuestos porque lo que requieren aquí los creadores es la forma en que lo vivo perturba la imagen, aunque no tuviera otra consistencia que la de una fantasía. La mecanización y la automatización de los cuerpos como la suspensión del movimiento instalan esta ambivalencia.

La luz blanca fría activa el movimiento generalizado de todas las figuras mientras la luz tamizada con fondos oscuros reduce las figuras a cuerpos inmóviles. Mediante la luz fría se consiguen atmósferas de frialdad de relaciones y distanciamiento entre figuras lo que potencia la sensación de la dominación y sumisión.

El silencio repentino revela latidos sonoros en el silencio del espacio escénico gélido inundado con luz fría. En este instante la cantante se incorpora, se levanta y abandona el espacio escénico en una trayectoria desde el primer término derecha del escenario hasta el último término izquierdo. Esta salida es restituida por la entrada de una figura en vestuario blanco de estilo futurista – lleva una falda corta y una chaqueta ceñida de un material liso, rígido. Su rostro se revela como horrendo, monstruoso, como el de la primera figura que entra en escena al comienzo del espectáculo. Su rostro tiene atributos del modelo de belleza de la mujer femme fatale o vamp, uno de los arquetipos principales en la representación de la mujer y su sexualidad en el cine. (Gubern, 2017)

Sus ojos son grandes y rasgados, sus labios tienen un volumen desmesurado, y el corte de su pelo es al estilo bob. Estas figuras se multiplican como las figuras de la Venus – son figuras cuya presencia juega con la percepción de género. Su anatomía y rasgos presentan características semejantes, su vestuario no es idéntico, pero se trata de un estilo de estereotipo femenino de ropa ceñida y/o corta que muestra partes de cuerpo descubiertas, desnudas – cuerpos sexuados.

Estas figuras tienen autonomía propia, no son manipuladas y se mueven por el espacio escénico libremente en movimientos frenéticos y descontrolados. Crean una partitura de movimientos semejante a un desfile de las pasarelas de moda.

Las figuras masculinas tratan de interrumpir el desorden que ellas generan, intentan reanudar el control sobre sus cuerpos como sobre los de las Venus, pero ellas se escapan de este intento de control. Algunas aparecen con un cigarrillo en la boca, otras abren una petaca de bebida en una lucha/juego de dominación y sumisión. En esta escena se presenta un juego generalizado de dobles en paralelo, por primera vez.

Parece que asistimos a una rebelión de cuerpos autómatas, muñecas rebeladas que dejan de obedecer a su amo/manipulador. El sonido disonante aumenta la atmosfera de

caos, descontrol y desorden e instala una sensación de inquietud e incertidumbre agudas. Algo ha cambiado, se ha roto la dinámica de la dominación instalada a lo largo de la pieza con la aparición de la multiplicación de los cuerpos/figuras ambiguas que aluden a travestismo, confundiendo y desafiando la mirada de género.

La pieza se cierra con un oscuro y la música electrónica polifónica de sonidos repetitivos que se asemejan a una voz femenina. Otra apariencia fantasmal sonora que resulta en el congelado de las figuras de las Venus que se encuentran en el último término del espacio escénico. Las figuras ambiguas del primer término centro inician una danza mecanizada acelerada de movimientos fraccionados, desglosados, espasmódicos que dialogan con las fracciones sonoras e intermitencias lumínicas. Un oscuro total marca el fin sonoro y el fin de la pieza.

1.6 El ritmo

El ritmo general de los movimientos y el ritmo sonoro son ascendentes, tanto en los movimientos independientes de los fragmentos de los cuerpos como en la acción de caminar, que se ejecuta mediante diferentes velocidades y cualidades de movimiento.
Los elementos plásticos, visuales y sonoros establecen un ritmo sensorial que ejerce una violencia sobre la mirada del espectador.

El ritmo de la voz de la cantante contrasta con las oscilaciones electrónicas de la composición instrumental. Existe una suerte de balanceo generalizado entre los elementos instrumentales, la voz, el movimiento y el aspecto físico de las figuras, lo que genera una sensación de inestabilidad en la mirada del espectador, violenta su percepción esquiva e imposibilita una definición concreta. Aquí, cualquier tipo de certeza o definición resulta inalcanzable.

Como afirma Novarina (2009) el ritmo no se superpone, no surge como una estructura posterior o como un adorno sino es lo primero y del ritmo nace todo. El ritmo funda el lenguaje, genera el pensamiento, y da origen al movimiento. El ritmo de distintos lenguajes que emplean Vienne y Bideau-Rey se une y difumina sus diferencias del modo que, a menudo no somos capaces de decir cuál de los lenguajes nos ha transmitido una u otra cosa; estos se fusionan y sus fronteras desaparecen, y como afirma Corvin :

> Si donc le rythme est « l´âme de toute structure », s´il est au principe de toute œuvre, il a toute chance d´être invisible ; du moins inanalysable : il résiste au repérage en éléments distincts d´ordre conceptuel ou sensible. (Corvin, 2014, p. 299)

1.7 Espacio escénico

El espacio escénico es un espacio minimalista de gran volumen, vacío, de suelo blanco brillante, sillas negras y en el último término derecha presenta una planta arbusto verde que identificamos como una planta natural que contrasta con la artificialidad del espacio físico. Una luz blanca y fría genera una atmósfera inhóspita que remite a una sala de espera de una clínica médica, un hospital o un espacio de exposición conocido como "showroom", donde se exhibe ropa a la venta. De hecho, el nombre del espectáculo *Showroomdummies* alude a un "showroom", un espacio de exposición de productos que, en este caso, son cuerpos-objeto: cuerpos, figuras o muñecas femeninas.

El espacio cambiante dialoga con los cambios de relaciones entre las figuras que se suceden en escena. Estos se abren y cierran, y cambian de volumen con la manipulación de las sillas que delimitan y crean nuevas líneas y volúmenes.

La disposición de los cuerpos siempre va en función de la disposición de los nuevos espacios creados. De este modo, el espacio y su uso participan de la manera conceptual de los temas de dominación, tanto en el juego sadomasoquista como otros, mencionados anteriormente en este capítulo. Este es un espacio gélido y "hechizado" donde cuerpos objeto cobran vida por la manipulación masculina o motu proprio, cuando se rebelan o invierten roles de dominación en el juego sadomasoquista.

1.8 Showroomdummies#3 y Showroomdummies#4

1.8.1 Showroomdummies#3

Esta es una reescritura de la pieza *Showroomdummies#2*, cuenta con el mismo equipo creativo, y se realiza con los bailarines de CCN-Ballet de Lorraine - Vivien

Ingrams, Laure Lescoffy, Valérie Ly-Cuong, Sakiko Oïshi, Elisa Ribes, Ligia Saldanha, Marion Rastouil, Tristan Ihne o Marc Galvez.

Esta reescritura fue elaborada para CCN-Ballet de Lorraine y fue estrenada el 4 de abril de 2013 en Opéra national de Lorraine. Se trata de una producción delegada de DACM en coproducción con Bonlieu Scène nationale Annecy y Le Quartz Scène nationale Brest.

Showroomdummies#3 es una obra que fusiona danza, teatro y artes visuales, y oscila entre la fantasía y la realidad. La pieza explora la relación entre el cuerpo humano y los cuerpos artificiales, inspirándose libremente en *La Venus de las pieles* de Léopold von Sacher-Masoch (1870). (Vienne, Bideau-Rey, 2013) Vienne y Bideau-Rey describen el tema de la pieza como:

> Séverin, personnage principal, est un homme qui tombe amoureux d'une statue de Vénus. Il rencontre Wanda troublante personnification de cette Vénus qui va lui permettre d'assouvir ses fantasmes. Wanda devient la déesse de Séverin qui ne tardera pas à devenir volontairement son esclave. (Vienne, Bideau-Rey, 2013)

La pieza se desarrolla en una combinación de frialdad y sensualidad, plasmada en una coreografía pausada y mecánica, realzada por la música electrónica del compositor Peter Rehberg. (Vienne, Bideau-Rey, 2013)

1.8.2 Showroomdummies#4

Esta pieza, una nueva reescritura de *Showroomdummies#2* fue creada por Gisèle Vienne y Etienne Bideau-Rey; se trata de una producción de ROHM Theatre Kyoto (Japón) donde fue estrenada el 8 de febrero de 2020. La pieza se presentó en el marco de Festival d´Automne en París, los días 11, 12, 13 y 14 de noviembre de 2021 en el Centre Pompidou (París, Francia). La creación musical es de Peter Rehberg, como en las versiones precedentes, el diseño lumínico de Arnaud Lavisse y Patrick Riou, y participan los intérpretes Chieko Asakura, Sakiko Oishi, Yoko Takase, Rei Hanajima, Ayaka Fujita, Megumi Horiuchi. (Vienne, Bideau-Rey, 2020)

2. CAPÍTULO II *I* Apologize (2004)

2.1 Sobre la pieza

La pieza fue creada en 2004 durante una residencia artística en Lyon, en el marco del programa Les Subsistances. La pieza es una producción ejecutiva de DACM en coproducción con Les Subsistances (2004) Lyon y Wp-zimmer de Anvers. El proyecto recibe el apoyo del Centre chorégraphique national de Grenoble en el marco de la residencia artística Studio 2004, del Ministerio de la Cultura y la Comunicación de Francia/ Drac Rhône-Alpes, del Consejo regional de Rhône-Alpes, del Consejo General de Isère, y de Ske, en Austria.

Desde que fundó su compañía D.A.C.M. con Etienne Bideau-Rey en 1999, Vienne ha estado desarrollando una reflexión sobre el cuerpo y el objeto a través de sus primeras piezas mencionadas anteriormente: *Splendid's*, *Showroomdummies* y *Stéréotypie*. Esta investigación continúa con *I Apologize* y *Une belle enfant blonde* junto a las nuevas colaboraciones artísticas de Vienne. Dennis Cooper escribe los textos de estos dos espectáculos y trabaja con la creadora en la dramaturgia de ambas obras; Peter Rehberg firma la composición musical e interpretación en directo, Patrick Riou - el diseño de luces, y la creación de las muñecas - Raphaël Rubbens, Dorothéa Vienne-Pollak, y Gisèlle Vienne.

En esta pieza, paso a paso, emerge un camino donde flotan fragmentos de memoria - imágenes borrosas, una historia se va tejiendo y secreta una hábil confusión entre realidad e imaginación. Gisèle Vienne continúa su reflexión en torno al cuerpo y el objeto a través del erotismo, y junto a Dennis Cooper, desarrolla una dramaturgia de estructura fragmentaria. Este es un trabajo de reconstrucción donde la memoria, la ficción y la composición plástica contribuyen a la creación de un universo poblado de sueños y fantasías. Iconos, posturas e imposturas, y efectos de máscaras atraviesan el inquietante paisaje de I Appologize que se desarrolla como un enigma y fantasía de investigación policial. Los indicios de violencia adolescente esparcidos a lo largo del espectáculo contribuyen al desvelamiento de una poética ambigua, a la vez carnal e incorpórea que tiene efecto seductor en el espectador. El espectador es involucrado con su mirada y presencia en el intento de descifrar las diferentes versiones del suceso en escena.

Vienne señala que en *I Apologize*, le interesaba crear una estructura fragmentada para hablar de los efectos de la memoria y su particular proceso de reconstitución de la realidad. (Tappolet, 2004) De ello se encarga el personaje central de la obra, interpretado por Jonathan Capdevielle, creando su propia puesta en escena en el espacio. La idea sobre la que parte esta creación es la reconstrucción como medio para transcribir la realidad. En la pieza se trabaja con la ambigüedad, la confusión, los vacíos y las fantasías como parte de la reconstrucción, en la que hay una duda constante acerca de lo que se muestra en escena: si proviene de un hecho real o de la imaginación de los personajes.

Una especie de obsesión y desorden se cierne sobre *I Apologize*, cuya estructura se acerca a las investigaciones policiales. La escritura, la interpretación, y los pasajes de la realidad a la ficción revelan un entramado de pistas a lo largo del espectáculo en el que se producen cambios entre imagen, representación y realidad, de manera constante. Tres intérpretes y muñecas adolescentes son los personajes de la pieza que conviven en escena. Vienne señala que la percepción sensorial resulta más conmovedora cuando ocurre en un entorno abstracto, espacio indeterminado o deshumanizado. (Vienne, 2004)

Paso a paso, en la pieza emerge un camino donde flotan fragmentos de memoria - imágenes borrosas, una historia que se va tejiendo por partes y generando una confusión entre realidad e imaginación. Trata de un trabajo de reconstrucción donde la memoria, la ficción y la composición plástica contribuyen a la creación de un universo poblado de sueños y fantasías.

La pieza *I Apologize* parte de la reconstrucción de un accidente que genera varias versiones del hecho para entender su realidad. Diferentes versiones, dirigidas por un joven, presentan a un hombre y una mujer, ambos iconos del rock y del barroco, y una veintena de adolescentes en forma de muñecas articuladas. Vienne crea una confusión progresiva en la percepción de la realidad, caracterizada por un dominio de la inexactitud y de la subjetividad cuyos vacíos se completan por la fantasía del espectador.

Vienne señala que, a lo largo de la historia, especialmente de la filosofía, hemos podido ver cómo el conocimiento sensible es denigrado, invisibilizado, y desacreditado cuando el conocimiento se despliega desde el cuerpo. Cuando estudió filosofía se dio cuenta de que carecía de la experiencia física de esta disciplina, y que iba a hacer arte para explorar los fenómenos y las cuestiones relacionadas con la percepción. Desde hace más de veinte años, es esta experiencia física de la filosofía la que busca a través de las diversas invenciones formales. Trata de inventar lenguajes que nos permitan participar en la transformación y desplazamiento de nuestra percepción. (Vienne, 2021) Para explorar

este tema, en la pieza *I Apologize*, las diversas versiones se oponen, se confrontan y entran en conflicto las puestas en escena de un hecho real y puestas en escena de una fantasía. Estas generan la estructura de la pieza incitando al espectador a una reflexión sobre la realidad y sus representaciones hipotéticas.

El efecto de este conjunto nos remite al *Teatro Khmer* presentado en Santa Sofia en Estambul (1996) donde Romeo y Claudia Castellucci y Societas Raffaello Sanzio mostraron su interés por una implicación pragmática en la que en lugar de las palabras (en lengua italiana) optaron por el uso de las parábolas en forma de imágenes[10]. En este caso, las "imágenes conductoras" generaban la "visión directa de lo irreal" (Musitano, 2015) y cuestionaban el uso de la palabra. Puede que Vienne no cuestione el uso de la palabra en esta pieza, pero en todo caso la pone al mismo nivel presentativo como otros medios de expresión que generan la conmoción sensorial en toda su obra (el sonido, la agitación de los cuerpos de actores y su repercusión en los cuerpos de espectadores, el pensamiento, examinación de la sociedad) mediante una plástica poética. De esta forma, la creadora examina la conexión entre lo real e irreal a través de las imágenes sonoras "conductoras" revelando y visibilizando las capas ocultas y violencias invisibilizadas de nuestra sociedad que mostraremos a continuación.

En *I Apologize*, Vienne busca la reproducción de la realidad mediante la concatenación de acciones que crean una ilusión y la activación del espectador. Para ello, utiliza un montaje de la reconstrucción de los hechos compuesto por una manipulación del orden de las imágenes y de las muñecas y las cajas/féretros, en una constante de repetición de acciones y movimientos. Este procedimiento remite a los reportajes periodísticos de la reconstrucción de un suceso donde trata de lograr que la dificultad sea concreta y visible, que muestre y que, a la vez, queden invisibilizados algunos aspectos y

---

[10] La escenografía presidida por un enorme icono bizantino del Cristo Pantocrátor cuya mirada penetrante se adentraba en el público, así como las cinco figuras en escena: la del profeta de la destrucción de la imagen: el emperador de Constantinopla León III Isauro, el "mayor iconoclasta de la época contemporánea": el líder jemer rojo camboyano Pol Pot, que había pedido a sus soldados que destruyeran todo lo que venía del contaminante Occidente, un niño para ser sacrificado y dos monjes estilitas empuñando ametralladoras. Pol Pot se presenta en un escenario catatónico yaciendo enfermo e inmóvil en la cama durante toda la representación, introduciendo el concepto de "parálisis teatral", que se desarrollaría más en las posteriores grandes producciones de la compañía, I Miserabili [Los Miserables] (1987) y Alla bellezza tanto antica [Elogio de tan antigua belleza] (1988). (The Arch Project: The Archive of Societas Raffaello Sanzio)

elementos de lo que se presenta. Este procedimiento se da en los reportajes periodísticos que escogen un punto de vista, abarcan los elementos escogidos, mientras otros tantos quedan invisibilizados dentro del mismo relato y fuera de él. De este modo, se genera el juego entre presencia-ausencia, un estar inquietante en el que las informaciones incompletas abren las percepciones a lo desconocido. (Musitano, 2015)

En *I Apologize*, las imágenes conductoras son sonoras; lo sonoro incita a ilustrar lo oído, generar imágenes. Este juego se lleva a cabo mediante un hilo textual de una voz en off proveniente de algún lugar (de un altavoz) poco legible y continuo, interrumpido en ocasiones, por las pausas; dejando lugar, de este modo, al sonido de los pasos producido por los movimientos de los intérpretes y sonidos que estos generan moviendo los cuerpos de las muñecas y las cajas/féretros. La narrativa textual resulta inquietante, en cuanto a la búsqueda constante del vínculo entre la imagen y la palabra, por parte del espectador. Esta mezcla caótica de estímulos genera desconcierto ante la imposibilidad de unir y explicar los hechos en busca de una verdad y, remite a la vulnerabilidad de los criterios definitivos y la exposición de los conceptos definitivos a las incertidumbres; a los imponderables y a las ambigüedades propias de la vida real que menciona Sybille Krämer, en relación a la definición de lo "interpretativo" en Estética de lo performativo (2017) de E. Fischer-Lichte. Esta pieza como acción teatral performativa muestra una de las características de lo performativo "por su capacidad para desestabilizar construcciones conceptuales dicotómicas, e incluso para acabar con ellas." (Fischer-Lichte, 2017, p.50)

La pieza de Vienne remite también, de manera directa, al hilo saturado y continuo de telediarios de diversos canales donde la velocidad y la vehemencia en el modo de narrar y presentar los hechos genera inquietud e incertidumbre, ante las múltiples versiones de narrativas confusas y en ocasiones contradictorias, del periodismo sensacionalista y su maquinaria de la construcción de verdades.

El contenido textual, poemas y monólogos escritos para esta pieza por el escritor estadounidense Dennis Cooper cuestiona su conexión real o imaginaria con lo que sucede en escena. Los textos son leídos por el propio autor y están íntimamente ligados a la creación musical de Peter Rehberg. Textos y puesta en escena se mezclan evocando la relación entre el deseo erótico, la muerte y el crimen; plantean interrogantes sobre la imaginación ligada a la fantasía y su imposible realización. La música y los textos conforman la estructura de la pieza, junto a los cuerpos de las muñecas y de los intérpretes, en esta propuesta plástica visual donde destaca el trabajo coreográfico y de títeres. (Vienne, 2004)

Esta pieza representa un compromiso de Vienne con la escena política, social y cultural a la que constantemente cuestiona, y de alguna manera, desafía revelando las capas ocultas. Observamos intenciones que pueden describirse como el deseo de activar los puntos escondidos de la visión de nuestra sociedad y de la conciencia general, tanto en aquellos que pasan desapercibidos como los que se ocultan con el fin de cuestionar así las ideas hegemónicas de la sociedad occidental.

Esta puesta en escena se organiza en torno a un léxico de figuras, cuerpos reales y cuerpos de la muñeca, que manipuladas desenmascaran estereotipos y desplazan categorías y jerarquías. En este trabajo, el movimiento, el ritmo, y la cromática constituyen una sintaxis aplicada directamente sobre el cuerpo femenino adolescente. La violencia percibida se vertebra a través de la plástica y atraviesa diferentes ejes provocando la perturbación por la confusión entre lo móvil e inmóvil de las muñecas y los intérpretes, la imagen desoladora del vacío, la violencia que abarca la imagen, lo perturbador del vacío, objetos cajas/contenedores/féretros cerrados que crean el suspense acerca de su contenido. Los vacíos y silencios invadidos periódicamente por los sonidos de los cuerpos arrastrados, manipulación de las cajas y los cuerpos en general, y la música de diferentes melodías con graves, distorsiones y volúmenes variables que resultan perturbadores.

Estos hechos y el montaje de la pieza recuerdan al teatro de Eisenstein y su montaje de atracciones:

> Es un camino que libera completamente al teatro del yugo de la "figuración ilusoria" y de la "representatividad", hasta ahora decisiva e inevitable, para pasar al montaje de "cosas reales", admitiendo al mismo tiempo la inserción en el montaje de "fragmentos figurativos" completos y una trama narrativa coherente, pero ya no como algo suficiente y determinante, sino como atracción dictada por una pura fuerza de acción, elegida conscientemente para aquella determinada intención final. (Eisenstein, (1923), Citado en Gubern,1986, p. 217)

La fuerza de la acción de la irrupción de la manipulación de las muñecas, las salidas de escena del personaje masculino, y sus vueltas con las que se reanuda un nuevo proceso en un orden siempre distinto al anterior, generan la interrupción reflexiva de manera constante. Estas interrupciones hacen pensar en la utilización dialéctica de la imagen que utilizaba Brecht:

Tanto el montaje de atracciones como la interrupción reflexiva pretendían animar al espectador a la comprensión de lo real, mediante la cancelación de la ilusión de una realidad reproducida. Se trataba de hacer aflorar lo real en los modos de la discontinuidad, la emoción sensible, la contradicción y la pregunta. (Sánchez, 2015, p. 47)

Tanto la figuración plástica que crea el impacto sensorial, a modo de Eisenstein, como la contraposición de las irrupciones brechtianas hacen comprender la acción dramática y sus contradicciones con los mismos elementos y movimientos en orden distinto.

En esta reconstrucción se van alternando las víctimas. Estas alternancias se llevan a cabo por el personaje masculino y se manifiestan mediante la sangre artificial vertida de una botella al suelo, al lado de la muñeca víctima y consecuentemente, las manchas en la ropa en esta reconstrucción veraz del suceso. Se van alternando muñecas idénticas, réplicas uniformes que aluden tanto a la categorización por edad, como por género. Esta primera capa de lo visible deja constancia de la categoría mujer adolescente, colegiala, por la estética y la representación de su vestuario - uniforme escolar.

2.2 Las formas de las violencias contemporáneas en *I Apologize*

2.2.1 Violencia colectiva simbólica: Violencia cultural

Nuestro objetivo es situar las violencias que identificamos en *I Apologize* en un contexto desde el que se pueda construir un marco teórico de análisis que permita dar cuenta de las formas que toman, y los modos de su manifestación escénica. Identificamos la violencia relacionada con el contexto cultural y en este sentido, Jiménez y Muñoz señalan que:

> Bajo el concepto de violencia cultural se intenta comprender todas las facetas culturales que de una u otra forma apoyan o justifican las realidades y prácticas de la violencia. Si la violencia directa es generada desde el propio agresor y la violencia estructural está organizada desde el sistema -la estructura-, la violencia cultural lo hace desde las ideas, las normas, como alegato o aceptación natural de las situaciones provocada por ella. Es decir, todo aquello que, en definitiva, desde la cultura legitime y/o promueva la violencia

> de cualquier origen o signo. (Jiménez, Muñoz, 2004, p. 1161, Citado en López Martínez, 2004)

Relacionamos la Violencia cultural en *I Apologize* con la sociedad capitalista neoliberal de híper consumo e individualista, en constante aceleración; con los medios, la confusión de elementos en sucesión, que relacionamos con la cantidad de violencia en los contenidos mediáticos de tendencia sensacionalista; con la violencia cultural de la sociedad patriarcal, en cuanto a la imposición de modelos y valores, y la dominación sobre la mujer.

El mal de la violencia en todas sus formas supone un peligro inminente que Gamboa y Sánchez en *Cartografías del mal* (2019) definen como el ser de Aristóteles "que se dice de muchas maneras, y adquiere distintas formas, muestra una maleabilidad ciertamente sorprendente e inquietante, adopta distintos lenguajes, ya sea el del deseo, el de la humillación o bien se trasviste con el lenguaje de la Modernidad." (Gamboa, Sánchez, 2019, p. 12) El contexto de la época contemporánea está marcado por diversas formas de violencia invisibles, porque no se reconocen como tales, lo que permite que se perpetúen, y disfrazadas de esta manera, incluso se consideran como progreso. Cuando en realidad, lo único que 'progresa' en este caso es el debilitamiento y la desvalidación de las personas que no se ajustan a un marco extremadamente competitivo y consumista del régimen neoliberal:

> El avance de la globalización refuerza las fragilidades personales. En realidad, nadie es capaz de ignorar lo que el mundo moderno puede ofrecer o prometer, incluida la posibilidad de consumir para una realización personal, pero es difícil ser a la vez el consumidor y realizador de su propia existencia, eficiente y racional, por un lado, autónomo y distanciado de los estándares, por otro. Así, el declive de las instituciones y el empuje del individualismo moderno crean condiciones favorables, si no para una mayor violencia en general, al menos para el surgimiento de ciertas formas de violencia, anómica, delictiva o incluso vinculada a las dificultades de la autoconstrucción como un sujeto. (Wieviorka, 2005, p. 67)

Es decir, como afirma A. Contreras "se destruye toda idea de comunidad, ayuda mutua, bien común, ética." (Contreras, 2020, p.1)

Vienne examina las formas en las que se presentan ciertas prácticas y dinámicas en la sociedad contemporánea sin que estas se consideren malas o se cuestionen incluso ciertas acciones; examina la cuestión de la identidad dentro del marco de la sociedad occidental neoliberal contemporánea y cómo diferentes identidades permiten no solo transitar entre el bien y el mal sino camuflar y esconder tanto sus acciones como la realidad de sus deseos.

Cuestiones como la inevitabilidad del mal, la idea de progreso o la satisfacción individual de nuestro bienestar como germen del mal, estudiadas en el pasado por Kant, Sócrates o Heidegger, se trasladan al contexto actual de lo que Sierra (2019) llama "escenarios de humillación" dentro del neoliberalismo que genera una violencia moral. Un escenario del mal donde la humillación ocupa el lugar central – no solo de individuos, sino de colectivos, de grupos despreciados como uno de los problemas principales del mundo contemporáneo como uno de los instrumentos poderosos de dominación y sometimiento, y como este genera males que generan otras violencias. Sierra (2019) analiza el neoliberalismo como una ideología que produce desintegración social, violencia y estigmatización hacia los sujetos situados en las periferias del poder. Cardona Suárez afirma que:

> La negación de las virtudes morales de la Ilustración se realizó no a partir de la complicidad de los poetas con el mal real de la sociedad industrial, sino más bien en su connivencia con el análisis del inconsciente social reprimido… (Cardona Suárez, 2019, p. 50)

Si el dictado de la productividad ya era vigente en la época moderna, en la época contemporánea, la economía es el fundamento de la moral y consecuentemente reinan sus valores como el valor de cambio y valor de uso. En *I Apologize,* Vienne examina las dinámicas de mecanismos y prácticas sociales que, en ocasiones, conducen a sujetos irreflexivos, indiferentes y cómplices, ante situaciones de deshumanización de otros.

En la dinámica de acumulación del capital donde el tiempo se convierte en bien material, en dinero, ese tiempo o tempo, rige las vidas enmarcadas en una estructura ordenada. Esta estructura económica y su principio de utilidad se transponen a todas las demás esferas de la vida humana creando otras estructuras (jerárquicas) que encarnan determinados valores a los que el individuo ha de acoplarse para formar parte de una

sociedad modélica. Tales estructuras abundan en "violencias simbólicas" y se pueden encontrar en múltiples capas de la vida humana; la violencia que ejercen sobre el ser humano es alienante y alienador.

Estas cuestiones se manifiestan en la pieza mediante los objetos - muñecas (personificación del ser humano/mujer como objeto del otro), y objetos – cajas/ sarcófagos. Estos objetos aluden tanto a la mercancía y a la acumulación de bienes como al ser humano maquinizado en una cadena de producción y consumo. Como señala Cardona Suárez (2019), en nombre de la utilidad, y bajo el dominio de la productividad, el hombre fue definido y construido en la época de la industria. La hegemonía de lo útil ha legitimado auténticas atrocidades en forma de guerras y exterminios a lo largo del siglo XX y continúa haciéndolo de maneras evidentes y subyacentes. Beauvois (2005) observa que:

> Estamos preparados para todo tipo de injerencias que creemos ser virtuosas, aunque estas sean más o menos mortales y muchas veces empobrecedoras. Todo esto como consecuencia de décadas de propaganda e influencias inconscientes durante y después de la Guerra Fría que han inculcado profundamente en nuestras cabezas posmodernas una idea algo espumosa de que lo nuestro "universal" (en realidad, dominante), lo humanista (de hecho: lo individualista) y lo democrático (de hecho: liberal) eran el nec plus ultra y conllevaron con el fin de la Historia (de hecho: el final de la muy corta era "moderna") la liberación de hombres y mujeres (en realidad supusieron su acceso a algún que otro sueño consumista). (Beauvois, 2005, p. 5)

Vienne vierte estos contenidos a su relato desvelando elementos legitimados que permanecen de alguna manera escondidos o enmascarados y, sin embargo, están presentes en sus múltiples formas:

> A veces la violencia pierde sus contornos bajo diversos disfraces y puede engendrar confusión, pero destruir o acabar con la dignidad del otro no es, precisamente, una actuación que llame a engaño. Es nítidamente un tipo de violencia. Una máscara más detrás de la que se oculta la diversidad, conceptual y fáctica de la violencia, como fenómeno contemporáneo. (Sierra, 2019, p. 72)

La pieza se inaugura con un escenario lleno de cajas/féretros de madera uniformes apilados en los laterales del espacio escénico. Un personaje masculino entra y sale

enseguida para volver con un cuerpo en sus brazos; nos remite al cadáver de una adolescente en uniforme escolar o una muñeca que la encarna. La posa sobre una caja en el primer término derecha. En el rincón derecho del último término del espacio escénico se entrevé un bulto alargado que el personaje masculino arrastra hasta el centro y lo desenvuelve; se aprecia otro cuerpo igual. Vienne nos presenta un personaje masculino que manipula las cajas y los cuerpos; ambos son objetos - objetos del hombre que los manipula.

Una voz en off que se escucha de fondo remite a un testimonio que el espectador intenta relacionar con las imágenes escénicas, pero resulta difícil descifrar su contenido lingüístico debido al volumen bajo y una narración ininteligible. El espectador tiende a intentar resolver el misterio que se le presenta desde el comienzo relacionando los hechos visualizados con el contenido sonoro. El hombre manipula los objetos a su antojo que, por un lado, asocian a pura mercancía, y por el otro, a un suceso donde el hombre se vincula a un crimen.

El cuerpo como mercancía remite a los procesos de producción y de consumo en el capitalismo neoliberal y de intercambio comercial - mercancía que viaja libremente traspasando las fronteras por su condición de bien material útil. La revisión del material físico en escena "conduce hacia los contextos del devenir, del azar, del consumo, del tiempo y del espacio, aspectos cada vez más importantes en la cultura occidental, y por su influencia, en la global." (Mrakic, Hernández, 2018, p. 392).

Rita Segato (2018) señala que la sujeción de las personas a la condición de mercancía es impuesta a las mayorías por el carácter precario del empleo y del salario. De esta manera, nuestra época supone un retorno y expansión del trabajo servil y esclavo:

> …el capital hoy depende de que seamos capaces de acostumbramos al espectáculo de la crueldad en un sentido muy preciso: que naturalicemos la expropiación de vida, la predación, es decir, que no tengamos receptores para el acto comunicativo de quien es capturado por el proceso de consumición. (2018, p. 12)

El discurso sobre el cuerpo, como señala Bernhard, nunca puede ser neutral:

> Hablar del cuerpo implica necesariamente resaltar una de sus dos facetas: por un lado, su carácter prometeico y dinámico, su poder demiúrgico y su insaciable deseo de goce; y por

> otro, su dimensión trágica y lamentable, marcada por su temporalidad, fragilidad, desgaste y precariedad. (Bernhard, 1995, p. 8)

Esta reflexión nos permite ampliar la mirada respecto a la vida y su dimensión cruda dentro del sistema neoliberal que, en ocasiones, puede desencadenar crueldad imperante en millones de personas que, con diferentes escenarios geográficos, culturales, políticos y sociales, parecen tener un mismo marco – las condiciones del mercado – que, a su vez, desencadenan una serie de consecuencias trágicas al momento de reunir las condiciones mínimas necesarias para tener una vida digna y estable. "En este discurso se presenta el mercado como un espacio no solo de libertad sino de autorrealización." (Sierra, 2019, p. 76). Sierra lo define como un fenómeno secuenciado que se interpola en la continuidad de la vida cotidiana y encaja, bajo el discurso neoliberal en sus propias expectativas habituales como intimidación o humillación y discurren establecidos en contextos previstos por el propio ethos social. Tales narrativas se materializan en la mercantilización y configuración tecnológica de la cotidianidad, del cuerpo y psiquismo de los individuos, así como en la fragmentación y división de la sociedad en grupos de interés. (Sierra, 2019) De este modo, se define y crea la estructura real desde y para el mercado, y aparte de las políticas, se estructura el individuo también.

Como señalan Mrakic y Hernández (2018), en esta pieza se puede transponer la idea de la materialidad de la obra escultórica con la materialidad del ser que, en determinadas circunstancias de vulnerabilidad, pasa de una consistencia sólida, resistente, permanente a una apariencia frágil, inestable. El cuerpo inerte de la muñeca se torna cuerpo psíquico, parafraseando a David Le Breton, cuerpo simbólico, el cuerpo que metaforiza lo social, cuerpo emocional de un individuo desgastado emocional y físicamente. (Le Breton, 2002)

Vienne utiliza el cuerpo escultórico, la escultura figurativa en forma de muñeca cuyo cuerpo inerte e inmóvil alude al juego de reducir una persona a su cuerpo - almas muertas en cuerpos inertes - nos lleva a pensar en la desmaterialización del ser como reacción a los procesos de consumo de la sociedad capitalista neoliberal, y a su vez en la resultante de esos procesos relacionados con el verbo reflexivo consumirse. Las personas y cuerpos acaban consumidos en un sistema de producción y consumo que reduce los seres a números. (Mrakic, Hernández, 2018)

Un mundo donde los seres son números y como observan Felix y Guattari el capital es “la cosa sin nombre”. El ejemplo fiel de esta realidad podría ser el concepto de ”capital humano” acuñado por Becker (1983) que comprende la idea del bien inmaterial del ser humano (la educación y la experiencia) que puede ser acumulado y usarse. De este modo, los sentimientos y emociones de las subjetividades humanas resultan ser otro recurso más susceptible de acumulación. También cabe mencionar una de las características de capitalismo descritas en el libro *Modernidad líquida* (2004) por Bauman - producir residuos humanos - un sistema que utiliza, consume y reduce a seres en piezas deterioradas que ya no sirven al sistema.

Los cuerpos inertes de las muñecas en la pieza, podrían ser un ejemplo de ello y asocian a la devaluación del “otro”, en particular los grupos más vulnerables de una sociedad que aquí se presentan mediante muñecas figurativas de adolescentes femeninas. Aquí podemos hablar de un sistema de relaciones que, aparte de disciplinar cuerpos y voluntades, incluye también sistemas “de control interiorizados y asumidos por el sujeto como fuente de su identidad.” (Sierra, 2019, p. 79)

Aquí nos encontramos con una cuestión de subalternidad sobre la autonomía del sujeto que influye en su percepción del propio valor, producto de una evaluación y devaluación constante del sistema neoliberal. Estos conceptos remiten al instrumento que utiliza Vienne en la pieza, las herramientas del arte de la marioneta ya que los cuerpos animados e inanimados parecen ser manejados por un hilo. El ritmo y la calidad de movimientos aluden siempre a cuerpos que no tienen autonomía propia, cuerpos manejables, maleables, y en ocasiones, completamente inertes.

Volviendo al crimen escénico de Vienne, en un primer instante tenemos la impresión de que el personaje masculino ha cometido un crimen e intenta borrar sus huellas y eliminar las pruebas, tratando de ocultar los cuerpos en un no cesar de abrir y cerrar las cajas de las que saca y guarda las muñecas donde “Es necesario que la potencia que abre y cierra sea una potencia debida al poder humano.” (Bachelard, 2000, p. 86)

Estamos en un mundo dividido de sujetos y objetos que G. Vienne presenta con el “arte de revelar y de velar, una fuerza espiritual tan grande, que constituye en su religión la parte preponderante” (Craig, Gordon, 1958, p.140) - arte del marionetista que Vienne despliega en su trabajo coreográfico con los intérpretes, que a su vez lo ejecutan con las muñecas. Gordon Craig señalaba que el actor tenía que irse y en su lugar debería intervenir la figura inanimada que llamaríamos Supermarioneta. Heinrich Von Kleist señala que un bailarín deseoso de mejorar su formación podría aprender mucho de ellas

ya que el mecanismo de las figuras permite gobernar cada uno de sus miembros y de sus articulaciones, según las exigencias del ritmo de los movimientos o de la danza. (Von Kleist, 1988)

2.2.2 La violencia y los medios: ritualización y manipulación

En la revelación de Vienne se abre una nueva dimensión: el juego de la ocultación de los cuerpos se presenta como una representación de lo ocurrido que se repite, y sus versiones varían. Éstas se multiplican apuntando así a un simulacro, una manipulación. Del mismo modo, la multiplicación de las adolescentes inmóviles de apariencia uniforme empieza a señalar otro simulacro - la del cuerpo vivo en el cuerpo de una muñeca. Este descubrimiento revela otra capa, lo imperceptible a priori, de la realidad móvil/inmóvil del cuerpo de la intérprete y el de las muñecas. Estas serían las primeras trampas con las que se enfrenta el espectador – confundir el objeto muñeca, cuerpo artificial con un cuerpo/persona y los hechos ocurridos. De ahí surge la idea de una mano que mueve los hilos de la historia y crea relato a su conveniencia que asocia a la actualidad que abunda en el periodismo sensacionalista – la manipulación y la desinformación. Michaud sostiene que:

> De la manera general, todas las formas de violencia son objeto de una comunicación instantánea y globalizada por parte de los medios de comunicación. Éstas las magnifican, las banalizan y les dan una forma específica, la de la violencia mediatizada. (Michaud, 2002, p. 36)

Rita Segato habla de las pedagogías de la crueldad y señala que no podemos olvidarnos de mencionar a los "medios masivos de información, con su lección de rapiña, escarnio y ataque a la dignidad ejercitadas sobre el cuerpo de las mujeres." (2019, p. 14) Segato afirma que existe un vínculo estrecho entre el sujeto que golpea y mata a una mujer y el lente televisivo. La victimización de las mujeres y el papel de la víctima sacrificial que se propaga como espectáculo televisivo forman parte del espectáculo. En la pieza se revelan estos hechos mediante las imágenes crudas como el charco de sangre que crea una aureola alrededor de la cabeza de la muñeca tendida en el suelo; a continuación, el hombre besa la cabeza ensangrentada y abraza el cuerpo inerte manchado de sangre.

Como afirmaba Sartori en 1998, en su libro *Homo videns*, la sociedad teledirigida, sean cuales sean los desarrollos virtuales posteriores a la televisión, es la televisión la que modifica primero la naturaleza misma de la comunicación trasladándola del contexto de la palabra al contexto de la imagen. La imagen es pura y simple representación visual donde los acontecimientos se nos muestran, y el relato está prácticamente solo en función de las imágenes que aparecen en la pantalla. El simulacro aparece como un conducto directo a la vida transmitida por los mass media a los que se suman múltiples canales de información y comunicación en la vasta red del internet. Estos canales abren un sinfín de posibilidades de la presentación del mismo relato, como surge habitualmente en la retratación mediática contemporánea donde

> " Se trata de un sensacionalismo abrumador, conmovedor y excitante, pero estandarizado y estetizado; es decir, adaptado a ciertas sensibilidades, preparado para el consumo repetido y diseñado para su retransmisión continua, hasta que otra noticia sensacionalista lo desplace y lo reemplace." (Michaud, 2002, p.94)

Se ritualiza una demostración de fuerzas tan presente en nuestras vidas y fácilmente replicada – imágenes que se reproducen múltiples veces al día en los medios hace pensar en una "ritualización" de la violencia donde esta se estetiza, y de este modo, se normaliza. De esta manera, se instala en un espacio de impunidad ya que no es reconocida como violencia y así se convierte en una violencia simbólica más. A base de la repetición de la misma escena del personaje que entra y manipula a las muñecas, y posteriormente a los intérpretes, el personaje masculino de estética punk rock y el femenino, de una estética parecida a las muñecas adolescentes en el cuerpo de mujer adulta. El orden en esta manipulación cambia como cambia la víctima del suceso. La víctima es marcada y manchada con un líquido que simula la sangre. El personaje masculino dispara al personaje punk barroco y la muerte se materializa con otro charco de sangre que se extiende por el suelo.

Cardona Suárez (2019) señala que en cada minuto nos vemos abrumados por el concepto y el sentimiento del tiempo y solo hay dos medios posibles para escapar de esta pesadilla y olvidarla: el gozo o el trabajo. Como se ha mencionado anteriormente, las condiciones de trabajo, la aceleración y la optimización generalizada de los recursos (humanos) robotizan y automatizan al ser humano que cada vez tiene menos autonomía (esta se vincula al tiempo del que dispone para sí). De este modo, automatizado y sin

tiempo y espacio necesarios para una reflexión, el tiempo de gozo se trasladó al plano virtual que acecha con peligros que amenazan la poca autonomía que le queda. El gozo del que habla Cardona Suárez pasa por la pantalla televisiva y de internet. Los medios visibles son dos, y muy diferentes: la televisión que nos muestra imágenes de cosas reales y, por el contrario, el ordenador cibernético, nos enseña imágenes imaginarias. Sartori afirmaba que la realidad virtual es una irrealidad, que se ha creado con la imagen y es realidad solo en la pantalla: "Lo virtual, las simulaciones amplían desmesuradamente las posibilidades de lo real; pero no son realidades." (Sartori, 1998, p. 32)

El caso es que en la época actual contamos con otras "realidades" dada la evolución tecnológica y su uso masivo que influye en nuestros hábitos y nuestra manera de relacionarnos con el mundo. Lo virtual se ha vuelto una realidad, y dentro del mundo virtual existen numerosas realidades, y ninguna de ellas es neutral u objetiva.
Como afirma Michaud:

> La idea misma de la producción mediática de la violencia implica que no exista una imagen neutral u objetiva. Todas las imágenes son, por definición, producidas y manipuladas, lo que no implica que todas las producciones sean igualmente falsas. Hay casos de falsificación que se caracterizan por alteraciones, montajes y fabricaciones deliberadas. Se inventan víctimas, se filman hechos reconstruidos, se montan y remontan secuencias mezclando imágenes ajenas o grabadas para la ocasión, se reencuadran o retocan las imágenes según el objetivo deseado. (Michaud, 2002, pp. 99 - 100)

La realidad que se refleja en el espectáculo de Vienne es una reconstrucción teatral de la realidad mediática que se lleva a cabo mediante la dinámica de la reconstrucción de los hechos/sucesos para reflexionar acerca de nuestra percepción de lo real y las apariencias. Esta examinación se realiza mediante el uso del mismo espacio de representación y la reutilización de los mismos elementos escénicos, objetos cargados de la memoria de las versiones anteriores presentadas. La expansión de lo espectacular en los medios se utiliza aquí para crear una vía de acceso a lo real transmitiendo la información y ocultándola a la vez: "una imagen que se presenta como duplicación de la realidad visible y que consigue en mayor medida engañar a los sentidos." (Sánchez, 2015, p. 73)

Este pensamiento remite a "la imagen-laberinto" de Gubern, característica de aquellos creadores escénicos que cuestionan lo visible y reconstruyen la realidad

alterando la imagen natural. (Guber, 2006) Semejante imagen es ejecutada en la pieza con una técnica y estilo realistas – dos personajes, el hombre punk rock barroco y la mujer sexuada. Aquí se instala una sensación de misterio como consecuencia de la acumulación de fragmentos de realidades inconexas y de la necesidad de reconstruir la imagen, una y otra vez, donde el espectador se queda desprovisto de criterios para ordenarlas y darle algún sentido coherente. Vienne nos hace reflexionar sobre lo real y sus apariencias, sobre las realidades presentadas y solapadas con otras versiones a medida que se va reconstruyendo la escena del crimen nuevamente, poniendo en evidencia la facilidad con que los medios que utiliza pueden ser manipulados y con ello remite a la manipulación mediática.

Del mismo modo, la poderosa maquinaria de la sociedad consumista presenta la realidad actual como ficciones variadas, mostradas de manera sensacionalista: un periodismo que manipula la información creando relatos sensacionalistas, donde es verdaderamente difícil distinguir lo real de lo ocurrido.

Vienne expone la interpretación de los diferentes niveles y modos de percepción en este juego de reconstrucción, y nos hipnotiza hasta el punto de que ni nos damos cuenta de que el crimen queda sin resolver. Con cada reconstrucción, el espectador es atrapado nuevamente con la intriga, pero se siente incapaz de conectar los elementos inconexos como pueden ser la aparición de los personajes, el masculino punk rock barroco y la mujer sexuada bailando; cada uno actúa en su espacio asignado, en el medio de las cajas y muñecas en un espacio escénico diáfano y desprovisto de separaciones.

Todos estos personajes están próximos entre sí, pero, sin embargo, permanecen aislados en el fragmento de su propio mundo en el que se encuentran. Las figuras de muñecas inanimadas y los intérpretes, en ocasiones, se asemejan en la ejecución de los movimientos, propios de los autómatas, construidos en un hilo de repetición similar a los fragmentos que se repiten sin cesar en un video en formato GIF.

Vienne no parece hacer el desplazamiento de la realidad televisiva o virtual en escena sino de lo ficcional de los relatos que se presentan en los medios y su modo de relatar y retratar. Los personajes y acciones inconexas no permiten seguir un relato lineal que aquí tampoco existe, sino que parecen ser fragmentos de las pantallas que invaden nuestra realidad física que el espectador reconoce. Mediante las atmosferas que se generan en la percepción de cada espectador, cada uno según la suya propia percibirá algún que otro fragmento o fenómeno de nuestra sociedad y época.

Aparte de los cuerpos animados que adoptan posturas y movimientos de las muñecas o marionetas, el hiperrealismo de las esculturas muñecas crea la confusión constante en la percepción del espectador. Así, la realidad confusa de la sociedad de espectáculo y simulacro se instala en los cuerpos de los personajes animados e inanimados de Vienne y perturba transmitiendo la sensación de alucinación, pesadilla o inquietud.

Lo real de los medios en la pieza remite a Fisher y lo real que define como "una x impávida a cualquier intento de representaci6n, un vacío traumático del que solo nos llegan atisbos a través de las fracturas e inconsistencias en el campo de la realidad aparente." (Fisher, 2016, p. 43) En relación, Alenka Zupančič señala que no se trata de una especie de vía natural al conocimiento relacionada con la manera de darse de las cosas:

> [...] El principio de realidad está mediado ideológicamente él mismo; hasta podría decirse que constituye la forma mayúscula de la ideología, al ser la ideología que se presenta coma puro hecho empírico (o biológico, o económico), coma una pura necesidad que tendemos a percibir, justamente, como no ideológica. Y es en este punto donde deberíamos estar especialmente alertas al funcionamiento de la ideología. (Zupančič, 2003 Citado en Fisher, 2016, p. 43).

Mientras tratamos de denunciar la violencia en nuestra sociedad, acabamos entrando en un laberinto de la creación propia de la violencia y perfeccionamiento de la maquinaria que la crea, estetiza y difunde. Con el fin de denunciarla, la acabamos produciendo y cuando no trata de falsificación o desinformación, trata de la "estetización": "La mediatización estetiza la violencia en el sentido etimológico del término "estética", que remite, recordemos, no en primera instancia al ámbito de la belleza y el arte, sino al de la percepción sensible y la aprehensión afectiva." (Michaud, 2002, p. 88)

Estas son las consecuencias formales de la mediatización, en el sentido de que son efectos de su dimensión estética, imaginaria o del nerviosismo general que produce casi automáticamente. Pero también lo es su contenido: por lo general, la información es escasa o difusa, los hechos que se presentan, en ocasiones, son inexistentes, y, sin embargo, abundan conjuntos de afectos y emociones transmitidos. Esta reflexividad social conduce a una toma de conciencia reiterada que no solo modifica la percepción de los hechos, sino también la conducta hacia ellos y su trato social.

Vienne juega con la percepción del espectador justamente para desvelar estas dinámicas que nos rodean en la época del gran consumo de la pantalla.

Mediante la reconstrucción escénica del suceso y sus numerosas versiones, Vienne explora la percepción y cómo esta puede cambiar o variar de un momento a otro, dependiendo del orden de los acontecimientos y las acciones que se nos presentan, así como de los elementos que participan en ellos. En ocasiones tenemos la sensación de que el mismo orden con los mismos elementos se repite, y este, sin embargo, cambia de manera sutil. Vienne utiliza el sonido para jugar con nuestra percepción visual y generar sensaciones y atmosferas que crean confusión en nuestra percepción visual.

Del mismo modo, la creadora cuestiona el contenido, sus elementos y su relevancia mediante el uso de una iluminación fría compuesta por las luces led blancas que supuestamente indican el lugar mismo del suceso real; mediante las secciones del hilo sonoro de la voz en off que se reanuda una y otra vez, con las pausas entre medias. La misma tonalidad y ritmo de la producción sonora aparece distinta con los cambios de volumen. Los cambios de volumen crean confusión en la percepción del espectador y generan la impresión de novedad cuando se trata de los segmentos que se reproducen en bucle. La información lingüística aparece como una sucesión de datos inconexos.

Este es el proceso que se atrofia cuando el homo sapiens es suplantado por el homo videns, como afirma Sartori, el lenguaje perceptivo plantea un problema en cuanto a la riqueza de significado, de capacidad connotativa. Según la psicología de la forma elaborada en Gestalt, “nuestras percepciones no son nunca reflejos o calcos inmediatos de lo que observamos, sino reconstrucciones mentales “enmarcadas” de lo observado.” (Sartori, 1998, p. 48) Michaud señala que :

> Habría que deconstruir y criticar esas imágenes; sin embargo, el hecho de hacerlo no hará surgir las imágenes que proporcionen información sobre lo que ellas no contienen, como, por ejemplo, estadísticas sobre el número de combatientes, el armamento utilizado, las condiciones en las que la violencia se desata, la gravedad, los daños causados y las pérdidas reales. La contribución de los análisis críticos de los medios radica en prolongar su eco y difundir las narrativas desde una perspectiva que puede resultar incompleta, subjetiva o incluso falsa. Aunque denunciemos mentiras, deformaciones, exageraciones emocionales, desinformación, sobreinformación, estereotipos y demás, estas siguen existiendo y operando con fuerza, sostenidas por la complicidad de nuestra curiosidad, nuestro mórbido y enfermizo interés por la pornografía catastrófica, y nuestra necesidad

> de entretenimiento y evasión, por macabra y odiosa que esta pueda ser. (Michaud, 2002, p 101)

Del mismo modo, S. Sontag (2003) cuestiona las imágenes de violencia que abundan en los medios:

> La gente no se curte ante lo que se le muestra – si acaso esta es la manera adecuada de describir lo que ocurre – ni por la cantidad de imágenes que se le vuelcan encima. La pasividad es lo que embota los sentimientos. Los estados que se califican como apatía, anestesia moral o emocional, están plenos de sentimientos: los de la rabia y la frustración. Pero si consideramos qué emociones serian deseables resulta demasiado simple optar por la simpatía. La imaginaria proximidad del sufrimiento infligido a los demás que suministran las imágenes insinúa que hay un vínculo a todas luces falso, entre quienes sufren remotamente – vistos de cerca en la pantalla del televisor – y el espectador privilegiado, lo cual es una más de las mentiras de nuestras verdaderas relaciones con el poder. Siempre que sentimos simpatía, sentimos que no somos cómplices de las causas del sufrimiento. Nuestra simpatía proclama nuestra inocencia así como nuestra ineficacia. (Sontag, 2003, p. 44)

Sontag reflexiona acerca del espejo que encontramos en el sufrimiento de los demás que inevitablemente lleva a la reflexión sobre nuestros privilegios que pueden estar vinculados de maneras que no prefiramos no imaginar. Su reflexión aborda la cuestión de la riqueza que en algunos casos implica la indigencia de otros, y las imágenes "dolorosas y conmovedoras solo ofrecen el primer estímulo." (Sontag, 2003, p. 44)

En la pieza de Vienne, las imágenes se crean mediante el desplazamiento constante de las muñecas que el personaje masculino manipula (las saca y trae de vuelta a la escena, las guarda en las cajas, las saca de las cajas etc.). Todo este flujo de movimientos genera una confusión constante acerca del número exacto de cuerpos. La uniformidad de los rasgos físicos de las muñecas y de su vestuario no ayuda a distinguirlas, ni a tener claro lo que está ocurriendo. Esta uniformización generalizada también se asocia con el pensamiento uniforme que abunda en nuestra época, con la cantidad de información que se consume a diario a una velocidad que no permite un espacio para la elaboración y reflexión sobre la información recibida:

> No basta considerar, de forma lineal, que existen "hechos", "realidades" que distorsionan diversos elementos, comenzando por su tratamiento mediático, y que cuanto más compleja y larga es la cadena de intermediarios, más aumenta la distancia entre la objetividad y la subjetividad. Este razonamiento ignora otros factores de distanciamiento, el peso de los prejuicios, la incapacidad de escuchar o comprender una realidad inaceptable, por ejemplo. (Wieviorka, 2005, p. 118)

Mientras la sociedad contemporánea condena la violencia y trata de dominarla, esta sigue omnipresente en los medios: “Incluso si le teme y huye de ella, no puede evitar sentirse atraído por ella, consumiéndola literalmente con una fascinación hipnótica.” (Michaud, 2002, p.101) Del mismo modo, el espectador de Vienne queda hipnotizado bajo influencia de las herramientas que Vienne utiliza, entre otros, con todos los elementos y su repetición con variaciones de orden de acciones, la voz en off que parece un discurso monótono que se repite y sin embargo, el espectador no es capaz de descifrarlo debido al volumen bajo de una voz que susurra y a la que se contraponen los ruidos amplificados de la acción de los cuerpos, su respiración y la música que cada tanto irrumpe con ritmos y volúmenes distintos.

Adriana Henao Duque

2.3 Violencia de modelos impuestos (construcción social de la mujer en la sociedad patriarcal

Vienne utiliza el cuerpo de mujer para hablar de persona y su construcción social en forma de modelos impuestos por la sociedad patriarcal. Como señala Bernhard:

> Todo acercamiento al cuerpo oscila entre la condena o denuncia, viéndolo como pantalla, obstáculo, prisión, gravedad, tumba, en definitiva, como ocasión de alienación y constricción, y la exaltación o alabanza, viéndolo como órgano de goce, instrumento polivalente de acción y creación, fuente y arquetipo de la belleza, catalizador y espejo de las relaciones sociales, en definitiva, como medio de liberación individual y colectiva. (Bernhard, 1995, p. 8)

2.3.1 Objetivación de la persona

George Lukács en su libro *Historia y conciencia de clase* (1923) habla de la objetivación y hace referencia a la definición de Marx del impacto que las relaciones de producción capitalista tienen sobra la mercantilización de la fuerza de trabajo donde las personas son vistas como meros objetos o mercancías. Lukács explica que la separación del productor y sus medios de producción, la disolución y desintegración de todas las unidades originales de producción, etc., todas las condiciones económicas y sociales del nacimiento del capitalismo moderno actúan en este sentido: remplazar por relaciones racionalmente cosificadas las relaciones originales que revelaban más claramente las relaciones humanas:

> …cuando el problema de la mercancía no aparece solamente como un problema particular, ni aun como el problema central de la economía considerada como una ciencia particular, sino como el problema central, estructural, de la sociedad capitalista en todas sus manifestaciones vitales. La esencia de la estructura mercantil ha sido ya recalcada a menudo; se basa en el hecho de que una relación entre personas toma el carácter de una cosa y, de este modo, toma el carácter de una «objetividad ilusoria» que, por su sistema de leyes propio. riguroso, enteramente cerrado y racional en apariencia, disimula toda huella de su esencia fundamental: la relación entre hombres. (Lukács, 1970, pp.110 - 111)

Lukács afirmaba que el problema del fetichismo de la mercancía es un problema específico de su época y del capitalismo moderno. Giavedoni habla del fetichismo y neoliberalismo como una forma-valor y la malla de poder de las sociedades contemporáneas y sostiene que el orden social capitalista alberga relaciones sociales de dominación de carácter estructural, abstracto, impersonales que:

> …no son fácilmente aprehensibles si se observan las relaciones directas de dominación, sino al observar los elementos propios del capital: el trabajo, la mercancía, el valor, el plusvalor, el dinero en tanto relaciones sociales, no en tanto cosas o atributos de las cosas. De aquí la importancia de situar a la teoría del fetichismo en el centro de la escena, nuevamente. (Giavedoni, 2018, pp. 53-54)

En la pieza, el conjunto visual del personaje masculino que maneja y manipula los cuerpos de las adolescentes de rasgos físicos y vestuario uniformes alude a la

objetivación definida por Lukács donde se perpetua el proceso de dominación en una sociedad neoliberal articulada a través de las jerarquías. Sierra afirma que la humillación expresa la división social y la simplifica en dos comunidades: la comunidad de quienes mandan y pueden humillar y la de quienes obedecen y pueden ser humillados. "Como resultado de ello, emerge una forma parcial de identificación para insertarse en un mundo de contingencia y contradicción: la vulnerabilidad."[11] (Sierra, 2019, p. 73) Los vulnerables se relacionan a la situación en la que tienen limitada su autonomía, libertad y dignidad y estas condiciones se relacionan a las fronteras geográficas, culturales o económicas. Sierra señala que se hallan dentro o fuera.

Vienne presenta esta situación de vulnerabilidad mediante la figura de adolescente femenina que amplía el imaginario y el poder de asociación en relación a los fenómenos de la sociedad. La lista de individuos y colectivos vulnerables es extensa y la conforman entre otros, personas con situaciones de dependencia, los que viven en inseguridad e indefensión ante riesgos, traumas o presiones, niños, trabajadores migrantes, con tendencias sexuales no normativas, jóvenes sometidos a la prostitución y otros que bajo el imperio del discurso neoliberal representan los grupos vulnerables susceptibles de humillación. (Sierra, 2019) El discurso mencionado se sostiene mediante las practicas político-económicas y Giavedoni sostiene que la sociabilidad aparece como propiedad de las cosas, y la malla que vincula a los individuos deviene de las actividades cosificadas de los individuos, del trabajo abstracto, del tiempo como medida de la riqueza y del dinero – del valor contenido en las mercancías. En la pieza, las cuestiones descritas anteriormente se manifiestan a través de los objetos como cajas/sarcófagos y muñecas.

2.4 La manifestación de la objetivación/cosificación de la mujer en I Apologize

Ha llegado el momento
de decir nunca más.
Simone de Beauvoir

[11] Por su origen etimológico, vulnerabilidad deriva del latín *vulnerabilis.* Según la 23ª Edición de la RAE (2014) se define como: "adj. Que puede ser herido o recibir lesión, física o moralmente." Serra añade que, en sentido práctico, la vulnerabilidad puede definirse como la capacidad reducida de una persona o un grupo de personas para anticiparse, hacer frente y resistir a los efectos de un peligro natural o causado por la actividad humana, y para recuperarse de ellos. Es un concepto *relativo* y *dinámico.*

La manipulación de las muñecas, figuras femeninas remite a las ideas de Martha Nussbaum (1999) en relación con la cosificación de la mujer que se traducen en la negación de la autonomía, instrumentalidad y violabilidad. De este modo, la mujer es sometida a la heteronomía, sirve como instrumento para los fines del hombre y sus intereses, y el cuerpo de la mujer abusado sexualmente por interés del hombre, o como arma de guerra, como beneficio económico en la prostitución forzada como exponente máximo de la cosificación de las mujeres.

Encontramos diferentes puntos a tratar a través del tema de la realidad construida, la cual se vertebra mediante la construcción social de la imagen y la consecuente fantasía acerca de la mujer, la sociedad consumista que mercantiliza la imagen femenina a través de su cuerpo, y la realidad planteada y manipulada por los medios de comunicación.

> Es evidente que en la mayoría de los comerciales es utilizada la imagen de la mujer como un objeto anunciando otro objeto. Y esta objetificación, objetivación o cosificación no es más que una forma de violencia simbólica, ya que la persona pierde su calida de ser humano y pasa a ser un simple objeto; siendo la deshumanización otro efecto de esta problemática. (Franco Pérez, 2017, p.178)

La objetivación del cuerpo está íntimamente ligado a la sociedad en la que ese cuerpo se ubica y en la que inscribe significados. El cuerpo femenino se lee a partir del contexto social que lo convierte en un lugar de reconocimiento y diferenciación. Esta es una construcción simbólica que comprende la violencia simbólica en sí, por la imposición de modelo de valor. Trata de un mecanismo que adjudica roles sociales y una identidad bien definida. (Giacomazzi, 2012). Los modelos definidos e interiorizados están omnipresentes en todas las esferas de la vida en la sociedad patriarcal y proponen un modelo de belleza femenina muchas veces inalcanzable o irreal. Arcidiacono (2012) habla de la autosatisfacción que deriva de la perfección del cuerpo y de la autoexpresión que se ha convertido en la optimización de la expresión corporal en cánones socialmente compartidos.

De este modo, podemos afirmar que hay una mirada hacia la mujer en cuanto a sus cualidades físicas y esta se acentúa en la maquinaria de la sociedad de consumo donde el cuerpo se vuelve el foco principal de la mirada, a través del sistema mediático en su conjunto, que juega un papel fundamental en el proceso de construcción social del cuerpo.

(Calefato, 2010). De esta manera, tal énfasis en la belleza femenina esclaviza a la mujer en el contexto patriarcal porque se convierte en el objeto del juicio y la mirada masculina como a la lógica del mercado que establece y promociona un modelo estereotipo de belleza y que la mujer a su vez interioriza. (Calefato, 2010) Este hecho produce una forma de alienación, que, a pesar del largo proceso de la emancipación de la mujer, estos siguen presentes en los pliegues del proceso mismo. El cuerpo moldeado e objetivado se explota de múltiples maneras (cosmética, moda, pornografía, prostitución etc.) como parte del sistema capitalista incluyendo la comercialización y distribución del producto estandarizado. Aquí podemos hablar de la violencia de la opresión donde la relación entre la violencia y el cuerpo se hace evidente, y como señala Consuelo Corradi (2020), la violencia se localiza en el cuerpo como lugar de guerra y como instrumento.

En *I Apologize*, Vienne plasma las connivencias individuales y estrategias relacionales que mantienen la subordinación femenina e indaga en este conflicto mediante el cuerpo femenino animado e inanimado y su manipulación por parte del personaje masculino. Este acto remite a la asimetría en la organización social actual relativa a la relación todavía desigualitaria de hombre-mujer y a mujer víctima de los abusos y agresiones masculinas. Lo violento y la violencia es estructural, y como afirma Zizek (2009), está en el sistema. Vienne desvela cómo las posiciones políticas y dinámicas sociales afectan a la percepción, explicación y en numerosas ocasiones, a la justificación de la violencia.

En su libro *Pedagogías de crueldad* (2018), Rita Segato desarrolla las ideas vinculadas al ataque y la explotación sexual de las mujeres que considera como "actos de rapiña y consumición del cuerpo" y afirma que la repetición de la violencia produce un efecto de normalización de un paisaje de crueldad. (Segato, 2018, p. 11) Según Corradi (2020), la violencia está ligada con el miedo, con la percepción de amenaza, sea imaginaria o real.

En *I Apologize*, los cuerpos entre ataúdes de madera en esta pieza asocian a juguetes sexuales, cuerpos objetos y su apariencia física, junto al vestuario de uniforme escolar compuesto por de falda de tablas corta, remite al modelo construido de Lolita, niña sexuada en la sociedad patriarcal. A estas figuras se transpone el personaje de la mujer adulta de apariencia física similar a la de las niñas, sexuada por el vestuario que lleva (y que, además, en forma y en cromática se asemeja al de las adolescentes) – falda mini de tablas, camiseta ceñida y tacones altos que diferencian el "uniforme sexy" de la mujer adulta.

2.4.1 La construcción de la identidad: la educación a través del cuerpo

Desde el punto de vista psicoanalítico y según Hornstein (2011), el cuerpo es la base y sostén del sentimiento de identidad: el niño empieza a tener conciencia de su propio cuerpo y se constituye la imagen de sí. La identidad es un proceso, búsqueda y construcción, y se relaciona con su entorno paternal y social. La identidad es tanto una imagen como un sentimiento. Imagen porque describe una existencia, un estado, una actitud corporal. Rice estudia el desarrollo cognitivo, moral y emocional de los adolescentes y proporciona distintos puntos de vista al respecto, como la visión psicoanalítica de Anna Freud que define la adolescencia como un periodo de conflicto interno, de desequilibrio psíquico y de conducta errática en la que hay un aumento de impulsos instintivos, debido a la maduración sexual e impulsos sexuales, y se intensifican los impulsos agresivos como podría ser conducta criminal, entre otras. Erikson sostiene que la identidad tiene numerosos componentes – físicos, sexuales, sociales, vocacionales, morales, ideológicos y psicológicos que constituyen el Yo global. (Hornstein, 2011)

La feminista A. Baier sostiene que los individuos se determinan a través de las relaciones interpersonales que se instauran en la infancia y que más tarde condicionan el comportamiento y acciones del individuo. Baier afirma que las mujeres "no se consideraban como sujetos racionales autónomos y tenían que definirse a sí mismas a partir de relaciones". Hay, por tanto, una conexión entre las prácticas socioculturales y el cuerpo que así se moldea en torno a esas prácticas. La adolescencia como cualquier etapa del desarrollo, y la vida humana en general es un fenómeno sociocultural. Vivimos y nos formamos en un ambiente con el que interactuamos adaptándonos y transformándolo a la vez. (Tío, 2020, p.24)

Las bases para sentir coherencia interna se forman en la infancia a través de una de las funciones de holding que describió Winnicott (1960). La conforman las respuestas encaminadas a promover una experiencia integrada de las diferentes vivencias del niño —el niño alegre, el triste, el enfadado—, contribuyendo a que todas ellas puedan percibirse formando parte de una misma globalidad, no fragmentadas y desconectadas entre sí.

> Así, cobra especial importancia la atención a las transiciones entre los diferentes estados emocionales; pero en la adolescencia, a las contradicciones que pueden generar ambivalencia —amor/odio; presencia/ausencia; cercanía/distancia— se añade, tal como

> se ha encargado de subrayar Feduchi (1977), la coexistencia simultánea de aspectos infantiles y adultos que obligan al adolescente y a sus entornos a convivir con imágenes harto contradictorias de sí mismo. (Tío, 2020, p. 10)

Así, el adolescente puede desconectarse de sus sentimientos y mostrarse retraído y absorto, refugiarse en la fantasía.

Como señala Tío (2020), la identidad sexogenérica puede también ser fuente de diferentes sentimientos contradictorios que afecten a la sensación de coherencia interna. El y la adolescente deben integrar su cambiante imagen corporal, definir su orientación sexual y su identidad de género en su nuevo sentimiento de identidad. De este modo, la fantasía se vuelve un espacio donde el adolescente puede explorar con seguridad sus capacidades y evadirse de las imposiciones y normas.

La educación desde la temprana edad se lleva a cabo a través de la disciplina del cuerpo, entre otros - al cuerpo se le pide docilidad. En su indagación del discurso vinculado con el poder y la disciplina, M. Foucault señala que, gran atención es dedicada al cuerpo, "al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican." (Foucault, 2002, p. 125) Foucault habla del control, de ejercer sobre el cuerpo una coerción en términos de gestos, actitudes, rapidez etc. poder infinitesimal sobre el cuerpo activo que se vuelve el objeto del control. El método que permite el control minucioso de las operaciones del cuerpo garantiza la sujeción constante de sus fuerzas y, les impone una relación de docilidad - utilidad, lo que se llama la disciplina. Esta se ejerce desde temprana edad en los colegios y define la adscripción política y detallada del cuerpo, una "microfísica" del poder que tiende a cubrir el cuerpo social entero.

Vienne ejerce esta dominación sobre el cuerpo de los intérpretes y las muñecas en términos de elementos significantes de la conducta o el lenguaje, donde interviene la economía y la eficacia propias de la objetivación de las personas en el capitalismo neoliberal. El cuerpo se convierte en territorio de la organización interna de dicho sistema, para, a través de él, hablar de esas dinámicas en las que reinan la rapidez y la eficacia.

Según Foucault (2002), la disciplina procede ante todo a la distribución de los individuos en el espacio y para ello emplea varias técnicas, y una de ellas es la clausura, que vincula, entre otros, a los colegios. Las adolescentes de Vienne vestidas de uniforme colegial se vinculan al ámbito de cierto régimen de educación que comprende la disciplina y uniformidad en una posible organización binaria - uno de los valores y constricciones

ejercidos sobre el cuerpo/persona adolescente, en su proceso de desarrollo y "moldeamiento". El espacio como constructo social influye en el moldeamiento del individuo por la distribución de individuos que se disponen en él, como las hileras de alumnos en una clase:

> …se desplaza sin cesar por esas series de casillas, las unas, ideales, que marcan una jerarquía del saber o de la capacidad, las otras que deben traducir materialmente en el espacio de la clase o del colegio la distribución de los valores o de los méritos. Movimiento perpetuo en el que los individuos sustituyen unos a otros, en un espacio ritmado por intervalos alineados. (Foucault, 2002, p. 135)

De este modo, asignando lugares individuales, se ha hecho posible el control de cada individuo y el trabajo simultaneo de todos que "ha hecho funcionar el espacio escolar como una máquina de aprender, pero también de vigilar, de jerarquizar, de recompensar." (2002, p. 135)

El personaje masculino cambia la distribución de las cajas y muñecas en el espacio, en cada reconstrucción del hecho, y aunque cambie el orden, la disposición sigue ciertos patrones – alineación simétrica en filas o pilas, multiplicidades ordenadas, donde en todo momento ejerce el control sobre los objetos que manipula. Se trata de organizar lo múltiple, de procurarse un instrumento para recorrerlo y dominarlo; se trata de imponerle un "orden". El personaje masculino durante el proceso de la reconstrucción del crimen manipula también los gestos de las muñecas creando gesto mínimo que remite a la observación de Foucault: "Un cuerpo bien disciplinado forma el contexto operatorio del menor gesto." (2002, p.140)

Concluimos que en diferentes ámbitos de la vida (escolar, laboral etc.) se establece una sintaxis obligada de gestos:

> donde el poder viene a deslizarse sobre toda la superficie de contacto entre el cuerpo y el objeto que manipula; los amarra el uno al otro. Constituye un complejo cuerpo-arma, cuerpo-instrumento, cuerpo-máquina; se está lo más lejos posible de aquellas formas de sujeción que no pedían al cuerpo otra cosa que signos o productos, formas de expresión o el resultado del trabajo. (Foucault, 2002, p. 141)

Al respecto, A. Contreras señala que:

> En todos los tiempos, la educación ha sido una de las herramientas principales para imponer un determinado sistema político-social. Las fuerzas vivas de nuestra época no actúan de manera distinta y están empeñadas en que en todos los niveles educativos se inculque la ideología neoliberal y la cultura del entretenimiento. La cultura del entretenimiento tiene como misión propagar el conjunto de valores y creencias que fundamentan el sistema neoliberal. El objetivo es que la población naturalice el orden social y, por lo tanto, que se mantenga sumisa a las decisiones tomadas desde arriba. (Contreras, 2020, p. 1)

La disciplina del cuerpo se extiende en la época contemporánea, y una de sus manifestaciones es la que se ejerce sobre el imaginario del cuerpo. La representación homogénea del ideal del cuerpo femenino funciona como modelo con el que yo se mide, juzga, disciplina y corrige continuamente. (Bordo, 2003) Para ello, se ha creado una cadena de productos que prometen alcanzar ese modelo ideal desde los cosméticos, moda, deporte, regímenes alimentarios, y como el producto supremo, la cirugía estética para corregir accidentes de defectos de nacimiento. (Bordo, 2003) La socióloga americana, Laurie Essig, en su libro *American Plastic* (2011) elabora los temas de la historia de la cirugía plástica, el efecto de la moda y la pornografía relacionados con nuestro deseo de "arreglarnos", donde explora una cultura obsesionada con la imagen y la juventud.

Essig menciona su asistencia a un congreso[12] y un discurso donde se citaron estudios científicos que afirman que el cerebro humano está programado para la supervivencia de los más físicamente bellos. A la raíz de ese discurso, Essig reflexiona acerca del cuerpo ideal y las pocas posibilidades que existen de que este aparezca espontáneamente en la naturaleza; señala la brutalidad de la ecuación entre belleza y valor, y la idea de que la medicina iba a curar a aquellos seres feos, gracias al progreso. C. Froidevaux-Metterie observa, al respecto, que "gagnera celle qui sera la plus belle, la plus mince, la plus conforme. Il s´agit bien sûr de souscrire aux critères patriarcaux du corps désirable et de la personnalité soumise… » y "assimilant très vite ce préjugé

[12] Intentational Confederation for Plastic, Reconstructive and Aesthetic Surgery (IPRAS) (2007), Berlín, Alemania

séculaire que leur valeur sociale serait fonction de leur apparence. » (Froidevaux-Metterie, 2021, p. 416)

Essig (2011) señala la ecuación entre belleza y valor como eugenesia y el peligro de la mayor diferenciación racial y sexual. Mona Chollet (2015) observa que "la domination de l´Occident sur le monde a amenée de longue date les populations non blanches à intérioriser ses critères esthétiques » (Chollet, 2016, p. 220) y que « le désir éperdu d´avoir la peau aussi claire que possible s´observe au sein de toutes les populations non blanches » (2015, p. 222) mientras que las estrategias comerciales y las campañas publicitarias fomentan las fórmulas de belleza existentes. Chollet reflexiona acerca de por qué « une clientèle plus diversifiée que jamais s´accommode aussi bien de l´uniformité des modèles qu´on lui propose. » (2015, p. 239) En su análisis profundo sobre el mito de la belleza femenina, Chollet observa que la mujer existe socialmente como un objeto sexual y afirmarse en su dimensión de sujeto resulta compleja:

> La féminité façon arbre de Noël n´est pas promue comme une simple panoplie vestimentaire, mais comme un ensemble de signes correspondant à une attitude : une manière d´être entièrement façonnée en fonction du regard et des attentes d´autrui. Elle exclut la force de caractère, l´indépendance, les projets propres. (2015, p. 246)

Estas dinámicas de construcción y valor de la belleza en función de la mirada del otro, nos remiten a la idea de la competencia, como indica Froidevaux-Metterie (2021), las niñas, desde la adolescencia entran en un juego de competición inter-femenina:

> Les filles apprenant alors à se jauger et à s´évaluer les unes par rapport aux autres, développant un rapport à leur apparence qui ne pourra plus jamais se passer de la confrontation aux normes socialement prescrites. Voilà comment, ensemble et comme malgré elles, elles s´inoculent, très progressivement mais définitivement, le poison de l´insatisfaction corporelle, quand ce n´est pas de la détestation de soi. (Froidevaux-Metterie, 2021, p. 416)

Estas cuestiones forman parte de lo que Simone de Beauvoir ha definido como "être l´objet":

Le suprême nécessité pour la femme, c´est de charmer un cœur masculin ; même intrépides, aventureuses, c´est la récompense à laquelle toutes les héroïnes aspirent ; et le plus souvent il ne leur est demandé d´autres vertu que leur beauté. On comprend que le souci de son apparence physique puisse devenir pour la fillette une véritable obsession ; princesses ou bergères, il faut toujours être jolie pour conquérir l´amour et le bonheur. (De Beauvoir, 1949, p. 40)

La consciencia de las adolescentes de su cuerpo sexual se sitúa así bajo el signo de la autoformación para una autoafirmación que fortalecen adoptando los "rituales de belleza" que forman parte del modelo de la "feminidad" que se propaga en la sociedad: el maquillaje y demás productos mágicos, como el mandamiento de la perfectibilidad que les asegurará, nada menos que, una insatisfacción perpetua. Froidevaux-Metterie señala que : « Outre qu´elles subissent très tôt la pression d´une société néolibéral obsédée par la performance et l´excellence, elles sont aussi dépossédées de leur agentivité corporelle par une société patriarcale qui les considère comme des objets, malléables, appropriables, jetables. » (Froidevaux-Metterie, 2021, p. 417) Desde esta perspectiva, los cuerpos inertes de las muñecas de Vienne nos remiten a cuerpos esclavizados, portadores de normas interiorizadas.

Los ejemplos y temas relacionados con los mencionados son numerosos, y a lo largo de esta investigación trataremos de desarrollar y profundizar en algunos de ellos mediante el cuerpo de la figura femenina animada e inanimada, generalmente presente en las obras de Vienne.

2.4.2 El cuerpo vestido: Una lectura cultural de la belleza y el género

La lectura del cuerpo es un tema complejo, dado que las representaciones del mismo pueden ser interpretadas de múltiples maneras, especialmente cuando se trata de los efectos del despliegue cotidiano de las representaciones culturales masivas de la feminidad y la belleza. Según Susan Bordo (2003), estas representaciones, aunque aparentemente diversas, suelen ser homogéneas. Si bien se pueden observar toques de exotismo en ciertos ámbitos como la alta moda, por ejemplo, las trenzas africanas en modelos blancas o la nariz prominente de Barbara Streisand, estos "exotismos" no son más que el producto de las dinámicas del consumismo capitalista. Este sistema depende de la constante producción de novedades e imágenes frescas para estimular el deseo, pero

estas imágenes siempre quedarán encuadradas dentro de la categoría de "exótico" y nunca ofrecerán modelos alternativos o subversivos.

Le Breton (2002) habla de la construcción contemporánea del yo, una construcción que da forma tanto a la experiencia masculina como femenina. Aunque el dualismo de género no es un fenómeno reciente, la manera en que se encarna en la cultura contemporánea ha cambiado, lo que desmiente la idea de que vivimos en una era obsesionada con la belleza y el cuerpo. Como señala Le Breton, “podemos estar obsesionados con nuestros cuerpos, pero rara vez los aceptamos plenamente” (2002, pp. 14-15). El autor argumenta que "nuestras sensaciones más íntimas, los límites de nuestras percepciones, nuestros gestos más elementales, la forma misma de nuestro cuerpo y muchos otros aspectos dependen de un medio ambiente social y cultural particular." (2002, p. 18). Gisèle Vienne, por su parte, muestra que el cuerpo que representa un género nunca es neutral.

Bordo (2003) indica que la esbeltez, como ideal contemporáneo de atracción femenina, es una capa de significación codificada por el género, impregnada de otros significados. Tanto las adolescentes como las mujeres adultas en *I Apologize* presentan cuerpos esbeltos que parecen réplicas de una misma fisonomía.

De acuerdo con Bordo, la delgadez contemporánea se interpreta como una metáfora del control adecuado del deseo, un concepto que, en las culturas falocéntricas, resulta especialmente conflictivo para las mujeres. Mientras que la capacidad de autocontrol ha sido históricamente atribuida a la masculinidad, la mujer ha sido representada culturalmente como un ser cuya espontaneidad corporal—manifestada en hambre, sexualidad o emoción—debe ser reprimida. Los deseos femeninos son percibidos como intrínsecamente excesivos e irracionales, representando una amenaza potencial al orden patriarcal si no se contienen adecuadamente. (Bordo, 2003) Las construcciones dominantes del cuerpo femenino se vuelven más parecidas a las de “una sílfide” (Bordo, 2013) como las adolescentes y la mujer adulta de Vienne.

En su libro *Muñecas vivientes* (2010), N. Walter señala que nuestra cultura, que valora a las mujeres principalmente por su atractivo sexual, afecta incluso a las niñas más pequeñas. Desde las heroínas con las que se identifican hasta los juguetes que utilizan y la forma en que se ven a sí mismas, el entorno cultural incide profundamente en su percepción del cuerpo. En *I Apologize*, las adolescentes presentan una estética uniforme, casi como muñecas fabricadas en serie. Su apariencia física sigue el estereotipo de belleza femenina: pelo largo y liso, rostro simétrico, cuerpo delgado y vestuario típicamente

femenino, como faldas y medias. La apariencia física de la mujer sexuada es similar: pelo largo liso, rostro de rasgos suaves y proporcionados, y lleva el vestuario parecido al de las adolescentes muñecas – falda y medias; su falda es más corta, y su conjunto es ceñido, marca las líneas corporales y lleva zapatos de tacón alto. Esta imagen es una imagen estereotipada de belleza y atractivo femenino y presenta el ideal de belleza que se perpetúa en la moda, los anuncios publicitarios y las muñecas juguete. Walter (2010) describe como:

> La imagen que proyecta una marca tan famosa como la de las muñecas Bratz ejemplifica esta nueva tendencia que ve a las niñas como a objetos sexuales desde su más tierna infancia. Con sus moritos pintados y su exagerada caída de ojos, su estilo golfo, sus minifaldas y sus tacones. (Walter, 2010, p. 109)

La comercialización de estas muñecas e imágenes similares que abundan en la industria de la moda y publicidad sugieren una imagen ideal que se referencia en la vida real.

Patricia Soley-Beltrán, en *¡Divinas! Modelos, poder y mentiras* (2015), argumenta que la cuestión socioeconómica y política de la «idolización» de la modelo es fruto de una deconstrucción de la identidad que vivimos a través del consumo de productos relacionados con el cuerpo. La imagen de la perfección femenina, marcada por el atractivo sexual, se refleja y se refuerza constantemente en la publicidad, la televisión, el cine y las redes sociales. Soley-Beltrán observa que, en la moda, la imagen no es solo el producto de la modelo, sino de un equipo completo que incluye publicistas, diseñadores, fotógrafos, estilistas y maquilladores que crean una imagen deseable para el espectador.

Vienne examina cómo estos mecanismos sociales y culturales se vinculan con la visión del cuerpo femenino, la presión sobre el cuerpo de las mujeres y el uso del cuerpo como medio de comunicación para mostrar obediencia o rebeldía hacia las normas sociales. Muñeca como referencia de la vida real y la niña/mujer como referencia de un modelo - la muñeca es la figura central en la pieza de Vienne.

Walter observa que las elaboradas estrategias de marketing de las marcas están consiguiendo fundir la muñeca y la niña real y da la impresión de que las muñecas se escapan de las tiendas de juguetes e invaden la vida de las niñas. No solo se espera de ellas jugar con las muñecas "también se espera que se conviertan en réplicas de sus

juguetes favoritos." (Walter, 2010, p. 9) Estas influencias pueden prolongarse pasada la etapa infantil y derivar en mayores esfuerzos y medidas extremas relacionadas con el aspecto físico, como pueden ser dietas radicales y cirugía estética. El diseño del cuerpo y aspecto está enfocado en conseguir una perfección irreal.

Los modelos de belleza actuales se promocionan en las redes sociales mediante la publicidad de productos, pero también mediante los personajes famosos y otros que se dan a conocer con sus contenidos enfocados en la estética de moda actual. Desde los inicios de feminismo existen las críticas del hecho de que las imágenes artificiales de la belleza femenina se establezcan como ideales a los que las mujeres deben aspirar. Como señala Walter:

> Desde la Vindicación de los derechos de la mujer de Mary Wollstonecraft en 1792, hasta El segundo sexo de Simone de Beauvoir en 1949, La mujer eunuco de Germaine Greer en 1970, El mito de la belleza de Naomi Wolf en 1991, muchas mujeres inteligentes e indignadas han exigido la transformación de esos ideales. (Walter, 2010, p. 11)

La imagen de la perfección femenina definida por el atractivo sexual se exalta en la publicidad, la televisión, la música, el cine, las revistas, las redes sociales etc. P. Soley Beltrán (2015) señala que la publicidad refleja la sociedad a la que se dirige, al tiempo que la influencia. Soley Beltrán observa que cada vez construimos más nuestra identidad a través de la imagen, de la representación social del cuerpo y del consumo. En la moda, el mito, la idea, el icono, lo construye un equipo de personas- publicistas, creativos, diseñadores, fotógrafos, estilistas, peluqueros, maquilladores y la propia modelo. Un equipo completo y la mirada de deseo del espectador participan en esta construcción. (Soley-Beltrán, 2015)

En este sentido, Camille Froideveaux-Metterie afirma que :

> La puissance de cette mécanique réside dans le fait que les injonctions sont sans cesse renouvelées, l´inventivité des grands groupes du monde de la mode et de la beauté n´ayant de limite que celle qu´impose le temps nécessaire à la fabrication de nouveaux produits. (Froidevaux-Metterie, 2021, p. 420)

En la pieza, Vienne examina los mecanismos mencionados en relación a la visión del cuerpo femenino, la presión social sobre el cuerpo de las mujeres y cuerpo como medio de comunicación mediante el cual se muestra obediencia o rebeldía a las normas sociales. En cuanto a la visión del cuerpo femenino, las examinaciones de Vienne se llevan a cabo mediante los objetos muñecas de estética uniforme estereotipada y la imagen y danza sensual de la intérprete, que remite a la pornografía soft que menciona Walter (2020) en relación a los canales de comunicación que participan de los valores estéticos del porno soft. La sexualidad femenina en este contexto se define principalmente por la industria del sexo, lo cual ha influido en la mayor presencia de la pornografía en internet y su impacto en las vidas de las personas jóvenes.

En cuanto al cuerpo como medio de comunicación mediante el cual se muestra obediencia o rebeldía a las normas sociales, en *I Apologize*, la manifiesta objetivación de la mujer remite a la obediencia. Por otro lado, el cuerpo también se utiliza como medio de expresión de rebeldía, como se evidencia en el personaje masculino de estética punk rock, cuyo atuendo y estilo —pantalones rotos, camiseta ajustada y chaleco de cuero con tachuelas— simbolizan una resistencia a las normas sociales y culturales dominantes. Esta rebeldía se manifiesta también mediante el cuerpo masculino tatuado, los piercings, y su peinado.

La huella cutánea se convierte en signo de identidad, como ocurre con el tatuaje y sirve para nombrar los cuerpos anónimos que en una escena del crimen solo se distinguen por sus rasgos propios que sirve como documento de identidad. (Le Breton, 2013) “Las marcas del cuerpo son como contrafuertes de la identidad, delimitaciones de nuestro ser”, afirma Le Breton (2013, p. 9)

Todo hombre está inmerso en un universo de significados y valores donde las marcas corporales pueden albergan numerosos significados; desde la belleza, adorno, erotismo, jerarquía, valentía, sacralidad, dolor, devoción, estigma, sexualización, hasta acceso a la madurez social, y otros. En muchas sociedades humanas las marcas corporales sirven de marca social, indican un estatus, manifiestan la pertenencia al grupo, a un sistema social. Las marcas pueden ser un signo de la belleza dado que la búsqueda de la belleza es uno de los primeros motivos del adorno del cuerpo - el cuerpo es moldeado para hacerlo más atractivo. (Le Breton, 2013) Lévy-Strauss (1992) describe las costumbres de diferentes

tribus de Paraguay e Islas Marquesas donde los tatuajes que sirven de adorno erotizan el cuerpo.

En las sociedades europeas, al inicio del siglo XX el tatuaje era el signo de virilidad, también era acogido en los ámbitos sociales "rebeldes" que representaba una manera de distanciarse de la norma, un signo de no concordar con el orden establecido. La marca corporal se relacionaba también con excentricidad y la libertad de espíritu y originalidad. La moda de los *modern primitives* (definida por V. Vale y A. Juno en 1989) se definió como un renacimiento de la cultura del tatuaje, del piercing y otras modificaciones corporales, señalando que : "The unmarked body is a raw, inarticulate, mute body. It is only when the body acquires the "marks of civilization" that it begins to communicate and becomes an active part of the social body." (Vale, Juno, 1989, p. 158) Esta estética, donde prevalecían los dibujos de tipo tribal, se relaciona con las tendencias underground del sadomasoquismo y de la cultura homosexual de los estadounidenses rebeldes.

En la actualidad, los tatuajes individualizan, marcan un sujeto singular cuyo cuerpo no sirve de nexo con la comunidad y el cosmos. El significado íntimo y personal remite a la sacralidad – "el vaciamiento de los sistemas sociales del sentido trae consigo una mayor centralidad del yo." (Le Breton, 2013, p. 48) De esta manera, en nuestra sociedad de las apariencias, aparte de la connotación del tatuaje como adorno, el tatuaje ayuda a convertirse en imagen para dar fe de la propia existencia a través de la mirada del otro. La marca corporal como seña identitaria busca mostrar un discurso sobre sí mismo:

> L'individu cherche ses marques en tâtonnant, il s'efforce d'affronter son malaise et de se fabriquer une identité propice. Il prête dès lors une attention redoublée à son corps, là où il se sépare des autres et du monde. Le souci du corps est le symptôme de ce détachement de l'individu de sa trame sociale et le lieu de l'affirmation de sa liberté. Parce qu'il incarne la coupure, la différenciation individuelle, on lui suppose le privilège de la réconciliation. On cherche à en faire non plus le signe de l'exclusion, mais celui de l'inclusion, qu'il ne soit plus l'interrupteur qui distingue l'individu, le sépare, mais le relieur qui l'unit aux autres. Ou bien on l'affronte comme le lieu de la blessure, du malaise d'être soi. (Le Breton, 2006, p. 17)

El tatuaje es una tendencia extendida en la actualidad y un hecho cultural - símbolo de adhesión durante la adolescencia, emblema de la juventud, el reflejo de una

apropiación lúdica de sí mismo y un producto de consumo más. Finalmente, Le Breton afirma que "el cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo" (2002, p. 13), lo que refuerza la idea de que el cuerpo y su estética no son meras manifestaciones físicas, sino construcciones sociales profundamente influenciadas por el contexto cultural y las normas imperantes.

En *I Apologize* vinculamos los conceptos de la marca corporal con el personaje masculino punk rock que está desvinculado de la sociedad del orden impuesto y sirve como contrapunto a la imagen de los estereotipos femeninos encarcelados en cuerpos uniformes. La huella corporal en el cuerpo masculino marca una identidad al margen de ese orden y remite al dolor, erotismo y al deseo erótico como fantasía.

2.4.3 Fantasía: deseo erótico y la muerte

El tema de la fantasía es amplio y se ha estudiado en numerosos campos, en particular, en psicología y psicoanálisis. Melanie Klein hizo aportes significativos en cuanto a las fantasías inconscientes donde tienden a incluir un conjunto de relaciones inconscientes con los objetos. (Melanie Klein Trust, 2024)

Butler (2021) señala que la fantasía inconsciente es una de las bases del concepto lacaniano de imaginario, que se refiere a las tendencias inconscientes que toman forma de imágenes y que nos desvían en diferentes direcciones y contra las cuales se erigen las defensas narcisistas. En Laplanche, la fantasía se define de dos maneras diferentes: primero, como una «escena imaginaria en la cual el sujeto es un protagonista, que representa el cumplimiento de un deseo (en última instancia, un deseo inconsciente) de una manera que resulta distorsionada en mayor o menor medida por procesos defensivos». (Butler, 2021, p.32) Butler señala que Laplanche deja claro que no enfrenta dos concepciones – la de la imaginación y la de la realidad, sino que trata de una estructuración psíquica por la cual la propia realidad se interpreta. Esta "fantasía originaria" estructura modos de percibir y opera según sus propias reglas en una escena con múltiples actores dispuestos por vectores de deseo y de agresión. (Butler, 2021)

Vienne explora la fantasía, lo inconsciente, los espacios propios de intimidad, lo reprimido en relación a la estructura política y social a través la figura de la adolescente y examina la percepción individual y colectiva en este proceso. La fantasía aquí gira en torno al deseo sexual, el crimen y la muerte; el trabajo coreográfico vinculado a las

muñecas tiene el fin de explorar la emoción que surge del vínculo íntimo entre el erotismo, la muerte y la inmovilidad inquietante de la muñeca - objeto/personaje.

En el campo de la psicología, Griffa y Moreno señalan que :

> El adolescente abandona su cuerpo infantil para alcanzar, mediante distintos cambios corporales, el cuerpo adulto que se caracteriza fundamentalmente por la capacidad de engendrar. Paradójicamente, al descubrir esta capacidad se encuentra también con la posibilidad de morir. Es decir que la fantasía de la muerte en la adolescencia está ligada al cuerpo que cambia. Desde éste emerge la amenaza ele la muerte ya que el cuerpo es una realidad en constante cambio, se construye y se destruye, se mutila y también envejece. Estas representaciones acercan a su conciencia la fantasía de la muerte. (Griffa, Moreno, 1994, p.65)

En la pieza, la inmovilidad de las muñecas adolescentes evoca una fantasía o un sueño fantasmagórico que se contrapone a la intérprete del personaje de la mujer adulta sexuada, cuyos movimientos corporales animados se alternan con la adopción de las posturas de las muñecas inanimadas. El movimiento se contrapone a la estática de la figura congelada y remite a la imagen, la presencia de un cuerpo fantasma resucitado de una de las cajas/sarcófagos.

El ritmo de las acciones y transformaciones del cuerpo animado e inanimado varía y es desigual, no existe un patrón rítmico. En ocasiones, estos cambios son bruscos y rápidos, mientras que en otras son graduales y lentos, de la misma manera que un movimiento puede comenzar con rapidez y luego continuar en un cambio extremadamente lento y gradual, como sucede, por ejemplo, en la figura del pino que realiza la mujer adulta, quien ejecuta un movimiento veloz para dejar caer las piernas, como si se tratara de un cuerpo artificial. A continuación, el personaje femenino ocupa el lugar del personaje masculino, manchado de sangre, se posiciona y realiza un puente.
Esta y otras figuras gimnásticas propias del juego de niñas son acciones que la intérprete repite en una serie de movimientos con diferentes intensidades. Distintas figuras se alternan con las de la danza clásica, que incluyen amplios movimientos de piernas y brazos, movimientos sexuados y mecánicos, sencillos gestos de autómata o de un maniquí manipulado. Observamos un registro de movimientos variado, con extrañas contorsiones que se repiten con sus respectivas variaciones. Este personaje se convierte en un cuerpo de contrastes constantes a lo largo de la pieza, donde lo dinámico y animado se opone a

lo estático e inerte. La figura de la mujer adulta opera de dos modos diferentes – es manipulada por el personaje/director de escena y también cobra autonomía y construye su propia versión.

Otro de los personajes que parece resucitar de la fantasía, de otra dimensión diferente es el personaje masculino punk barroco. Su apariencia (tatuajes, piercings, el pelo rapado a medias, una camiseta ceñida, pantalones ajustados con rotos) contrasta con la uniformidad de las muñecas colegialas y la mujer adulta. Los objetos/muñecas se relacionan con la fantasía y parecen guardar secretos, como describe Bachelard en su libro *Poética del espacio* (2000):

> El armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta. Sin esos "objetos", y algunos otros así valuados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad. (Bachelard, 2000, p.83)

Esta figura se muestra como una de las víctimas, junto a las muñecas y es manipulada por el personaje/director de escena. En ocasiones, el personaje masculino rock barroco aparece y desaparece de la escena con fundidos en negro. Con cada aparición, abre una de las cajas y saca una muñeca; cobra autonomía y realiza sus propias versiones del suceso. Esta acción es generalmente contrastada con el congelado del personaje femenino de mujer adulta.

El personaje masculino, que actúa también como director de escena, continúa en paralelo con las nuevas construcciones de sus versiones, desplazando al personaje femenino inmóvil como si fuera un objeto, de la misma manera en que desplaza a las muñecas. Observamos una conexión directa con el objeto muñeca adolescente y mujer muñeca adulta, objetos donde se despliegan fantasías sobre el deseo y la muerte mediante una cadena de cuerpos en un juego de distinción e indistinción.

2.4.4 La sonoridad en *I Apologize*: La violencia psicológica y sonora

La colaboración entre Gisèle Vienne y el compositor, músico Peter Rehberg es una parte esencial de numerosas obras de Vienne, incluida *I Apologize*. El paisaje sonoro en esta pieza actúa como una fuerza activa que estructura la experiencia emocional y sensorial del espectador. Peter Rehberg, conocido por su enfoque experimental y

minimalista del sonido, desempeña un papel crucial en la creación de una atmósfera inmersiva que apoya y amplifica los temas de la obra, como la violencia, el deseo y la fantasía.

La manifestación de la violencia a través de la música y el sonido en *I Apologize* es un tema complejo que se sitúa en la intersección de la performance, la dramaturgia y la exploración sonora. El enfoque contemporáneo de Vienne del tratamiento del sonido y la música como elementos narrativos que actúan como vectores de violencia psicológica y física es imprevisible y resulta sorprendente y perturbador para el espectador.

La construcción de una atmósfera inmersiva en *I Apologize* crea una atmósfera de tensión, malestar y desestabilización. P. Rehberg utiliza elementos sonoros como drones, ruidos industriales y sonidos distorsionados para sumergir al espectador en un mundo donde la realidad es borrosa y el cuerpo está tanto sometido a una presión externa como a una transformación interior. El sonido se convierte en una extensión del cuerpo de los personajes y de sus emociones.

Una de las primeras formas en las que la violencia se manifiesta en *I Apologize* es a través del uso del sonido como un medio para intensificar la experiencia emocional del espectador. Vienne utiliza la música y los efectos sonoros para crear una atmósfera de tensión, donde el silencio o los sonidos disonantes refuerzan la sensación de incomodidad y angustia. En este contexto, la violencia sonora se convierte en una extensión de la violencia psicológica, como señala Pierre-Michel Menger, la violencia sonora en las obras contemporáneas no es solo una cuestión de decibelios, sino de resonancia emocional y psicológica. (Radio France, Menger, 2023) La música de P. Rehberg en *I Apologize* se despliega como un elemento perturbador, creando espacios donde la violencia no es siempre física, sino que se construye a través de la manipulación de las emociones y la percepción.

Rehberg crea transiciones sonoras que corresponden con los movimientos de los personajes y los cambios de su estado emocional y donde la música tiene un rol importante en la escalada de la violencia. De este modo, el sonido se convierte en una herramienta para explorar las tensiones internas de los personajes, haciendo más palpable su angustia y sus luchas interiores. De manera sutil, pero significativa, el sonido amplifica la coreografía corporal, el acercamiento a los cuerpos de las muñecas y la manipulación de sus cuerpos. El sonido ambiente amplificado desde el inicio de la obra se contrapone a las composiciones musicales, que en ocasiones son casi imperceptibles y en otras

resultan amenazantes, oscilando entre momentos de calma aparente y explosiones sonoras poderosas, creando una tensión palpable.

Esta dinámica es particularmente evidente en las escenas donde la música se superpone a la actuación corporal de los intérpretes, donde los movimientos, a veces violentos o perturbadores, se ven reforzados por sonidos estridentes, industriales o cacofónicos y sus efectos disonantes. El espectáculo comienza con el espacio escénico lleno de cajas cerradas, donde resuena el sonido de una marcha y respiración acelerada. El volumen es alto y envolvente, debido a la amplificación de los sonidos en un espacio desprovisto de intérpretes. Relacionamos estos efectos con las teorías de la dramaturgia sonora de Michel Chion, quien afirma que el sonido en una obra de teatro no es un simple complemento, sino un verdadero compañero que deforma, amplifica o transforma el sentido de una escena (Chion, 2007). En *I Apologize*, esta transformación sonora hace surgir una violencia latente, a veces invisible, pero siempre presente, que el sonido revela a través de su capacidad para perturbar al espectador.

Esta violencia latente no tarda en materializarse con la entrada de un personaje que se acerca a las cajas a modo de un animal y emite sonidos inquietantes como aullidos y ladridos amenazantes. Estos son remplazados por un hilo sonoro casi imperceptible, una composición electrónica que remite al sonido de una máquina. El sonido se difumina para dar lugar al silencio, y el silencio a una voz en off que emite un discurso fragmentado "She is my wife…", "The fucking ego…", "She is dead" …etc. (Vienne, Cooper, 2004)

Una composición disonante de un solo acorde irrumpe el monólogo generando un caos sonoro junto al sonido amplificado de los movimientos del intérprete. El hilo sonoro comienza a fragmentarse emitiendo bloques de sonido de contrastes melódicos y disonantes. Una lluvia sonora disonante de volumen alto pone en marcha la acción del interprete que se dispone a limpiar las manchas rojas en el suelo.

Una irrupción brusca del sonido marca el fin de la acción del intérprete. Esta es la dinámica que atraviesa toda la pieza, donde los silencios prolongados, junto al paisaje sonoro participan en la escalada de la violencia, creando un efecto de miedo y suspense.

En las distintas versiones del mismo suceso en *I Apologize* se utilizan los mismos elementos: los textuales sonoros (monólogo mediante la voz en off), las composiciones musicales electrónicas, los sonidos ambientales, ruidos y sonidos industriales, que se emplean en un orden distinto cada vez; cambian las intensidades, el volumen auditivo y el ritmo general.

2.4.5 La violencia física amplificada por el sonido

Además de la violencia psicológica, *I Apologize* incorpora elementos de violencia física, que amplifica aún más mediante el uso del sonido. El cuerpo de los intérpretes en la pieza parece, a menudo, desintegrarse o transformarse bajo el efecto sonoro, como los cuerpos del personaje masculino punk rock y la mujer sexuada. Los sonidos, que pueden percibirse como violentos o caóticos, interactúan directamente con la física de los cuerpos en escena, y la música refuerza esa sensación de desrealización. La forma en que el sonido invade el espacio puede verse como una metáfora de la dominación del cuerpo y el control social en la sociedad contemporánea.

Los sonidos de clics metálicos, los ruidos de cuerpos golpeando objetos o los gritos de los personajes son todos elementos que multiplican el impacto de la violencia física sobre el espectador. En este sentido, la violencia en I Apologize no se limita a lo visual, sino que se extiende a lo que se escucha, y a cómo el sonido resuena con la acción. L. Velasco-Pufleau señala que:

> El sonido y la música no se examinan como la causa de acciones violentas, sino más bien como recursos simbólicos que los actores pueden movilizar en procesos o dinámicas de violencia. Esta diferencia es significativa e implica el rechazo de una ontología del sonido y la música en la que la voluntad humana está dominada por sus supuestos poderes. Se trata de entender cómo las personas utilizan la música y los fenómenos sonoros para dar sentido a su realidad en contextos de guerra o para justificar actos de destrucción y violencia. (Velasco-Pufleau, 2020)

En *I Apologize*, Vienne utiliza una violencia sonora que crea una forma de sobresaturación sensorial privando al espectador de sus puntos de referencia. Esta saturación sonora desorienta al espectador, que está sometido a contrastes bruscos entre el volumen alto y el silencio, a ambas tensiones sensoriales, lo que contribuye a hacer la violencia más tangible, más concreta.

Peter Rehberg, conocido por su uso del minimalismo sonoro, crea composiciones que remiten a combinaciones de música y ruidos, donde efectúa una exploración de la textura y el vacío, del ritmo y la repetición. Los largos períodos de silencio o sonidos repetidos crean una espera, un suspenso, que acentúa los momentos de ruptura y revelación. Este minimalismo sonoro sirve para intensificar el impacto emocional de la

pieza, al tiempo que permite que el espectador se concentre en las sutilezas visuales y corporales de las interpretaciones.

En *I Apologize*, Gisèle Vienne utiliza la música y el sonido no solo como herramientas narrativas y atmosféricas, sino también como catalizadores de la violencia. Estos elementos sonoros amplifican la intensidad emocional de la obra y acentúan la violencia, ya sea psicológica, física o incluso simbólica. La violencia se hace escuchar en el ruido, en la música, y en la forma en que el sonido deforma el espacio escénico y la percepción del espectador. Con este enfoque, Vienne demuestra la importancia del sonido en la expresión teatral contemporánea, donde la frontera entre lo que se ve y lo que se escucha se difumina al servicio de una experiencia de la violencia múltiple e inmersiva.

Peter Rehberg crea un entorno sonoro en el que el cuerpo, la performance y la música se unen para sumergir al espectador en un estado emocional complejo. La música, a menudo mínima y perturbadora, apoya la reflexión sobre el cuerpo, la culpa y el aislamiento, al tiempo que refuerza la estética de la pieza.

2.4.6 El diseño lumínico en *I Apologize*

La luz en *I Apologize* es un medio para reforzar el contenido emocional y dramático de la pieza y desempeña un papel importante en la manifestación de la violencia, contribuyendo a la creación de una atmósfera de tensión, intensidad emocional y perturbación sensorial. Esta manipulación de la luz ayuda a reforzar el impacto de la violencia, ya sea física, psicológica o simbólica.

En *I Apologize*, la luz se utiliza como herramienta de tensión y opresión, de manera sutil pero efectiva para intensificar la violencia psicológica experimentada por los personajes. Los juegos de sombras y luz crean un ambiente en el que los personajes están constantemente bajo la presión de una fuerza invisible, pero omnipresente. Según Anne Ubersfeld, la luz como elemento narrativo no es solo una condición material de visibilidad, es una condición de la emoción. (Ubersfeld, 1998). En la obra de Vienne, esta emoción suele ser una forma de violencia psicológica que se manifiesta a través de una iluminación que alterna entre momentos de luz intensa y oscuridad, creando una sensación de aislamiento y claustrofobia tanto para los personajes como para el público. Este contraste de luces recuerda la idea de la violencia como una fuerza desestabilizadora, que perturba el equilibrio y modifica la percepción de la realidad.

La luz en *I Apologize* también amplifica la violencia física al exponerla mediante las luces blancas frías que tienen efecto perturbador en la percepción del espectador. En las escenas de agitación de cuerpos de los intérpretes que realizan movimientos bruscos que remiten al dolor, los personajes se iluminan de manera que se acentúan los gestos violentos, los impactos o las tensiones corporales. Del mismo modo se ilumina la manipulación de los cuerpos de las muñecas, como la manipulación del cuerpo de la mujer adulta. Esta elección de la luz sirve para hacer la violencia más impactante, proyectándola directamente sobre el espectador, que se convierte en un testigo directo de los impactos violentos de la acción. Las luces que golpean ciertos puntos del cuerpo o que aíslan a un personaje en un haz de luz refuerzan el carácter de víctima o de verdugo de los personajes animados, tanto el masculino como el femenino.

La luz, de esta manera, participa activamente en la narración de la violencia física, permitiendo que esta se vuelva más visible, incluso desestabilizadora. Este enfoque se inspira en los principios del teatro del absurdo, donde la luz juega un papel crucial en la creación de una atmósfera de angustia y violencia, como señala Jean-Pierre Sarrazac, la luz en el teatro del absurdo acentúa la deshumanización de los personajes, aislándolos en haces de luz o en tinieblas que los excluyen del mundo exterior. (Sarrazac, 2010)

La violencia psicológica, tal como se explora en *I Apologize*, se refuerza por la ambigüedad de la luz. Existe una oscilación constante entre momentos de iluminación intensa y momentos de oscuridad casi total, que crean una sensación de imprevisibilidad. Este juego de luces contribuye a la inestabilidad emocional de los personajes, donde la incertidumbre y la angustia se materializan mediante cambios repentinos en la iluminación. Según Patrice Pavis, la iluminación en el teatro contemporáneo ya no se limita a una necesidad técnica; participa activamente en la construcción de la trama, iluminando las zonas oscuras del espíritu humano. (Pavis, 2000).

En la pieza, el uso de sombra y luz difusa representa los estados internos de los personajes, atrapados en un torbellino de confusión mental y emocional. Esta manipulación de la luz acentúa la violencia psicológica, al colocar a los personajes en un mundo donde nada es estable y donde la frontera entre la realidad y la ilusión se cuestiona constantemente.

Además de la violencia individual, la luz en *I Apologize* también puede verse como una metáfora de la violencia social o estructural. La iluminación escénica, a menudo fría y clínica, refleja una sociedad en la que las relaciones humanas están marcadas por

una forma de deshumanización e indiferencia. Desde esta perspectiva, la luz se convierte en un medio para representar la violencia sistémica, invisible pero presente.
La luz a veces se usa para simbolizar la violencia social, iluminando de manera desigual los diferentes aspectos, creando así una jerarquía visual que refleja la jerarquía social. (Velasco-Pufleau, 2020).

De este modo, los aislamientos de las figuras – mujer adulta y hombre punk rock, como los cuerpos esparcidos de las muñecas se aíslan contrastando así su lugar en la sociedad. De esta manera, la iluminación en *I Apologize* destaca las relaciones de poder y las tensiones entre los personajes, lo que hace que la violencia sea más palpable y anclada en una realidad social que va más allá del individuo.

En la pieza, G. Vienne utiliza la luz para crear atmósferas y reforzar y manifestar la violencia en todas sus formas. La luz se convierte en un personaje en sí mismo amplificando la violencia física, psicológica y social. Oscilando entre momentos de sombra y luz intensa, crea una atmósfera de incomodidad constante. Al manipular la luz de una manera sofisticada, Vienne logra transformar este elemento técnico en un vector de la violencia, creando una inmersión total para el espectador, que durante la gran parte del espectáculo comparte la misma atmósfera lumínica con los personajes – la iluminación blanca fría que se extiende desde la escena al patio de butacas. Estas luces aumentan la intensidad emocional y participan en la construcción de una experiencia teatral donde la violencia es omnipresente e inevitable.

2.4.7 La máscara como herramienta de anonimato y deshumanización

En *I Apologize*, aparte de los elementos sonoros y visuales descritos, Vienne también utiliza la máscara, símbolo/objeto significativo que se convierte en una herramienta de transformación identitaria y de representación de la violencia. Vienne explora las relaciones entre el individuo, la otredad y la violencia, mientras cuestiona las fronteras entre lo que se ve y lo que se oculta.

En la pieza, la máscara encarna ante todo una forma de deshumanización. El personaje que porta la máscara ve cómo se borran o alteran sus rasgos humanos. Esta deshumanización permite liberar al personaje de las restricciones sociales asociadas a su apariencia, pero a cambio, lo coloca en un estado de anonimato, donde la violencia se vuelve menos “personal” y más sistémica. Este aspecto es particularmente relevante en el contexto de la violencia mediática (mencionada en el marco teórico de este capítulo)

que ejerce la violencia psicológica y atraviesa esta pieza, donde los personajes a veces se reducen a objetos o mecanismos más que a sujetos humanos como la máscara que el personaje de director de escena coloca una máscara de animal (conejo) a una de las muñecas.

Los trabajos del antropólogo Victor Turner sobre el papel de la máscara en los rituales y sociedades tradicionales nos aporta una lectura de la máscara en *I Apologize* como un objeto de «liminalidad», donde el personaje se encuentra en un espacio de transición, entre lo humano y lo no humano. Turner describe la máscara como un medio para romper las fronteras entre el mundo ordinario y el mundo sagrado o la violencia (Turner, 1999). Desde esta perspectiva, la máscara crea una ruptura entre la apariencia exterior y las emociones interiores, entre el individuo y la sociedad, y entre el intérprete y el espectador.

La máscara como herramienta de transformación identitaria permite que los individuos se disfracen de algo que no son, asuman una personalidad diferente y, de este modo, liberen una violencia que, de otro modo, estaría reprimida o contenida. En este sentido, la máscara actúa como un catalizador de la violencia. A menudo se usa en momentos en los que la identidad del personaje se vuelve difusa o cuando debe realizar actos que no asumiría de otra manera. El personaje masculino/director de escena del crimen se coloca una máscara de conejo, de apariencia inquietante, cuando intenta simular el crimen adoptando el rol del asesino.

En el arte contemporáneo, la artista Marina Abramovich ha explorado frecuentemente la cuestión de la performance y la máscara en sus obras. Abramovich observa que la máscara permite al artista liberar sus impulsos y transformarse en algo diferente de sí mismo, en otra faceta de la violencia humana o el deseo. (Abramovich, 2011). La máscara en *I Apologize* ofrece una posibilidad para los personajes de entrar en zonas de violencia extrema, ya sea a través de la manipulación de otros o mediante la transformación de su propia percepción de sí mismos.

En la pieza, la máscara representa también una cuestión de conformismo y violencia social. La máscara se convierte en un medio para ocultar la autenticidad y desempeñar un rol en una sociedad que impone expectativas y normas. Este uso de la máscara remite a la idea de la violencia simbólica, el concepto desarrollado por Pierre Bourdieu, quien describe la violencia ejercida por las instituciones y estructuras sociales sobre el individuo para conformarlo a las expectativas sociales (Bourdieu, 1980). El personaje masculino punk rock enmascarado en *I Apologize* (lleva una máscara de

monstruo que remite al cine de terror) podría verse así, como una víctima de esta violencia social, una persona que se ve forzada a esconderse tras una máscara para evitar ser excluida o estigmatizada.

En la pieza, la máscara también funciona como un revelador del sufrimiento y de la violencia interior. La máscara, como elemento de distorsión física, permite amplificar el aspecto deformado de la identidad del personaje, dándole a su sufrimiento una dimensión visual y casi grotesca. Esta deformación corporal y facial recuerda la forma en que el cuerpo, cuando está bajo la influencia de la violencia psicológica o física, se transforma y se desfigura. La máscara se convierte así en un espejo de la violencia interna, un reflejo de lo que se oculta o se reprime dentro del personaje. Esto nos remite a las observaciones de Susan Sontag sobre la representación del sufrimiento en el arte - el sufrimiento representado puede tomar la forma de una máscara. (Sontag, 2003).

Vienne utiliza la máscara como herramienta dramática para explorar los temas de la violencia y de la identidad fragmentada. A través de la máscara, la obra muestra cómo el individuo puede despersonalizarse, transformarse y someterse a roles impuestos por la sociedad o por sus propios deseos destructivos. La máscara es un vector de violencia psicológica y física, que libera pulsiones ocultas y deforma la identidad del personaje.

2. 5 Une belle enfant blonde / A young, beautiful blonde girl (2005)

2.5.1 Sobre la obra

Une belle enfant blonde es una creación de Gisèle Vienne, basada en el texto de Dennis Cooper y Catherine Robbe-Grillet. La partitura sonora es una creación de Peter Rehberg, y el diseño lumínico de Patrick Riou. Simone Hoffmann realiza el diseño del vestuario; las esculturas/muñecas son una creación de Raphaël Rubbens, Dorothéa Vienne-Pollak y Gisèle Vienne. La pieza fue creada en colaboración con los intérpretes Jonathan Capdevielle, Catherine Robbe-Grillet y Anja Röttgerkamp.

La pieza fue creada durante una residencia artística Subsistances Lyon en el período de 2004-2005. Se trata de una coproducción del Festival d'Avignon, Bonlieu – Scène nationale d'Annecy, Emilia Romagna Teatro Fondazione de Módena, y Centre

chorégraphique national de Franche-Comté (Belfort). La pieza fue estrenada el 17 de julio de 2005 en el marco del Festival d´Avignon, Francia.

G. Vienne continúa su exploración e investigación acerca del vínculo entre la fantasía y la muerte, las variaciones en la reconstrucción de un accidente, que cuestiona una representación unívoca de la realidad, y, como parte de esta dimensión ambigua, la relación entre realidad y fantasías. Esta pieza, como la anterior, *I Apologize*, gira en torno a la relación entre los cuerpos naturales y artificiales, y la idea de una extrañeza inquietante. Vienne señala que :

> Une belle enfant blonde / A young, beautiful blonde girl part, d'abord de façon linéaire, de l'hypothèse d'un crime, en présence d'un auditoire de poupées articulées aux dimensions d'un corps de jeune fille. Interprètes réels, poupées, personnages absents oscillent entre personnages réels et fantômes, et remettent en question la véracité et la linéarité de ce développement du fait d'erreurs de logique dans la narration. (Vienne, 2005)

Cada uno de los personajes vive su propia experiencia, lo que les hace cuestionar su relación con la fantasía y la confusión que puede surgir o no con la realidad. Esta es una representación compleja e infinita de una fantasía y de la forma en que esta se repite y se modifica. Tanto *Une belle enfant blonde* como *I Apologize* surgen de las investigaciones realizadas sobre la representación de un evento y la expresión de la obsesión y la ausencia. (Vienne, 2005)

Une belle enfant blonde muestra a tres personas y cada una de ellas tiene una relación especial con la fantasía del asesinato. Las desviaciones internas parecen tanto más violentas cuanto que ocurren dentro de un marco organizado con puntos de referencia precisos, en un entorno rígido y estructurado. Vienne señala que :

> Les poupées présentes matérialisent un antagonisme dramatique : celui d'un corps qui fait le lien entre l'érotisme et la mort. Bien qu'incarnée, la poupée peut aussi évoquer l'absence, le manque, le fantôme désincarné. Son corps a un statut intermédiaire entre corps réel et un autre qui, bien qu'imaginé, simple objet, est un prodigieux tremplin à fantasmes. (Vienne, 2005)

La pieza está basada en un texto autobiográfico de Dennis Cooper, a partir del cual la escritora Catherine Robbe-Grillet, como una de las intérpretes de esta pieza,

improvisa y añade algunos de sus propios elementos autobiográficos. Jonathan Capdevielle interpreta a un personaje con una identidad sexual confusa y una doble personalidad que le permite investigar acerca de su propia muerte. Anja Röttgerkamp, inicialmente víctima de un escenario angustioso, revela durante la obra un voyerismo de escucha que ejercita para su propio placer. Los tres actores, inicialmente intérpretes de la pieza, poco a poco se convierten en sus propios directores, juegan con sus fantasías y cuestionan los vínculos íntimos entre el erotismo y la muerte.

Al comienzo del proceso de creación de la pieza, los tres intérpretes recitaban el texto asignado, pero pronto abandonaron ese guion para hacerse cargo de la dramaturgia, interpretando sus propias fantasías y divagando acerca del erotismo y la muerte. Catherine Robbe-Grillet evoca las dificultades que confronta un joven homosexual estadounidense y añade algunas observaciones sobre sus propias experiencias sadomasoquistas.

Vienne (2005) comenta que la pieza *Une belle enfant blonde*, concebida como un eco, se inclina hacia la evocación de la madurez. El texto transmitido mediante la voz en off va sembrando poco a poco dudas sobre el contenido mismo de lo dicho, duplicando la realidad. A lo largo de la pieza, el espectador atrapado entre múltiples posibilidades se plantea preguntas acerca de la identidad de los personajes y el contenido de sus narraciones - ¿Quién es quién? ¿De quién habla Catherine Robbe-Grillet? etc.

Esta pieza, al igual que su homóloga en este díptico, *I Apologize*, engloba la misma atmósfera oscura y apasionada, dejando atrás la exaltación adolescente para dar paso a una madurez más tranquila y organizada. (Vienne, 2005) Aquí Vienne profundiza en la fantasía, en el fantasma y en la representación de un hecho, en la obsesión y en la ausencia. Estos se manifiestan en las apariciones, como la de una joven vestida de rosa que, por un momento, se desnuda el pecho y duda entre bailar o gatear (Anja Rottgerkamp), así como la de un joven con un traje negro de dos piezas, de físico andrógino y maquillado (Jonathan Capdevielle), la de la Maestra de ceremonias y dominatriz, C. Robbe-Grillet, con una apariencia severa y rígida, y las muñecas inmóviles sentadas en un banco o de pie, que representan a niñas vestidas de colegiala, de tamaño natural, como en la pieza *I Apologize*. (Le Nouvel Obs, 18 de julio de 2005)

Las muñecas adolescentes heridas están sumidas en la confusión y expuestas a la crueldad igual que los demás personajes que incomodan de una manera violenta. Aquí surgen reflexiones acerca de las cuestiones de identidad sexual, género, erotismo vinculado a la muerte, reconocimiento de los propios deseos que remiten tanto a Georges

Bataille como a Hans Bellmer, cuyas imágenes de muñecas guardan semejanza con las muñecas de las medias manchadas de sangre, creadas por Giselle Vienne.

2.5.2 El hombre de Sade y su desprecio por el prójimo: Erotismo y prácticas sexuales

En *Une belle enfant blonde*, Catherine Robbe-Grillet tergiversa las palabras de Dennis Cooper uniendo su propio relato para blandir prácticas sexuales marginales. El tema de la sexualidad humana y la muerte se ha abordado en diferentes disciplinas por numerosos autores, entre otros, Sigmund Freud en psicoanálisis, George Bataille en la filosofía, Marqués de Sade, Catherine Robbe-Grillet y Alain Robbe-Grillet en literatura, y estos son los referentes que Vienne menciona como fuentes de inspiración en sus trabajos. (Vienne, 2005) A través de los referentes de Vienne trataremos de establecer un vínculo con las fuentes mencionadas y explorar lo que esconden los procedimientos y las imágenes generados por la creadora en relación al Eros y a la muerte.

El marqués de Sade (Donatien Alphonse François, 1740-1814) es uno de los filósofos más controvertidos y provocativos de la historia de la literatura. Su obra se caracteriza por una visión radical del erotismo y la sexualidad, donde explora prácticas extremas que desafían los límites de la moralidad y las normas sociales de su época. Sade es conocido por su desprecio hacia la figura del prójimo, un desprecio que se manifiesta principalmente a través de sus conductas sexuales y eróticas, las cuales se presentan como medios para ejercer poder, dominio y control sobre los demás. En sus textos, el erotismo no es solo una manifestación de deseo, sino también una herramienta para cuestionar las estructuras sociales y de poder.

El desprecio por el prójimo forma parte de una filosofía de la dominación de Sade que no solo escribe sobre la transgresión sexual, sino que articula una filosofía donde el individuo busca su propia satisfacción sin considerar las necesidades, deseos o sufrimientos de los demás. Esta idea de la dominación se refleja constantemente en sus personajes, quienes se ven a sí mismos como seres superiores, mientras que los demás son considerados meros objetos para la satisfacción de sus deseos.

La trayectoria literaria de Sade es única y paradójica: borrado del mundo en 1800, aunque murió en 1814, en el siglo XIX su obra se leerá, pero prácticamente no habrá rastros de su publicación. De 1900 a 1945, mientras el nombre de Sade aparece en la prensa, sus libros desaparecen casi por completo de la circulación. En 1947, se comienza a reimprimir su obra; se leerá un poco más, aunque no tanto. Sin embargo, será sobre todo

la exégesis sadiana la que invadirá las imprentas del mundo occidental en una avalancha de palabras sin precedentes, bajo la cual pronto desaparecerá el escritor, el novelista y el poeta excepcional. (Le Brun, 2014)

En *Justine* (1791), uno de los textos más emblemáticos de Sade, la protagonista experimenta una serie de abusos y humillaciones que ilustran cómo el poder y la dominación sexual se ejercen sin restricción. Jean-Paul Sartre también elaboró este aspecto en *La Nausea* (1938), observando que Sade utiliza la violencia sexual no solo para explorar la perversidad humana, sino como una crítica a la hipocresía de la sociedad que condena tales actos, pero los practica en su propia forma, como se observa en las instituciones de poder como la religión y el Estado.

Annie Le Brun, editora de las obras completas del Marqués de Sade, y autora del ensayo *Sade, Attaquer le soleil* (2014), en su obra filosófica indaga en las angustias y limítrofes más oscuros del ser humano. En una entrevista con Philippe Ollé-Laprune Le Brun observa que Sade, con su ateísmo fundamental, sigue siendo nuestro contemporáneo:

> Este vértigo se debe al hecho de que Sade se propone pensar lo que, civilización tras civilización y siglo tras siglo, se consideró impensable, a saber, la ferocidad del deseo e incluso por qué el deseo está ligado a la criminalidad. Hay que recordar que Sade empieza con un texto insoportable, casi ilegible, que es Los ciento veinte días de Sodoma, donde comienza a interesarse por las pasiones criminales, es decir, aquellas que son socialmente irrecuperables en el momento en que los filósofos de las Luces, al contrario, se lanzan en la gran empresa de socialización de las pasiones mediante su desvío hacia el campo económico.
>
> Pero, más allá del escándalo manifiesto que consiste en rechazar cualesquiera soluciones sociales, también resulta vertiginosa la manera de pensar de Sade, que nunca negociará, como lo explica en una carta a su esposa fechada en 1783. (Ollé-Laprune, 2011)

Después de leer la carta de Sade, Le Brun considera que es difícil leer a Sade como a cualquier filósofo por su arraigo pasional del pensamiento y porque nos conduce hasta lo más profundo de la noche sexual. Para Sade, el surgimiento del pensamiento es indisociable del brote del deseo:

> Mi manera de pensar, dice usted, no puede ser aprobada. Pues, ¡qué me importa! ¡Loco es aquel que adopta una manera de pensar para satisfacer a los demás! Mi manera de

> pensar es el fruto de mis reflexiones. Pertenece a mi existencia, a mi organización. No puedo cambiarla, e, incluso si lo quisiera, no lo haría. Esta manera de pensar que usted sanciona es el único consuelo de mi vida, desagravia todas mis dolencias en la cárcel, acarrea todos mis placeres en el mundo y me importa más que la vida misma. No es mi manera de pensar lo que provocó mi desgracia, sino la de los demás. Por ende, como usted dice, si mi libertad me costara el sacrificio de mis principios o de mis gustos, podemos decirnos un adiós definitivo porque preferiría sacrificar mil vidas y mil libertades si las tuviera. Hasta en el cadalso no cambiaría.[13]

Annie Le Brun (Ollé-Laprune, 2011) señala que el surgimiento del pensamiento, indisociable del brote del deseo se encuentra en el libro de Sade *Juliette*, hermana de *Justine* (1791). Como observa la editora de la edición de *Juliette* (2022) de Cátedra, Lydia Vázquez:

> Las inseparables Justine y Juliette tienen una función clara, proclamada en el título mismo de las obras complementarias que protagonizan estas dos hermanas: demostrar que la virtud no es recompensada y que solo el vicio conoce la prosperidad en este mundo. (Vázquez, 2022)

Este pensamiento introduce el cuerpo, lo que refleja el universo de Sade "no hay ideas sin cuerpos, ni tampoco cuerpos sin ideas" señala Le Brun. (Ollé-Laprune, 2011)

2.5.3 Erotismo como transgresión: El uso del sexo como un acto de rebeldía

El erotismo en las obras de Sade no es solo una cuestión de deseo, sino un acto explícito de rebeldía contra las convenciones sociales. En *La philosophie dans le boudoir* (1795), Sade presenta a sus personajes como figuras que rechazan las normas morales tradicionales y buscan, a través del sexo y la violencia, liberar al ser humano de las restricciones impuestas por la sociedad. Aquí, la sexualidad se convierte en un espacio para cuestionar las estructuras de poder, y más específicamente, la relación entre el individuo y el Estado.

[13] La carta de Sade citada por Annie Le Brun en Ollé-Laprune, P., (7 de octubre de 2011) Annie Le Brun, Revista, Letras Libres. Recuperado de : https://letraslibres.com/revista-espana/annie-le-brun/

Judith Butler (1999), señala que el cuerpo es un lugar donde las normas sociales se manifiestan, y en este sentido, las transgresiones de Sade son fundamentales; su erotismo revela cómo las prácticas sexuales pueden desafiar y desmantelar las estructuras normativas. En este contexto, las conductas sexuales de Sade no solo son una forma de disfrute personal, sino también un acto de subversión que busca destruir el orden establecido.

Una de las características perturbadoras de la obra de Sade es el uso de la violencia sexual, que se presenta no solo como una forma de placer, sino como una manifestación de poder absoluto. En *120 días de Sodoma* (1785), Sade describe un mundo donde el abuso sexual es sistemático y, más aún, necesario para el establecimiento de un orden social basado en la sumisión de los débiles a los fuertes. De acuerdo con M. Foucault, en su *Historia de la sexualidad* (1998), la sexualidad, para Sade, no solo es una práctica de placer, sino una forma de poder que moldea la subjetividad humana, al mismo tiempo que subordina al otro en su totalidad. Annie Le Brun remite a Sade como antídoto contra el formateo de los seres y de los deseos "para combatir la obscenidad del realismo sexual que hoy triunfa." (Ollé-Laprune, 2011)

Para Sade, el sufrimiento ajeno no es solo una consecuencia de la dominación sexual, sino un medio a través del cual los individuos alcanzan la libertad. En sus textos, la humillación y el abuso son presentados como una forma de purificación o liberación personal, en la que el individuo se libera de las ataduras sociales al someter a otros. Sade explora un mundo donde la sexualidad se convierte en un terreno para el poder, el control y la transgresión de las normas sociales. Su desprecio por el prójimo se manifiesta en sus representaciones de violencia sexual y en su rechazo a las convenciones morales y políticas de su tiempo. A través del erotismo y las prácticas sexuales, Sade no solo desafía las normas de la sexualidad, sino que propone una crítica profunda a las estructuras de poder que sostienen la sociedad.

En *El erotismo* (1997), Bataille introduce el concepto de aprobación de la vida hasta en la muerte, habla de la discontinuidad y del anhelo por la continuidad de los seres como origen de su atracción por el erotismo y la muerte que desarrolla en Las Lágrimas de Eros (1997). Bataille observa que, "En la historia del erotismo, la religión cristiana desempeño una función clara: su condena. En la medida en que el cristianismo rigió los destinos del mundo, intentó privarlo del erotismo." (Bataille, 1997, p. 97) Bataille señala que esta condenación tuvo su equivalente opuesto en el fuego del infierno que se relaciona con el satanismo:

> La Edad Media otorgó un lugar al erotismo en la pintura: ¡lo relegó al infierno! Los pintores de esta época trabajaban para la Iglesia, y para la Iglesia, erotismo significaba pecado. Sólo podía ser introducido en la pintura bajo el aspecto de la condenación. Únicamente fue permitido en representaciones del infierno o, como máximo, simbolizando repugnantes imágenes del pecado. (1997, p. 100)

A partir del Renacimiento esta visión cambia y el reflejo de las pasiones representado en la pintura y en el grabado no interpretan un sentimiento común de la misma forma que en la Edad Media y su imaginería. La violencia de las pasiones no dejaba de intervenir en el arte erótico dado el poder de la religión. Bataille menciona las obras de A. Durero, L. Cranach, o H. Baldung Grien que reflejan la incertidumbre de esta época cuyo componente erótico es angustioso. Las obras como Muerte de Lucrecia, o Judith y la cabeza de Holofernes de Cranach, La mujer y la muerte, o La mujer y el filósofo (ambas de 1515) de H. Baldung Grien y otros. (Bataille, 1997)

El universo interior de la escritora y maestra de ceremonias sadomasoquistas, Catherine Robbe-Grillet nos introduce en el sadomasoquismo, arte y una iconoclasta visión del amor mediante las cuales desafía las relaciones entre el poder y la sumisión, la sensualidad y el dolor físico. Bajo el pseudónimo Jeanne de Berg, C. Robbe-Grillet narra sus experiencias en el libro *Céremonies de femmes* (2023), como en numerosas entrevistas para diferentes medios.

En la Entrevista con Catherine Robbe-Grillet y Catherine Millet de N. Kaprielian cuenta que C. Robbe-Grillet, amante de los accesorios y máscaras, la teatralidad del sexo, los papeles a la Sacher Masoch es una dominante y animadora de sesiones sadomasoquistas en París, de hábitos sexuales poco corrientes. (Kaprielian, 2002) La escritora crea puestas en escena de sus deseos a favor del placer y la libertad de vivirlo con una supresión permanente de todo pathos, victimismo o reivindicación feminista, de cualquier ideología. C. Robbe-Grillet comenta que nos encontramos con una autentica fractura entre la vida social y la fantasía sexual y no se puede establecer un paralelismo entre posición social y posición sexual. Cuestiona el término sadomasoquismo como un compuesto incorrecto y no cuestiona el papel de sumisas de las mujeres que practican estos juegos:

> No se trata de un sádico frente a un masoquista, sino de alguien que se arroga el papel dominante, dentro de una relación englobada en el universo masoquista. A la hora de

> practicar este juego, las mujeres optan casi siempre por el papel de sumisas. ¿Por qué no? (Kaprielian, 2002)

De este modo, la mujer masoquista que se da y exhibe como tal, domina. El hecho de que el sadomasoquismo se base en el mutuo consentimiento mediante signos, códigos que expresan esos límites, la mujer no está sujeta a ninguna obligación y como afirma C. Robbe-Grillet, esos límites pueden variar según los días porque el cuerpo es algo que no es posible dominar por completo. Catherine Millet habla de una consciencia de los límites y señala que la mujer sumisa puede llegar a ser la reina de una sesión acaso se deba también a que es ella quien marca los límites. En cuanto a la transgresión sexual, ambas escritoras afirman que existen solo dos transgresiones auténticas, dos prohibiciones, y estas son la violación y la muerte. (Kaprielian, 2002)

Jean-Max Colard observa que las ceremonias que organiza C. Robbe-Grillet tienen forma de cuadros vivientes (Collard, 2009) lo que remite a las imágenes de *Une belle enfant blonde* (entre otros trabajos de Vienne). La escritora describe el ceremonial erótico como una sucesión de episodios diseñados para ser vividos en intimidad. La teatralización encuentra inspiración en una obra de arte, un cuadro o una serie de cuadros como, por ejemplo, el cuadro de Botticelli que ilustra una historia del *Decamerón* que habla de una caza de fantasmas: una mujer desnuda corre por un bosque, perseguida por un jinete en un corcel blanco. La acción se repite en diferentes cuadros infinitas veces. Estas acciones inspiraron a C. Robbe-Grillet dado que el tema de la caza ronda la fantasía sadomasoquista y le resultó emocionante intentar reconstruirlo. (Collard, 2009)

De este modo, la escritora se propone el desafío de acercarse a la historia del arte pictórico, siendo fiel a la crueldad que se transmite en sus historias y en otras de las que se inspira, como las de Sade, la poesía de Baudelaire, entre otros. Aborda la imaginación plástica que entra en juego con sus composiciones y su cromática.

Encontramos paralelismos tanto en el proceder de Vienne como en las imágenes que remiten a las de C. Robbe-Grillet: cuadros vivientes, la repetición de acciones, mujeres en poses lánguidas, similares a las muñecas de Vienne y, en ocasiones, a las de las intérpretes. Asimismo, se observa la orquestación de las entradas y salidas, y el contraste entre el vestuario barroco y el sobrio, uniformado.

En la ceremonia *Los cinco sentidos* de C. Robbe-Grillet, realizada como un cortometraje que forma parte del documental *The Contract* (2010) de la cineasta Lina M.

Mannheimer, los gestos se desarrollan a cámara lenta, sensual y coreografiada. La lentitud se subraya con la repentina irrupción de gestos bruscos como, entre otras, en esta pieza de Vienne también. Los fantasmas y confesiones íntimas se reflejan tanto en la escritura y ceremonias de C. Robbe-Grillet como en la pieza de Vienne. Se percibe la noción del ritual, tanto en la pieza como en la ceremonia de C. Robbe-Grillet, ambos rituales contienen elementos del ritual primigenio envuelto en un formato de formas y líneas sofisticadas.

En ambos, se transponen las calidades locativas y estéticas de interiores sofisticados con el ritual ancestral, que sucede en el exterior, y guarda vínculos importantes con el entorno natural. El ritual de la ceremonia de C. Robbe-Grillet es barroco, y el de la pieza de Vienne es minimalista. Actos violentos se suceden en ambos rituales mediante la repetición de acciones relacionados a los comportamientos agresivos de seducción y lucha por el poder.

En el documental *The Ceremony* (2014) de Lina Mannheimer, C. Robbe-Grillet comenta que su ceremonia trata de rebasar la intensidad en la cuestión de relación de poder "intentar rebasar los límites de la intensidad" y esto sucede mediante la dominación en el juego sexual, o por medio de las cosas que conmueven, emocionen o desestabilicen; y quizás, hasta cierto punto porque disfruta haciendo daño porque le excita y le da placer. (Mannheimer, 2014, 11´28 – 12´07)

Tanto en *I Apologize* como en *Une belle enfant blonde*, las escenas de danza erótica y sensual de la mujer sexuada y del hombre barroco asocian al disfrute unido al dolor. Ambos parecen estar a la merced de un poder - amo dominador - en este caso invisible, o del fantasma de sus propios deseos.

Una de las participantes de la ceremonia cuyo nombre no se proporciona en la película *The Ceremony*, afirma que no se trata de tener el poder, sino de la confianza que permita que el otro se libere. Liberarse en este contexto se refiere a una liberación de uno mismo – comprendemos que se trata de despojarse de todos los códigos adquiridos como códigos de valores sociales y culturales. La participante habla de abandonarse a los sentidos y deseos propios, de perderse sin miedo, dado que la confianza en el otro, en este caso, procura los cuidados y los límites. Lo que estaba enterrado sale a la luz, y las conexiones que se establecen y forjan con las personas en este contexto son mucho más intensas y poderosas que en las situaciones y procedimientos relacionales comunes. Este ritual se inscribe en una dimensión distinta del mundo cotidiano que conocemos, y, al

teatralizar la fantasía de Eros y la muerte, nos acerca más a lo primigenio descrito anteriormente por Bataille, y comentado por C. Robbe-Grillet:

> Para mí, aquí se trata de algo muy bello. Hay teatralidad en mis veladas, un cierto tipo de erotismo en el que yo soy el ama de todas las escenas, El Ama de Ceremonias. Mi papel es llevarlos al punto de incandescencia, donde los presentes están atrapados por una especie de tensión dramática que es algo sagrado, pero pasajero. No estamos acostumbrados a relacionar el erotismo con lo sagrado; no se considera decente en nuestra sociedad, pero eso es lo que yo deseo y quiero. (Mannheimer, 2014, 30´- 31´06)

En *Une belle enfant blonde* percibimos una tensión entre el acto de abandonarse o no a sus sentidos, y este hecho se materializa con el contraste del baile sensual de la intérprete/bailarina y la quietud de las muñecas, y con los contrastes de movimientos voluptuosos y congelados repentinos de la bailarina.

La plástica escénica y la manifestación de la violencia de *Une belle enfant blonde*, entre otras piezas, remite a la escultura de Hans Bellmer (1902, Alemania – 1975, Francia) titulada *Die Puppe - La muñeca*. Agnès de la Beaumelle (2007) describe la famosa muñeca de tamaño natural de Hans Bellmer como objeto predilecto, una obra transgresora que no está lejos de convertirse en un icono que abre el camino a una reflexión muy actual sobre la integridad corporal y la identidad sexual. En su época, la muñeca de Bellmer estalló al desdibujar las categorías establecidas, y Beaumelle comenta que no se trata ni de un objeto ni de una escultura. Se constituye más bien como un organismo híbrido, polimórfico, y como un instrumento manipulable y transformable hasta el infinito. Y si bien puede considerarse como un avatar final de los maniquíes, autómatas y robots producidos en grandes series en la devastada Alemania al inicio de la Gran Guerra, va más allá del espíritu de burla y de sátira social que impulsó la moda de espíritu dadaísta. Puede considerarse un objeto para uso privado, respondiendo a un impulso subjetivo (una nostalgia de la infancia y sus juegos, un abandono definitivo a la imaginación erótica). Esta es, como afirma Beaumelle, sobre todo una obra de melancolía e "inquietante extrañeza", una mezcla de pulsión de deseo y pulsión de muerte, maravilla y crueldad, cotidianidad e inverosimilitud, como la muñeca Olimpia del cuento de Hoffmann (El hombre en la arena, 1817) que tanto impacto tuvo en Bellmer.

Los surrealistas Paul Eluard, André Breton, Henri Parisot y Georges Hugnet admiraron al artista berlinés que publicó de forma independiente, en Karlsruhe, una colección confidencial y en miniatura, titulada Die Puppe. Estas imágenes publicadas como fotografías en la revista *Minotaure* (1935) son como otros tantos cuadros vivientes que representan las infinitas variaciones de un cuerpo improbable, y que Bellmer pronto coloreará con anilina para "histerizar" aún más su artificio y su poder de seducción. Como afirma Beaumelle, respondiendo a los nuevos imperativos ambivalentes de la "belleza convulsiva": "erótico-velado, explosivo-fijo, mágico-circunstancial", esta belleza tiene que ver con contradicciones. De este modo, La muñeca de Bellmer representa un artefacto poético y apela a la imaginación inconsciente más secreta. Este objeto articulado extraño se presta a todas las posibilidades corporales: se puede dividir, desdoblar, abrir y cerrar. Dadas todas estas posibilidades de manipulación y transformación remite al tema singular actual de la "anatomía del deseo", que está en el centro de la investigación visionaria del artista y humanista-ingeniero Hans Bellmer. (Beaumelle, 2007)

La escultura objeto es una especie de geografía interna del cuerpo, entendida como un vasto anagrama de inversiones y reversiones, de remembramientos y desmembramientos, de coalescencias y contracciones, de proliferaciones sin fin. La búsqueda que el artista persigue desde y con La Poupée – la búsqueda vertiginosa, obsesiva, sadiana de una imagen a través de la cual "revitalizar" el deseo y crear nuevas fantasías. (Beaumelle, 2007)

La muñeca inicia un "diccionario monstruoso" de ambivalencias corporales y encuentra su reflejo y prolongación en las creaciones de Vienne mediante el uso de las muñecas y los cuerpos de los intérpretes. La muñeca de Bellmer remite a los cuerpos y las composiciones que se crean y participan en las ceremonias de C. Robbe-Grillet, mencionadas anteriormente. La inmovilidad de las fotografías de la muñeca de Bellmer encuentra su eco en los cuadros vivientes de la maestra de ceremonias y abre nuevos caminos en la narración de los cuerpos vivos que participan de ellas.

Los elementos mencionados – el universo de la fantasía, el fantasma, el cuadro viviente, el gesto inesperado, la lentitud y los contrastes bruscos forman parte del universo de Alain Robbe-Grillet, escritor y cineasta francés, compañero de Catherine Robbe-Grillet. En su novela *Jalousie* (2012)[14], el narrador omnipresente que ocupa toda la novela, jamás es revelado – el lector no llega a verlo ni a oírlo, pero convive con esta

[14] Edición en castellano: La celosía, Barral editores, traducción de Juan Antonio Rero

presencia a lo largo del relato. El narrador fantasma es el marido que vigila a su mujer, y en el universo que se construye entre él y la mujer, el lector queda atrapado.

Del mismo modo, el espectador de *Une belle enfant blonde* de Vienne queda atrapado en los universos propios de cada personaje y en los que se crean en escena entre ellos - mundos aparentemente inconexos. El espectador atrapado, con la mirada fija, se convierte en una especie de voyeur o vacío presente como el "yo" del narrador de *Jalousie* – y así asiste a los universos de la muñeca, de la maestra de ceremonias, de la mujer sexuada y del hombre barroco. Las escenas de la novela flotan en el espacio, se trata de un presente de idas y venidas que se acelera y ralentiza, se acerca y aleja desdibujándose y creando contrastes constantes como la pieza de Vienne.

Los recuerdos en la novela se presentan como una aceleración que resulta violenta, mientras en *Une belle enfant blonde*, las aceleraciones se dan de la manera más abstracta y pasan por el cuerpo de la intérprete/bailarina y, mediante la aceleración de movimientos se genera la misma sensación violenta. Tanto en la novela, como en la pieza de Vienne, cuesta dilucidar entre el recuerdo y la dislocación de la realidad. En ambos casos, el lector/espectador se deja llevar por la cadencia de las apariciones, de lo no dicho y con lo que surge de su propia percepción complementa estas formas de recuerdos, extractos de sueños o fantasías y otros universos definibles e indefinibles.

El espectador, guiado/manipulado por Vienne descubre que su mirada hacia fuera es en realidad, una mirada hacia el interior. Este es uno de los efectos del misterio que impregna toda la obra de Vienne – en escena siempre ocurre algo (un gesto, un movimiento, efecto sonoro, lumínico o textual) que aporta al misterio y se materializa a través de lo sensorial. El misterio nos remite a las teatralizaciones de las sesiones de C. Robbe-Grillet y el eco del misterio se vuelve una cadena de ecos entre la obra de Vienne y sus referentes.

En *Las lágrimas de Eros* (1997), G. Bataille trata de abrir la conciencia a la identidad del orgasmo que identifica como "pequeña muerte" y de la muerte definitiva, y dilata la percepción del pensamiento mediante la acción sensorial de la vista. Palabra e imagen están unidas y dan forma a los fantasmas de la sexualidad. Estos van revelando la perenne inquietud del Hombre, desde los tiempos más remotos, ante los enigmas del sexo, oscuramente arraigados en la conciencia de la propia muerte:

> Si es cierto que "diabólico" significa esencialmente la coincidencia de la muerte y el erotismo, si el diablo no es al fin y al cabo sino nuestra propia locura si lloramos, si profundos sollozos nos desgarran – o bien si nos domina una risa nerviosa – no podremos dejar de percibir, vinculada al naciente erotismo, la preocupación, la obsesión de la muerte (de la muerte en el sentido trágico, aunque a fin de cuentas, risible). (Bataille, 1997, p. 41)

Bataille evoca las pinturas rupestres y las representaciones de los hombres en estado de erección sobre las paredes de las cavernas no se diferenciaban únicamente de los animales a causa del deseo relacionado a la esencia de su ser. El autor sostiene que lo que sabemos de ellos nos permite afirmar que sabían algo que los animales ignoraban – que morirían. De este modo, afirma que desde la antigüedad los seres humanos tienen un conocimiento estremecedor de la muerte y las figuraciones del Paleolítico superior constituyen el múltiple testimonio de su vida erótica.

El ámbito de lo "diabólico" relacionado con la muerte se relaciona con la angustia que otorga el cristianismo, pero según Bataille, lo "diabólico" existió desde el instante en que los hombres reconocieron que eran mortales y vivieron a la espera en la angustia de la muerte: "A decir verdad, el sentimiento de incomodidad, de embarazo, con respecto a la actividad sexual, recuerda, al menos en cierto sentido, al experimentado frente a la muerte y los muertos." (Bataille, 1997, p. 52) Bataille afirma que la violencia nos abruma en ambos casos, ya que lo que ocurre es extraño al orden establecido, al cual se opone esta violencia:

> La muerte se asocia a las lágrimas, del mismo modo que en ocasiones el deseo sexual se asocia a la risa; pero la risa no es, en la medida en que parece serlo, lo puesto a las lágrimas: tanto el objeto de la risa como el de las lágrimas se relacionan siempre con un tipo de violencia que interrumpe el curso regular, el curso habitual de las cosas. (1997, p. 52)

Las lágrimas se vinculan a acontecimientos inesperados que nos sumen en desolación, pero un desenlace feliz e inesperado nos puede conmover hasta el punto de hacernos llorar. Bataille (1997) afirma que, aunque el torbellino sexual no nos hace llorar,

siempre nos turba y en ocasiones nos trastorna, o nos hace reír o nos envuelve en la violencia del abrazo. El escritor plantea la pregunta acerca de un valor decisivo en relación a las reacciones oscuras, inmediatas relacionadas con la muerte y el erotismo y concluye que trata de un enigma desconcertante. Este enigma lo encuentra en los más antiguos documentos prehistóricos (y fundamentales en la Biblia) de la cueva de Lascaux y el tema del pecado original que es el tema de la leyenda bíblica – la muerte vinculada al pecado, a la exaltación sexual, al erotismo. El documento en cuestión es una pintura rupestre, la imagen de carácter extraño y oscuro de un hombre de cabeza de pájaro y sexo erecto que cae delante de un bisonte herido de muerte y estos aparecen, entre otros, en este documento. Bataille subraya la extrañeza de esta escena y señala que su tema "sería el crimen y la expiación." (1997, p. 55)

Las lecturas más recientes, como la del ensayo *La agonía del Eros* (2023) del filósofo Byung-Chul Han nos proporcionan una mirada reflejo de la actualidad. Han reflexiona acerca de la crisis del amor y señala que no solo el exceso de oferta de otros conduce a esta crisis, sino también "la erosión del otro, que tiene lugar en todos los ámbitos de la vida y va unida a un excesivo narcisismo de la propia mismidad." (Han, 2023, p. 19) Han sostiene que el hecho de que el otro desaparezca es un proceso dramático que progresa sin que muchos lo adviertan, por desgracia.

Las acciones paralelas de los universos aislados de los personajes de *Une belle enfant blonde* de Vienne remiten al pensamiento de Han y a la realidad actual que describe como:

> El Eros se dirige al otro en sentido amplio, otro que no puede alcanzarse bajo el régimen del yo. Por eso, en el infierno de lo igual, al que la sociedad actual se asemeja cada vez más, no hay ninguna experiencia erótica. (2023, pp. 19-20)

El filósofo nos recuerda que vivimos en una sociedad que se hace cada vez más narcisista, el límite entre él y el otro se diluye, y la libido se invierte en la propia subjetividad. De este modo, el mundo se presenta como proyecciones de sí mismo, no es capaz de conocer al otro en su alteridad y de reconocerlo en esta alteridad. Las significaciones se dan donde él se reconoce a si mismo de algún modo y deambula como una sombra de sí mismo, "hasta que se ahoga en sí mismo." (2023, p. 21)

2.5.4 Narcisismo como producto neoliberal

Meredith Jones, teórica cultural, "kimóloga"[15] señala que es igual de importante hacer estudios de la cultura pop como de la historia y estudia el fenómeno del universo digital de Kim Kardashian, que denomina como "la reina de los selfies", quien se apropia de los códigos patriarcales de la belleza y convierte su cuerpo en un objeto de fantasía (de la "mirada masculina")[16]. Se convierte así en lo que Virginie Despentes llama "juguete gigante", y Sarah Marilyn Barric (2021) "icono transuhumanista." (Arte, 2023) El contenido del documental de la cadena Arte (Francia), *Kim Kardashian Theory* (2023) describe este fenómeno como:

> « Je la considère sincèrement comme une icône féministe », ose Meredith Jones, professeure d'études de genre à l'université Brunel de Londres et "kimologue" émérite. Si ce portrait n'élude pas les dérapages de Kim Kardashian, souvent taxée d'appropriation culturelle par la communauté afro-américaine, et auteure de propos péremptoires sur la réussite face à des femmes moins favorisées, il s'attarde surtout sur les multiples facettes d'une personnalité plus complexe que sa manie du collagène le laisserait supposer. Paradoxe vivant, cette reine des influenceuses a sexualisé son corps à l'extrême (redessiné pour englober divers archétypes féminins). Mais elle a aussi imposé au monde de la mode, qui la prenait de haut, ses formes rebondies, son goût du métissage et son style sportswear. Reine du selfie, elle a modelé Instagram, son terrain de jeu préféré, dans une surenchère de narcissisme. Cependant, elle a su aussi se réapproprier son image, qu'elle maîtrise parfaitement. Capable de sortir un livre de photos volées d'elle, Kim Kardashian a

[15] Meredith Jones es especialista en estudios sobre uno de los iconos femeninos de la cultura pop actual, Kim Kardashian; es fundadora y organizadora del primer seminario llamado Kimposium: The Kardashian phenomenon in interdisciplinary and multifarious research, The Sequel, (14-16 de septiembre) Brunel, University of London, UK. Recuperado de: https://www.brunel.ac.uk/research/Institutes/Institute-of-Communities-and-Society/Kimposium

[16] Laura Mulvey, en *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (2008), explora cómo las películas convencionales apelaban a la "mirada masculina" debido a que la industria de Hollywood estaba dominada por hombres que, inevitablemente, construían representaciones de las mujeres desde una perspectiva masculina.

> souplement rebondi après l'affaire de la sextape, qui a mis sa vie privée sur la place publique mais l'a fait connaître alors qu'elle n'était que la styliste de Paris Hilton. Un pied de nez au patriarcat et à la marchandisation du corps féminin, pas si lointain de l'esprit du pamphlet de Virginie Despentes, auquel le titre du documentaire fait un clin d'œil. Au fil de ce récit, qui compile ses innombrables apparitions, des éclairages d'experts admiratifs, mais pas béats, et le vécu d'une jeune émule française, l'influenceuse Ibtisam, se dévoile l'ironique portrait d'une pin-up des temps modernes, surfant avec aisance sur les lames de fond de l'époque : téléréalité, globalisation, réseaux sociaux et mise en scène de soi. (Arte France, 2023)

El rendimiento de la maquinaria del fenómeno de este icono digital nos remite a Éric Sadin y su libro *Hacer disidencia* (2023), donde habla de automatización e impersonalización de un sistema neoliberal iniciado en los años 1980, en el cual se pusieron en marcha en el mundo laboral muchos procesos "destinados a optimizar el rendimiento de las personas, caracterizados por sugerir una ganancia de autonomía, aunque en realidad se produjo el efecto contrario, siguiendo unos patrones que perturbaban a la vez que confundían la noción misma de correlaciones de fuerzas." (Sadin, 2023, p. 26)

Con los procesos de digitalización todos los aspectos de la vida humana se intensificaron, lo que, como afirma Sadin, favoreció la cuantificación detallada y continua de los comportamientos que perfeccionarían más tarde gestión de estas actividades. Los sistemas capaces de interpretar situaciones en tiempo real y de dictar a la vez órdenes de forma automatizada, entre otros, en el sector logístico, sirven de ejemplo: "Sus gestos eran como teledirigidos y sometidos a unos ritmos por lo general insostenibles." (2023, p. 27)

El contexto de un mundo laboral hecho de normas implacables y desprovisto de un interlocutor directo en el medio de entidades jerárquicas prevalece en la estructura actual de la sociedad occidental y de este modo, como señala Sadin, dificulta la posibilidad de expresar los desacuerdos y de gestionar legítimamente los conflictos:

> Década a década, y casi en silencio, se ha ido conformando una nueva era de la gobernanza, que enfrenta, por un lado, a una especie de fantasmas difusos e inaprensibles y, por el otro, a figuras sin rostro e indefinidamente intercambiables." (2023, p. 27)

La “innovación digital” se produce e institucionaliza sin cuestionar y tanto los representantes públicos como los ciudadanos participan de este contexto, a pesar de los inconvenientes y sus consecuencias. Sadin observa que todo esto adquiere una dimensión performativa que se manifiesta a través del movimiento de experttzación de la sociedad de la que surge una neolengua, hecha de conceptos y acrónimos que rápidamente actúa como propaganda masiva para un futuro que deberá quedar libre de defecto.

Toda esta maquinaria se percibe en la obra de Vienne mediante la articulación de los cuerpos animados e inanimados, las calidades y velocidades de sus movimientos desglosados, automatizados en ritmos desarticulados, y contrastes potentes de lentitud y congelados, bruscas reanudaciones de movimientos de velocidades frenéticas.

Esta ilustración de la automatización nos remite nuevamente a Han que habla del ser narcisista-depresivo que está agotado y fatigado de sí mismo “carece de mundo y está abandonado por el otro.” (Han, 2023, p. 21) Encontramos un paralelismo de este pensamiento en *Une belle enfant blonde* que se materializa mediante las composiciones individuales en el espacio y las repeticiones de las acciones que forman parte de ellas. En este contexto, cuestionamos la presencia/ausencia del Eros en el contexto del “actual sujeto narcisista del rendimiento” ensimismado en una relación consigo mismo. Como señala Han, el Eros arranca al sujeto de sí mismo y lo conduce fuera, hacia el otro, y la depresión hace que se derrumbe en si mismo. De esta manera, Vienne evoca al Eros para hacer posible una experiencia del otro en su alteridad, que saca al uno de su “infierno narcisista”. (Han, 2023, p. 21)

R. Segato añade que “La crueldad habitual es directamente proporcional a formas de gozo narcisístico y consumista, y al aislamiento de los ciudadanos mediante su desensibilización al sufrimiento de los otros.” (Segato, 2018, p. 11)

En su exploración sociológica, Eva Illouz (2012) investiga la conexión entre la cultura de consumo, deseo y fantasía y observa que existe un paralelismo entre los motivos que hacen del amor un elemento central para la identidad y la felicidad y los que lo determinan como un aspecto tan difícil de la experiencia. Se trata de los modos de institucionalización del yo y la identidad en la época moderna:

> En la medida en que la posibilidad de ejercer el poder de elección define al yo moderno, sobre todo en las esferas del consumo y la política, el amor puede aportarnos una serie de

> ideas importantes sobre el fundamento social de la elección en la modernidad. La posibilidad de elección constituye el hito cultural que define a la modernidad porque, al menos en el ámbito político-económico, simboliza el ejercicio no solo de la libertad sino también de las dos facultades que justifican a esta última, es decir, la autonomía y la racionalidad. (Illouz, 2012, p. 32)

A continuación, analizaremos el proceso y los elementos que componen el díptico de Vienne, que explora el deseo, la muerte y la fantasía en un contexto cultural donde todo se racionaliza y se elige de manera consciente, y que reconocemos en la obra de Vienne en múltiples formas.

2.6 Análisis de la pieza: La experiencia de la muerte como motor

Uno de los elementos recurrentes a lo largo de la pieza es la fantasía sadomasoquista como, por ejemplo, en *Une belle enfant blonde*, en la escena en la que un joven travesti postrado a los pies de Catherine Robbe-Grillet disfruta mientras le golpean. En la obra anterior, *I Apologize*, un joven disfruta colocando sus muñecas según las leyes de un ritual muy personal, mientras un hombre tatuado de pies a cabeza se acurruca en los patrones sangrientos de su imaginario. La mujer sola encarnada por la actriz Anja Rottgerkamp a veces parece más artificial que las muñecas mismas, se continúa balanceando en esta pieza de la misma forma que en *I Apologize*. La fascinación de Vienne por los ceremoniales peligrosos y los extraños caminos hacia el autoconocimiento es descrita por R. Boisseau:

> Con el apoyo de Dennis Cooper y siguiendo los pasos de Alain Robbe-Grillet, Vienne afirma sesgos arriesgados que rompen tabúes con una preocupación por combinar fondo y forma. Su refinada fuerza plástica, la aguda precisión de sus traducciones coreográficas de impulsos íntimos, alcanzan su objetivo: revelar una cierta verdad de uno mismo y transfigurarla artísticamente. Mencionemos a los actores y a la bailarina que aceptaron realizar con ella esta investigación al borde del abismo: Jonathan Capdevielle, Anja Röttgerkamp y Jean-Luc Verna. La música visceral de Peter Rehberg completa la conmoción de los espectadores. (Boisseau, 2005)

La experiencia de la muerte es el motor del díptico *I Apologize* y *Une belle enfant blonde*, y se presenta de diferentes formas. En ambos casos se trata de un espacio que es el lugar de recepción del universo fantástico de un sujeto, de su espacio mental. Antes de adentrarnos en el espacio de la fantasía de la obra, he aquí una breve descripción del marco narrativo que se centra en la investigación de un homicidio. En este espacio los personajes evolucionan, escapan, su identidad no parece estar establecida de manera fija y concreta, los hechos se mezclan, el pasado y el presente se entrelazan y una historia autobiográfica, asumida por Catherine Robbe-Grillet, se convierte en el punto central de la pieza, a partir de la cual los diferentes elementos cobran significado. En el punto de partida de la creación de esta pieza, Gisèle Vienne imaginaba que toda o casi toda la acción tendría lugar en un espacio invisible para los espectadores que sólo estarían escuchando la narración para imaginar el espacio de la acción. (Dacheux, 2013)

2.6.1 Espacio escénico: el vacío como espacio mental del espectador

El espacio escénico de *Une belle enfant blonde* guarda vínculo con la idea inicial de Vienne de crear vínculo auditivo con la imaginación del espectador. De este modo, Vienne crea un espacio escénico físico indefinido, que podría ser una sala de espera o espacios sin un uso concreto y aparente.

El mobiliario compuesto por dos sofás de líneas puras de estilo minimalista de color blanco crudo, están dispuestos en el espacio - uno al fondo del escenario, en el que están sentadas las muñecas, y otro, en el espacio contiguo. Otro grupo de muñecas se encuentra en una caja de madera. A ambos lados del escenario, excepto en la parte visible para el público, se cuelgan grandes cortinas azules, que recuerdan a las de los hospitales o consulta médica, y sirven de corpóreos que delimitan el espacio escénico. La apariencia flotante de las cortinas y sus diferentes movimientos hacen perceptible la presencia de acciones sonoras en off. Se perciben ruidos difíciles de definir que generan una atmosfera de extrañeza, a lo largo de la pieza.

Como comentado anteriormente, en la fase inicial del proyecto, Gisèle Vienne quiso dar una importancia capital al oído para impulsar así las fantasías del espectador. De este modo, el espectador se encontraría en la antesala del salón de una mujer, encarnada por Catherine Robbe-Grillet, cuya presencia dota al espacio de un nuevo significado: el salón de una casa burguesa en la que se divierte relatando juegos sexuales

peligrosos. La sala de espera convertida así en el salón de una casa puede entenderse en dos sentidos: es un espacio que asocia a la espera, el lugar de incertidumbre, un vector para el espectador que, a partir de la audición debe reconstruir las imágenes. Gisèle Vienne sitúa a Catherine Robbe-Grillet en el sofá junto a las muñecas mientras los intérpretes, Jonathan Capdevielle y Anja Röttgerkamp ocupan el segundo sofá. De este modo, los espectadores se convierten en el público que asiste a este evento, gracias a la iluminación que revela su presencia.

Aquí se evoca Marqués de Sade y su obra literaria. Puede parecer paradójico hablar de un espacio fantástico para evocar a Sade: sus personajes rara vez se frustran, intentan realizar todos sus deseos y se dan los medios para lograrlo. Solo que, si analizamos el Castillo de Silling, donde se desarrolla la acción en la novela de Sade, *120 jornadas de Sodoma o la escuela de libertinaje* (1785), podemos ver las similitudes que tiene con un lugar de fantasía. El castillo se esconde de los ojos del mundo; es un espacio fuera del tiempo que desafía todas las reglas y todas las leyes de la sociedad: a los habitantes del lugar les corresponde imponer su marco, ellos son sus propios referentes. Dentro de este lugar se pueden satisfacer todas las fantasías de los libertinos.

El castillo puede considerarse un espacio de fantasía en el sentido de que se rige por el principio de placer y no por el principio de realidad. Esta novela representa una puesta en escena de los deseos: los libertinos son los sujetos y para acabar con cualquier ambigüedad, Sade designa metafóricamente a las víctimas como “objetos”. Como resultado, se produce una transposición de un espacio de fantasía al escenario teatral cuando Gisèle Vienne retoma el “teatro del libertinaje” en el que se desarrollan las historias. Pero si los objetos de Sade en el texto original son niños y sirvientes, la creadora “literaliza” la metáfora utilizando muñecas del tamaño real de niñas de doce años convirtiéndolas así en "objetos" dispuestos para los voyeurs. Se trata, en efecto, de un espacio que juega tanto con la fantasía del espectador/lector frente a lo que no se muestra, lo que sólo se puede percibir discretamente, como con las fantasías del sujeto representado, aquí Catherine Robbe-Grillet, y en Sade, los cuatro libertinos.

A partir de este momento, en la pieza de Vienne, el personaje de Catherine Robbe-Grillet ejerce una doble función: es a la vez “historiadora” y figura de autoridad. Según sus deseos se desarrolla la acción y, al mismo tiempo, crea una historia de vida a partir de su propia biografía y la de D. Cooper. Ella preside la acción, lo que la convierte en nuestro sujeto, productor de la fantasía. Aquí se evoca el planteamiento mismo de los

libertinos de Sade que, durante un año, se propusieron elegir minuciosamente a los diferentes participantes de los ciento veinte días.

En esta postura, Catherine Robbe-Grillet se dirige a los personajes de Jonathan Capdevielle y Anja Röttgerkamp, así como a los muñecos, casi siempre inmóviles. C. Robbe-Grillet abre el espectáculo, pero abandona el escenario casi inmediatamente, después de vendar los ojos a la bailarina, y una hora y cinco minutos más tarde, reaparece en escena. Este regreso da lugar a un monólogo de más de cuarenta minutos de duración. Esta fuerte presencia del texto en un espectáculo de Vienne se revela como novedad respecto a sus obras anteriores, y por primera vez aparece un universo textual denso y sonoro. El espacio de la pieza es, por tanto, un espacio sadiano que da al lenguaje un lugar central y que, entre la maestra de ceremonias y la sala, dota el espacio de la virtualidad; aquí el discurso que atraviesa el espacio, en este cruce se transforma gradualmente (Barthes, 1971), en particular, gracias a las acciones de Jonathan Capdevielle y sus gestos propios, como los que activa en las muñecas que manipula, y a las de Anja Röttgerkamp.

2.6.2 El espacio de representación en *I Apologize*

Tanto *I Apologize*, como *Une belle enfant blonde*, reúne a Jonathan Capdevielle, Anja Röttgerkamp y el artista visual Jean-Luc Verna. Estos tres intérpretes evolucionarán en una escenografía formada por cajas de madera, sillas y muñecos. Gisèle Vienne describe esta pieza de la siguiente manera: “un joven que presenta a un hombre, una mujer, iconos tanto del rock como del barroco, y una veintena de adolescentes de unos doce años en forma de muñecos articulados, crean gradualmente confusión en la percepción de realidad. (Vienne, 2004)

Impulsado por el deseo de experimentar la muerte, el hombre joven, a través de diferentes composiciones, modela el espacio y sus componentes. El escenario es aquí un espacio puramente mental que da cabida a las diferentes fantasías del personaje, un lugar de representación y no de acción, elemento inherente a la fantasía. Según Vienne “nadie ha definido nunca el espacio, porque este no se puede definir. El espacio es el espacio mental donde se desarrolla el pensamiento.” (Boisseau, 2013)

El personaje rock punk barroco y la mujer sexuada, aislados en sus mundos en un espacio escénico continuo realizan su danza sensual y voluptuosa, y de este modo se acentúan y contrastan con el espacio de culto en el que se ubica el escenario y hablan de la transgresión múltiple. Podemos pensar también que aquí se origina una escena dentro

de la escena del espacio propio como tal y se crea una relación entre ambas que puede presentar un conjunto de reflejos y contradicciones - el templo religioso se convierte en escenario de rebeldía, transgresión y provocación.

También podemos pensar que como "Site specific theatre" que describe Lehmann significa que "el site en sí mismo se muestra bajo una nueva luz" y "se origina una nueva mirada estética en la que el espacio se presenta a sí mismo, deviene coactor sin estar comprometido con una significación determinada; no se enmascara, sino que se hace visible." (Lehmann, 2013, p. 295 - 296) Lehmann señala que una situación así se vuelve "espacial comunitaria" y se acentúa el teatro entendido como tiempo compartido y experiencia conjunta.

Vienne observa que la interacción del hombre joven (Jonathan Capdevielle) con los elementos escénicos se acerca a una relación "musical" con el espacio. La creadora compara los elementos escénicos - muñecos, cajas y sillas con notas musicales. Cada representación de la muerte realizada por el sujeto puede compararse así con un registro musical, con un movimiento que utilizaría los diferentes componentes. La escenografía está, por tanto, en constante evolución: Jonathan Capdevielle compone ante los ojos del espectador las diferentes imágenes que intenta materializar, tantas pinturas que se suceden y que analizaremos más adelante. A la vez personaje y director, Jonathan Capdevielle es el creador del espacio escénico, el lugar que da forma a las imágenes que lo obsesionan, el lugar que sirve para la representación de sus fantasías. (Boisseau, 2013)

2.6.3 La música y el texto como unidad sonora

Las creaciones de Peter Rehberg para *I Apologize* combinan música y texto, con la lectura de poemas de Dennis Cooper. Si la voz interior está completamente ausente de la escena, el texto está muy presente y su aparición no es anecdótica. En efecto, el primer interludio musical tiene lugar mientras el personaje interpretado por Jonathan Capdevielle completa su primer cuadro viviente: mientras una muñeca cubierta de sangre yace en el suelo del escenario, el joven se sienta junto a ella, como para establecer una situación de escucha. El tiempo en el escenario se transforma en un paisaje de escucha colectiva de la música y el texto pronunciado por Cooper. Entre murmullos y una cadencia monótona resaltan algunas palabras y frases como "la revelación brillante a la que me llevaron las drogas…", "yo soy el rey", "fundido en negro" etc. (Vienne, Cooper, 2004)

El hecho de que la partitura sonora y la partitura de la voz, en forma de un poema, estén al mismo nivel genera una tensión real entre el texto dicho y la música que lo completa. Una vez pronunciado el poema por Cooper, la música toma el relevo y se escuchan sonidos repetitivos y violentos que contrastan con la suavidad de la voz enigmática de Cooper, pero recuerdan la dureza de las palabras reveladas. Este es un fragmento del texto de la voz en off realizada por Cooper:

> when her back ripped / and sprayed us / under the lightning of my belt / as she crawled into / the quicksand of my bed.
> when I choked her woozy, / raised the toilet lid / and punched her face / until she saw the necklace / I'd given her.)[17]

Mientras Jonathan Capdevielle permanece inmóvil, contemplando la muñeca tirada en el suelo, escucha este texto que narra un asesinato y un abuso sexual, haciendo eco de la imagen en escena. A lo largo del hilo sonoro textual se distinguen palabras como muerte, matar, drogas y el fundido en negro con la voz en off remite a un recuerdo de la infancia, a un episodio de la escena política de EEUU donde se mencionan nombres de Kennedy y Nickson, antiguos presidentes de los Estados Unidos.

El espectador no presencia ninguna acción de violencia directa, pero esta emerge del texto de Cooper y de los objetos, de las muñecas, de las cajas/féretros, del suelo manchado de sangre y de la manipulación de estos objetos y sus sonidos que inquietan. El ritmo de las acciones es interrumpido constantemente por la música.

Esta relación con la música se renovará varias veces a lo largo de la pieza, hasta la quinta intervención musical. Peter Rehberg, artista británico-austriaco, músico y creador de un sello discográfico de música electrónica, es una figura respetada mundialmente en la música electrónica underground. Experimentó con el potencial de las texturas del sonido electrónico, el uso de fallos y su manipulación para ampliar su exploración del tono, expandiéndose hacia la música de ruido y la música ambiental. Fue uno de los primeros defensores del ordenador portátil como dispositivo para la

[17] Dennis Cooper, *I Apologize*, texto inédito, transcripción a partir del video de la obra. Traducción propia:
cuando su espalda se rasgó / y nos roció / bajo el rayo de mi cinturón / mientras se arrastraba hacia / las arenas movedizas de mi cama.
cuando la estrangulé hasta quedarse mareada, / levanté la tapa del inodoro / y le di puñetazos en la cara / hasta que vio el collar / que le había regalado.

interpretación musical, lo que supuso una innovación en su época. En 2006 formó el dúo KTL con Stephen O'Malley, guitarrista de la banda de avant-metal Sunn O. Lanzaron seis álbumes juntos, interpretando música ambiental épica y, a menudo, cacofónica.

La música electrónica experimental que forma parte del lenguaje sonoro de la pieza está compuesta por "ruidos armónicos", lo que Rehberg confirma describiendo su trabajo "Siempre he pensado que, si quieres que algo sea ruidoso, tienes que hacer algo que también sea armónico. Creo que la disonancia y la resonancia tienen que coexistir para que una de ellas funcione." (Beaumont-Thomas, 2021)

La puesta en escena de Vienne juega con la excitación que es tan intensa que la palabra, la acción o movimiento no son suficientes. La música de Rehberg no es de ninguna manera ilustrativa ni está impuesta sobre las acciones. Como afirma Vienne, la música proviene literalmente de la excitación generada por lo que sucede en escena y la conmoción que se genera. (Théval, 2021) Esta intensifica la acción, la acción activa la música y profundiza en las grietas y en los abismos.

En el documental radiofónico, homenaje a P. Rehberg, *Documentaire hommage à Peter Rehberg, L´ Expérimentale* de A. Bazin, Stephen O´Malley comenta que su sonido, su música refleja su espíritu libre de un creador musical casi surrealista que generaba síntesis modulares abstractas, intensas y ricas. O´Malley describe a Rehberg como un artista abierto de espíritu y sin límites convencionales, a la hora de componer en materia de la forma, tono, medida y el carácter en general; finalmente, lograba creaciones musicales melódicas y rítmicas en un juego expresivo. (00:02:46) Rehberg juega con la distorsión, intensidad, disonancia, resonancia, y en su música, de formas complejas, crea espacios y atmósferas que se prestan a las formas teatrales. En colaboración con Vienne, Rehberg ha sido capaz de poner sus creaciones musicales a favor de la forma teatral. La colaboración de Rehberg y O´Malley ha sido bastante libre, dado que vienen de dos campos musicales distintos (doom metal y la música electrónica). (00:04:40)

En el mismo programa, G. Vienne define el trabajo de Rehberg en esta pieza como explosivo y destructivo, porque parece que sus sonidos emergen de lo ruin de una sociedad, pero a la vez están llenos de luz y brillo, y, sobre todo, sus sonidos son románticos, porque lo bello y sensible se construye a partir de lo ruin. (00:06:30)

Vienne define esta colaboración como muy fluida y entusiasta. Armonías y disonancias que forman parte de la estética musical de Rehberg se reflejan en su trabajo que revela un dialogo común; reciben influencias culturales similares, pero tienen diferentes maneras de abordar la misma estética. Ambos trabajan con la precisión que va

hasta el caos completo, hasta la explosión dentro de su campo estético; Vienne afirma que hay un placer físico en investigar y atravesar esta estética común que articula sus colaboraciones que conllevan una connotación política también – una especie de destrucción total y posterior reconstrucción de otra cosa diferente. (00:23:02)

La sencillez con la trabaja Rehberg y su espontaneidad ha facilitado el proceso de creación de diferentes lenguajes que se iban creando conjuntamente en escena. Los sonidos electrónicos de Rehberg han influenciado el trabajo coreográfico de Vienne que toma influencias de las danzas urbanas no consagradas; los movimientos y la partitura coreográfica de Vienne están ligados a la partitura musical de Rehberg. El registro de movimientos que compone sus coreografías proviene de la influencia de los sonidos electrónicos y modos de trabajar del creador musical que aporta a la construcción y a la creación del lenguaje coreográfico de Vienne. La creadora afirma que utiliza el mismo procedimiento que Rehberg emplea en la música: a partir de un sonido o movimiento, crea una partitura que luego deconstruye y utiliza para crear nuevos movimientos, a partir de los fragmentos que corta y pega hasta que el movimiento inicial se vuelve irreconocible. Crear un lenguaje formal que desplace la percepción inicial y cree nuevos modos de percibir. (00:24:42) El encuentro con Rehberg ha resultado ser un encuentro revolucionario para Vienne, y como afirma, no ha influenciado únicamente su trabajo sino a las artes contemporáneas, en general.

Patrick Riou con su diseño lumínico sumerge al espectador en la oscuridad durante unos minutos y poco a poco le devuelve a la luz. La escena ya no es la misma y aparece un nuevo personaje, el de la intérprete Anja Röttgerkamp. La música se vuelve a reanudar, al cabo de unos minutos, y un "loop" electrónico de sonido continuo de una melodía de contornos difuminados contribuye a crear una atmósfera de peligro que evoca G. Vienne:

> La obra se representó en una iglesia, donde el sonido se amplificó de tal manera que algunos espectadores comentaron haber tenido miedo de que la iglesia entera se derrumbara y se les cayera encima. Esto, obviamente, no sucedió, pero me pareció interesante descubrir esta sensación. (Boisseau, 2013)

El bucle sonoro se reproduce durante varios minutos y la parada brusca de la música es seguida de un sonido inquietante, el de muñecas cayendo de las cajas. La música se detiene y con ella, todo movimiento en el espacio escénico. En este momento se instaura una interacción de los gestos de los intérpretes y la música. Ciertos sonidos

parecen ralentizar el curso de las acciones, otros inmovilizan determinados cuerpos y actúan sobre los gestos de un determinado personaje. A veces, los cuadros vivientes creados a partir de los congelados en escena, parecen dar origen a la música que emana de manera brusca del silencio absoluto. Los contrastes de silencio y sonido generan una atmósfera de alerta y peligro, reflejada en la mirada del espectador, quien se convierte en el testigo directo de los sucesos en escena. El mundo de la inquietud generalizada se construye a partir de la partitura compuesta por el trazo de sonido, silencio, melodías electrónicas y la voz narradora.

A partir del minuto cincuenta y cinco, el uso de la música se vuelve constante y es unido a los gestos de los intérpretes, la mujer sexuada y el hombre punk barroco donde la coreografía parece responder a impulsos musicales. Se trata de sonidos graves, breves y repentinos, que se repiten e imprimen en el cuerpo de la intérprete Anja Röttgerkamp. El volumen del sonido ascendente se sobrepone al ruido ambiental, envolviendo al espectador y presentándose como una agresión, mientras todos los estímulos invaden y percutan en su cuerpo. La última partitura sonora es un bucle formado por sonidos relativamente agudos y muy cortos que se suceden rápidamente, dando la impresión de un tirón sobre un ritmo vivo.

En esta pieza, la música y las acciones escénicas dialogan entre sí, y la presencia de esta voz acusmática se acerca a una voz mental que parece surgir de la fantasía. Una voz en forma de pensamientos o recuerdos, sostenida por una música que provoca angustia y refuerza la tensión generada por el texto y las imágenes. El espectador se ve expuesto a un sonido y una oscuridad envolventes que generan angustia, acompañados de imágenes que se suceden en una total penumbra. La tensión aumenta aún más con la transformación del sonido, que se vuelve extremadamente mecánico, asemejándose al ruido de una motosierra, hasta cerrar por completo el universo sonoro del espectáculo.

2.6.4 La sonoridad en *I Apologize*

Como afirma Lehmann, “en el cuestionamiento reflexivo de la situación el teatro se confirma como situación de excepción, como una toma de distancia respecto a lo cotidiano.” (Lehmann, 2013, p. 295) De este modo, la violencia ejercida en el cuerpo de los intérpretes —opresión de la acción a favor de la presión física y el trabajo corporal enérgico— genera un lenguaje sonoro mediante el cual se manifiesta la violencia. La imponente espacialidad de una iglesia convertida en escenario, con su techo abovedado y arcos, aporta una dimensión distinguida a esta presentación. (Vienne, 2005)

Vienne dota de vida el espacio escénico mediante los amplificadores (de los pasos, de la manipulación de objetos como las cajas, muñecas, de líquido rojo que se vierte en el suelo y sobre los cuerpos) para crear un entorno sonoro que, como en las propuestas de Pina Bausch "espacializa auditivamente las acciones corporales." (Lehmann, 2013, p. 291)

Los ruidos producidos por los cuerpos de los intérpretes (el personaje masculino director manipula las cajas, las desplaza, las abre y cierra), de las muñecas, de los pasos, de la respiración y otros, resuenan en todo el espacio. Del mismo modo, los demás personajes, como el masculino rock punk barroco y la mujer sexuada con sus movimientos corporales generan sonidos deslizándose, arrastrándose, cayéndose, levantándose, bailando etc. Mediante las imágenes sonoras Vienne genera sensaciones en escena que se traspasan al espectador - "un tiempo-cuerpo directamente espacializado, cargado de physis busca una transferencia nerviosa directa, y no informativa, al espectador. El público no observa, sino que se percibe a sí mismo en el interior de un espacio-tiempo" (Lehmann, 2013, pp. 291 – 292)

La violencia se manifiesta a través del tiempo sonoro acelerado que se contrapone al tiempo de la fantasía que vive en la demora y no coincide de ninguna manera con la realidad material del ritmo de la vida contemporánea. El tiempo de la fantasía aquí remite también a la relación del tiempo y el adolescente que Luciano Lutereau señala como tiempo adolescente - vivir por fuera del tiempo productivo. (Luterau, 2019) Relacionamos la violencia de la imagen sonora con la alteración de la percepción del espectador en relación al tiempo. Como señala Lehmann:

> Del mismo modo que el cine clásico, el teatro dramático se podría caracterizar porque el tiempo en sí ni quiere ni puede aparecer. El tiempo no es aquí una condición de la representación interesante por sí misma; solo emerge de forma indirecta, es decir, como objeto y tema de la representación dramática, como contenido transmitido por ella. (2013, p. 318)

Lehmann habla de la estética de la duración y observa que la duración es un factor significativo de la distorsión del tiempo en la experiencia contemporánea del teatro que comprende la fragmentariedad de la experiencia del tiempo en relación a la cotidianidad, los medios de comunicación y la organización de la vida. En este sentido, la imagen

sonora en la pieza de Vienne en ocasiones dilata la duración de la acción escénica, y en otras la acelera. La manipulación sonora repercute en la estática y movimientos de los cuerpos escénicos, y en el juego circular de repeticiones de las versiones de los sucesos imaginarios donde se entremezclan las temporalidades del presente y pasado imaginarios.

2.6.5 Une belle enfant blonde y I Apologize: el juego temporal

Una indistinción entre presente y pasado continua en *Une belle enfante blonde* donde un detective (Jonathan Capdevielle) parece estar investigando un asesinato. Interroga a la bailarina Anja Röttgerkamp y luego a las muñecas.

Posteriormente, este mismo personaje se disfraza de mujer elegante, de traje. El asesinato, la base de la investigación se reinventa durante la obra y se convoca de diferentes maneras. Aparece por primera vez, como un hecho pasado, y se revela mediante la interrogación del detective.

Más tarde, Catherine Robbe-Grillet rompe un vaso de cristal y simula el gesto de degollar al personaje de Jonathan Capdevielle travestido: en este instante el asesinato es convocado en el presente. Sin embargo, el pasado resurge en la elección misma del arma homicida, un vaso ya manchado de sangre.

Esta imagen recuerda a la película *Deslizamientos progresivos del placer* (1974) de Alain Robbe-Grillet, en la que el motivo de los cristales rotos aparece recurrentemente en diversas formas. Inicialmente se percibe su potencial de arma asesina y se revela como un arma homicida posteriormente. Este trozo de vidrio conforma imágenes múltiples: primero lo vemos roto pero limpio, luego manchado de sangre y finalmente lo vemos rompiéndose. El pasado, presente y futuro de este trozo de cristal quedan representados desde los primeros minutos de la película en los que los personajes fantasean con un crimen antes de ser cometido.

Desde el inicio de la obra de Vienne se menciona el asesinato y el vaso de cristal manchado de sangre está a la vista. La reinvención y la perpetua evocación del crimen hacen de este vaso un objeto ambivalente, el arma de un crimen aún no cometido donde la imagen sonora del asesinato completa el misterio.

A continuación, escuchamos a Catherine Robbe-Grillet testificar sobre una sesión sadomasoquista muy violenta en la que también utilizó cristales rotos. El entrelazamiento del presente y el pasado, una temporalidad que no respeta ninguna cronología es lo que nos permite identificar el suceso en cuestión.

En *I Apologize*, el procedimiento que aplica Gisèle Vienne es distinto. En esta pieza, la creadora retrata una obsesión, un deseo incumplido: experimentar la muerte sin morir. La temporalidad de la pieza lo refleja de manera clara mediante la sucesión del mismo hecho que se repite una y otra vez. De hecho, las imágenes y las acciones se suceden y la representación de la muerte está siempre en el centro de los cuadros vivientes creados por el personaje que encarna Jonathan Capdevielle. Se suceden variaciones en las composiciones que crea donde la temporalidad es, por tanto, un reflejo de la psique del personaje, de su "hilo mental" que transcurre en un bucle obsesivo.

2.6.6 Un sujeto bajo la influencia de sus fantasías en *I Apologize* y *Une belle enfant blonde*

La definición de fantasía proporcionada anteriormente en el presente trabajo resalta la importancia de la noción de sujeto. La fantasía cuenta con un creador – el sujeto, que pondrá en marcha una representación de la acción y del objeto. Gisèle Vienne configura un universo escénico que depende de una sola persona y este es el sujeto de toda acción. En primer instante, identificamos este sujeto y a continuación, este se revela como personaje que regirá la escena y se sitúa como demiurgo de la actividad escénica.

Gisèle Vienne señala que en ambas piezas participan los mismos personajes (encarnados por los mismos intérpretes) que van creando confusión en la percepción de la realidad - un hombre joven presenta a un hombre y una mujer, iconos del rock y del barroco, y una veintena de muñecas articuladas con la apariencia de adolescentes. Aquí destaca la presencia del joven, interpretado por Jonathan Capdevielle, que organiza la escena, el espacio, y a los personajes, convirtiéndose así en director de la acción en escena. (Boisseau, 2013)

La escenografía de la pieza, compuesta por una veintena de cajas de madera que contienen muñecas del tamaño de niñas de doce años, con una altura de un metro y cincuenta centímetros, presenta cuerpos artificiales e inanimados utilizados por el joven director, el sujeto, para componer el espacio escénico.

El marco narrativo carece de estructura lineal y está compuesto por acciones que tienen como objetivo reinterpretar y re-presentar un accidente. Mediante las acciones se representa el suceso una y otra vez donde la reconstrucción de un suceso se convierte en el foco de la pieza. Esta reconstrucción genera varias versiones del hecho para poder examinar la noción de realidad.

Se trata de un suceso del que el espectador no sabe nada en absoluto, y que intentará ser escenificado por el personaje director de escena. No se trata de revestir la acción de forma impulsiva sino de representarla fríamente, como se representaría la escena de un crimen durante una reconstrucción. Siguiendo la hipótesis de la representación de un suceso, podemos afirmar que se trata de una reactivación del recuerdo, un intento de evocar un momento traumático del pasado. A través de los gestos y las acciones del sujeto, este recuerdo tomará múltiples formas y los primeros minutos de la pieza que describiremos a continuación, servirán de ejemplo.

El primer personaje que aparece en escena está en movimiento constante y da la impresión de estar pensando en la organización del espacio en el que se encuentra. Al inicio introduce una muñeca con los ojos vendados que coloca sobre una de las cajas, apoyadas contra una columna, y a continuación, se dirige al último término del escenario donde posa un bulto envuelto en una manta. Al desenvolverlo, revela su contenido - otra muñeca más que coloca en una silla. La acción se vuelve aún más clara cuando dispone la muñeca de ojos vendados en el suelo del escenario y la coloca a modo de un cadáver. La intención se vuelve más explícita aun cuando unta sangre falsa en el suelo y en el cuerpo de la supuesta víctima.

A lo largo de la pieza, el personaje/sujeto dispondrá las cajas y los cuerpos artificiales de diferentes formas, lo que multiplicará la imagen del asesinato y la muerte. No se muestran actos violentos, sino sus efectos mediante los despliegues de distintas versiones del suceso. La perpetua reinvención del suceso no permite tener una idea precisa del accidente. Desde la perspectiva psicoanalítica, frente al impacto, el acto traumático puede ser reprimido ante la imposibilidad de ser procesado por la víctima. Dado que no le es posible aprehenderlo y entender su significado, el trauma se reprime, pero no tardará en resurgir, de una forma u otra. (Vienne, 2004)

El hombre joven crea y deshace las imágenes, las compone con más o menos elementos y observamos un crescendo en el número de elementos utilizados y en el ritmo de las acciones. La primera imagen revelada está compuesta por dos muñecas, la segunda por seis, la décima por once muñecas y dos personas. La imagen que está compuesta por mayor número de elementos es la escena en la que aparecen trece muñecas y tres personas. Esta imagen introduce el tema de la reconstrucción del asesinato y el autor de la reconstrucción escenifica, por primera vez, su propia muerte. Gisèle Vienne comenta que se trata de "alguien que intenta formular algo vinculado a la muerte, [...] que intenta experimentar la muerte sin morir". (Dacheux, 2013)

El resultado de la obra será, por tanto, la escenificación de su propia muerte, de una forma más directa que una simple imagen. De hecho, en este pasaje, el hombre, interpretado por el artista visual Jean-Luc Verna, dispara al personaje de Jonathan Capdevielle, quien se desploma en el suelo, simulando la muerte. El simulacro requiere de la fantasía para experimentar la muerte sin morir; ninguna acción es real, y por ello, la última imagen de la pieza, la del sujeto levantándose nuevamente y preparándose para retomar la acción que iba desarrollando a lo largo de la pieza repetidamente. De este modo, concluimos que la forma del espectáculo es un círculo sin fin, una búsqueda continua. El oscuro total en escena cierra este bucle mientras Jonathan Capdevielle se sigue moviendo. Comprendemos que no existe una resolución, la pieza es un cuestionamiento interminable.

La última acción mencionada es la acción de disparar un tiro que impacta en la persona objetivo. Así, no se trata de colocar el cuerpo sobre una mancha de sangre como hace Jean-Luc Verna poco después de su aparición en escena, ni de disponer las muñecas como cadáveres en el suelo. Se trata de una acción en la que una persona actúa sobre otra: el sujeto coloca las muñecas de manera operativa, fría, realizando acciones que generan imágenes. El sujeto se transformará más tarde en un personaje, creando un marco en el que se desarrollará una determinada cantidad de acciones que llevará a cabo como personaje. (Dacheux, 2013) Este procedimiento sorprende al espectador que debe descifrar lo que sucede en escena.

De hecho, esta acción que parece sacada de un suceso sólo se realiza a medias mediante las imágenes, lo sonoro complementa lo visual y viceversa. Hay una división en las percepciones y el espectador tiene acceso a una sola escena silenciosa. El compromiso físico del sujeto se muestra diferente y es cuando se convierte en personaje y abandona el modo operativo de ejecución que había desarrollado desde el inicio del espectáculo.

La presencia del sujeto se altera, percibimos su involucración en lo que hace y sus emociones; por primera vez moverá los labios, aunque no emita ningún sonido, en un intento de dirigirse a alguien, pero no queda claro a quién.

La mujer sexuada también pasará del estatus de objeto al estatus de personaje, y las muñecas también cobrarán vida para el sujeto/personaje. Se dirige a ellas, las hace interactuar con él. Por ejemplo, hace que una de las muñecas se apoye en él, o se acerca a las demás para hablar con ellas cara a cara. Además, en un hecho que marca la transición de la muñeca/objeto a la muñeca/personaje, el sujeto y la mujer sexuada manipulan la muñeca, la sientan. El sujeto cambia la calidad de sus movimientos como si la muñeca,

que al principio parecía tener un peso ligero, de muñeca objeto, pasara a tener un peso similar al de un ser humano.

Jonathan Capdevielle crea y recrea escenas sin parar, a lo largo de la obra. En determinados momentos observa sus creaciones y en estos momentos de acción interrumpida, el tiempo se suspende, lo que permite al espectador aprehender la imagen, ver cómo completa la imagen anterior antes de pasar a la siguiente. En una escena, coloca las muñecas en una posición determinada y dispone las sillas en las que luego acomodará cinco muñecas. El espectador tiene tiempo de aprehender esta imagen que crea una especie de estabilidad en la escena, antes de que esta sea alterada para crear la imagen del asesinato que compondrá el siguiente cuadro. En este momento, el sujeto se convierte en director de escena.

Como se mencionó anteriormente, observamos un incremento en el número de elementos utilizados – si la primera imagen de la escena estaba formada por dos muñecas, estas se irán añadiendo con las nuevas creaciones de las escenas de crimen. La imagen compuesta por mayor número de elementos en la que aparecen trece muñecas y tres personas es el momento en el que se incluye el tema del personaje que escenifica su propia muerte. Observamos la necesidad de atravesar una fantasía que se caracteriza por una no inscripción en la realidad. No existe ninguna acción real, ni tampoco una resolución, puesto que se trata de un cuestionamiento interminable. Por lo tanto, se distingue claramente el sujeto que crea imágenes y el personaje que se involucra de manera impulsiva en la acción de la imagen creada.

Estas escenas cuestionan la relación con la realidad y plantean preguntas como ¿Qué debería creer el espectador? ¿Puede aferrarse a una realidad y qué realidad? En un primer instante se nos presenta la percepción del sujeto como única realidad, un sujeto que inventa su propia existencia, para pasar a ser un personaje que vive y participa de esa realidad.

El procedimiento es distinto en *Une belle enfant blonde*; resulta difícil resumir el contenido narrativo de esta pieza, aunque algunos elementos parezcan claros. Se ha cometido un asesinato y un detective parece estar investigando el homicidio. Es el único marco narrativo en torno al cual una serie de acciones se desarrolla y evoluciona. Resulta difícil determinar quiénes son los personajes y su lugar dentro de la trama. Es en este contexto que recurrimos a la temática de la obra, al personaje que genera la acción y sus componentes. El personaje de Catherine Robbe-Grillet se presenta como una figura de autoridad que recuerda a una maestra de ceremonias; es en esta postura que se dirige a

los demás personajes, ya sean las muñecas de pie o sentadas, los oyentes atentos y los voyeurs experimentados, o incluso el personaje ambiguo, a veces hombre a veces mujer, interpretado por Jonathan Capdevielle. Como comentábamos anteriormente, la reaparición de Catherine Robbe-Grillet al cabo de una hora y cinco minutos da lugar a un largo monólogo que analizaremos aquí ya que establece una relación entre el sujeto y su propia existencia, compleja y ambigua.

Para comprender la construcción de este monólogo, lo asociamos con la narración de la película *El hombre que miente* (1968) dirigida por Alain Robbe Grillet. El personaje principal, interpretado por Jean-Louis Trintignant, desarrolla una narración en la que declara que es su propia historia, en voz en off, jugando con el eco que esta puede provocar en las imágenes y viceversa.

Vienne señala que su pieza es un homenaje al escritor y director Alain Robbe-Grillet, con quien tiene una cercanía estética en cuanto a la evocación de "los jardines franceses, el erotismo lésbico de los años setenta, todas estas cosas que se muestran como estrictas." (Boisseau, 2013) Vienne comenta que el universo de A. Robbe-Grillet le resulta cercano, tanto en su percepción y análisis del mundo como en su capacidad para desarrollar un universo de fantasía en movimiento, en el que realidad y fantasía se mezclan constantemente. Vienne comenta que la lectura de la novela *La Reprise* (2001) de A. Robbe-Grillet le ha impactado y le ha hecho reflexionar acerca de su propio trabajo en la dramaturgia:

> Car la manière dont l´auteur traite l´objet amoureux et le sado-masochisme est intimement liée à sa manière de regarder le monde. Évidemment, je me suis intéressée à la manière dont ce fantasme a été mis en forme, c´est-à-dire à la structure des romans de Robbe-Grillet. Et j´ai réalisé qu´au sein de nos précédents travaux, nous avions certes réfléchi à la structure de nos pièces, mais que cette dramaturgie ne faisait pas sens en soi, dans la mesure où elle ne reflétait pas une réflexion par rapport à une perception du monde.
> (Boisseau, 2013)

En *Une belle enfant blonde* percibimos una representación distorsionada de una relación homosexual entre dos hombres mientras la mujer, interpretada por Anja Röttgerkamp está representada en todo su poder erótico. Vienne señala que hay una conexión explícita entre dos figuras que han marcado a Dennis Cooper y A. Robbe-Grillet: George y Angélique. George era un chico muy guapo, inteligente y perturbado de

doce, trece años del que se enamoró Cooper en su adolescencia, que ha cometido un suicidio. Cooper le dedica todas sus novelas, y cuando no se trata de esa misma persona, se trata de personajes parecidos a él, objetos de diversas violencias. Angélique es una chica que Robbe-Grillet conoció de joven y con la que ha mantenido relaciones sexuales sado-masoquistas, que falleció poco tiempo de esta relación. Vienne señala que, en su pieza, Catherine Robbe-Grillet encarna a esta joven; se trata de la encarnación de una fantasía, una representación poética del fantasma de Lolita. Estos personajes constituyen el nudo dramático de su pieza, y lo que le interesa del sadomasoquismo de Cooper, A. Robbe-Grillet y el de C. Robbe-Grillet es precisamente esa contradicción que define el sadomasoquismo: se trata de personas que aman la humanidad de las personas, objetos de las violencias; se trata de la violencia, y no de la brutalidad. (Vienne, 2005)
Vienne observa que :

> A. Robbe-Grillet y D. Cooper ont su formuler un fantasme à travers ces personnes qui deviennent une sorte de stéréotype Éternellement convoité dans leur vie. Ce qui m´intéresse également, c´est la manière dont ce fantasme vit dans leurs œuvres et dans leur vie privée, la manière dont leur raison et leur passion cohabitent. (Vienne, 2005)

La primera parte de *Une belle enfant blonde*, puramente coreográfica, está compuesta por un solo de la intérprete/bailarina que alterna posiciones de sumisión en un secuestro. Mientras está sola en el escenario, parece estar luchando contra un enemigo invisible. Con los ojos vendados y las manos falsamente atadas a la espalda, parece estar luchando y su cuerpo está en tensión. Identificamos las posturas y los accesorios descritos por A. Robbe-Grillet en su novela *Contrato de prostitución conyugal* (1957) y escenificados en sus diversas películas, en particular Deslizamientos progresivos del placer (1974).

El diseñador de iluminación de la pieza, Patrick Riou cuenta que, Alain Robbe-Grillet le hizo la siguiente pregunta: "¿Cómo se consigue no iluminar un cuerpo bonito?" (Dacheux, 2013) El colaborador de G. Vienne comenta que decidió iluminar a la intérprete a contraluz, con muy poca iluminación frontal, dado que esta elección revela de la mejor manera la belleza del cuerpo de la intérprete. (Dacheux, 2013)

El segundo elemento interesante es la desnudez que revela la "convulsión erótica" por venir. En este solo, Gisèle Vienne pretende exponer a un malestar al espectador

transformando la convulsión erótica en una convulsión mecánica. De hecho, el cuerpo de la bailarina se ve abrumado por los movimientos bruscos y sacudidas fuertes que carecen de fluidez de los movimientos sensuales que el espectador espera ver. Viene comenta que se inspira en los gestos de los títeres, los cuerpos alterados que ha podido ver, pero también los cuerpos artificiales y los cuerpos humanos filmados y retocados por los efectos tecnológicos. Durante la creación coreográfica se trabajó con una serie de limitaciones que se imponían al movimiento corporal tratando sobre todo de disociar los movimientos de diferentes partes del cuerpo; como, por ejemplo, crear contrastes entre un cuerpo rígido donde los únicos movimientos son los de los ojos, y otros. Lo que le interesa a Vienne es la oscilación entre animar, encarnar y desencarnar, y no transformar el cuerpo humano en un cuerpo artificial, el de la muñeca; tratar de desarrollar gestos en parte deshumanizados que en ocasiones revelan la belleza del cuerpo. (Vienne, 2012)

Si bien el cuerpo desnudo permite revelar lo sensual y lo sexual del ser humano, el desnudo de Anja Röttgerkamp va más allá del erotismo, mostrando una mecánica, un cuerpo deshumanizado o un vacío de la forma estilizada. Los movimientos y posturas que realiza son el resultado de llevar el cuerpo a sus límites mediante torsiones, desconfigurando así la naturalidad del movimiento y la apariencia humana.

De todas formas, la pulsión sexual está presente en todas las formas de los cuerpos, desde su apariencia inorgánica hasta la humana y sensual. La muñeca es una representación del ser humano, un fetiche consumado: “ya no son piezas del ser amado, sino un ser reconstruido y finalmente poseído; una vida sin vida, la posibilidad de una recuperación del alma, de una reanimación de un cuerpo deshabitado de extraña materialidad” (Ballusseau, 2011, p. 188).

Sin embargo, las muñecas de Gisèle Vienne rara vez adquieren el estatus del ser animado. Se presentan con su condición inherente de objetos que se manipulan y que, en cualquier momento pueden caer en el olvido. Este pensamiento remite al uso de la muñeca en el arte occidental (modernista y contemporáneo) que está dominado por el desmembramiento fetichista de la muñeca que pone de relieve su vulnerabilidad material. Las muñecas de Vienne se mantienen en completo, en su unidad, pero están sometidas a violencia, especialmente en *I Apologize*, donde se utilizan para escenificar la muerte, o incluso son animadas por el sujeto/personaje.

De todas formas, la muñeca objeto o personaje, siempre nos devuelve una mirada e invita unirse a este mundo de la fantasía. Oscar Kokoschka la describe como “criatura ambigua, carente de vida; pero de espíritu vivo.” (Laufer, 2004, p. 68)

En una entrevista con Irène Filiberti, Vienne comenta la constitución y la calidad de los cuerpos de las muñecas de *I Apologize*: estas muñecas tienen un esqueleto rígido y un cuerpo suave en la parte superior, lo que genera una sensación táctil realista, aunque el peso del objeto sea diferente al de un cuerpo humano. Vienne señala que esta manipulación es delicada para los tres personajes, quienes a veces las tocan como cuerpos reales y otras como objetos:

> Les poupées d'*I Apologize* ont un squelette dur, un corps souple par-dessus qui induit un toucher réaliste même si le poids est différent de celui d'un humain. Cette manipulation est délicate pour les trois personnages qui les touchent tantôt comme des corps réels, tantôt comme des objets. Nous avons passé beaucoup de temps à étudier cela avec des mouvements simples. C'est un peu le même rapport qu'on peut avoir avec des corps inertes de danseurs. On a joué avec les mouvements que les poupées pouvaient avoir par elles-mêmes, elles qui ne bougent que par réaction. Elles sont le stéréotype de "la femme-fille-poupée", nœud dramatique, qui représente, sous un autre aspect, le rapport de Dennis Cooper à l'adolescent et ses fantasmes, et qui parfois se traduit par une relation simultanément cruelle et attentionnée envers ces corps-objets en scène. (Filiberti, 2004)

Lo que le interesa a Vienne en relación con el cuerpo es la metáfora de la relación erótica y su vínculo con la muerte. Afirma la influencia de textos literarios anteriormente mencionados, en particular los de Georges Bataille y Alain Robbe-Grillet y que lo que le atrae es la ambigüedad del erotismo. El teatro, la ficción y las muñecas le permiten desarrollar este tema y todo lo relacionado con la representación del cuerpo, cuestiones que aborda en toda su obra. (Filiberti, 2004)

3. CAPÍTULO III *Kindertotenlieder* (2007)

3.1 Sobre la obra

La obra *Kindertotenlieder* fue creada en 2007 en la Quartz Scène nationale de Brest y se estrenó en el Festival Antipodes que tuvo lugar en el mismo lugar de su creación. La pieza fue representada con frecuencia a lo largo de los años en numerosos teatros europeos y su última representación fue en el centro Georges Pompidou, en octubre de 2021, en el marco del de Festival d'Automne en París. Kindertotenlieder es una continuación de trabajos de despliegue corporal y sensorial de Vienne donde mediante cuadros que se suceden, el espectador accede a la fuerza dramática del espectáculo y a la profundidad de las emociones de los personajes.

G. Vienne señala que *Kindertotenlieder* nos permite cuestionar la representación del miedo relacionado con el de la muerte y su vínculo constante con lo humano a través de la apariencia del cuerpo y comportamiento. Aquí la representación del pavor y de lo terrible se une a lo que S. Freud describe como "inquietante extrañeza": la representación de lo que es a la vez familiar y extraño, y por tanto inquietante. Esta constituye así una fuente importante de las experiencias catárticas que caracterizan las ceremonias, los ritos y los espectáculos: el escenario se convierte en el lugar de evocación y reanimación del difunto. Entre el sueño y realidad, los intérpretes se mezclan, en su apariencia y en sus gestos, con otros personajes encarnados por cuerpos artificiales, animados o inanimados, que ayudan a despertar ese sentimiento de inquietante extrañeza vinculado a la muerte por la evocación de vida. (Vienne, 2007)

El trabajo de Vienne, centrado en la relación entre el cuerpo y el cuerpo artificial, en esta pieza se centra más precisamente en la investigación en torno a las representaciones del cuerpo en la iconografía pagana austriaca, así como en la cultura contemporánea vinculada a la música rock y metal. Vienne evoca estas culturas para permitirnos cuestionar la representación de lo terrible y de la muerte. El espectador asiste a un clima y ambiente frío con efectos de máscaras, iconos, posturas e imposturas que atraviesan el inquietante paisaje de fantasía. Los indicios de violencia adolescente esparcidos a lo largo del espectáculo contribuyen al desvelamiento de una poética ambigua, a la vez carnal e incorpórea que vibra con una extraña seducción.

Kindertotenlieder parte de la tradición austriaca ligada a los personajes de los Perchten, figuras que aparecen en pleno invierno para ahuyentar demonios y castigar a las almas condenadas. Esta tradición, aún viva, todavía responde a ciertas fantasías vinculadas a la crueldad, la inocencia y la expiación, y encuentra ecos en la cultura contemporánea. Vienne se interesa por el significado de las fantasías expresadas dentro de estos diferentes tipos de representaciones porque nos lleva a cuestionar la confusión que se puede hacer entre, por un lado, los contextos organizados de expresión de la fantasía, como, por ejemplo, las ceremonias, y por otro, la realidad. Sí su trabajo hasta ese momento se centraba en la relación entre ficción y realidad en el ámbito íntimo, con este trabajo se pretende cuestionar la confusión entre fantasía y realidad en el ámbito colectivo. (Vienne, 2007)

En medio de un paisaje nevado, a través de una espesa niebla, se despliega un extraño desfile. En este espacio desconcertante, vemos personajes inanimados de adolescentes encapuchados, atrapados en un paisaje fantasmagórico, que parecen presenciar algo que podría ser un concierto, un funeral o un rito pagano ancestral. De esta manera, Vienne une la cultura alternativa y la tradicional para moverse, una vez más, entre la realidad y la fantasía. El texto poético escrito por Dennis Cooper lleva de vuelta a la vida a un adolescente durante su propio funeral; mediante un diálogo poético se da el encuentro entre este fantasma y otro adolescente.

La teatralidad de la pieza permite escenificar diferentes reconstrucciones, dando lugar a un conjunto de hipótesis en torno a la muerte del joven, revelando los distintos estratos de los recuerdos en el proceso. Antes de que suene la palabra hablada, se establece un diálogo entre las emociones, los cuerpos, los movimientos mediante una expresión poética. Sobre el escenario, el grupo KTL (Stephen O'Malley y Peter Rehberg) actúa en directo y la intensidad de su música tiene un efecto físico en el espectador. Lo que surge de esta puesta en escena es la forma en que ciertas culturas musicales alternativas inventan nuevos rituales que recuerdan a estéticas y códigos religiosos. (Théval, 2021)

Los músicos con los que Vienne ha colaborado en las piezas anteriormente mencionadas en este trabajo, componentes de la banda KTL, Stephen O´Malley y Peter Rehberg vuelven a crear el lenguaje sonoro y musical para esta pieza también. Los intérpretes que participaron inicialmente en este trabajo fueron Jonathan Capdevielle, Margret Sara Gudjonsdottir, Elie Hay, Guillaume Marie and Anja Röttgerkamp, y más tarde fue representado por el elenco compuesto por Sylvain Decloitre, Vincent Dupuy, Theo Livesey, Katia Petrowick y Jonathan Schatz.

Vienne (2007) señala que lo que caracteriza la pieza es la melancolía y obsesión, la música de black metal y la tensión explosiva en un paisaje invernal donde los intérpretes, los músicos y las muñecas caminan por nuestro mundo como muertos vivientes desdibujando ficción y realidad. La creadora se inspira en el ciclo de canciones *Kindertotlieder* (Canciones para niños muertos) de Gustav Mahler y en el mito de los "Perchten", criaturas paganas que ofrecen protección contra los demonios y espíritus en invierno.

La puesta en escena proporciona a los espectadores la posibilidad de reconstruir la historia abstracta de un alma atribulada de un paisaje invernal melancólico poblado por figuras vivas y artificiales. Ambas parecen a la vez extrañas y familiares, y esta extrañeza despierta asociaciones y fantasías inesperadas, difuminando la barrera entre la realidad y ficción. La pieza se inaugura con las palabras de uno de los personajes en escena que está conmemorando la muerte de su amigo: "Gracias por venir a este concierto en memoria de mi amigo, y quiero agradecer a una de mis bandas favoritas por aceptar tocar aquí hoy. Él era mi amigo desde que teníamos dos años y yo sabía que él habría…" (Vienne, Cooper, 2007)

En un rincón de la escena - un ataúd con la tapa abierta, movimientos y gestos graduales de los intérpretes y sonidos electrónicos, al mando de Peter Rehberg, evolucionan lentamente. A continuación, una de las personas corre hacia dos niños que están en el proscenio, se abalanza sobre ellos y en un acto de extrema violencia física, ejecuta golpes y algo que se asemeja a puñaladas; los cuerpos de adolescentes se vuelven cada vez más inertes, como si ya no estuvieran en vida. Esta acción en silencio se contrasta con el sonido que surge de manera repentina - Stephen O´ Malley, a la guitarra, comienza a tocar fuertes acordes que progresan lentamente. El volumen de la música sube de tal manera que los espectadores tienen la opción de utilizar los tapones de oídos que se les proporcionaron antes del comienzo de la pieza. Los intérpretes continúan moviéndose lentamente hacia un punto en el término izquierdo del escenario desde donde brillan rayos de luz.

En el acto violento, el supuesto asesino es asesinado por otro personaje. Después de una breve pausa, el asesino se levanta nuevamente y agrede a otro personaje, le quita la ropa, balbucea y susurra un texto sobre su violación, y luego lo priva de vida. El texto hablado sugiere que esa fue la persona que probablemente fue asesinada inicialmente por Jonathan, el único nombre propio que se revela a lo largo de la pieza.

El grupo sigue moviéndose hacia la luz, tan lento que algunos parecen marionetas. Estos movimientos extremadamente lentos se funden con la estática del grupo de figuras que permanece inmóvil. Hay una confusión absoluta en la percepción del espectador ya que resulta difícil distinguir el movimiento del congelado total, e incluso, distinguir cuales son los cuerpos que se mueven y los que no. Un grupo de seis figuras permanece inmóvil desde el inicio hasta el momento avanzado de la pieza; solo cuando el grupo empieza a disolverse, percibimos que estaba compuesto por cuerpos vivos de los intérpretes y cuerpos inanimados de las muñecas. A continuación, uno de los intérpretes se dispone a apilar las muñecas de niños. La nieve sigue cayendo cada vez más fuerte y en escena se aprecian montones y montones de nieve. Todas las figuras llevan sudaderas excepto la víctima de la violación y el asesinato, que yace desnuda en el suelo del escenario. Deducimos de lo sucedido que el joven asesinado por su mejor amigo aparece cuan un fantasma en su propio funeral.

Derrida señala que la simultaneidad de acciones en escena genera sorpresas e inquietud dado que evoca la dificultad de acceder en la lectura a lo simultáneo, que revela una verdad; afirma que la búsqueda de lo simultáneo explica la fascinación por la imagen espacial. (Derrida, 1967)

3.2 Los tipos de violencia que se manifiestan en la pieza

3.2.1 La violencia contra los niños

De acorde a la definición proporcionada por la Organización Mundial de la Salud, la violencia contra los niños incluye todas las formas de violencia contra los menores de dieciocho años, infligida por sus padres o por otras personas que les cuiden, sus compañeros, sus parejas u otras personas. Uno de los efectos de esta violencia puede ser defunciones: los homicidios, que suelen cometerse con armas blancas de fuego, son una de las tres principales causas de defunción en los adolescentes. En más de ochenta porcientos de los casos, las víctimas y los autores son varones. (OMS, 2022)

En la pieza identificamos uno de los casos de violencia, presente en la actualidad, la violencia infligida por los compañeros. Diversas circunstancias, motivaciones y relaciones pueden actuar como fuerzas que causan el homicidio, y a menudo se

superponen y tienen múltiples facetas. Aunque a veces puede ser difícil distinguir entre los diferentes elementos que causan el homicidio, el Estudio mundial sobre el homicidio utiliza una clasificación de homicidio en tres tipologías principales: homicidio relacionado con conflictos interpersonales, homicidio relacionado con actividades criminales y homicidio relacionado con agendas sociopolíticas. (Oficina de las Naciones Unidas, 2019)

En la pieza identificamos homicidio relacionado con posibles conflictos interpersonales que se vincula a los acosos y agresiones escolares, digitales y de realidad virtual en el contexto de una gran ciudad. A nivel comunitario, uno de los factores puede ser alta densidad demográfica en grandes ciudades, y en la sociedad, normas sociales y de género que crean un clima que normaliza la violencia tanto como las políticas económicas, educativas y sociales que mantienen las inequidades económicas, sociales y de género.

En cuanto al factor de una alta densidad de población, aunque las ciudades brindan oportunidades, empleos y servicios a sus habitantes, también están plagadas de riesgos directos e indirectos de violencia. Una alta densidad de población mal gestionada, altos niveles de desigualdad de ingresos, alta prevalencia de enfermedades mentales y dependencia a las drogas, el potencial de anonimato y la existencia de pandillas y grupos de crimen organizado se encuentran entre los factores que aumentan esos riesgos en las zonas urbanas. Las mujeres y las niñas representan una proporción mucho menor de víctimas de homicidio que los hombres y padecen homicidios relacionados con la pareja, familia y el homicidio de pareja íntima. Las tasas de homicidios para niños y niñas hasta catorce años registradas en Europa fueron más altas que el promedio mundial según el informe de UNODC. (Oficina de las Naciones Unidas, 2019)

3.2.2 Violencia infligida por los compañeros

Uno de los conceptos de acoso más omnipresentes en la sociedad actual es el acoso escolar o bullying, una forma de conducta agresiva, intencionada y perjudicial que perdura en el tiempo. Estas relaciones de agresión y victimización entre escolares, lejos de ser una forma esporádica e intrascendente de interacción entre iguales, son una cuestión preocupante.

La mayoría de los agresores actúan movidos por un abuso de poder y un deseo de intimidar y dominar de forma tiránica a un compañero que hostiga, oprime, y atemoriza

repetidamente. Esta conducta de acoso se define como la violencia mantenida, física o mental guiada por un individuo o grupo dirigida contra otro individuo de la edad escolar, y se desarrolla en el ámbito escolar. El bullying puede tomar varias formas como el maltrato físico, verbal, psicológico, social, y abusos sexuales, entre otros. (Rodríguez et al., 2006)

Ortega et al. (2007) definen el acoso escolar como una situación donde una persona o grupo de personas se ve insultada, físicamente agredida, socialmente excluida o aislada, acosada, amenazada o atemorizada por otro/s que realizan impunemente sobre la víctima estos comportamientos y actitudes. El resultado de estas dinámicas y la repetición de estos actos genera una situación donde la víctima llega a sufrir una indefensión psicológica, física o social producida por la disminución de autoestima y la dificultad para escapar a esta situación que se prolonga en el tiempo. El hecho de que este comportamiento se produzca dentro del marco social de los iguales aumenta el daño que se produce en la víctima cuya percepción de sí misma se altera y se traduce en la convicción de no ser lo suficientemente buena o digna para recibir el trato de reciprocidad. El efecto que se produce en el desarrollo moral del agresor es una alteración como consecuencia de la ruptura con una norma democrática: los iguales lo son ante las convenciones sociales y tienen derecho al mismo trato.

En la pieza, la violencia infligida por un compañero hacía el otro se manifiesta y toma las formas de maltrato físico, abuso sexual y homicidio. El maltrato verbal y psicológico no se manifiesta de forma directa ya que no existe una narrativa lineal y progresiva sino abstracta y abierta que depende de la percepción propia del espectador.

Cerezo (2006) señala que el impacto psicológico de la víctima de maltrato presenta una alteración en el funcionamiento psicológico y suele mostrar tanto elevados niveles de agresividad como presencia de síntomas de ansiedad y depresión con deseo de muerte, entre otros. Frecuentemente las víctimas se vuelven agresores como consecuencia del maltrato padecido. En la pieza, evidenciamos una contaminación de la violencia que es constante y se propaga cobrando víctimas de manera continua. Se crea una cadena de víctima-agresor-víctima incesante donde la violencia alcanza a cada miembro de la sociedad que se nos presenta en escena.

Rodríguez et al. (2006) señalan diferentes problemáticas en relación a este fenómeno de acoso, entre cuales la falta de medios y de respuestas institucionales y paternales, y el factor socio cultural que tolera la violencia disfrazándola. En entorno escolar se tiende a minimizar los hechos mostrando más tolerancia con el agresor que con

el sujeto víctima, que en ocasiones se culpa o se le asigna un diagnóstico psicopatológico, e incluso es tratado farmacológicamente por tal proceso.

Otros de los efectos de la violencia contra los niños pueden ser trastornos del desarrollo del cerebro y del sistema nervioso ya que la exposición a la violencia a una edad temprana puede perjudicar el desarrollo cerebral y dañar otras partes tanto del sistema nervioso como otros y pueden verse afectados el desarrollo cognitivo y el rendimiento académico y profesional. (Rodríguez et al., 2006) Estos y otros efectos están presentes por la falta de apego emocional en las relaciones cercanas, entre los niños y sus padres o cuidadores. Múltiples factores que no profundizaremos en este trabajo pueden influir en la falta de apego emocional mencionada. Una de ellas es la ausencia o escasa presencia de la figura paternal, maternal/cuidadora debida a las condiciones del contexto laboral actual de la sociedad neoliberal que comprende horarios extendidos y condiciones de precariedad, entre otros.

El acoso entre adolescentes ha evolucionado y sobrepasado los límites de la escuela para encontrar un espacio adicional como puede ser el digital. El ciberespacio se presenta como un espacio más, una extensión de la realidad o su sustituto donde se da el fenómeno de la violencia ejercida entre iguales. En la vida de los adolescentes, conviven dos realidades, la realidad virtual y la realidad física donde se ejercen y relacionan diferentes formas de violencia.

3.2.3 Violencia digital y adolescentes

Las violencias presentes en la pieza remiten también al fenómeno actual de la violencia digital. La violencia digital es un fenómeno creciente que afecta especialmente a los adolescentes, usuarios activos de diversas plataformas en línea. Los adolescentes, al ser una de las franjas de edad más expuestas a la tecnología, se encuentran en una posición vulnerable frente a los riesgos del entorno digital. La virtualidad puede ofrecer un anonimato que facilita comportamientos agresivos, ya que la distancia emocional que genera la pantalla puede disminuir la empatía entre las personas. Al mismo tiempo, el uso intensivo de las redes sociales y aplicaciones de mensajería también aumenta la presión social y el deseo de encajar, lo que puede derivar en la exposición a situaciones de abuso.

Los contenidos violentos de ficción o no ficción en la era de la realidad virtual y nuevas tecnologías reflejan la complejidad de la sociedad actual donde se aprecian riesgos y problemáticas que surgen como consecuencia de nuevas formas de comunicación e

interacción. La presencia de la violencia en las redes sociales y plataformas virtuales en diferentes manifestaciones y un alto porcentaje de contenidos de violencia en sus formas diversas, entre cuales la violencia física, contenidos de porno duro, historias de terror y miedo, idolatría de personas anónimas y conocidas públicamente que han cometido actos criminales etc.

La aparición de las redes sociales introduce nuevos hábitos relacionales, formas de presentar una identidad y nuevas posibilidades de fomento de relaciones y creación de grupos recoge la inercia provocada por los medios de comunicación masivos. (González-Fernández, 2018). En la etapa adolescente existen varios factores de riesgo como la carencia de habilidades sociales, ansiedad social, baja autoestima y algunas señales de alarma que se disparan tanto en los casos de afición como en los de adicción.

No hay un consenso respeto a los criterios científicos que permitan diferenciar entre uso problemático, dependencia y adicción a internet y las redes sociales virtuales (Martínez- Ferrer y Moreno (2017), Citado en González-Fernández, 2018). Otro aspecto importante, a parte de la calificación del uso de las nuevas tecnologías y las plataformas de Internet, es la violencia en las redes sociales virtuales que aparece en diferentes formas (ciberacoso, sexting – difusión de imágenes de contenido sexual entre adolescentes, stalking – control de movimientos de otra persona en la web, y grooming – acciones en la web llevadas por un adulto para ganarse la confianza y obtener imágenes de carácter sexual y pornográfico de un menor para su propio disfrute) que generan cibervictimización como consecuencia del ciberacoso entre menores, que además de la realidad virtual, se transpone en la vida física y real.

Campbel y Bauman (2018) definen el ciberacoso como comportamiento perjudicial llevado a cabo por un grupo o individuo, repetido en el tiempo utilizando medios tecnológicos sin que la víctima pueda defenderse de la persona agresora que ejerce posición de dominio sobre la víctima. González-Fernández (2018) señala que, para autores como Caplan, 2010; Gámez-Guadix, Orue & Calvete., 2013; Kormas & al., 2011, se da el uso de la realidad virtual como una herramienta para evadirse de la realidad y afrontar estados emocionales negativos.

No se dispone de suficientes estudios que justifiquen las diferencias consistentes en cuanto a la diferenciación por género, e incluso los resultados de diferentes investigaciones son contradictorios entre sí. (González-Fernández, 2018) Algunos de los estudios, como el anteriormente mencionado, Estudio mundial sobre el homicidio de UNODC (2019) evidencian que el género masculino participa en mayor proporción como

agresores y destacan en conductas de hostigamiento, homicidio y otros. El alto índice de la presencia de ciberacoso en adolescentes influye en su comportamiento y la construcción de las relaciones interpersonales en la interacción real. De este modo, el uso que los adolescentes hacen de Internet suscita preocupación y controversia y se relaciona con variables individuales, familiares, escolares y sociales. (González-Fernández, 2018)

Ortega et al. (2007) señalan la implicación del contexto social en relación con la violencia escolar y el bullying, y afirman que estas se manifiestan más por el signo cultural que por el natural. Quizá por ello, la conducta agresiva ha perdido gran parte de su justificación biológica, dado que en este comportamiento la actuación de los actores no busca un beneficio relacionado con el mantenimiento de la vida o la lucha por la supervivencia.

Este fenómeno implica además un componente subjetivo e intersubjetivo que se relaciona con la dimensión moral de los individuos y su correlato grupal y esta abarca, desde la perspectiva personal, los derechos y deberes básicos, y desde el punto de vista grupal, las normas sociales moralmente denotadas. Turiel (1989) afirma que no trata de romper con una convención, sino con una regla moral. (Ortega et Al., 2007). Una de las formas de aplicar la violencia es por la conducta de acción que comprende la violencia física, psicológica (emocional, cognitiva o conductual), social (exclusión), sexual, mixta o a través de las redes sociales virtuales y se puede dar tanto en los espacios físicos como virtuales. (Mora-Merchán et Al., 2021)

Consideramos que tanto el bullying como el ciberbullying influyen en el comportamiento y relaciones entre adolescentes y pueden interferir en la percepción de las dos realidades, virtual y física, tanto de la víctima como del agresor. Los tipos de violencia que identificamos en la pieza de Vienne son el maltrato físico de violencia física directa (pegar), el abuso sexual y homicidio, violencia psicológica - amenazas (dar miedo), exclusión (ignorar, no dejar participar).

En *Kindertotenlieder* presenciamos a la contaminación de la violencia que genera una cadena de violencia (que profundizaremos en el capítulo IX en el análisis de la pieza *Crowd*). La víctima se convierte en agresor, y la violencia no hace más que extenderse y desplazarse de un individuo a otro, mientras el grupo presencia el acoso de forma pasiva. Los testigos no intervienen ante las agresiones que se suceden en escena y esta impasibilidad, desde el punto de vista psicológico, se debe al miedo de no ser victimizados ellos también. La impasibilidad de los testigos resulta en un efecto indeseado - apoyo para el acosador.

Nadie asiste a las personas en peligro en la escena, lo que produce un sentimiento desgarrador de impotencia en el espectador y hace cuestionar la aceptación y la impunidad de la crueldad y la violencia en la sociedad, o al menos invita a reflexionar sobre ello. En términos metafóricos, el grupo de testigos que no se implican en esta pieza remiten a una sociedad impasible que tolera y fomenta la violencia de formas diversas. La comprensión, las posibilidades y los significados múltiples caracterizan el trabajo de Vienne, en el que no triunfa la evidencia; la creadora no narra, sino que muestra.

> La contaminación y expansión de la violencia que se nos presenta en la pieza remite al hecho de que el número de agresores en las redes sociales y en la mensajería instantánea es mayor que de forma presencial. Además, dado que el agresor puede ocultar su identidad, aumenta la impunidad del agresor y la indefensión de la víctima, y, gracias a la alta velocidad de difusión, el número de agresores suele crecer de manera exponencial. (Cerezo-Ramírez, 2012)

En *Kindertotenlieder*, esta expansión se manifiesta mediante la repetición de acciones idénticas que se trasladan a otros personajes de la escena. Las relaciones violentas que identificamos en la pieza se trasponen a otros planos, fenómenos que se dan en la etapa de adolescencia como fantasías de índoles diversas, relacionadas con la violencia, el homicidio, el sexo y la fascinación por la muerte.

3.2.4 Encadenamiento de las imágenes de violencia: la verdad, la falsedad y la adolescencia

Marlúcio de Aruda (2018) señala que la relación del periodismo contemporáneo con la exhibición de imágenes violentas es aguda: se aprecian numerosas escenas de horror, el uso de símbolos y clichés de violencia en las imágenes que trivializan la exposición de la violencia. Esta se intensifica con la facilidad que proporcionan las tecnologías digitales e influye en el fomento de la agresión cotidiana. (González-Fernández et Al., 2018)

Numerosos estudios entre cuales, la investigación del Instituto de la Nación de Salud, liderada por Jordan Grafman, quien dirigió el estudio con jóvenes de entre catorce y diecisiete años, a quienes se mostraron varios fragmentos violentos, mostró que estas escenas parecen insensibilizar la respuesta del cerebro. Grafman señala que la repetida

exposición a las imágenes violentas inhibe las reacciones emocionales y parece aumentar la tolerancia a la agresión. El adolescente se vuelve menos sensible a la violencia y será más probable que cometa actos agresivos ya que el componente emocional asociado a la agresión, que normalmente actúa como un freno en la conducta agresiva, se reduce. (BBC News, 2010)

Aparte de la influencia de la exposición prolongada a las imágenes de violencia, en la actualidad, las noticias relacionadas con menores como protagonistas de agresiones de diferente índole (acoso escolar, asesinatos, violaciones, etc.) ocupan un lugar destacado en los medios de comunicación. Como señala Grafman, la exposición de tales violencias actúa como disparador para nuevas agresiones en adolescentes y se relaciona con la crisis de identidad que se vive en la etapa de adolescencia y la fascinación con el crimen y la muerte. Estas se traducen en la selección de modelos a seguir que adolescentes idolatran y estos, entre otros, pueden ser conocidos como autores de crímenes. (BBC News, 2010)

González-Fernández (2018) señala que la realidad informativa se enmarca en un contexto de realidad global, digital e interactiva de la sociedad virtual que, en ocasiones, resulta difícil desligar de la sociedad real. Marlúcio de Aruda (2018) observa que, las imágenes de violencia impactantes se utilizan de forma exhaustiva con la finalidad de atraer la atención del mayor número de público. Se trata, por tanto, de un contraste entre la realidad y apariencia, ante lo cual se sugiere al receptor la posibilidad de connotación propia y subjetiva sobre la imagen que se visualiza. (González-Fernández et Al., 2018)

Del mismo modo, la crisis de adolescencia, como señala Juan David Nasio," designa el periodo intermedio de la vida en el que la infancia no ha terminado de apagarse y la madurez no ha terminado de surgir." (Nasio, 2011, en Luterau, 2019, pp. 3-4) Nasio afirma que la mayor parte del tiempo, lo que se presenta ante nosotros es un adolescente en estado de desasosiego que no siempre sabe hablar de lo que siente porque no sabe identificar bien lo que siente: "Su sufrimiento, confusamente sentido, informulable, y en una palabra, inconsciente, está más expresado mediante comportamientos impulsivos que conscientemente vivido y puesto en palabras." (Luterau, 2019, p. 4) Lutereau señala que:

> La adolescencia orienta el deseo hacia el otro; se trata del pasaje del qué soy al qué me gusta en el contexto del acontecimiento del cuerpo en la pubertad que se caracteriza por la presencia de la transgresión. La manifestación del deseo se da inevitablemente por la vía transgresiva y se debe a una cuestión estructural, que sería algo normal, donde la

> práctica erótica se conduce hacia el cuerpo de otro. En este punto se delimitan dos figuras emblemáticas de la practica sexual adolescente: la masturbación y la homosexualidad. (Luterau, 2019, pp. 18-19)

3.2.5 Las influencias del romanticismo alemán en la manifestación de la violencia en *Kindertotenlieder*

La pieza de Vienne, basada en el ciclo de canciones de Gustav Mahler, que a su vez se inspira en los poemas de Friedrich Rückert escritos tras la trágica pérdida de sus hijos, interroga la forma en que los personajes viven el trauma de la pérdida de un ser querido, oscilando a menudo entre realidades vividas y representaciones fantaseadas. A través de esta ambigüedad entre la realidad y el fantasma, Vienne invita al espectador a cuestionar la propia naturaleza de la percepción, los recuerdos y las emociones.

La influencia del romanticismo alemán es palpable en esta pieza por el uso de la música, los temas de la naturaleza, y por la manera en que la realidad y el fantasma se entrelazan para crear una experiencia emocional intensa.

El romanticismo alemán se caracteriza por una búsqueda de lo inaccesible, una tensión entre lo real y lo ideal, y una fascinación por lo irreal y lo espiritual. Identificamos los elementos recurrentes de este movimiento literario en la pieza de Vienne y estos son el bosque, la noche, lo mágico y maravilloso, el demonio, la muerte, los sueños y las experiencias místicas. (Mahoney, 2004) Se trata de realzar el aspecto fantástico y siniestro de la realidad, lo que plasma Vienne en *Kindertotenlieder*.

Vienne utiliza la confusión para cuestionar la forma en que el duelo y la memoria operan en una esfera emocional colectiva, y examina la tensión entre lo real y lo fantaseado que refleja las preocupaciones del romanticismo alemán. (Vienne, 2007)

En *Kindertotenlieder*, la confusión entre el fantasma y la realidad se expresa a través del conjunto de emociones, recuerdos y experiencias compartidas por los distintos protagonistas. El duelo no se vive solo como una experiencia personal, sino como un fenómeno que afecta colectivamente a los individuos, modificando la percepción de la realidad y creando un espacio donde lo real y lo fantaseado se encuentran.

En relación con los trabajos de la filósofa y psicoanalista Julia Kristeva, la interacción entre lo colectivo y lo individual puede analizarse a través del concepto de "sujeto en sufrimiento", donde el duelo colectivo se convierte en una proyección de un sufrimiento compartido pero reprimido, lo que genera una distorsión de la realidad

(Kristeva, 1995). En la obra de Vienne, esta distorsión se manifiesta en la representación de personajes que oscilan constantemente entre el dolor presente y la memoria del pasado, entre lo vivido y lo fantaseado. Tanto los intérpretes, a través de sus movimientos y gestos, como los elementos sonoros y lumínicos, encarnan momentos de fusión entre lo real y lo irreal; a veces, en un estado de trance, donde la frontera entre lo imaginado y lo real se vuelve difusa. Esto crea una esfera colectiva en la que las emociones del duelo se viven como compartidas, pero también deformadas por las subjetividades de los individuos.

Vienne muestra cómo la memoria colectiva, incluso cuando está afectada por el dolor, puede producir representaciones imaginarias o fantaseadas que moldean la experiencia del duelo. Esta dinámica se relaciona con la reflexión de Maurice Halbwachs (1950) sobre la memoria colectiva, quien señala que la memoria social se reconstruye constantemente por los individuos dentro de un grupo, y este proceso puede distorsionar la realidad a través del prisma de las emociones colectivas. En *Kindertotenlieder*, esta reconstrucción distorsionada del pasado borra los límites entre el fantasma y la realidad que se redefinen a lo largo de la pieza.

La confusión de estas dimensiones remite al romanticismo alemán y su exploración de las tensiones entre lo real y lo ideal en relación a las emociones humanas y sus complejidades. Las obras románticas alemanas, como las de Goethe y Novalis, presentan con frecuencia personajes que se encuentran en mundos interiores devastados, desgarrados entre aspiraciones irreales y un mundo exterior insensible. (Arango, 2009) Esta búsqueda del ideal y de lo irreal es un motor central de *Kindertotenlieder*, donde los personajes parecen buscar una reconciliación entre el mundo de los muertos y los vivos, entre el recuerdo idealizado y la crudeza de la realidad.

La obra de Mahler, en la que Vienne se inspira, está marcada por esta tensión entre lo real y lo irracional, la belleza sublime y el sufrimiento interior. La música de Mahler, especialmente a través de su ciclo *Kindertotenlieder*, evoca una búsqueda de trascendencia a través del dolor del duelo, una búsqueda que nunca se resuelve, pero que se repite en una espiral de nostalgia y pérdida. El musicólogo Julian Johnson señala que la música de Mahler juega con la ambigüedad emocional, y nos sumerge en un mundo donde la frontera entre lo sublime y lo doloroso siempre es difusa. (Johnson, 1996).

Esta misma tensión entre lo real y lo ideal está presente en la puesta en escena de Vienne, donde los personajes cohabitan entre momentos de puro sufrimiento y evocaciones fantasmáticas del pasado; cómo los individuos intentan aferrarse a una

realidad cada vez más esquiva, buscando un ideal —un recuerdo de lo perdido— mientras se enfrentan constantemente a su situación dolorosa. Este contraste entre lo ideal y lo real se convierte en una forma de violencia psicológica, que deforma la percepción de uno mismo y del otro.

El uso de la música y el canto de la banda KTL en *Kindertotenlieder* sirve para acentuar esta confusión entre el fantasma y la realidad, y la música en la obra se convierte en un medio para trascender el dolor inmediato y proyectar a los personajes en un espacio entre los vivos y los muertos, entre lo real y lo fantaseado.

El canto, en este contexto, se convierte en una forma de performance emocional que refuerza el dolor del duelo y crea un espacio donde la percepción de la realidad se ve modificada. Puede que los personajes de la víctima y su asesino, a través de la música, accedan a otro espacio, un mundo paralelo donde el recuerdo se vuelve más real que la propia realidad.

3.3 La manifestación de la violencia mediante la imagen

El juego con la percepción del espectador de Vienne sirve como crítica y remite a la sociedad actual, que Glynos y Stavrakakis (2010) definen como: mundo consumista levantado sobre la promesa de deseo y disfrute imposible e indiferente a categorías como verdad y falsedad, realidad e ilusión.

Queriendo mostrar en escena una vida misteriosa, alegre y magníficamente realizada, llamada Muerte, Edward Gordon Craig (1958) propuso sustituir al actor de carne y hueso por su doble artificial, la Supermarioneta. Casi setenta años después, Tadeusz Kantor lleva al escenario al actor siguiendo el modelo de Craig y nos recuerda que el teatro tiene su origen en los territorios de la muerte.

G. Vienne abraza esta doble herencia superando los límites del teatro de actores y del teatro de marionetas para explorar las relaciones entre los cuerpos biológicos y los cuerpos artificiales, la representación de la muerte y la representación de los vivos, entre otros. La mirada crítica de Vienne no evidencia sino muestra abyectos comportamientos de un grupo vulnerable como pueden ser los adolescentes, para hacer reflexionar acerca de las violencias de la sociedad actual. Las imágenes y las sensaciones que crea en esta pieza, a menudo insoportables, sirven para transgredir una sociedad actual positivista,

desvelar sus capas ocultas, y de espejo de la época, en la que viven la creadora y el espectador. Vienne señala, al respecto : “Je fréquente des gens absolument adorables mais qui ont des pensées abominables ! Et il n’y a rien de plus jubilatoire, pour moi, que de voir ou de penser les choses transgressives qu’on ne ferait pas dans la vie." (Vienne, 2017)

Esta búsqueda de la sombra que acecha en cada uno de nosotros se encuentra en los muñecos que Vienne fabrica y pone en escena otorgándoles una dimensión “psicológica”, relacionada con la especificidad de la adolescencia, un período complejo de la existencia, marcado a menudo por la necesidad de aislarse del mundo para centrarse en uno mismo, o no pensar más en las dificultades encontradas. Así, la mirada fija y vacía de los muñecos parece idónea para presentar la fuerza de una mirada casi ausente, absorta en sí misma y preocupada por los conflictos internos.

Los muñecos también hablan de la ausencia de poder de voluntad propia. Parecen animados, pero como los adolescentes que presentan, se muestran impotentes ante las situaciones que presencian. Son los espectadores deshabitados de todo lo que sucede frente a ellos. Con las capuchas puestas, los mechones de pelo tocando la frente de los rostros inclinados hacia el suelo, una actitud recurrente en la presentación de adolescentes de Vienne se puede apreciar en su serie de retratos de los muñecos esculturas *40 Portraits, À travers leurs larmes* (2012) descritas como “figurines maquillées ou teint pâle elles ne trichent pas, elles se placent naturellement à hauteur du gouffre de notre époque. Il y a une morgue une énergie, une insolence qualités de la chorégraphe de *Kindertotenlieder*… » (Rossignol, 2012)

Los retratos de Vienne son acompañados por los textos de D. Copper que presta voz a los adolescentes efigies : « On dit que la vie est courte. Je suis là pour vous dire qu’elle l’était. On m’a donné l’autorisation de dire au revoir en premier Ciao ». O « Puisque l’espace est faux, que le temps n’existe pas la seule réalité qui vaille est celle du serpent tentant de charmer le petit oiseau ». (Vienne, Cooper, 2012)

Los textos de Cooper son posteriores a las fotografías de Vienne, a las cuales se les ha asignado un texto que, en realidad, no guarda ninguna relación con la imagen. Este hecho refleja la tensión que se crea entre los textos de Cooper y las figuras de Vienne, que es la misma tensión que señala lo contradictorio en sus colaboraciones creativas. (Vienne, 2012)

Vienne observa que la idea de los retratos fotográficos de las muñecas surge de los numerosos viajes en gira y el miedo a perderlas, y de la angustia que le provoca la idea de su desaparición; se trata de figuras que forman parte de sus obras que aún se

representaban. Este miedo le llevó a indagar acerca del retrato fotográfico y las razones por las que se realizan: si surgen del mismo miedo de perder a las personas y hacerlas perdurar mediante la fotografía. Esta idea extraña de fotografiar muñecas inmóviles resultó finalmente en una búsqueda del simulacro de movimiento en la fotografía. Así, surgió un nuevo modo de animar estos objetos que recuerdan a los maniquíes, pero que en realidad son muñecas articuladas, hechas a semejanza de adolescentes. Al formar parte de sus obras y haberlas manipulado y fotografiado anteriormente, Vienne afirma que sabía perfectamente cómo mostrar a cada una de ellas en movimiento, dotarlas de vida en la fotografía, vida de la cual carecían en el mundo real.

Vienne reproduce el tamaño estándar de los niños de doce años (esta es la talla de ropa que utiliza para ellas), pero dependiendo de los moldeados y el maquillaje, algunas aparentan ser mayores. La creadora se inspira en los personajes de Lewis Carroll, Robbe-Grillet, y Lolita de Nabokov, y afirma que, a través de los muñecos masculinos, llega a la idea de Lolitas masculinos. La semejanza de los rostros de las muñecas se presta a la multiplicación de personajes que giran en torno al tema del estereotipo, que forma parte de sus trabajos. Las muñecas femeninas tienen un aire nostálgico, atemporal, y este hecho le parece aún más interesante a la hora de explorar el tema del estereotipo. Los rostros de las muñecas femeninas desprenden una apariencia sabia y se caracterizan por su mutismo, lo que contribuye a la elaboración de los temas que trata la creadora. Los muñecos masculinos, en cambio, son más fáciles de situar temporalmente, y se ubican a finales del siglo XX y principios del XXI. Sus peinados y vestuarios se acercan a un romanticismo contemporáneo, un nuevo tipo de Werther contemporáneo.

Estos muñecos encuentran el placer en una imaginación morbosa, tienen el cabello negro, que está muy codificado, y las camisetas, que representan grupos de rock o black metal, son signos que atestiguan el universo estético y cultural en el que se insertan. Vienne señala que trabaja con la belleza de esa oscuridad, lo que también refleja el deseo de la persona que observa las muñecas. Lo que le interesa es trabajar la ambivalencia: el hecho de que se pueda estar atraído por un objeto de manera más fuerte que por un ser humano. La muñeca lleva esa ambivalencia de la muerte y la vida en una oscilación que puede generar deseo en la persona que observa la muñeca objeto o la muñeca fotografiada. (Vienne, 2012)

Entre los adolescentes retratados por Vienne se encuentran los adolescentes de sus obras, y dada la fecha de la edición de la serie fotográfica, posiblemente algunos son los muñecos que asisten al concierto de black metal en *Kindertotenlieder*; figuras

inquietantes, maquilladas, de tez pálida, en los que se resalta la artificialidad del cuerpo y su construcción ficticia.

Los muñecos, personajes de la obra junto a los intérpretes desempeñan el papel de objetos deshumanizados. Parecen espectadores de una violencia que los desborda y contra la cual se muestran impotentes. Al comienzo del espectáculo, nadie se mueve y parece casi imposible distinguir los muñecos de los actores vivos, ya que la vestimenta y las actitudes de los dos tipos de personajes parecen idénticas. Sin embargo, los títeres no pueden moverse por sí solos y no pueden escapar cuando llegan los dos monstruos, lo que ocurre poco después del inicio del espectáculo. Algunos también son arrojados por los personajes, lo que crea una brecha entre su apariencia infantil y la violencia extrema que sufren. Estos pasajes de la pieza son tanto más violentos cuanto que los muñecos parecen moverse gracias a un mecanismo activado desde la sala de control o por los propios actores, que manipulan el mecanismo escondido bajo la ropa de los títeres y bajo la nieve del escenario.

Los muñecos arrojados a los laterales del escenario, cuerpos inmóviles, crean figuras dislocadas y aterradoras en la nieve. S. Sontag señala que Leonardo sugiere que la mirada del artista sea, literalmente, despiadada y que debería consternar "y en esa terribilitá hallamos una suerte de belleza desafiante." (Sontag, 2003, p. 34) Sontag habla del registro sublime y trágico de la belleza, un lugar común en el arte pictórico que a lo largo de la historia del arte ha albergado numerosos y sangrientos paisajes de batalla y que en la época contemporánea se ha trasladado al campo de la fotografía: "Las fotografías tienden a transformar cualquiera que sea su tema; y en cuanto imagen, algo podría ser bello – aterrador, intolerable o muy tolerable – y no serlo en la vida real." (Sontag, 2003, p. 34)

En la pieza de Vienne, se suceden las imágenes que remiten tanto a la pintura como a la fotografía en la que se genera belleza inquietante, a través de los paisajes y las atmosferas escénicas, a través de los muñecos, que uno tras otro, son movidos por los personajes vivos, permaneciendo constantemente en escena. De este modo, parecen espectadores, testigos de la violencia que se extiende en escena: suicidios, violaciones, peleas; manipulados o no, generan cuadros vivientes de inquietante belleza.

Una interpretación posible del papel de los muñecos con su mirada ausente, puede ser que representen la violencia que puede sufrir uno de los personajes principales, un adolescente atormentado, inestable, que no resiste cuando su mejor amigo lo viola y mata, posteriormente. De este modo, los muñecos remiten a la incapacidad de la víctima para

moverse debido a su estado mental, el shock y la violencia de lo que está viviendo. La víctima misma parece convertirse en una marioneta, un ser inanimado que puede ser dañado sin ninguna repercusión.

La investigación de Margot Dacheux (2015) nos dice también que los muñecos tienen nombres definidos por Denis Cooper y Gisèle Vienne, que el espectador desconoce, y que constituyen dobles de los dos personajes principales. Vienne muestra las dinámicas, prácticas y un sistema de valores de una sociedad patriarcal, neoliberal y consumista que violenta al individuo de maneras diversas, y en ocasiones, incita a comportamientos abyectos de los supuestamente más puros e inocentes - niños víctimas y verdugos.

El proceder de Vienne inquieta, en ocasiones desagrada y, sobre todo, perturba la mirada del espectador, para así, jugando con su percepción, hacerle cuestionar todo lo que ve. El resultado se presenta como un regreso a la realidad, un mundo inquietante completamente opuesto a su escaparate, constantemente inundado por las imágenes de placer y bienestar que muestran la publicidad, el cine comercial y el exhibicionismo narcisista de las plataformas digitales, y que se extiende a las vidas paralelas que transcurren en las redes sociales.

La ambigüedad de las escenas de violencia física sexual constituye un cuestionamiento del respeto por el Otro y de las dinámicas sociales omnipresentes que perpetúan la violencia y violentan al individuo a distintos niveles en la sociedad actual. Los muñecos adolescentes representan alegóricamente a todos los niños que sufren violencia sin poder hacer nada al respecto. Como los “niños muertos” de Mahler en *Kindertotenlieder*, los numerosos muñecos en escena aparecen como fantasmas cuyo aspecto aterrador evoca la violencia que sufren los niños.

Las incesantes nevadas sugieren un lugar aislado, alejado de todo, ubicado en un paisaje alpino donde sería difícil conseguir ayuda lo que aumenta la sensación de la impotencia y desprotección. Se aprecia la representación de un espacio mental que muestra el aislamiento de las víctimas, su impresión de estar solas en el mundo, abandonadas.

La escena de relación sexual entre dos adolescentes en *Kindertotenlieder* de Vienne genera una sensación de repugnancia porque sitúa al espectador en el territorio de la ambigüedad. La ambivalencia de gestos del personaje que abraza por detrás a otro adolescente genera inquietud y una sensación abyecta ya que el gesto de caricia inquieta por la imposibilidad de definir si se trata de una caricia o un gesto amenazante, si se trata de un juego mutuo placentero o un acoso. El inicio del encuentro de dos adolescentes en

escena perturba y la sensación de abyección asedia al espectador que es incapaz de discriminar, juzgar, separar y permanece en una especie de frontera entre la realidad y lo imaginario, o ilusorio.

El análisis de esta imagen remite a Kristeva (2004) y lo abyecto en relación con el plano social que se refiere a lo que perturba una identidad, un sistema, un orden dentro del cual es posible distinguir entre bien y mal, justo e injusto, vida y muerte etc. En la escena de dos adolescentes previamente mencionada, los gestos generan inquietud dado que Vienne juega precisamente con lo ambiguo, con lo situado en la frontera que cuestiona nuestra percepción y juicios.

De este modo, lo que se asemeja a una caricia, en el primer instante, inquieta por la ambigüedad que se percibe entre caricia y gesto violento. Esta imagen se posiciona en la frontera y convierte lo abyecto en algo perverso. Kristeva (2004) señala que todo crimen es abyecto porque denuncia la fragilidad de la ley, lo es aún más el crimen relacionado con el disimulo, el rodeo, la ambigüedad, lo turbio, lo confuso, la hipocresía y la traición. A este respecto, Vienne nos proporciona una violenta imagen de las relaciones interpersonales que se concluyen en crimen y muerte, metáfora de un mundo que se presenta como ambiguo y abyecto.

La indistinción de los personajes animados e inanimados crea confusión y genera inquietud. En ocasiones, los inanimados se reaniman y los animados se deshumanizan tornándose objetos. Quizás sea impropio ceñirse a esta oposición superficial entre seres animados y seres inanimados ya que el límite parece borroso y poroso entre unos y otros. Ciertos personajes pueden a su vez considerarse marionetas dado que, gracias a la coreografía, los intérpretes ejecutan de manera auténtica los gestos espasmódicos de los muñecos. Gisèle Vienne lo expresa de la siguiente manera:

> No necesitábamos usar máscaras ni bastones, porque el bailarín puede imaginar sus limitaciones físicas. Los gestos de un bailarín se pueden alterar de mil maneras diferentes, y algunos bailarines talentosos y creativos tienen habilidades físicas tan extraordinarias que podemos llegar a deshumanizarlos mediante la calidad de sus movimientos. Imaginamos toda una serie de limitaciones que incorporamos como bordados en sus gestos. [...] Intentamos inspirarnos en los movimientos de los títeres, en los cuerpos alterados que hemos podido ver, pero también en personajes generados por ordenador y cuerpos retocados con efectos de vídeo. Intentamos desarrollar gestos en parte

> deshumanizados, a veces mecánicos, que recuerdan a los de una muñeca. (Dacheux, 2013)

Así, los propios personajes humanos quedan deshumanizados por sus (in)acciones. Los monstruos y los músicos tienen principalmente un papel catártico y pretenden, a través de todo tipo de rituales, llorar la muerte del niño o niños muertos, y los personajes de los dos amigos parecen pertenecer a una especie que se encuentra entre el títere y el ser humano. La víctima en ocasiones parece una marioneta, cuerpo inerte incapaz de reaccionar y defenderse.

Los diálogos que intercambian los dos amigos (el niño muerto y su verdugo) en diferentes dimensiones temporales/espaciales, remite al espectador asumir que la relación entre los dos amigos era extremadamente tóxica, y que la víctima bajo los efectos del alcohol fue manipulada como una especie de marioneta, antes de ser asesinada. A lo largo de la pieza, Vienne va despojando al agresor de su humanidad para convertirlo finalmente en una marioneta más, en la que adquiere un nuevo significado.

Uno de los pasajes más llamativos es aquel en el que el cantante de rock agita los brazos como un mago, realizando gestos breves y rápidos que parecen hechizar al agresor. Este movimiento tiene el efecto de obedecer una ley externa a la razón, como si estuviera poseído. Este personaje violento, impulsado por una ira intensa e incapaz de controlarse, transmite mediante el texto pronunciado en voz en off que la violencia que comete refleja la violencia que ha sufrido. Él mismo ya no parece un ser humano, como si vagara en un limbo donde es perseguido por fantasmas y monstruos que constantemente lo acechan, recordándole el delito cometido.

La violencia de los vivos, de los muertos, del amor y la fantasía se fusionan, mezclan y plasman a través de uno de los grupos más vulnerables que sirve como reflejo. Requiere de la responsabilidad individual de todo lo ocurrido como en la tragedia. El héroe no conoce su historia, su tragedia es el producto de su entorno, pero él la tendrá que asumir, hacerse responsable de ello.

3.4 La fantasía y la imaginación

El tema de la fantasía se ha abordado desde las perspectivas filosóficas, psicoanalíticas, sociológicas y otras a partir de la cuestión de la imaginación. Esta tradición iniciada por la filosofía distingue entre imaginación y fantasía. En el *Diccionario de Filosofía*, Ferrater Mora (1979) señala que no es siempre fácil distinguir entre el concepto de fantasía y el de imaginación y en algunos textos filosóficos estos se definen como conceptos similares: “El término 'fantasía' procede del griego fantasi/a, que se traduce de varios modos: 'aparición', 'acción de mostrarse', 'espectáculo', 'representación'. (1979, p.634) De este modo, podemos afirmar que fantasía tiene un nombre común que designa las distintas formas que pueden asumir las "apariciones" o "representaciones".

Desde muy pronto fue concebida la "fantasía" (o, mejor, φαντασία) como una actividad de la mente por medio de la cual se producen imágenes — las llamadas φάντασματα (phantasmata o "fantasmas", en un sentido no común de este último vocablo). Las imágenes producidas por la "fantasía" (que desde ahora escribiremos sin comillas) no surgen de la nada; tienen su origen en representaciones, o bien son equivalentes a estas mismas representaciones. (1979, p. 634)

La fantasía es la representación que surge del “aparecer” y se contrapone al conocimiento del ser o de la realidad. Mora sostiene que Platón tiende a considerar la fantasía como una manifestación de la "opinión", δόξα, la cual engendra simples "imágenes" en vez de producir formas o "ideas". En Aristóteles, la fantasía radica en nuestro poder de suscitar ("conjurar") imágenes a partir de los objetos o fuentes de las sensaciones, aunque estas no se encuentren presentes. Por eso la fantasía no equivale a la "mera opinión" y los productos de la fantasía permanecen en los órganos de los sentidos y se parecen a las sensaciones. Muchos autores medievales emplearon los términos phantasia e imaginatio (imaginatio fue el vocablo latino por medio del cual se tradujo φαντασία) dándoles con frecuencia un sentido similar, si no idéntico. Algunos autores, especialmente los que seguían la tradición neoplatónica, consideraron la phantasia como una actividad de naturaleza intelectual, o predominantemente intelectual. Otros, siguiendo a San Agustín, estimaron que la fantasía está más vinculada con la sensibilidad que al intelecto, lo que fue tendencia predominante, en general.

Desde fines del siglo XVIII fantasía se considera como una imaginación desenfrenada, en ocasiones como el aspecto productor y creador de la imaginación, y en otros casos se estimaba que la fantasía va más lejos que la imaginación productiva. En el idealismo alemán, es difícil saber si se habla de una fantasía creadora o de una imaginación productora como en Kant. (Ferrater Mora, 1979)

En la época más reciente, la fantasía se ha tratado como una actividad imaginativa, y se ha examinado más desde un punto de vista estético. Algunos autores como Müller-Freienfels, distinguen entre la fantasía creadora y la fantasía lúdica. La primera engendra posibilidades de representación (y tiene un sentido muy parecido al aristotélico); la segunda juega libremente con las representaciones y hasta puede producir representaciones "nuevas". Algunas doctrinas idealistas llevaron a Frohschammer a la estimación de que sin el principio de fantasía no puede entenderse ninguna novedad y ningún cambio en el universo. La fantasía es el principio del mundo como ser "orgánico" y del alma como ser "espiritual". Es asimismo el principio de Dios, el cual produce el mundo por medio de la fantasía. (Ferrater Mora, 1979)

Ferrater Mora (1979) sostiene que, según Francis Bacon, la imaginación es la facultad que se halla en la base de la poesía. Para Descartes, la imaginación produce imágenes conscientes, a diferencia de la sensación, cuyas imágenes no necesitan estar acompañadas de conciencia. La imaginación es una representación (en el sentido etimológico - una nueva presentación de imágenes). Esta re-presentación es necesaria con el fin de facilitar diversos modos de ordenación de las "presentaciones"; sin las re-presentaciones que hace posible la imaginación no sería posible el conocimiento.

> Los filósofos idealistas tendieron a dar mayor importancia a la imaginación y consideraron el concepto de imaginación no desde un punto de vista psicológico, sino epistemológico. Los filósofos de tendencia empirista, en cambio, se ocuparon más bien de los aspectos psicológicos de la imaginación. Sartre liga el mundo de la imaginación al mundo del pensamiento, y, además, considera que la imaginación está relacionada con la acción (o con la serie de "posibles acciones"). (1979, pp. 913 – 915)

Virginia Ungar (2001) señala que el hecho de abordar el tema de la imaginación desde el psicoanálisis se presenta como una cuestión compleja, no ha sido tratado con frecuencia dedicándole una atención especial. Si la fantasía es considerada como una

acción de la mente por la que se producen imágenes, etimológicamente imaginación proviene de imagen, de presentación o aparición. Ungar (2001) señala que en la representación hay un juego, trata de una combinación de elementos preexistentes provenientes de las percepciones.

Como hemos podido ver, la problemática filosófica se centra en la cuestión de conocimiento, la verdad y la conciencia donde la imaginación como la fantasía son instrumentos ocasionales. En el psicoanálisis, como señala Ungar, la distinción entre estos dos conceptos se sitúa en una zona de tensión:

> En *Formulaciones sobre los dos principios del funcionamiento psíquico* (1911) Freud plantea que, al instaurarse el principio de realidad, una actividad de pensamiento, se desprende, queda libre de la prueba de realidad y sometida sólo al Principio del Placer. Se trata del fantasear, que comienza con el juego infantil y que luego continúa, como ensueño diurno.
> En 1908, en *El poeta y los sueños diurnos*, ya había planteado que la fuente de la actividad creadora del poeta reside en las fantasías o sueños diurnos, que sustituyen en el adulto el juego de los niños. En ambos casos se crea un mundo fantástico al que se lo toma muy en serio, pero al mismo tiempo, se lo diferencia de la realidad. Ambos, el ensueño diurno y el juego, son realizaciones de deseos. (Ungar, 2001, p.695)

El trabajo de Jung abunda en estudios de la realidad y señala que hay aspectos inconscientes de nuestra percepción de la realidad:

> El primero es el hecho de que, aun cuando nuestros sentidos reaccionan ante fenómenos reales, visuales y sonoros, son trasladados en cierto modo desde el reino de la realidad al de la mente. Dentro de la mente, se convierten en sucesos psíquicos cuya naturaleza última no puede conocerse (porque la psique no puede conocer su propia sustancia psíquica. Por tanto, cada experiencia contiene un número ilimitado de factores desconocidos… (Jung, 1995, pp. 22-23)

Según Segal (1995, citado en Ungar, 2001) el arte y el juego se diferencian del sueño y de la ensoñación al ser los primeros intentos de traducir la fantasía en realidad. Trata de actividades mentales que intentan elaborar una fantasía inconsciente, y están sujetos a perturbaciones similares. Propone una diferenciación entre la fantasía que

crearía un mundo "como si" y la imaginación que crearía un mundo del "qué pasaría si". Considera que esta última es ligada a fantasías precoces o imaginación como fantasías experimentales.

Ungar (2001) menciona el artículo de Donald Meltzer, *Sobre la imaginación* (1980) donde plantea una cuestión interesante para el psicoanálisis: cuando un paciente relata una situación, el analista debería ser capaz de verla a través de una multiplicidad de puntos de vista. Esta idea remite a los trabajos de Vienne donde se examinan múltiples puntos de vista, tanto en múltiples reconstrucciones de un crimen *(I Apologize* y *Une belle enfant blonde*) como los múltiples puntos de vista que la creadora presenta mediante la presentación de diferentes capas de juegos entre la realidad y fantasía, lo real y lo fantasmal en temporalidades paralelas; por ejemplo, en *Kindertotenlieder*, lo desconocido y lo enigmático de los personajes y la historia en dimensiones temporales entremezcladas atormenta al espectador.

3.5 La violencia de la fantasía en *Kindertotenlieder*

Tanto la fantasía como la imaginación, el sueño y la aparición forman parte del principio del universo poético de Vienne. Los conceptos filosóficos y psicoanalíticos y sus definiciones acerca de la fantasía e imaginación, mencionados anteriormente, remiten al trabajo de Vienne en general, y a su pieza *Kindertotenlieder*, en particular. En esta pieza caben todas las posibilidades vinculadas a estos conceptos, dado que Vienne plasma tanto la fantasía como la imaginación, escenas de sueño y de ensueño, apariciones, y se contrapone a la realidad mediante las presentaciones metafóricas de la realidad.

La fantasía como una acción de la mente por la que se producen imágenes se refleja también como la fantasía ligada al pensamiento que el espectador, al descifrar a su modo, está inevitablemente expuesto al pensamiento que produce cambios en su percepción. El entramado de las diferentes posibilidades genera ambigüedad e inestabilidad en la percepción del espectador y le violenta, como le violentan los temas tratados y la violencia que surge o no de la fantasía e imaginación de unos niños, seres inocentes, a priori, que se vuelven fantasmáticos.

La violencia de la fantasía y lo fantasmático en *Kindertotenlieder* se manifiestan en un aura de oscuridad y terror. Aparte de las imágenes de violencia física, se insinúa y percibe la violencia oculta que subyace en la tensión relacional de los cuerpos animados, así como en el contraste entre los cuerpos animados e inanimados, a través del sonido y los recursos lumínicos. En cuanto a la ausencia concreta de lo violento que con su fuerza emana y genera tensión en el espectador, remite al pensamiento de Derrida: "Solo la ausencia pura – no la ausencia de esto o aquello, sino la ausencia de todo, en la que se anuncia toda presencia – puede inspirar, dicho de otra manera, trabajar, y después hacer trabajar." (1989, p.17)

A través de la anunciación de la presencia de la violencia mediante la ausencia, Vienne inspira y hace trabajar al espectador, le impulsa ayudándole a desvelar las capas fantasmáticas tanto de su propia historia, como de su entorno y su época.

En *Kindertotenlieder*, la elaboración fantasmática se traduce en la aparición del fantasma del niño muerto que inquieta y remite a misterios esenciales. Los cuerpos en escena crean sensaciones y estimulan la imaginación del espectador con los elementos visuales, con ritmos y componentes musicales en una temporalidad confusa. La pieza de Vienne hace reflexionar acerca de lo relacional de los hechos escénicos de *Kindertotenlieder* con la época actual de realidades, fantasmas y fantasías, y temporalidades confusas, por igual.

En sociología, la interpretación y explicación de los fantasmas y fantasías sociales es recurrente, y como afirma Scribano (2008), en estos caminos la sociología y la filosofía contemporánea se re-encuentran en su gesto crítico examinando sus mecanismos y analizando los procesos de estructuración social. El análisis de Scribano se inscribe en el contexto del neoliberalismo, una máquina de transformar lo colectivo en individual, de dejar solos a los sujetos sociales porque los niega, los transforma en cosas y globaliza ese espíritu. Las bases de este régimen de dominación generan diversas redes de conflictos, entre otros, los relacionados a los cuerpos y a la sociabilidad:

> La vía privilegiada de conexión entre acciones colectivas, fantasmas y fantasías sociales la constituye la aceptación de que el cuerpo es el locus de la conflictividad y el orden. Es el lugar y topos de la conflictividad por donde pasan (buena parte de) las lógicas de los antagonismos contemporáneos. Es desde aquí que es posible observar la constitución de una economía política de la moral, es decir, unos modos de sensibilidades, prácticas y representaciones que ponen en palabras la dominación. (Scribano, 2008)

Las violencias que detectamos en *Kindertotenlieder*, descritas anteriormente, se inscriben en cuerpos y se relacionan con las prácticas y representaciones de dominación de la sociedad actual cuyos mecanismos de regulación de las sensaciones, como afirma Scribano (2008), implica la tensión entre sentidos, percepción y sentimientos que los sujetos poseen. Vienne parece indicarnos que desde esa estructura socio-económica nacen las visiones fantasmales, que relacionamos con la incertidumbre y la indeterminación que generan una desorientación espacio temporal, y estas se plasman a través de un paisaje natural sujeto a cambios meteorológicos, nieve y bruma, carentes de nitidez, que inquietan.

En esta atmósfera se suceden cosificaciones de unos sujetos a otros, producto de subjetivismos de los seres individualizados y alienados, impulsados por una estructura que guarda los mecanismos de dominación oculta en tales subjetividades de la sociedad actual occidental, caracterizada por rasgos de individualización que pone en juego los deseos personales.

Hernando señala que, si la sociedad capitalista se define por ciertos rasgos económicos o sociales es porque las personas que la constituyen interaccionan de un modo, lo que se debe a que su subjetividad está construida de una cierta manera que los lleva a interaccionar así, y no de otra forma: “El orden social y la subjetividad de sus miembros constituyen dos niveles en los que se observa una misma estructura.” (Hernando, 2018, p. 32) Hernando sostiene que nuestra sociedad está caracterizada por la convicción de que nuestro grupo es más fuerte que los demás porque hemos desarrollado la razón y reprimido la emoción, y podría decirse que las emociones constituyen el componente de desorden que se produce en la interacción social, mientras que los modelos dominantes en las ciencias sociales y en las humanidades han contemplado paradigmáticamente sólo los elementos ordenados y previsibles, siguiendo el modelo de las máquinas. “De esta forma, ofrecían una imagen de la sociedad regida por mecánicas no sólo controlables, sino también susceptibles de diseño y planificación.” (Hernando, 2018, p. 33)

La emoción negada, la idea del progreso y su promesa de liberación y emancipación han conducido a “un creciente malestar personal y a una cosificación muy destructiva del mundo (humano y no humano).” (2018, p. 33) Damasio (2015, citado en Hernando, 2018) señala que este hecho se debe a nuestra convicción socio cultural de que el individuo puede concebirse al margen de la comunidad, y que la razón puede existir al margen de la emoción. Los mas recientes estudios neurológicos muestran precisamente

lo contrario, donde razón y emoción se presentan como combinación inseparable y que no todos los procesos no conscientes son susceptibles a la explicación psicológica.

El contexto histórico y social particular de la sociedad actual occidental genera conjuntos de rasgos identitarios, que según Hernando "siempre actuarán siguiendo una lógica similar en su relación con el poder." (2018, p. 118)

Nuestra época se centra en el individuo y atribuye juicios de valor al ser individualizado dejando al margen la identidad relacional. La antropóloga identifica una fantasía de individualización y afirma que "la sociedad actual idealiza la individualidad y desprecia la identidad relacional porque la primera se asocia con el poder y la segunda con la impotencia." (2018, p. 118-119) Esta fantasía se crea y sostiene, según Hernando, en aquello que el discurso patriarcal oculta, pero actúa, en el nivel inconsciente y negado, y "por lo tanto, hay que dirigir la mirada a la realidad de las cosas y no al discurso que se hace sobre esa realidad." (2018, p. 119)

3.6 El sentido de fantasía como imaginación estética: Fantasía a través del espacio

El paisaje de bosque, en *Kindertotenlieder* de Vienne, guarda el misterio en su penumbra, una forma de oscuridad que la creadora pone de espejo para desvelar lo oculto, en forma de fantasías y fantasmas de una sociedad que crea cuerpos "dóciles" de Foucault, y que Byung-Chul Han identifica como: sujetos del régimen de información que no es dócil ni obediente, sino se cree libre, auténtico y creativo. (Han, 2022)

Han habla de coreografías para impresionar al público y el atrezo de la violencia, los ritos sombríos y el ceremonial del castigo que forman parte de la dominación como teatro y espectáculo. Los tormentos físicos se exponen al público en el ámbito público que es un escenario. Es un poder que se deja ver, se vanagloria y brilla, mientras los sometidos sobre los que se ejerce y despliega permanecen en gran medida invisibles.

Han sostiene que hoy vivimos en una caverna digital, aunque creamos que estamos en libertad – "Los prisioneros de la caverna platónica se hallan intoxicados por imágenes narrativas míticas." (Han, 2022, 83,1 %)

En un paisaje mítico los prisioneros del bosque de Vienne parecen reflejar esta realidad. El espacio escénico creado por Gisèle Vienne, el lugar de una fiesta/concierto sucede en un paisaje que sugiere la atmosfera de bosques.

Robert Pogue Harrison en su libro *Forests: The Shadow of Civilization* (1992) señala que los bosques tienen su origen en la profunda historia de la relación del mundo occidental con el medio forestal, del que hizo su hábitat. En el imaginario cultural de Occidente, el bosque siempre ha tenido una función ambivalente - como lugar de peligro, de otredad y de perdición y como lugar misterioso y encantador; profano y sagrado a la vez. A finales del siglo XVIII, con la llegada del romanticismo, en el imaginario colectivo, el bosque representa un lugar de espiritualidad, propicio a la ensoñación. Harrison comprende que los bosques son el refugio de la memoria cultural, activan de manera espontánea recuerdos atávicos, previos a la consciencia.

El mito de los Perchten de los Alpes austriacos es un elemento importante en la pieza de Vienne, guarda la memoria cultural revisando el mito y situándolo en un contexto contemporáneo, y abre una dimensión que sucede fuera de la consciencia.

El suelo del espacio escénico de *Kindertotenlieder* está cubierto de nieve artificial, donde se aprecian piedras de distintos tamaños esparcidas por el espacio, y en el fondo del escenario, un ciclorama que sugiere un campo infinito que se funde con el cielo. Este paisaje en perpetuo movimiento está animado por los fenómenos meteorológicos de niebla y nevadas; la niebla se extiende progresivamente para dar paso a la nieve, creando un contraste intenso entre el espacio escénico y el patio de butacas, potenciando así el artificio teatral. A su vez, el paisaje orgánico contrasta con lo inorgánico de los cuerpos artificiales de los muñecos.

Una paleta de tonos grises, negros y blancos en escena remite a sombras y siluetas que crean atmosferas fantasmagóricas, donde conviven los cuerpos artificiales y vivos - el fantasma del adolescente difunto con sus compañeros. La nieve, la noche, y el paisaje irreconocible de Vienne atraviesan un paisaje del tiempo presente, y a la vez fugitivo, la(s) muerte(s), las heridas, el sueño, y la fantasía de un cuadro de belleza extraña.

Las obras de Vienne, analizadas en este trabajo, equivalen a una experiencia, y *Kindertotenlieder* es una de ellas. Encontramos una multiplicidad de metáforas y al mismo tiempo, evocaciones que se suceden y generan una multiplicidad que resulta paralizante para el espectador; crea confusión en la percepción donde resulta difícil encontrar una explicación y relación coherente. Estas características son propias del teatro postdramático donde encontramos recorridos simultáneos, lenguajes y narraciones

multidimensionales, espacios enigmáticos que quedan abiertos como la historia fragmentaria. Fragmentos del sueño, de la fantasía, de la experiencia en los que las fronteras se desdibujan, desde el inicio hasta el final de la pieza. Como señala Bernhard:

> Al fin y al cabo, el mayor placer nos lo dan los fragmentos, lo mismo que en la vida, al fin y al cabo, sentimos el mayor placer si la consideramos como fragmento, y qué horrible nos resulta el todo y la perfección acabada. Sólo cuando tenemos la suerte de convertir en fragmento algo entero, algo acabado, sí, algo terminado, cuando nos ponemos a leerlo, obtenemos un gran placer y, llegado el caso, el mayor de los placeres. Desde hace mucho tiempo no podemos aguantar ya nuestra época como un todo, dijo, sólo si la vemos como fragmento nos resulta soportable. El todo y lo perfecto nos resultan insoportables, dijo. (Bernhard, 1985, p. 69)

Esto nos remite a Lehmann y al nuevo paradigma del teatro postdramático:

+

> El teatro de la proyección del sentido y de la síntesis ha desaparecido y, junto a él, la posibilidad de la interpretación sintetizadora. Es recomendable atenerse únicamente a respuestas que se mantengan en un work in progress: respuestas dubitativas -las perspectivas parciales son posibles- para evitar cualquier pauta y prescripción. La tarea de la teoría consiste en aportar conceptos y no en postularlos como normas. (2013, p. 41)

La escritora Menchu Gutiérrez (2014) habla de la nieve y afirma que una enciclopedia sobre la nieve se sostendría a si misma como un catálogo de belleza, acabaría por producir extrañas cacofonías de sentido, que irían reduciendo, poco a poco, su poder de evocación. Esas "cacofonías de sentido" remiten a la obra de Vienne, y este hecho nos lleva a pensar en los sueños y en las fantasías, donde resulta difícil encontrar coherencia. Sin embargo, el sentido se percibe en esta experiencia sensorial escénica, mediante la nieve que constituye la materia misma de la puesta en escena de Vienne y amplifica su poder de resonancia con el espectador.

Gutiérrez (2014) sostiene que "nuestras experiencias más profundas, al igual que sucede con los sueños, son siempre incomunicables, y cada nevada continuará provocando el nacimiento de nuevas metáforas." En *Kindertotenlieder* ocurre precisamente esto, cada nevada crea nuevas metáforas y se adentra cada vez más en la

naturaleza del hombre, mostrando un poderoso espejo que nos regala la naturaleza: “Nos contemplamos en la nieve, y de ella extraemos las notas más agudas o más graves, el silencio más consolador o el más terrible.” (Gutiérrez, 2012, p. 23)

Cada nevada en la pieza de Vienne borra una realidad e instaura otra. El mundo conocido - una ciudad, un parque, un bosque - queda oculto, se vuelve invisible e irreconocible. Se convierte en otro lugar, y a veces parece un no lugar. “Es como si la nieve pusiera a dormir una parte de nosotros y despertara otra, privilegiando la contemplación, la reflexión, la intensificación de los sentidos.” (Gutiérrez, 2012, p.23)

Patrick Riou con su diseño lumínico resalta el blanco para crear un juego de contrastes con el negro tanto en el paisaje como en los contrastes de los cuerpos de los intérpretes y de los muñecos donde la tez pálida contrasta con el vestuario negro y potencia la frialdad generalizada. Lehmann sostiene que, para la expectativa relacionada con la representación de un mundo de experiencias humanas psicológicas, la nueva realización teatral puede resultar de “una frialdad difícil de soportar.” (2013, p. 164)

3.7 La iluminación como lenguaje expresivo en *Kindertotenlieder*

En *Kindertotenlieder*, la luz es uno de los lenguajes importantes en la creación de la atmósfera y en la manifestación de la violencia psicológica, emocional y física. Con la combinación de los elementos visuales y sonoros, Vienne transforma el espacio escénico en un paisaje donde la violencia se manifiesta de manera directa e indirecta, y la luz amplifica el sentimiento de incomodidad, opresión y deshumanización que atraviesa la pieza. *Kindertotenlieder* se desarrolla en la penumbra, en la noche que marca el tiempo y revela los personajes en una confusión temporal del pasado y presente que remite también a la atemporalidad. A través de la manipulación de la luz de Riou, la violencia se hace perceptible a través de las acciones de los personajes y de los efectos sensoriales que la iluminación produce en el espectador.

La iluminación sugiere el lugar y cumple una función locativa: los rayos lumínicos discontinuos en movimiento completan la imagen y la atmósfera del bosque. También marca los diferentes momentos del día, como el alba, la aurora, el amanecer y la noche, que forman un campo simbólico. Las atmósferas y ambientes se crean siguiendo

códigos culturales: identificamos la luz lunar, fría y azul, con el misterio y las sensaciones de intriga. La luz lunar, que aparece a lo largo de la pieza, remite tanto al código cultural simbólico como al significado concreto de la noche y la penumbra. Además, hace más visible el proceso meteorológico y fenómenos naturales como la bruma, la niebla o la temperatura del aire, y crea situaciones y acciones en conjunto con signos acústicos no verbales, que analizaremos en este capítulo.

En la pieza, la luz se manipula para crear zonas de sombra y luz, acentuando así la tensión emocional de los personajes. Tanto los cambios bruscos como los sutiles en la intensidad lumínica subrayan la violencia interna de los personajes y el caos emocional que atraviesan y moldea la percepción de la realidad, aportando una violencia visual que perturba y desorienta al espectador.

Este uso de la luz en *Kindertotenlieder* recuerda el análisis de Michel Foucault en *Vigilar y castigar*, donde describe la luz como un medio de vigilancia y control que permite hacer visible lo que de otro modo sería invisible; también es un instrumento de poder que somete al individuo a una mirada constante. (Foucault, 1975).

En la pieza de Vienne, los cambios de luz funcionan de manera similar, manipulando el entorno escénico para imponer una mirada sobre los personajes, su dolor y sus sufrimientos.

El significado del color a nivel psicológico y simbólico-cultural establece asociaciones a imágenes montadas. En la paleta de colores dominantes prevalecen tonos de negro - el color negro de las afores, del vestuario de los músicos, de la cantante y de los personajes de adolescentes, junto a la oscuridad que prevalece en escena, remite a sobriedad, poder, y misterio. (Heller, 2010)

Luz frontal, cenital de poca intensidad sirve para visibilizar el espacio escénico y envolverlo en una atmosfera tenebrosa e incierta. Los chorros de luz, desde abajo hacia arriba con poca intensidad de tonos azules y verdes genera un horizonte. El efecto lumínico de tonos de azules y verdes remite a los efectos del horizonte teñido por el efecto meteorológico de auroras boreales. Detrás del horizonte se crea un espacio de profunda oscuridad, un espacio más allá de lo visible, tangible, y se abre otra dimensión de misterio; difuminando la delimitación del espacio escénico se genera la sensación de la inmensidad. Este espacio infinito no está al alcance de la vista del espectador y genera un espacio/dimensión a la que se penetra a través del imaginario.

La variación de tonos implica un cambio de sentido o un punto de re-significación, como la presencia de los azules, grises y verdes que evocan lamentos. La

luz también tiene la función de iluminar o ensombrecer el estado de ánimo, y afecta la percepción de la subjetividad del espectador; se convierte así en una herramienta de desestabilización, un medio para hacer visible la violencia interna y una presión constante.

La luz y la sombra, en *Kindertotenlieder*, se utilizan para simbolizar la dualidad de la violencia psicológica. La luz, que ilumina ciertos momentos de la escena, destaca los rostros y los gestos de los personajes, acentuando su sufrimiento y su incapacidad para comunicar sus emociones. La sombra, en cambio, oculta una parte de la acción, creando un efecto de ocultación y malentendido. Esta alternancia entre luz y sombra ilustra las tensiones internas de los personajes, desgarrados entre la aceptación de su dolor y su deseo de escapar de esta realidad opresiva.

La luz cenital que ilumina a la cantante, contrastada con la penumbra en la que se desplazan algunos personajes mientras otros permanecen estáticos, genera un efecto dramático más intenso. El rostro iluminado de la cantante destaca en el paisaje nocturno lleno de bruma. Por lo general, la luz es absorbida por el cuerpo que ilumina. Los bajos contrastes en el resto del espacio escénico crean un campo visual estimulante, potenciado por los efectos de luces y sombras. Los cuerpos de los intérpretes se visualizan como siluetas, ofreciendo poca información sobre sus rostros, lo que amplía el espacio escénico e invita al espectador a abarcar visualmente toda la escena, creando un efecto dramático. Al iluminar ciertas partes del cuerpo o crear juegos de sombra, la luz convierte a los personajes en figuras menos humanas y más fijas en una especie de violencia silenciosa. A veces, los personajes son iluminados de manera desigual, con ciertas partes de su cuerpo sumidas en la sombra, lo que acentúa su deshumanización. Este juego de luces parece alejarlos de la humanidad, convirtiéndolos más en siluetas, figuras ausentes o representaciones del dolor que en individuos completos.

La escasa visibilidad del personaje solitario en escena, junto con el acorde largo que inaugura la escena al principio del espectáculo, da la sensación de que la luz y la música “empujan” el cuerpo del intérprete hacia el proscenio. Esto aporta significados relacionados con la identidad de los personajes y sus acciones: aislándolos mediante la intensidad (soledad, vacío, fantasmas) o destacándolos con el color (violencia física). La iluminación frontal, lateral y de contras proporciona volumen a los cuerpos.

Según el estudio de la artista y teórica del teatro, Peggy Phelan, la luz en escena tiene la capacidad de materializar lo inaudible y lo invisible, hacer visibles el dolor y la ansiedad emocional, intensificando la experiencia de la violencia psicológica. (Phelan,

1993). El uso de la luz en *Kindertotenlieder* resuena con esta idea, ya que la luz y la sombra no solo definen el espacio escénico, sino que participan en la representación de la violencia psicológica desplazando constantemente la percepción del espectador entre lo que se ve y lo que se oculta. La ambigüedad creada por estos cambios de luz permite al espectador experimentar, a un nivel casi subconsciente, la angustia y la violencia interna de los personajes, como estar sumido en la confusión por la imposibilidad de encontrar un sentido coherente.

3.7.1 Movimiento lumínico

El movimiento de la dirección lumínica, en ocasiones, prioriza lo que el espectador ve y permite dirigir su mirada (como una cámara de cine). Los movimientos de intensidad, junto con los difuminados, amplifican las acciones erotizadas, creando sensaciones ambiguas y de suspense, ya que nos adentramos en un momento íntimo. Resulta violento penetrar en el espacio íntimo de dos personas, dos jóvenes que inician un acercamiento con caricias de tono ambiguo. Observamos cómo Vienne experimenta con el cuerpo y con el tema de Eros, jugando con la ambigüedad de la relación y, a la vez, con la percepción del espectador. La creadora guía al espectador, llevándolo a la intimidad donde se siente incómodo por estar presente y, además, por no tener certeza sobre lo que está ocurriendo, como si lo que ve no fuera lo que parece. Mientras las acciones erotizadas se magnifican, en la escena del ritual pagano, las acciones rápidas de violencia física de los Perchten, que agreden a un joven, se minimizan con la iluminación.

El espectro de la luz fría se mueve desde los tonos de azul hasta el verde y genera una atmósfera fría. Iluminación de ambiente genera atmósferas fantasmagóricas con las texturas de humo, bruma y así visibiliza el conjunto. Hay una intención clara de crear la sensación constante del frío que quita el dinamismo a la pieza y pone el foco en los intérpretes/personajes, sus vivencias y situaciones que suceden en escena. Los tonos fríos develan el vacío, las ausencias como el azul que remite a recuerdos, sueño y dotan las presencias de un aura fantasmal apareciendo estas como ausencias.

La franja horizontal de luz azul verde en la oscuridad que difumina la delimitación del espacio de la oscuridad emerge como un recuerdo de la infancia. Este ambiente se propone como una atmósfera constante de pasado dado que el ambiente azul sugiere una convención de pasado. La disposición de luces laterales remite a los recuerdos confusos, a un sueño, o a una extra realidad y potencian la poética de la pieza.

La luz aquí tiene una cualidad transformadora en cuanto a su afectación física sobre los cuerpos: los cuerpos vivos de los intérpretes y los cuerpos de las muñecas. Por ejemplo, un foco cerrado e íntimo enmarca a la cantante, centrando la atención del espectador en el dramatismo de la expresión de su rostro y sus movimientos corporales. Una luz ámbar central genera un espacio abierto que se va reduciendo gradualmente hasta convertirse en un cenital fijo, potente y cerrado, creando una atmósfera íntima que envuelve el universo de la cantante. Esta delimitación y reducción del espacio de la cantante mediante el recurso lumínico en el espacio abierto exige a la intérprete una limitación en el movimiento. La luz cenital dibuja las sombras faciales y resalta la sombra corporal. Junto con la iluminación, la temporalidad musical también marca el ritmo de la escena.

Observamos que la iluminación funcional se utiliza en las acciones de agresiones físicas. La iluminación cruda remite a Susan Sontag (2003) quien aborda cómo las imágenes visuales pueden transformar el sufrimiento en una experiencia sensorial, volviéndolo palpable para el espectador. En *Kindertotenlieder*, esta luz cruda tiene la función de amplificar la agresión física para crear mayor impacto, en directo, en el espectador contemporáneo insensibilizado ante una saturación de la violencia física que se muestra mediante diversos canales de comunicación, hoy en día.

No existe una narrativa de la luz sino esta tiene la intención sensorial, remite a emociones o afectación creando efectos sobre las telas, cuerpos, y objetos.
El movimiento de la luz anima o congela a los actores y a las muñecas, y la luz desvela la crisis del personaje enfocado, como, por ejemplo, una tenue luz fría cenital que potencia la soledad del intérprete.

En *Kindertotenlieder* la iluminación actúa como metáfora de la violencia interna y el sufrimiento de los personajes víctimas. La vulnerabilidad y el sufrimiento interno suceden en la penumbra, se muestran mediante las sombras, acentuando así la violencia de estas emociones. Las expresiones de dolor, confusión y pérdida se visibilizan mediante los cuerpos de los intérpretes y los muñecos. Estos cuerpos/siluetas se retuercen del dolor, muestran cuerpos exhaustos, lánguidos, y en ocasiones, estas siluetas son ampliadas y deformadas, haciendo así que el sufrimiento de los personajes sea casi tangible.

Por último, la luz en *Kindertotenlieder* también puede verse como una herramienta de catarsis, un medio para purificar la violencia emocional. La iluminación difusa convierte la escena en un espacio donde la tensión y la violencia pueden, en

ocasiones, disiparse, y acentúa la idea de que la violencia física, psicológica o emocional sigue siendo omnipresente incluso en los momentos donde esta no es evidente.

De este modo, la luz refleja la teoría de la catarsis según Aristóteles, donde el despertar de las emociones en el espectador, mediante la representación de la violencia en escena, permite una forma de purificación (Aristóteles, 2004).

La luz en *Kindertotenlieder* crea una oscilación entre la violencia visible e invisible y recuerda que la violencia nunca puede resolverse por completo, y menos de manera automática.

3.8 Violencia a través de la imagen: La iconografía pagana austriaca y la estética contemporánea de black metal

Vienne se inspira en un rito alpino alemán y austriaco de los Perchten y en su paisaje invernal en *Kindertotenlieder*, aparecen en el escenario dos figuras vestidas como Perchten. Los Perchten son máscaras tradicionales de Austria y la región alpina, asociadas a rituales antiguos que mezclan terror y purificación. Su uso en la obra de Vienne se inscribe en una reflexión sobre la identidad, la pérdida y la transformación. A través de estas máscaras, Vienne interroga cómo el individuo puede ser reducido a una imagen o símbolo, y cómo la violencia puede ser tanto personificada como proyectada a través de figuras que son a la vez familiares y monstruosas.

Perchta fue una deidad pagana originaria de la región de los Alpes alemanes y austríacos. Perduró incluso después de la llegada del cristianismo, entrando en las casas de los pueblos durante los doce días comprendidos entre Navidad y Reyes, especialmente en la Noche de Reyes. Si los niños y los jóvenes sirvientes no se portaban bien ni trabajaban con empeño, Perchta les abría el vientre y los rellenaba con paja y guijarros. (Bratić, 1990)

El "Perchtenlauf", una procesión polifacética de participantes enmascarados que se celebra en los Alpes orientales, ha sido objeto de un considerable discurso y, a menudo, de debate en el campo de la etnología europea desde mediados del siglo XIX. Aunque a menudo se interpreta desde una perspectiva mitológica, se considera una reliquia de prácticas de culto precristianas. Las interpretaciones del "Perchtenlauf" están relacionadas con su supuesta función sobrenatural de ahuyentar las fuerzas dañinas del

invierno. La etnógrafa Dobrila Bratić, por ejemplo, considera la contextualización espacial y temporal de la creencia en seres sobrenaturales y demoníacos y concluye que el pensamiento tradicional es sobrenatural. Se asignaban segmentos de espacio y tiempo que permanecían temporal o permanentemente fuera del alcance de la actividad y el control social, es decir, el área de irrealidad social encarnada, sobre todo, en la noche y las extensiones naturales. (Bratić, 1990) Al respecto, Radulović estudia la demonología como un medio de la cultura narrativa tradicional, que interpreta a través de representaciones de lo masculino y lo femenino, las cuales justifican las relaciones de poder en una sociedad. (Radulović, 2009)

D. Sinani (2013) señala que, de esta manera, en los relatos que tratan sobre la aparición de demonios y las creencias relacionadas con ellos, la comunidad rural o aldeana de tipo patriarcal expresa la necesidad de prevenir la aparición de comportamientos aberrantes dentro de sus límites y entre sus miembros, o, si ya ha ocurrido, tratar de eliminarlos. Al proyectar rasgos aberrantes en otros seres que pertenecen al mundo de la naturaleza —que representa el modelo por el cual se organiza la sociedad— se encuentra en la naturaleza un modelo de comportamiento que la comunidad patriarcal considera aberrante (porque se produce a través de manifestaciones demoníacas) y regula las relaciones entre sus miembros en consecuencia.

La principal zona de distribución de las prácticas de las que se inspira Vienne es el estado austriaco de Salzburgo, particularmente en las regiones de Pongau y Pinzgau, aunque también se encuentra en las regiones vecinas, zonas como el Tirol y la región de Berchtesgaden en Baviera. Común a todas las variantes del "Perchtenlauf", sin embargo, es la aparición de hombres y niños disfrazados conocidos como “Perchten” (alternativamente, “Berchten”) que desfilan ruidosamente de casa en casa y de pueblo al pueblo e incluso recorren distancias más largas de decenas de kilómetros.

Desde el siglo XIX, las interpretaciones del “Perchtenlauf” han categorizado la procesión como la reliquia de un ritual precristiano, cuyo propósito era repeler los espíritus malévolos y los duros elementos naturales del invierno. (Sinani, 2013)

El estudio de Andree-Eysn (1905) se centra en la importancia de la práctica con respecto a sus funciones sociales que equivalen a la “rebelión ritual” y a la inversión social temporal presente en las tradiciones carnavalescas. Más que simplemente parecerse al Carnaval en forma y función, el "Perchtenlauf" marcaba históricamente el inicio de la temporada de Carnaval en los lugares donde se practicaba.

Además de la suspensión temporal de las restricciones sociales, lo carnavalesco abarca la inversión de jerarquías y la alegría festiva alimentada por la comida, la bebida y el sexo.

La imagen de la tumba de la pieza de Vienne coincide con los escritos de Andree-Eysn (1905) sobre el paisaje del ritual en la región Salzburgo, donde se identifican tumbas marcadas por una cruz de piedra sin inscripción. Los lugareños atribuían dicha cruz a una víctima de asesinato o alguna pandemia, y solían decir que la tumba pertenecía a un "Percht". Los participantes solían ser varones jóvenes cuyos atuendos eran máscaras hechas de tela con aperturas para ojos y boca, y cinturones de piel de los que colgaban conchas. A la cabeza de la procesión iba un hombre tocando un tambor, seguido de un grupo de jóvenes que llevaban faroles y antorchas de resina en largos postes. El hombre iba armado con un objeto fálico, parecido a una salchicha, fabricado con trapos viejos rellenos de lana de oveja. Los demás participantes generaban un estruendo con cuernos de vaca quejumbrosos, látigos restallando y el repique de campanas. Un encuentro entre dos de estos grupos de diferentes aldeas estallaba en una pelea violenta, a veces mortal, cuyas víctimas eran enterradas en secreto y apresuradamente en el mismo lugar, ya que, según el testimonio de Andree-Eysn (1905), se prohibía un entierro cristiano para cualquier persona fallecida durante este ritual que llevara el disfraz de Perchten. El Perchten mataba a golpes a la persona que identificaba como encarnación del diablo. A lo largo del siglo XIX, estas prácticas fueron abolidas y sustituidas por un ritual carente de semejante violencia.

Los participantes se dividían en "schöne Perchten" y "wilde Perchten" (bellos y feos), y los "tafelperchten" representaban una subcategoría de los "schöne Perchten"; su nombre deriva de los enormes e icónicos tocados en forma de paneles, que podían medir hasta tres metros de altura y pesar hasta cincuenta kilos. Uno de estos ejemplares, proveniente de Pongau (región de Salzburgo) se encuentra en el Museo Etnológico de Hamburgo, perteneciente a la colección Adrian: el perchtenkappe, y servía para mostrar la riqueza de su portador. Los lados frontales de los dos paneles en forma de diamante estaban adornados con numerosos adornos, junto con dos espejos destinados a protegerse del mal. El reverso de los paneles, pintado con gran detalle, muestra un paisaje alpino con casas y sus habitantes.[18] "Relojes de bolsillo, monedas, cadenas de plata y oro, y flores artificiales de vivos colores que adornaban los tocados mostraban la riqueza de su

[18] Spiegelpercht, Coll. Adrian, Museum of Ethnology Hamburg, Recuperado de: https://markk-hamburg.de/en/objekte/mask-and-costume-of-a-spiegelpercht-mirror-perchta/

portador.” (Natko, 2014, p.19) Con gritos, aullidos y silbidos, así como con grandes campanas que portaban, los Perchten agitaban el aire invernal con una furia disonante portando máscaras aterradoras que se asemejaban a animales con colmillos o demonios. (Natko, 2014)

Andree-Eysn (1905) encuentra elementos carnavalescos en este ritual y señala que lo carnavalesco está profundamente arraigado en los ciclos calendáricos y en la ambivalencia del tiempo, 'que mata y da a luz' a la vez. Por lo tanto, dualidades como muerte y renacimiento, creación y destrucción, riqueza y pobreza, elogios y abusos, entre otras, se combinan en una sola imagen o acto.

Natko (2014) señala la violencia como parte intrínseca de este ritual y esta se vincula al ritual y su característica transgresión de las leyes dentro del marco del ritual. Los participantes enmascarados en el 'Perchtenjagen' de Alta Carintia encarnan el animalismo violento e hipersexual que la abyección ha desterrado de la sociedad civilizada. Travestidos de mujeres, los hombres representan, de este modo, 'lo intermedio, lo ambiguo, lo compuesto', conceptos que remiten a J. Kristeva y su trabajo sobre lo abyecto y lo extraño.

Mientras que la ambivalencia se manifiesta en lo carnavalesco de los Perchten a través del movimiento entre polos opuestos, como la vida y la muerte o el elogio y el abuso, lo abyecto se enfrenta a una ambivalencia estática que reside en las grietas entre hombre/mujer, moral/inmoral, vida/muerte. De este modo, el traidor, el mentiroso, el criminal de buena conciencia, el violador desvergonzado, el asesino se proclama salvador. (Kristeva, 2004)

En la pieza de Vienne, las figuras de Perchten intervienen para ahuyentar demonios y castigar, y en su rol de salvadores cometen asesinato. “Es como si las energías del pensamiento se apropiaran de las fuentes nerviosas de los impulsos primitivos para adquirir mayor presencia y vigor.” (Cardona, 1993, pp. 23-24)

Las figuras de Perchten ejercen una violencia física feroz sobre el personaje del amigo de la víctima, el asesino. Un torbellino de golpes fuertes crea el movimiento veloz de las figuras y provoca un estado de alerta en el espectador. El conflicto físico explicito aquí despierta el estado de conciencia de la memoria sensorial, emocional y afectiva del espectador.

El análisis de Julia Kristeva (2004) sobre lo abyecto, o una repulsión física inducida por aquello que transgrede los límites físicos y morales, provocando transformaciones de identidad es ligado al superyó. Lo abyecto demarca límites

culturalmente reconocidos entre el bien y el mal; el sentimiento de abyección proviene de encuentros con el tabú. Por esta razón, la abyección es, según Kristeva (2004), lo que separa al hombre primitivo de la bestia, simbolizando esta última "el sexo y el asesinato". Pero lo abyecto opera primero a nivel individual, formando a partir del niño un nuevo individuo, arrancado por el disgusto del pecho de su madre, pero domesticado de deseos egoístas por miedo.

3.8.1 Las máscaras

Las máscaras rituales del período invernal, en particular la de la bruja Pehtra (en alemán: Percht), se conservan sólo en Podkoren, debajo de los Alpes de Karavanke, así como en Carintia. En la parte sureste de la antigua provincia de Noricum se ha conservado hasta la actualidad una máscara zoomorfa en forma de cierva de ciervo, que muy probablemente sea un descendiente directo de la mencionada ceuula epicórica romanizada. (Kuret, 1984, citado en Šašel-Kos, M., (2000)

Sinani (2013) señala que en la mitología helénica se creía que el demonio de Calamidades o dragón era un ser invisible o escondido entre las nubes que silba mientras conduce las nubes negras portadoras de temporales; grande y fuerte, con cabeza de caballo y cuerpo de serpiente, un monstruo de boca enorme mientras su cola es arrastrada hasta el suelo. En algunas regiones, este demonio, llamado dragón, también se imaginaba en forma de águila, y existía la creencia de que este demonio devoraba a los niños. Una de las máscaras de *Kindertotenlieder* coincide con esta descripción.

Uno de los primeros efectos de las máscaras de Perchten en *Kindertotenlieder* es su capacidad para deshumanizar a los personajes. El personaje, portador de una máscara, pierde una parte de su identidad humana, lo que le permite trascender las limitaciones de su cuerpo y su personalidad para convertirse en una figura abstracta, a veces monstruosa. Este proceso de deshumanización es una forma en que Gisèle Vienne explora la violencia que nace de la pérdida de identidad o de una transformación psicológica radical.

Los Perchten, en las tradiciones austriacas, son criaturas a menudo asociadas a rituales que sirven para ahuyentar malos espíritus o presagios negativos, mientras purifican a la comunidad. Sin embargo, en la obra, estas máscaras no sirven para purificar, sino para acentuar el aislamiento de los personajes y su ruptura con la humanidad. Su presencia en el escenario es opresiva, y la deformación de los rasgos humanos hace eco del aislamiento psicológico de los personajes, quienes se ven a sí mismos atrapados por fuerzas invisibles e intangibles de dolor y pérdida.

La máscara de Perchten en la obra también se convierte en una herramienta que encarna la violencia interior de los personajes. Este proceso de transformación del rostro en una figura grotesca o monstruosa permite que la violencia, que generalmente está reprimida o implícita, se manifieste de manera visual. En *Kindertotenlieder*, los personajes que llevan estas máscaras parecen portar una violencia que los supera, una violencia que no pueden expresar verbalmente ni controlar. Así, las máscaras se convierten en una forma de catarsis, pero también en una manera de liberar una rabia reprimida que no encuentra otro canal adecuado de expresión.

Las máscaras se convierten así en vehículos de una violencia performativa, donde cada movimiento y cada gesto está marcado por una violencia simbólica que se manifiesta a través del cuerpo y la expresión facial desfigurada de la máscara. Esta transformación es en sí misma violenta, porque provoca una ruptura en la continuidad del cuerpo humano y lo impone como un símbolo de desfiguración psicológica.

Las máscaras en *Kindertotenlieder* se convierten también en un medio de transformación identitaria. Cuando un personaje adopta una máscara de Perchten, sufre una transformación radical de su identidad. Este proceso de metamorfosis ilustra la idea de que la identidad no es fija, sino que puede ser manipulada y reapropiada. La máscara permite a los personajes escapar de su propia identidad, ocultarla y crear una nueva realidad que se aleja del dolor y la pérdida que llevan dentro.

Esta idea de transformación identitaria a través de la máscara se relaciona con los trabajos de Erving Goffman (1956) sobre la presentación del yo. Goffman (1956) sostiene que el individuo adopta constantemente “máscaras” sociales para ajustarse a las expectativas sociales y protegerse de la exposición de su verdadera identidad (Goffman, 1959). En *Kindertotenlieder*, la máscara de Perchten no es solo una protección, sino también una forma para los personajes de crear una nueva forma de existencia, una forma que los libera temporalmente del sufrimiento pero que también los aleja de su propia humanidad.

3.9 El sonido: Black metal y la oscuridad

Munari se pregunta si "¿No es también imaginación la fantasía? Y las imágenes de la fantasía ¿no pueden ser también sonoras?" (Munari, 2018, p. 9) La banda KTL y sus componentes, Stephen O'Malley y Peter Rehberg, colaboradores habituales de Vienne, están presentes en el escenario y tocan en directo, junto al ataúd, en el funeral escénico. En la pieza, la música favorita del niño asesinado es la banda KTL, cuyo estilo, el black metal, se asocia a menudo con el satanismo y los cultos llamados "doom".

El género musical de black metal nace en Noruega donde surgieron las bandas más reconocidas. Las raíces de este género residen en una evolución del trash metal y de algunas bandas de heavy metal. Los enfoques temáticos de los subgéneros como el black metal abarcan escenarios de fantasía abstracta sobre la dureza de la lucha de la vida real, y generalmente abordan el tema de la muerte y el duelo, desde el punto de vista romántico, del individuo alienado más que desde una postura política y activista. (Mora, 2021)

Mora sostiene que además de una profunda preocupación por la muerte existe una preocupación por los sentimientos individuales, la espiritualidad, la violencia, la alienación y el poder. En cuanto a las escalas musicales y la métrica, la gran mayoría de las composiciones están escritas en escala menor, algunas mezclan la escala mayor y menor, mientras las tonalidades preferidas son E, A, D, G menor.

El uso de cuerdas al aire simplifica la interpretación de la guitarra y el bajo, y la tendencia hacia el E menor permite que ambos instrumentos de cuerda toquen los acordes más bajos posibles, lo que, en combinación con la distorsión de la guitarra, contribuye al sonido oscuro y penetrante comúnmente asociado con la música metal.

En cuanto a las cuestiones rítmicas, dos tercios de las canciones analizadas por Mora utilizan cronómetros únicos, mientras que el otro tercio combina al menos dos tipos de compás diferentes.

La música metal refuerza el viaje poético de sus oyentes mediante el uso de elementos musicales altamente expresivos como voces al borde del colapso de registro agudo, gruñidos, gritos, y la distorsión de guitarra, o formas extendidas. Sus intérpretes y sus presentaciones en vivo reflejan una estética visual sugerente que influye en la imaginación de sus seguidores y su relación con los temas subyacentes de las letras. El poder de la música metal no se debe sólo a sus características técnicas inherentes, sino también a su lugar en la cultura contemporánea, donde su orientación hacia los oyentes

jóvenes y su percepción como una forma cultural de rebeldía, desafiante e innovadora que proporciona un medio de reflexión y una forma de escapar de las limitaciones sociales que, en la música metal, se ve reforzada por un sentido de pertenencia a una comunidad de seguidores que comparten estas inquietudes. Aborda la violencia como un mal necesario o incluso como un rasgo humano que debemos abrazar. (Mora, 2021)

Los riffs de guitarra del black metal son ágiles y veloces, con mucha distorsión y ritmos agudos. Las baterías también toman marchas vertiginosas y abrasivas con la marcada presencia de los blast beats [19] y los dobles bombos que producen sonidos graves. Las voces características del género son ásperas, crudas, y se asemejan a gritos y chillidos. Las letras de este género se relacionan con el satanismo, la guerra y el nihilismo, pero también con las tendencias políticas cercanas a la socialdemocracia, el comunismo o el anarquismo. Tanto la letra como la estética propia de las bandas tiene un aura de oscuridad y terror, como señala Varg Vikernes, componente de la banda Burzum, el mundo necesita oscuridad porque el exceso de luz no ilumina ni abriga, sino que ciega y abrasa. (Gallego, 2022)

El sociólogo Alexis Mombelet, en una entrevista de P. Hoffman (2013) para Franceinfo, define el black metal como una radicalización del rock desde todos los puntos de vista: musicalmente, en términos de prácticas sociales y de imaginación. Es una salida, una catarsis, o al menos así se vive. El metal es una cultura del exceso, como lo demuestra esta gradación musical, desde lo menos violento hasta lo más extremo. La música metal, y más concretamente el black metal, moviliza una imaginación satánica, pero muy raramente se trata de satanismo; moviliza referencias a la figura de Satán a través de símbolos (el pentagrama, el "número de la Bestia" 666, la cruz cristiana invertida), una forma de teatralización de la figura de Satán. Existen diferentes formas de apropiación de una mitología, y una de ellas la creencia de que una idea puede contribuir a la salvación del mundo o permitir la construcción de comunidades en torno al mismo simbolismo, a veces en detrimento de un conocimiento profundo. A través de esta imaginación, se produce también una inmortalización del espíritu de rebelión. (Hoffman, 2013)

El argumento de *Kindertotenlieder* asocia a uno de los crímenes de Varg Vikernes, el músico que marcó la historia del black metal nórdico de principios de los

[19] Un determinado ritmo de batería caracterizado por su rapidez a veces extrema, influenciad por géneros que surgieron de Hardcore Punk como el Grindcore y Metal Exrtermo. El blast beat proporciona velocidad y provoca un ritmo rápido y agresivo. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Blast_beat

años 1990 con sus abusos: incendios de iglesias y sobre todo, el asesinato de otra figura del metal, Euronymous del grupo Mayhem. Desde este punto de vista, marcó el surgimiento de este género musical en Escandinavia y forma parte de la mitología del metal, con sus fantasías, sus rumores, y sus exageraciones. (Hoffman, 2013) Mombelet sostiene que la música de Vikernes no está impregnada de sus ideales que contienen ideas satánicas y neonazis y que estos se difundieron a través de sus entrevistas y sus crímenes cometidos. Mombelet opina que Varg Vikernes no pretende pertenecer a este entorno, sino más bien a los cultos nórdicos y al paganismo y puede que, de forma marginal, utilice la mitología nórdica para difundir ideas ultra controvertidas como el neonazismo. (Hoffman, 2013)

La asociación de la adolescencia con la rebeldía, la necesidad de distinción, los modelos a seguir, la necesidad de independizarse y desligarse de los padres, y la evasión que lleva al mundo de la fantasía, hacen que este cantante de la banda de black metal pueda ser un ejemplo de un modelo que atrae la atención de los adolescentes.

3.9.1 Sonido en Kindertotenlieder

En la música contemporánea del género black metal, los acordes menores juegan un papel fundamental en la creación de atmósferas de luto y tristeza, reflejando el drama y la tensión que caracteriza a este estilo. La intensidad emocional de estos acordes se ve amplificada por los sonidos de sintetizadores, cuyos espectros influyen en la percepción del oyente, aumentando aún más la sensación de incomodidad y opresión. Estos sonidos etéreos y disonantes, cuando se combinan con los sonidos estridentes, crean largas frases musicales que parecen no tener fin, generando una atmósfera de incertidumbre y de caos emocional. La interacción entre estos elementos, en la que la música parece fusionar distintas realidades, se convierte en una representación sonora de un renacer perturbador, como si cada nota fuera un ciclo interminable de destrucción y reconstrucción.

Los acordes prolongados en este contexto no hacen más que acentuar esa sensación de incertidumbre. Un mismo acorde, sostenido durante un largo tiempo, crea una tensión insostenible, una expectativa que nunca se resuelve, manteniendo al oyente atrapado en una constante espera. Este recurso se utiliza estratégicamente en los recitales, donde la voz en off, la música instrumental y las canciones se entrelazan para generar una atmósfera más profunda, en la que el sonido se convierte en el principal vehículo de expresión.

La guitarra, con sus largas frases instrumentales, es otro componente esencial en la creación de esta atmósfera de suspense. La cantante, posicionada frente al micrófono, contribuye a la tensión no solo a través de su gesto facial, que refleja una expresión de anticipación, sino también con el gesto de la mano, como si estuviera a punto de cantar, pero sin hacerlo. El hecho de que la cantante no cante en directo, sino que recurra al playback, intensifica aún más la artificialidad de la escena y refuerza la sensación de desconexión emocional. Todo esto se combina con sonidos estridentes progresivos, que parecen emerger de un lugar indeterminado, acompañando la melodía monótona y el bucle repetitivo que domina la composición. Este bucle se convierte en un reflejo de la obsesión y el estancamiento, atrapando al oyente en un ciclo del que parece imposible escapar.

La combinación de acordes menores, sintetizadores, guitarras y sonidos estridentes en este contexto musical crea una atmósfera cargada de tensión y ambigüedad, donde la incertidumbre y la desconexión emocional se convierten en los principales ejes narrativos, junto a otros elementos descritos previamente. A través de estos recursos, se logra transmitir el drama inherente al estilo, y también mezclar realidades en una experiencia sonora inmersiva.

En su libro, La percepción del espectador (1993), Cardona señala que:

> Una obra no tiene posibilidad de instalarse en la memoria del espectador sin tensión estructural, y sin la organización de las energías corporales, como de impulsos emocionales. Es como si nada hubiera ocurrido. El cuerpo rechaza todo aquello que no está organizado. (Cardona, 1993, p. 38)

Vienne conoce la naturaleza del proceso de la percepción y en un caos aparente es capaz de crear una estructura con contenidos, diseño espacial, temporal, elementos sonoros, visuales y lenguaje coreográfico organizados así para jugar con la percepción del espectador. La estructura de *Kindertotenlieder* tiene un sentido, no solo de sintaxis sino emocional que atraviesa el cuerpo del espectador. Como señala Cardona, el cuerpo del espectador involucrado posee toda la sabiduría de la naturaleza, y las antenas de su organismo "reciben la información escénica y la descifran sin hacer concesiones. Solo el intelecto, la razón, hace concesiones. Y por eso traiciona continuamente la inteligencia orgánica natural, directa del espectador." (Cardona, 1993, p. 39)

3.10 Movimiento y lentitud en lugar de la palabra

En el escenario nevado, los cuerpos de los actores se mueven lentamente mientras los muñecos permanecen completamente estáticos. Frente a lo que podría parecer una cautela, resulta interesante preguntarse cuál es la finalidad de esta desaceleración del movimiento en un espectáculo que, por lo demás, es profundamente violento. Por un lado, la lentitud en el escenario está directamente vinculada con la ausencia de habla. En consecuencia, son los cuerpos los que reflejan las emociones de los personajes: su dolor, su incapacidad para salir de su caos interno, que simboliza su dificultad para avanzar. Los movimientos están ralentizados, lo que recuerda a la técnica de cámara lenta en el cine o a los experimentos de Bill Viola, en los que el tiempo parece dilatarse para intensificar la experiencia emocional.

Cuadro a cuadro, el espectador accede a la fuerza dramática del espectáculo, así como a la profundidad de las emociones de los personajes. La desaceleración del movimiento permite al espectador observar atentamente cada detalle presente en escena. Vienne invita al espectador experimentar una experiencia renovada de la realidad y a fijar la mirada en el escenario gracias a una coreografía descompuesta y dilatada en el tiempo. La lentitud se asocia aquí con la violencia y tiene un efecto catártico, precisamente en las escenas donde no se muestra de manera evidente, como en otras, impregnadas de la violencia física. Vienne evoca una violencia común, y cuestiona su presencia en cada uno de nosotros.

A través de su trabajo coreográfico, Vienne trata de crear un espacio sensible e introspectivo para el espectador. Finalmente, la lentitud en escena obedece a ciertos contrastes con la animación de las figuras. No todos los protagonistas obedecen al mismo ritmo; los movimientos del personaje principal son más realistas en cuanto a velocidad de ejecución. Se diferencia así de los demás personajes y, en particular, de los muñecos, que están completamente inmóviles. Estos cambios crean múltiples realidades y mundos en el escenario, y dan al espectáculo una dimensión fantástica y fantasmática. Se trata de comprender lo que es real y lo que no lo es, a través de la ambivalencia de los cuerpos. Del mismo modo que en las piezas anteriores, el juego de la lentitud actúa de forma hipnótica sobre el espectador, cautivado por la presencia de diferentes temporalidades en escena.

4. CAPÍTULO IV *Jerk* (2008)

4.1 Sobre la obra

La pieza *Jerk*, basada en una sórdida historia de violaciones y asesinatos, es interpretada por Jonathan Capdevielle que ofrece una interpretación asombrosa como titiritero, ventrílocuo y especialista en efectos sonoros. *Jerk* se estrenó el 5 de marzo de 2008 en el Festival Antipodes, Le Quartz Scène nationale Brest, en Francia y tuvo una larga vida en los escenarios de diferentes teatros en Europa, Asia, Canadá, Estados Unidos y América del Sur. Fue representada doscientas veces con el intérprete Jonathan Capdevielle y Gisèle Vienne asistió a ciento cincuenta funciones. Este seguimiento se debe a la complejidad de los temas que aborda y a lo delicado de las emociones en las que se sumerge el intérprete. Vienne comenta que cuando J. Capdevielle no tenía ganas de actuar, cancelaban el espectáculo, ya que la creadora considera fundamental mantener una sana distancia con este papel tan exigente.

La dramaturgia de la pieza es una adaptación del cuento homónimo de Dennis Cooper que inicialmente fue concebido como una novela ilustrada.[20] (Cooper, 2013) El autor y el intérprete son los dos cómplices de Vienne donde exploran conjuntamente la mecánica de la dinámica de la violencia, trabajando sobre la dificultad y el desorden de la percepción de las historias de terror. La música fue creada por Peter Rehberg y *El mundo frío* de Corrupted, y el diseño de iluminación por Patrick Riou. Cathreen Robbe-Grillet y Serge Ramon prestaron sus voces a las grabaciones sonoras; las marionetas fueron creadas por G. Vienne y la escultora, la madre de la creadora, Dorothéa Vienne Pollak, que confeccionó el vestuario junto a Marino Marchand y Babeth Martin. Esta pieza fue producida por la productora Alma Office de París (Francia) en coproducción con DACM y Quartz – Scène nationale de Brest, del que G. Vienne formó parte como artista asociada durante el periodo de 2007 al 2011.

Una creación radiofónica de *Jerk* en el marco de L´Atelier de Création radiphonique de France Culture precede a la creación escénica. La pieza radiofónica fue emitida el 17 de junio de 2007 y surgió como respuesta a la invitación de Frank Smith

[20] Este relato forma parte de la colección de relatos *Ugly Man* (2009) publicado por Harper Perennial, Nueva York.

para France Culture y el Atelier de Création Radiophonique. Esta obra de radioteatro destaca el carácter “esquizofrénico” del ejercicio del titiritero al presentar la experiencia del espectáculo desde la perspectiva psicológica del mismo. Esta aproximación permite compartir este tipo de experiencia de manera íntima y profunda. (Vienne, 2008)

La pieza fue adaptada para la gran pantalla en 2021 donde Vienne traslada la misma historia desgarradora y gana el Premio a la Mejor película de la sección Noves Visions en el 57 Festival de Sitges, en octubre de 2024. Con un primer plano de Capdevielle, la película nos acerca al intérprete "monstruo", representado por una marioneta verdugo de una impasibilidad diabólica. El actor ventrílocuo manipula sus títeres de guante utilizados en el espectáculo para abordar temas transgresores. (Vienne, 2024a)

El relato de Dennis Cooper está basado en un hecho real: en la década de 1970, en Texas, un asesino en serie asesinó a más de veinte niños con la ayuda de dos adolescentes. J. Capdevielle, amante del cine de terror, presenta a todos los personajes: vivos y muertos, verdugo y víctimas. En el papel de David Brooks, Capdevielle narra la historia de los asesinatos de adolescentes, creando voces para diferentes personajes y marionetas, cambiando de registro según el personaje. Utiliza distintas voces en falsete que anuncian una violencia de segundo grado.

Jerk es una reconstrucción imaginaria, a la vez extraña, poética y oscura, de los crímenes perpetrados por el asesino en serie estadounidense Dean Corll, quien, con la ayuda de dos adolescentes, David Brooks y Wayne Henley, asesinó a una treintena de niños en Texas a mediados de los años 70. En la obra, David Brooks, cumpliendo cadena perpetua, aprende el arte de los títeres en prisión, lo que le permite afrontar de alguna manera su responsabilidad en los crímenes. Escribe una obra que recrea los asesinatos de Corll, utilizando títeres para interpretar todos los papeles, y presenta su espectáculo ante una clase de estudiantes de psicología en una universidad local. (Vienne, 2008)

Al inicio de la pieza, se presentan todos los personajes: Dean, Wayne, su compañero, y las tres víctimas adolescentes (Buddy Longview, Jimmy y Brad), marionetas a las que Capdevielle manipula y da vida creando voces propias. El intérprete, en el papel de David, se convierte en su propio títere, como afirma al inicio de la obra.

Gisèle Vienne (2008) señala que la violencia y el humor presentes en el texto requieren una representación en la que la violencia sea explícita y resplandezca. Tradicionalmente, el teatro de títeres de guante ha sido concebido para abordar temas

violentos y transgresores. *Jerk* mezcla sexualidad y violencia dentro de una estética gore, integrándose así en la tradición de obras transgresoras del repertorio de este tipo de teatro.

La pieza se construye a partir de un cruce: para David, que sufre esquizofrenia, la ventriloquia es parte del esfuerzo terapéutico por distanciarse de terribles hechos vividos y cometidos. En las orgías con Dean, Wayne y sus víctimas, David se limita a filmar las torturas, abusos y asesinatos, y sólo realizará el acto asesino al final de la historia, matando a su cómplice y amante Wayne. Bernard Vouilloux señala que "David vierte el horror en el teatro de marionetas, como para protegerse de estar tan cerca y tener una relación demasiado estrecha con el horror." (Vouillaux, 2020, p. 38) En relación a Jerk, Vouilloux evoca la película *Freaks* (1932) en la que la protagonista habla con su marioneta y le dice que es imposible que una marioneta muera.

La historia de *Jerk*, por muy realista que parezca, roza lo irreal. El aparente realismo de la obra proviene, además de su narración lineal, del hecho de que está basada en una historia real y de que el titiritero y el delincuente son interpretados sin ninguna distancia respecto al personaje de David Brooks. *Jerk* es una síntesis de tres piezas de Vienne creadas en colaboración con Dennis Cooper, *I Apologize* (2004), *Une belle enfant blonde* (2005) y *Kindertotenlieder* (2007), analizadas anteriormente. (Vienne, 2008)
Los vínculos entre fantasías y realidad se reexaminan constantemente en estas tres piezas y, por lo tanto, nuestra percepción de la realidad se ve constantemente desplazada. *Jerk* demuestra, a través de una narración coherente y lineal, la credibilidad que indiscutiblemente induce este tipo de forma. Vienne señala que es este aspecto incontestable el que debemos cuestionar a través de nuestras diferentes experiencias formales. (Vienne, 2008) El espectador, a modo de voyeur, se convierte en observador y analista de esta sangrienta deriva.

4.2 Violencia mediatizada y su influencia

La violencia presentada en esta pieza remite a la violencia mediática, un tema abordado en obras anteriores. Si hiciéramos un recorrido por las cadenas televisivas de todo el mundo, encontraríamos una enorme cantidad de transmisiones de violencia en todas sus formas. Este fenómeno puede relacionarse con las grandes corporaciones

capitalistas y los beneficios que genera este flujo constante de contenido, pero también nos invita a examinar y cuestionar el consumo de dicho contenido y el papel del espectador en la perpetuación de esta cadena. Como señala Michaud: "La violencia transmitida por los medios emociona, alimenta la representación jubilosa y enfurecida de un mundo caótico; atraviesa dramas y masacres, movida por el odio y las pasiones asesinas." (Michaud, 2002, p. 101).

Además de reflexionar acerca de la participación del espectador pasivo que consume imágenes de los hechos de la violencia mediatizada, es importante reflexionar sobre el efecto que estas pueden causar e influir. Uno de estos efectos es la insensibilización frente a los actos violentos, lo que en ocasiones puede resultar en la incitación a la violencia y su reproducción. De este modo, la producción mediática trasciende al plano real para luego ser nuevamente mediatizada. En su libro, *Violence and the Mass Media* (1968), Otto N. Larsen, hablaba de la violencia mediatizada y sus efectos e influencias. Dado que los medios muestran y reproducen, sin cesar, innumerables casos de violencia, el autor se interesa por la correlación entre las imágenes de violencia mediatizadas y comportamientos violentos. (Callenbach, 1968) En sus numerosas investigaciones sobre la violencia, M. Wieviorka también pone el foco en las violencias mediatizadas y sostiene:

> Así, desde los años 60, la televisión ha sido objeto de críticas que la acusan, fundamentalmente, de incitar a la violencia a determinadas personas, y en especial a los niños. Desde Estados unidos y Canadá, el debate se ha extendido a todas las sociedades occidentales. (Wieviorka, 2005, p. 121)

A partir de los años 1950, primero en Estados Unidos, y más tarde en el resto del mundo, numerosos estudios universitarios, y otros impulsados por asociaciones diversas, o por el poder público, cadenas de televisión y las instituciones colaboradoras, tratan de cuantificar la violencia mediatizada. Diferentes parámetros son observados con el fin de definir los fenómenos analizados: medir los tiempos de exposición a la violencia mediatizada de diferentes grupos de telespectadores, examinar la calidad de los contenidos violentos y en qué medida estos son sancionados o no. (Wieviorka, 2005)
Surgen también numerosos estudios de psicosociología que tratan de establecer una relación entre las imágenes de violencia y agresividad, los comportamientos agresivos,

las conductas agresivas y criminales, y actitudes antisociales para medir la agresividad de los participantes antes y después de la exposición a las imágenes de violencia.

Por lo general, los estudios y los experimentos confirman una relación clara entre la exposición a los contenidos de violencia y sus efectos. Se confirma también que los jóvenes son los más vulnerables y más si provienen de los entornos de los grupos desfavorables y de pobreza extrema. (Melzer et al., 2010) Otros estudios enfocados en el efecto que producen distintos contenidos televisivos, los de violencia y los de variedades, aparte de confirmar que la tendencia a la agresividad del primer grupo era más elevada. Lo importante aquí no era tanto buscar una conexión directa entre las imágenes de violencia y la violencia sino el hecho de que, fomentando una cierta agresividad esta tendría un impacto mayor en los jóvenes que vivieran en un vacío social y personal, un entorno donde la línea entre la agresividad exacerbada y el posible paso al acto es muy fina.

El entorno influye en la construcción de personas y su visión del mundo cuando trata de jóvenes y las identidades por construir y abundan ejemplos de la violencia que deriva tanto de entornos violentos como inspirados en una película, un juego electrónico o imágenes de violencia mediatizadas. Todos estos factores influyen y condicionan las mentes aun maleables hasta el punto de moldear el gusto por la violencia en los jóvenes. (Wieviorka, 2005)

Con las nuevas influencias, la construcción de un nuevo entorno digital y medios electrónicos, se acuña un nuevo término - la aculturación - que alude a un cambio, una nueva incubadora cultural. (Wieviorka, 2005) En este universo infinito cabe de todo y la transgresión de las prohibiciones resulta fácil a través de la pantalla - fabricaciones propias, montajes, noticias falsas, la confusión entre lo real y lo ficticio - la abundancia de la violencia en diversas formas y formatos. El acceso libre y rápido a este tipo de materiales (a los que se suman los sensacionalismos mediáticos, televisivos y de la radio) requiere de un tipo de distancia que funciona como protección. (Wieviorka, 2005) Olivier Mongin investiga acerca de la violencia en el cine contemporáneo y plantea una serie de preguntas al respecto:

> ¿Es lícito mostrar todo tipo de imágenes en la pantalla pequeña? La violencia de la televisión ¿no está a punto de sobrepasar todo límite, de atravesar la "frontera" de lo admisible? Si es así, ¿hay que tomar partido a favor de métodos para filtrar los programas a fin de preservar a los más jóvenes de los excesos de violencia? (Monguin, 1998, p. 13)

Este debate ocupa ritualmente el contenido de la prensa y otros medios mientras la cadena de la propagación de violencias se sigue perpetuando a través de múltiples canales. El discurso y asombro de Monguin está lleno de preguntas referentes al tema acerca de una distancia posible, si estamos atrapados por un movimiento de naturalización de la violencia alentada por la guerra de las imágenes, si estamos condenados a dar vueltas alrededor de una violencia que se pretende cada vez más natural y que ya no se presenta como una experiencia, si la violencia se recicla cuando no se logra salir de ella, y cómo reciclar la violencia si el exceso y la irrisión fracasan en tratar de interrumpir el flujo de las imágenes y de la violencia. (Monguin, 1998)

El investigador analiza la noción de violencia que remite a toda forma de acción capaz de herir físicamente e incluso de matar y afirma que existe una obsesión contemporánea por el serial killer y por el crimen gratuito que ponen en escena una violencia que exacerba sin cesar nuestros temores. Precisamente estos son los temas que aborda Vienne en Jerk mediante los recursos escénicos, haciendo una participación activa del espectador en la fabricación de imágenes de actos de crueldad que sobrepasan el límite de lo soportable.

Cabe mencionar las investigaciones llevadas a cabo en los años 1970 que han tratado de demostrar que las imágenes de violencia pueden resultar positivas en la lucha contra la violencia por la reducción de la agresividad por catarsis, una especie de purificación por las imágenes. Estas teorías se abandonaron muy pronto ya que los resultados se mostraron negativos. (Wieviorka, 2005) Del mismo modo, Monguin (1998) sostiene que el fracaso de la catarsis no puede sino desembocar en una insensibilización que no transforma la violencia, sino que se esfuerza por anularla sobreonsumiéndola.

Volviendo al tema de aculturación, Wieviorka (2005) señala que es cierto lo que subraya Monique Dagnaud (1999), el hecho de que una parte considerable de imágenes de violencia proviene de ficción americana, importada en grandes cantidades por un país como Francia. S. Sontag señala que:

> La información de lo que está sucediendo en otra parte, llamada “noticias”, destaca los conflictos y la violencia – “si hay sangre, va en cabeza”, reza la vetusta directriz de la prensa sensacionalista y de los programas de noticias que emiten titulares las veinticuatro horas -, a los que se responde con indignación, compasión, excitación o aprobación, mientras cada miseria se exhibe ante la vista. (Sontag, 2003, p. 12)

Sontag (2003) sostiene que la imagen cala más hondo que otros medios dado que la memoria congela los cuadros. Por lo tanto, la búsqueda de imágenes más dramáticas impulsa la empresa fotográfica y es parte de la normalidad de una cultura en la que la conmoción se ha convertido en la principal fuente de valor y estímulo del consumo.
En *Jerk*, la narración de David Brooks crea y hace calar hondo las palabras convertidas en imágenes de violencia y congela estos cuadros en la imaginación del espectador. Este hecho invita a una reflexión acerca de la cultura del horror y el miedo que este genera. Sontag observa que:

> Como todos han advertido, hay un creciente grado de violencia y sadismo admitidos en la cultura de masas: en las películas, la televisión, las historietas, los juegos de ordenador. Las imágenes que habrían tenido a los espectadores encogidos y apartándose de repugnancia hace cuarenta años, las ven sin pestañear siguiera todos los adolescentes en los multicines. En efecto, la mutilación es más entretenida que sobrecogedora para muchas personas en la mayoría de las culturas modernas. Pero no toda la violencia se mira con el mismo desapego. (2003, p. 44)

Un flujo regular de hechos e imágenes sobrecogedoras influyen en el estado emocional individual y colectivo, como afirma Bericat (2005) alimentan los sentimientos colectivos del horror y los medios aparecen como creadores de emociones públicas.

Bericat (2005) sostiene que, a diferencia de otros autores como David L. Altheide (*The Culture of Fear*, 2002) o Enrique Gil Calvo (*El miedo es el mensaje. Riesgo, incertidumbre y medios de comunicación*, 2003) "no es el miedo el sentimiento que caracteriza a nuestra cultura emocional, sino las emociones colectivas de horror sentidas ante la visión de determinados acontecimientos especialmente trágicos, inhumanos, espeluznantes, brutales, crueles o monstruosos." (Bericat, 2005, p. 56) Según Bericat (2005), nuestra cultura es una compleja cultura del horror y el acontecimiento horroroso es fenómeno generatriz y constituyente de los miedos que parecen caracterizar a las sociedades modernas. Estos acontecimientos provocan un gran impacto emocional y atraen las multitudes en torno a un común sentimiento de estupor.

En su libro *El tiempo del estupor* (2004), Valeriano Bozal sostiene que en la época de globalización todo lo que acontece nos es accesible, de todo tenemos información a través de los medios de comunicación de masas y la persistencia de todo aquello introduce

una concepción del tiempo circunstancial: “el pasado no ha desaparecido, se mantiene como presente, es presente.” (Bozal, 2004, p.16)

En la pieza *Jerk*, Vienne pone el foco en un pasado que se hace presente gracias al distanciamiento generado mediante el procedimiento de metateatro, jugando entre la ficción y la realidad, y rompiendo la frontera entre ambas. Este enfoque narrativo autorreflexivo convierte el discurso en referente de sí mismo. El contenido narrativo está cargado de violencias explícitas, agresiones físicas, humillaciones, violaciones y otras formas de agresión, donde la palabra penetra más profundamente que una imagen mostrada. Esto nos remite a la omnipresencia de la violencia mediatizada y filmada mencionada anteriormente, que Carole Desbarats (1995) identifica como “violencia de tipo pornográfico”, una realidad que excede lo que las artes pueden representar, como sucede en el cine de Pasolini, según Desbarats.

Mongin (1998) sostiene que lo visual en nuestra cultura ha debilitado la imagen cinematográfica, y el trabajo de Vienne apunta precisamente a esta idea. Los recursos que utiliza la creadora, como la violencia transmitida a través de la palabra que suscita poderosas imágenes mentales, remiten a la intensa exhibición de la violencia y a la insensibilización frente a ella en las sociedades democráticas contemporáneas.

“Hay una diferencia evidente entre una violencia desenfrenada que contribuye a la insensibilización y las imágenes que remiten a la experiencia de la violencia.” (Monguin, 1998, p.133)

D. Cooper y G. Vienne muestran hechos del pasado haciendo eco del presente que abunda en casos similares de consecuencias graves, donde en múltiples canales de redes sociales se vanaglorian entre adolescentes los actos del terror y las personas que los cometen. La idolatría de tales actos resulta en lo contrario de lo que ocurre en la vida cotidiana, en una sociedad donde estamos obligados a seguir normas, a adherir a determinados valores morales y éticos, y a ser como otros quieren, determinados por pautas y reglas. En esta negación de la normalidad cotidiana, la transgresión se inscribe dentro del marco de las construcciones de identidad y las relaciones virtuales, así como de la creciente necesidad de distinción y autenticidad en un océano de identidades uniformes y anónimas.

4.3 Breve historia de la ventriloquia

Steven Connor, en su libro *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism* (2000) explica que el término "ventriloquía" deriva etimológicamente de la expresión "hablar desde el estómago". Proviene del latín y, en ocasiones, del griego ("engastrimythos"), que literalmente significa "el que habla desde el interior". Connor señala que esta práctica se dio a conocer tardíamente y distingue tres periodos principales en su evolución. El primero, a finales del siglo XVIII, está vinculado al ocultismo, cuando los nigromantes, a menudo mujeres, daban voz a los ausentes, particularmente a los muertos. Durante este periodo, la ventriloquía se asociaba a prácticas esotéricas, en las que la voz parecía ser emitida por entidades del más allá, añadiendo un aura de misterio y poder ritual a su uso.

Fernández (2014) señala que los historiadores de la ventriloquía, desde el abad de La Chapelle en el siglo XVIII hasta Valentine Vox y Steven Connor, trazan sus orígenes hasta la Antigüedad, particularmente a la figura de la pitia, la sacerdotisa del oráculo de Delfos. Sin embargo, su vínculo más notable es con la Biblia, específicamente en el episodio de la Bruja de Endor, a quien el rey Saúl consultó en secreto para invocar al difunto profeta Samuel. Este relato se considera una de las primeras manifestaciones comentadas de la ventriloquía, según algunos autores.

Más ampliamente, y de acuerdo con el historiador del teatro Élie Konigson, uno de los orígenes del teatro se halla en el arte de "hacer resucitar a los muertos" mediante la voz. En sus primeros tiempos, esta práctica era temida y considerada malévola debido a la creencia de que solo los muertos podían expresarse a través del estómago, lo que aportaba una dimensión sobrenatural y mística. La palabra que emerge de un cuerpo sin parecerle propia se interpretaba como señal de la presencia del demonio, lo que contribuía a su aura inquietante y a su rechazo social. (Fernández, 2014)

Unos años antes, Diderot y d'Alembert, en la Encyclopédie, obra en la que también colaboró La Chapelle, incluyeron dos entradas relacionadas con esta práctica: *Engastremithe* (1755) y *Ventriloque* (1765). En ambas se menciona la división entre quienes consideran la ventriloquía un acto adivinatorio y quienes la ven como una enfermedad. Para desmitificar cualquier relación con la magia, La Chapelle describe ventrílocuos contemporáneos capaces de articular sonidos y emitir palabras desde el vientre, detallando el funcionamiento de los labios, la garganta y la lengua. Presenta la

ventriloquía como un arte de la ilusión y el juego, negando cualquier conexión con lo sobrenatural. Según él, se trata de una habilidad —innata o adquirida— que permite a ciertas personas manipular la respiración y las cuerdas vocales para crear la ilusión de que la voz proviene de otro lugar. (La Chapelle, 1772)

Según Connor (2000), durante el segundo periodo, la ventriloquia se transformó en un espectáculo de entretenimiento, desligándose completamente de su carácter adivinatorio o religioso. En esta etapa, muchas historias narradas se enfocan en anécdotas donde los ventrílocuos interactúan con el público, a veces para provocar o sorprender, y otras para enseñar o corregir, utilizando el humor y la ilusión como herramientas para cautivar e instruir.

Como señala Fernández (2014), el muñeco tipo títere con boca articulada no aparece hasta principios del siglo XIX. Uno de los grandes artistas de la ventriloquía en Francia fue el filósofo Alexandre Vattemare. Se cuenta que, siendo estudiante de medicina en el hospital Saint-Louis de París, este ventrílocuo autodidacta fue despedido por hacer hablar a los cadáveres en las clases de anatomía. Sin embargo, su arte fue posteriormente elogiado por los más grandes del mundo, desde reyes y reinas hasta los autores más renombrados de la época, en una carrera internacional que comenzó en Prusia en 1815. Vattemare era conocido como un excelente imitador, y una de sus escenas más célebres era la reconstrucción de los sonidos de una cocina. Además, destacaba por su habilidad para crear la ilusión de una voz que provenía de otro espacio. A. Vattemare[21] fundó un nuevo género teatral, combinando la voz disociada y el mimo para representar, en solitario, obras que involucraban a una gran cantidad de personajes. Utilizaba diversas estrategias, como trajes almidonados o superpuestos, el uso de voces distantes y la creación de efectos sonoros, lo que le proporcionaba el tiempo necesario para realizar los cambios requeridos, pasando de un estado a otro. Con este tipo de representación, la ventriloquía se transformó en un arte integral, involucrando tanto el cuerpo como la voz del intérprete.

El tercer periodo de la ventriloquia introduce un nuevo nivel de ilusión: la ventriloquia dialógica o el diálogo dramatizado. Si en el primer periodo no espectacular

[21] Alexandre Vattemare, Comité de l´histoire, BNF, Bibliothèque National de France Recuperado de : http://comitehistoire.bnf.fr/dictionnaire-fonds/alexandre-vattemare y Alexandre Vattemare, BBF, Bulletin des Bibliothèques de France, Recuperado de : https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1964-08-0333-002

la ventriloquia el cuerpo transmisor solo actuaba como un conducto para una voz ajena, en el siglo XIX se desarrollaron técnicas innovadoras para crear un espectáculo en el que un único intérprete desempeñaba todos los roles. En el siglo XX, se desarrolló una forma más esquizofrénica, ya que implica constantemente la presencia del ventrílocuo como persona y personaje al mismo tiempo. Si en sus orígenes una divinidad o demonio vocalizaban desde un cuerpo contenedor, en el siglo XIX, el artista polimorfo da vida a las escenas. El siglo XX, marcado por los avances tecnológicos, convirtió la voz disociada —proveniente de la radio, el disco o el teléfono— en una costumbre, una doble presencia que oscila constantemente entre el ventrílocuo y el títere. (Connor, 2000)

4.4 La manifestación de la violencia a través de la palabra y el universo sonoro

La palabra en *Jerk*, como afirma Vouilloux:

> Se presenta como un recital lineal de la narración de un adolescente psicópata, y los crudos diálogos entre Dean, sus asistentes y sus víctimas dan acceso al posible marco verbal subyacente de los espectáculos creados por Vienne y Cooper: textos invaginados, construcciones delirantes que mezclan narración, descripción, poesía, meditaciones, diálogos, todos reelaborados con gran destreza como material fantástico que infla sus figuras con las capas freáticas de Eros y Thanatos, distribuyéndolas entre las polaridades apolíneas y dionisíacas. (Vouilloux, 2020, p. 39)

Estos personajes, asesinos en serie e incluso los muertos, sus víctimas, tienen su propia voz y se expresan con un tono espeluznante. La violencia no se presenta a través de la imagen; en cambio, Gisèle Vienne la sugiere mediante el trabajo sonoro, la creación musical de Peter Rehberg y el universo sonoro proporcionado por el intérprete. Las voces que Capdevielle presta a los personajes encarnados por las marionetas, junto con los efectos sonoros que produce con su aparato fónico, como un ventrílocuo (sonidos variados de golpes, respiración, jadeos, gemidos, llantos, etc.), se combinan con los títeres de adolescentes devastados, de miradas perdidas, y sus verdugos, representados por peluches de animales. El trabajo del intérprete J. Capdevielle, en el papel de titiritero

ventrílocuo, puede definirse como sensorial, evocando la imagen de una estatua viviente: sus brazos, músculos, escarificaciones y manos se deslizan bajo el tejido de las marionetas, cuyas bocas entreabiertas o labios apretados apenas revelan el trabajo de la ventriloquía.

En los elementos musicales hay una mezcla de lo diegético y extradiegético: los extractos musicales que David Brooks reproduce en su radio casete durante el espectáculo son sustituidos por el estruendo del sonido transmitido por las voces cada vez más débiles de sus personajes, que acompañan la lectura en off de la carta del estudiante, enviada por la profesora Catherine Griffithe. De esta manera, las diferentes fuentes sonoras se desdibujan, creando un hilo sonoro continuo.

La música creada por P. Rehberg se asemeja a lo que Vienne define como una misma nota tocada por diferentes instrumentos. (Vienne, 2008) En términos de duración, altura e intensidad, la música es la misma; lo único que cambia es el timbre. Cambios sutiles como este son frecuentes en los trabajos de Vienne en general. Esta misma metáfora, algo ampliada, sirve para describir cómo las diferentes herramientas que utiliza la creadora conviven y contribuyen al hecho escénico. El sonido, la palabra, el movimiento, el gesto, la iluminación y el objeto, con sus registros y posibilidades, no muestran lo mismo; cada uno de estos elementos expresa un registro propio que genera significados nuevos al relacionarse entre sí.

En *Jerk*, por ejemplo, la cadena de terror se construye a partir de los diferentes lenguajes en las escenas de torturas y asesinatos. La sucesión de los elementos siguientes elementos forma una cadena sensorial - del sonido generado por Capdevielle (respiración pesada y jadeos del torturador, gemidos, llantos, y voces de las víctimas que se debilitan), la música disonante y ruidos musicales de Rehberg, luces tintineantes de Riou, el gesto de la marioneta, etc. En sus entrevistas, Vienne habla a menudo de la traducción y observa que su proceso creativo se asemeja al de la traducción. Comprendemos que se refiere al hecho de contraponer diferentes sistemas o lenguajes en busca de significados equivalentes. Sin embargo, en ocasiones, los significados expresados y encontrados no tienen equivalencias exactas, ya que cada lengua aporta matices y significados únicos. No existe la sinonimia entre los sistemas semióticos, no podemos expresar lo mismo con sistemas diferentes: no se expresa lo mismo con la palabra que con la música. (Benveniste, 1969)

El espectador está expuesto, de manera constante, al horror y esperpento en esta historia inspirada en la experiencia de adolescentes psicópatas y asesinos. El texto de

Dennis Cooper, la interpretación de Jonathan Capdevielle y la estética de Gisèle Vienne desdibujan las huellas de la noticia periodística para difractar unos fragmentos oscuros de vivencias sangrientas donde los cuerpos suenan y las voces se ven. Escuchamos los cuerpos torturados y los de los torturadores y asesinos. Vemos las voces porque estas se imprimen en la imaginación del espectador. Hay una constante de elementos que se suceden como la voz y el silencio, palabra y pensamiento, presencia y ausencia (cuando el intérprete se ausenta, se ausentan todos los personajes).

Las voces de la escena desaparecen en los pasajes de las lecturas solitarias de los espectadores del texto, distribuido en formato de fanzine antes del comienzo de la función. La fuente de las voces ya no está en escena, sino en la escritura, en el texto inaudible e inmaterial, como el pensamiento de David Brooks, transmitido por el narrador. De este modo, las voces escuchadas, formadas por las voces inaudibles de las víctimas y de los verdugos, se convierten en el instrumento de un sistema sonoro generalizado en la escena, que conduce a este gesto extraño de mostrar y hacer visible una voz pura, asignable a una realidad concreta. Estas voces provienen de los cuerpos del imaginario del espectador y nos remiten al pensamiento de F. Dubor, que señala:

> Lo que vemos es lo que tenemos que oír. Mediante la construcción insólita de una analogía de formas, pero según una ilusión óptica propia del teatro, el cuerpo escénico que se nos presenta es su voz, como la que parece emanar de una marioneta, aunque producida fuera de ella. De este modo, cuerpo y voz coinciden de forma alucinatoria, y cohabitan simultaneidad y distancia, superposición y alejamiento. (Dubor, 2014, p. 106)

En la lectura de los fanzines en *Jerk* asistimos al entrelazamiento de cuerpo y voz. El cuerpo se convierte en voz, "una voz metafórica según una lógica traslativa de representaciones equivalentes, y esta voz, constituida por todo un universo sonoro, se convierte en cuerpo." (Dubor, 2014, p. 106)

El pasado que resurge en el presente en estas escenas de espacio escénico vacío, sin intérprete, ni escenografía (el espacio desnudo de un espacio cerrado de tonos grises y blancos remite a un archivo) es el de recuerdo. Como si el recuerdo mismo anulara el cuerpo escénico y las voces que representa, invadiendo todo el espacio y circunscribiendo toda la temporalidad de la representación. "Imagen y texto, o imagen y voz interior se

colocan una frente a la otra, redoblando el doble efecto vocal y mudo de la memoria así revivida." (Dubor, 2014, p. 107)

En este espacio cerrado se contrapone el silencio íntimo y el ruido del mundo con su terror, mientras el espíritu del narrador vaga, reviviendo el trauma del horror cometido y experimentado.

Cuando se reanuda la sonoridad de la voz del narrador, el pensamiento errante de la voz inaudible se une a esta sonoridad en un tono monótono, un hilo de voz sin interrupción. De esta manera, la voz audible del narrador materializa las voces mudas de la lectura de los textos de fanzines, las voces interiores multiplicadas de los espectadores lectores. El cuerpo del espectador alimenta con su mirada el cuerpo escénico de las voces de las marionetas. Los sonidos que crea el intérprete son producidos en directo y la música grabada interviene en diferentes momentos. La música grabada pertenece al mundo interior de David Brooks y relata la perturbación y dolor de las escenas revividas. Las voces audibles convierten el pasado en el presente, mientras las voces grabadas, como la carta de la profesora, remite al pasado.

La atmosfera generada por la música recompone el universo interior lleno de perturbaciones y sufrimiento del narrador/titiritero. El espacio vacío se llena de las voces y cuerpos desaparecidos y convive con los pasajes de silencio solitario e inmóvil del narrador. Las referencias temporales se dan a través del tiempo pasado gramatical en la narración que se asemeja a un diario íntimo, tomando la dimensión de un monologo interior.

Los sonidos que produce el titiritero en las escenas de agresión física de los verdugos hacia las víctimas dan vida a las imágenes creadas en la manipulación de las marionetas, mientras que unas les arrebatan la vida a las otras. Esta vida es artificial, como la de las marionetas, porque se trata de una vida pasada, compuesta por recuerdos y una mezcla de percepciones del pasado y del presente. Sin embargo, no por ello es menos verdadera.

Sonorizar estas imágenes con ruidos es darles vida y movimiento. Los ruidos de los golpes, jadeos, gemidos, gritos, llantos, etc., visibilizan aún más la narración, poniendo el énfasis en la violencia y relatándola a través de la plástica sonora. Su recepción se multiplica con las voces que surgen de la lectura de pasajes escritos, que abundan en imágenes y sonidos violentos. Estas voces son metafóricas, al igual que el cuerpo de la marioneta dotada de la voz audible del ventrílocuo.

Mediante el artificio del objeto antropomorfo, Vienne transgrede el tabú y sumerge al espectador en una perturbación y una verdad incómoda, un avance constante hacia la destrucción, la desaparición y la muerte. Al mismo tiempo, el narrador se convierte en el vector de vida y presente para recordar la muerte y los muertos a los vivos. El cuerpo del intérprete, la pieza vital del espectáculo, actúa como un instrumento sonoro. A su vez, el espectador da cuerpo al narrador que recuerda sus vivencias pasadas.

El procedimiento de Vienne en *Jerk* (al igual que en *Last Spring: A Prequel*, que analizaremos en el Apéndice del presente trabajo), como señala Julie Sermon (2014), posee ciertas características técnicas, como la de sustituir o añadir una forma tradicional de marioneta a las efigies hiperrealistas utilizadas habitualmente por la creadora. Estas marionetas no solo son manipuladas, sino que también están dotadas de habla. Otra especificidad de estos espectáculos, correlativa a la anterior, es que exploran y generan una perturbación perceptiva que no es solo visual, sino también auditiva. Es el oído del espectador el que se ve perturbado, ya que las voces que se le hacen oír circulan por el espacio y por los cuerpos que lo habitan, y no están asignadas a un cuerpo o una identidad fijos en todo momento:

> En *Jerk* se explora otra forma de fusión e integración de voces, que no se refiere a la relación de las voces con los cuerpos efigie que parecen revestir, sino a la del titiritero con la historia que está contando y con las efigies que manipula para contar esa historia. (Sermon, 2014, p. 125)

Como mencionado anteriormente, al inicio de la pieza, J. Capdevielle se presenta al público como David Brooks, uno de los protagonistas de la historia basada en hechos reales: “La historia que veréis es real, basada en mi propia experiencia de adolescente drogadicto, psicótico y asesino”, y comenta que utilizará marionetas que animará, prestándoles voces de las “pobres víctimas y sus compañeros muertos.” (Vienne, Cooper, 2008) Antes de comenzar con la narración presenta los diferentes personajes de la obra, mostrando a los espectadores las marionetas personajes a los que atribuye voces y las presenta junto a la imagen de la marioneta asignada a cada personaje:

“Aquí está Dean, el malvado creador, su voz es así. Y aquí está mi amigo, cómplice de los asesinatos, Wayne, que tiene esta voz” - el intérprete imita la voz de Wayne.

“Todos los chicos que matamos tienen más o menos la misma voz, porque no puedo hacer tantas voces, así que así es como suenan sus voces.” (Vienne, Cooper, 2008)

> Una vez muertos, Dean los convierte en sus títeres y les da una voz fantasmal como esta. El títere que me representa a mi... bueno, soy yo. Hola, soy el títere de David… ¿Está claro más o menos…? Espero que sí... Pues, allá vamos. (Vienne, Cooper, 2008)

El hecho de que el intérprete se presente como marionetista y marioneta a la vez (junto a las marionetas de guante, auténticos muñecos) genera un efecto extraño e inesperado. Otra capa de alteridad surge en las escenas en las que Dean, el asesino sádico, después de torturar y asesinar a sus víctimas, juega con ellas. El juego consiste en manipularlas como si fueran marionetas, atribuyéndoles la identidad de estrellas de televisión y una voz única a todas, mientras la suya permanece especifica y se distingue de la voz uniforme de las víctimas. Una voz grave frente a la voz aguda, degradada que caracteriza el colectivo de las víctimas. Esta convención dramatúrgica resulta eficaz como herramienta teatral para profundizar en el horror y violencias que se muestran.

En *Jerk* existe otra proyección de voz extraña, como la del actor titiritero – el intérprete J. Capdevielle, quien al inicio de la pieza sonríe, oculta la mirada, se muestra a la vez incómodo o se ríe y se divierte. A lo largo del espectáculo, y con la implicación cada vez mayor de David Brooks en la historia como ficción, resulta difícil identificar la fuente de la voz que emite, y si el marionetista es actor o personaje, manipulador o manipulado, narrador o actante.

En la primera secuencia de la manipulación de las marionetas, en la escena del asesinato de uno de los adolescentes llamado Buddy, es el actor quien proporciona la información sobre David Brooks, quien graba el crimen con su cámara. En este caso, está claro que la voz proviene del actor que ejerce de manipulador en la narración. En la escena del asesinato de Jamie, David Brooks, la marioneta, habla por primera vez y le pide a su compañero Wayne que se tranquilice. Aquí se revela otro nivel de alteridad y pone a David al nivel de las demás marionetas - un personaje más de la historia. Mientras consuela a su compañero, apreciamos por primera vez las lágrimas en el rostro del interprete Capdevielle (hasta ese momento, mima el llanto con los sonidos y expresiones de rostro). La imposibilidad de asignar las lágrimas a los personajes (Wayne o David) y

al actor crea desconcierto y perturbación, generando la posibilidad de que estas pertenezcan a los tres.

En la tercera secuencia de diálogos del texto de Cooper, David se convierte en un personaje íntegro, intercambiando con Wayne y Brad por igual. Al matar a Wayne, pone fin a esta cadena de asesinatos. En esta secuencia, G. Vienne introduce la ventriloquía, que genera más desconcierto y confusión. En este momento, el intérprete Capdevielle/David Brooks hace resonar las voces que participan en el espectáculo, pero estas ya no parecen surgir de él, sino que lo rodean de una manera extraña, como si fueran voces de todos los fantasmas del relato que le persiguen, a modo de una pesadilla. El intérprete utiliza las técnicas polifónicas y acusmáticas que se utilizaban en ventriloquía hasta mediados de siglo XIX (Sermon, 2014), haciendo así resonar las voces de los personajes y creando la dificultad de identificar su procedencia. Este efecto repercute en el personaje de David que parece estar hechizado por las voces que representan su paisaje interior, lleno de tinieblas y perturbaciones.

G. Vienne señala que el desarrollo de la puesta en escena de *Jerk* nos lleva al fracaso en el intento de distanciar al criminal de su historia, al actor de su actuación, y al espectador de la obra y del actor. (Vienne, 2008) En esta pieza nos encontramos con el procedimiento dramatúrgico del desdoblamiento, espectacular y esquizofrénico, que se relaciona con el mundo de la ficción y la representación. Como afirma Sermon, este juego de reflejos, tanto narrativos como enunciativos, parece propicio para el juego de voces en movimiento:

> Entre encarnación y delegación, introyección y proyección, he aquí todo el drama (desde el punto de vista de la ficción) y todo el interés (desde el punto de vista de la representación) de Jerk, que no se estabiliza de forma definitiva ni asegurada. De esta manera, se supone que la distancia regula la relación entre el actor-manipulador y las voces y figuras de su historia. (2014, p. 128)

4.5 Texto y dramaturgia de la violencia: la imagen evocada por la palabra y la sonoridad

En *Jerk*, los dos textos del fanzine entregados a los espectadores antes del inicio del espectáculo forman parte integral de la dramaturgia y la puesta en escena. Su función

es suplir la incapacidad de David Brooks para relatar ciertos aspectos de su historia al público, compuesto por estudiantes de psicología. Estos fragmentos, ofrecidos como lectura previa, tienen múltiples efectos: refuerzan la idea de una puesta en escena fragmentaria que involucra al público, quien interpreta y completa la narrativa.

Los pasajes de teatro leído aportan detalles minuciosos de la violencia, que se manifiesta a través de los cuerpos de las marionetas, intensificando esas violencias físicas difíciles de representar visualmente. Por otro lado, el impacto de la palabra resulta estremecedor, ya que el testimonio detallado de las torturas y violaciones se imprime en la conciencia del espectador, generando un terror inquietante.

Las creaciones de Vienne funcionan como "una especie de set de rodaje donde desfilan imágenes silenciosas que nos hechizan" (Vouilloux, 2020, p. 47). Se trata de un lenguaje jeroglífico compuesto por imágenes y sonidos, fragmentos que deben ser descifrados e interpretados, invitando al público a formular suposiciones y hipótesis, haciendo de la experiencia teatral un ejercicio tanto sensorial como intelectual.

Vouilloux (2020) señala que, en sus entrevistas, Gisèle Vienne subraya con acierto la importancia del marco escénico como un elemento constitutivo del hecho teatral, destacando cómo el distanciamiento y la objetivación influyen en la representación. Según Vouilloux (2020), las propuestas escénicas de Vienne son arriesgadas, no solo en su contenido sino también en su concepción del espacio escénico, que toma como referencia la fotografía más que la pintura, debido a que esta última suele ignorar el contraplano. Esta elección permite enfatizar la plasticidad y su capacidad para expandirse o contraerse en escena.

Este enfoque es evidente en *Jerk*, donde el cuerpo del personaje de David Brooks —actante, narrador y titiritero-ventrílocuo— se convierte en el eje central. La representación combina todos los parámetros verbales y no verbales que caracterizan el trabajo de Vienne, haciendo que la interacción entre palabra, gesto y objeto escénico cobre una dimensión plástica que desafía las fronteras tradicionales del teatro.

Esta creación escénica se alimenta de imágenes a través de la palabra (de los personajes y voces en off), del sonido (melodías musicales y efectos sonoros producidos por el marionetista), de la imagen escénica que proporciona Vienne, y de las imágenes que construye el espectador con su percepción auditiva y visual, y con su propia lectura de los textos de los fanzines que forman parte de la dramaturgia y de la puesta en escena. Vouilloux observa que, si las imágenes nacen de la palabra, estas remiten a otras palabras que suscitan nuevas imágenes:

> Llamamos intertextualidad a la presencia, manifiesta o implícita, de un texto dentro de otro. Esta presencia no se presta tanto a comentarios o explicaciones directas como a su continuidad o reinterpretación, desarrollándose a través de sutiles desviaciones provocadas por el cambio de contexto. (Vouilloux, 2020, p. 48)

Como en otras piezas de Vienne, las palabras y situaciones en *Jerk* hacen resonar la escritura de Sade, Bataille, Alain Robbe-Grillet, el cine de terror y los sucesos y horrores mediatizados de manera espectacular en la sociedad actual. A lo largo de la pieza, las frases como "matar es sexy" o "fue muy sexy matarle" son recurrentes y se repiten con frecuencia. Después de enterrar todos los cuerpos mutilados, en los fanzines leemos que los verdugos vuelven a la casa de Dean y comparten su obsesión por la violencia, haciendo comentarios como "matar es un concepto realmente "guay". En una conversación de Wayne y Brad, "una nueva víctima voluntaria", Brad comenta que sabe que Dean tortura a los chicos hasta la muerte. Aquí se habla de voluntarios, y esta es, probablemente, una de las cuestiones más inquietantes: jóvenes que buscan y se entregan voluntariamente a la tortura y la muerte. Se retoma el tema de la fantasía de la muerte, pero esta vez proyectada en el deseo de ser asesinado, en lugar de cometer un asesinato, como se exploraba en las piezas anteriores.

Vouilloux (2020) hace referencia a la figura que habla en nombre de quienes no pueden hacerlo, conocida en la retórica antigua como "prosopopeya", un término griego derivado de prosôpon, que designa el rostro, la figura o, por extensión, la persona. Este recurso se aplicaba en el género del "diálogo de los muertos". En *Jerk*, el espectador presencia un diálogo de los muertos entre Dean, el instigador y uno de los autores de los crímenes, Wayne y sus víctimas. David Brooks da voz a todos ellos, incluyendo una versión escenificada de sí mismo. En esta narrativa, su voz participa tanto en los diálogos como en la función de narrador. La incertidumbre sobre la identidad de los protagonistas refuerza la reflexión planteada por Vouilloux sobre la representación y la identidad:

> Al transitar de un cuerpo vivo a uno inanimado, la voz fantasmal otorga a este último una identidad ficticia, sumando a la ilusión del movimiento la de la palabra. No se necesita más para revivir antiguas creencias animistas, las mismas que compartían los poetas de la época helenística, quienes, al alabar una figura pintada o esculpida, sostenían que lo único que le faltaba era la capacidad de hablar. (2020, p. 36)

El universo inquietante de *Jerk* separa el mundo de los humanos del mundo de los objetos, y el movimiento de uno al otro pasa por la marioneta. El narrador marionetista David Brooks pone palabras en boca del personaje de Wayne, quien dice: "Los personajes que vemos en pantalla no tienen vida interior, a diferencia de los seres humanos reales, que son tan complejos e imposibles de entender, por mucho que lo intentes."
En este caso, Brooks, al interpretar simultáneamente el rol de narrador y marionetista, se convierte en un personaje de ficción dentro de la historia. Este proceso lo aproxima a los personajes que forman parte del relato presentado en los fanzines, creando una conexión entre la ficción y la realidad, donde la identidad de Brooks se fusiona con la de los personajes, desdibujando los límites entre el narrador, el actor y los personajes de la historia.

La puesta en escena minimalista de *Jerk* centra su atención en el cuerpo del intérprete, específicamente en su busto y regazo, donde se representa la violencia a través de actos de tortura y abusos sexuales. El cuerpo del intérprete se desdobla: pasa de ser un personaje, David, y se convierte en el espacio escénico donde se desarrollan las acciones de la historia, al mismo tiempo que permanece dentro del espacio escénico global de la pieza. La voz del intérprete/personaje también experimenta este desdoblamiento, cediendo lugar a otras voces, las de los demás personajes previamente mencionados. Este juego de desdoblamientos refuerza la ambigüedad y complejidad de la puesta en escena, sumergiendo al espectador en una atmósfera de múltiples capas narrativas y vocales.

David es a la vez narrador y actante de la historia, y las marionetas proyecciones del fenómeno biológico de fisiparidad [22] del que habla metafóricamente Bataille. (Vouilloux, 2020) El acto del narrador-marionetista de introducir la mano en la marioneta hace eco del testimonio de los abusos sexuales y evoca gestos de las torturas cometidas por Dean y Wayne. La marioneta peluche de oso panda encarna a Dean, autor de los crímenes, y no teme decir en voz alta lo que David Brooks no se atreve decir. El desdoblamiento de la identidad es el componente que forma parte de la práctica ancestral de la voz disociada.

[22] RAE, El diccionario de la lengua española, (2023) Fisiparidad – Del lat. *fissus* "hendido" y un der. de *parere* "parir" 1. F. Biol. Modo de reproducción asexual mediante división simple de una célula o de un organismo animal o vegetal. Recuperado de: https://dle.rae.es/fisiparidad

El desdoblamiento de la identidad es un componente clave de la práctica ancestral de la voz disociada. L. Fernández (2014) menciona que, hacia 1930, Tango, un ventrílocuo reconocido en su época, explicaba a un periodista amigo que ser varios individuos en uno solo le proporcionaba gran satisfacción. Según Tango, aunque es él quien produce los sonidos cuando su marioneta canta, siente que es ella quien arrulla. El secreto de la ventriloquía, afirma, radica en engañarse a uno mismo.

Vienne ha mencionado en numerosas ocasiones que la marioneta se utiliza para hablar del tabú, de lo extremo y permite cruzar los límites mediante la metáfora y la simbolización - poder decir y hacer llegar lo que otras formas no permitirían de una manera tan directa.

4. 6 Cuadro viviente sonoro

La marioneta, figura de inquietante extrañeza, en *Jerk* llega a convertirse en una figura del doble horror haciendo reflexionar al espectador acerca de las cuestiones como ¿Quién dirige al otro? ¿Quién manipula a quién? ¿Quién habla? ¿De dónde vienen estas palabras y el espíritu que las anima?

Si en las piezas que hemos analizado y las que analizaremos a continuación, el cuadro viviente forma parte del lenguaje escénico visual, podríamos decir que en *Jerk* estos cuadros vivientes son evocados a través de la palabra y los sonidos. Los elementos sonoros dejan una huella profunda en la percepción del espectador ya que las imágenes que pueda crear a partir de todos los elementos sonoros y textuales se multiplican, y generan una cadena iconográfica del imaginario de cada espectador. En cada una de ellas intervienen los recuerdos propios, el inconsciente, los fantasmas y las fantasías de cada uno. Estas imágenes son generadas por el marionetista y por el espectador mediante la evocación de los sucesos a través de la palabra/texto de los fanzines.

El espacio escénico se caracteriza por el vacío, un ambiente frío y neutro que resulta inhóspito, sugiriendo lugares como un sótano, una celda o un espacio carcelario. En este espacio, Vienne establece una distancia de intimidad entre el intérprete y los espectadores, quienes se encuentran al mismo nivel que la escena. El narrador, David Brooks, está sentado en una silla, acompañado por un radiocasete, una cerveza y un bolso

con marionetas. Este minimalismo escénico refuerza la sensación de aislamiento y desconcierto que domina la obra. En el texto de Cooper se describe la casa de Dean, el lugar de crímenes, como un sitio lúgubre que "huele a cañería y una bruma de mierda constante casi invisible invade el espacio." (Vienne, 2008)

G. Vienne (2009) comenta que en esta pieza se trabajó el tema del distanciamiento en relación a una historia, es decir, en lo que el espectador, por un lado, y el actor como intérprete, por otro, pueden experimentar con respecto a dicha historia. También se aborda lo que el delincuente puede experimentar en relación a su acto, y finalmente, el posible fracaso de este distanciamiento. El primer distanciamiento se logra a través de la expresión: dar voz a la historia, poner palabras a un acontecimiento (en este caso, traumático), nos permite mantener una distancia. En cuanto al distanciamiento de los propios títeres, Vienne reflexiona sobre la función terapéutica que puede tener este arte. La distancia entre el actor y lo que dice, y lo que muestra, nunca es estable, nunca está claramente definida. El desarrollo del distanciamiento en *Jerk* nos lleva hacia el fracaso del distanciamiento del delincuente respecto a su historia, del actor en relación a su actuación, y del espectador con respecto a la pieza y al intérprete.

Las imágenes de la violencia surgen del testimonio de una de las víctimas, Brad, quien narra su malestar y el deseo de entregarse a la muerte, e incluso a la tortura. Wayne y David se miran fijamente por un segundo:

> ¿Quieres escuchar algo loco? Porque estoy jodido. Totalmente. No hay nada que hacer. Es sólo cuestión de tiempo que me mate, o deje que Dean lo haga. Él lo quiere. Es difícil. Tal vez incluso te habló de mí. Está tratando de convencerme de que le permita torturarme hasta la muerte. Me lo estoy pensando. Lo único que me preocupa es el dolor. Puede tenerme, si consigue minimizar el dolor. Estoy dispuesto a morir esta noche si él encuentra una manera de hacerlo sin que sea demasiado incómodo para mí. (Vienne, Cooper, 2008, `33.43)

A la pregunta de David, por qué quiere morir Brad responde riéndose:

> ¿Y por qué no? Para empezar, hay demasiada confusión en mi vida… y la muerte parece ser un sitio genial. Lo peor que podría pasar es nada, convertirse en nada, y eso me vale. Pero lo que cuentan algunas personas, allí se está muy bien. ¡Todos esos malditos demonios! ¡Castigar a los vivos! Estoy listo. (Vienne, Cooper, 2008, `35:40)

Wayne confiesa a Brad que ha asistido a varios asesinatos ayudándole a Dean. Confiesa también que le ha matado. En este momento Brad le ofrece su vida y le dice que "le puede follar también". Confirma haber visto algunos videos de Dean que "follaba a las víctimas mientras las mataba." Brad afirma conocer la historia y a continuación, se dispone a preparar la proyección de las películas grabadas, se excita, al igual que Wayne, cuando Brad se le acerca.

En la pieza hay menciones detalladas del contenido de los videos, violaciones, torturas y masacres que llevan al espectador a evocar o crear imágenes a partir de las descripciones textuales. Estos pasajes se interrumpen con una luz tenue - el intérprete/titiritero vuelve a la escena con una botella de cerveza en mano, caminando lentamente.

Aquí se reanuda la historia que los espectadores pudieron leer en el fanzine - el texto que describe una escena cruel de violación y agresión física que el personaje no puede contar.

La experiencia de lo vivido revela la importancia del cuerpo donde la violencia se manifiesta plásticamente en la representación de las acciones de agresión mediante los cuerpos de las marionetas animales, que ejercen la violencia sobre las marionetas adolescentes de apariencia uniforme, que son agredidos sexualmente y finalmente privados de vida. Lo único que el espectador conoce de las vidas de los personajes agredidos es el modo del que han sido torturados y asesinados. No se proporciona información personal ninguna sobre sus vidas: "Lo privado, lo personal, lo individual desaparecen cuando se le retira al hombre su humanidad." (Bozal, 2004, p.37)

La violencia se materializa en los muñecos de mirada impasible, que se abre al vacío y genera inquietud e incomodidad en el espectador. Entre las marionetas peluches de los asesinos el espectador emprende un atormentador viaje sensorial a través de agresiones físicas, torturas, violaciones, degradaciones y matanzas crueles. Los cuerpos inertes torturados de las marionetas adolescentes y sus rostros inexpresivos, junto a las lecturas textuales que abundan en detalles de los hechos crueles, tienen un efecto perturbador en el espectador dado que ambos recursos aportan al recuerdo del narrador y alteran la imagen que el espectador mismo "fabrica" con su propia percepción. De este modo, Dubatti afirma que el verdadero y último escenario donde el acontecimiento teatral se realiza es en la imaginación de quien que lo ve. (Dubatti, 2020)

La percepción del espectador en *Jerk* se ve alterada por el horror que, según Bericat (2005), constituye una emoción compleja, compuesta por la síntesis de tres emociones muy intensas - el terror, el asco y la conmoción. El terror forma parte de la

familia emocional del miedo, el asco forma parte de la familia emocional de la vergüenza, y la conmoción forma parte de la familia emocional de la sorpresa. El sentimiento de horror atraviesa inevitablemente al espectador con todas estas emociones y revela la presencia de una fuerza amenazadora muy poderosa, un mal que acecha nuestra realidad.

Al mismo tiempo, el acontecimiento horroroso provoca en el espectador una repugnancia, una revulsión de las vísceras con la que el cuerpo expresa la voluntad de rechazar absolutamente algo moralmente detestable e intolerable que ha penetrado en su interior. Como sostiene Bericat, "el acontecimiento horroroso nunca llega como un suceso normal o cotidiano, sino como ruptura radical de la normalidad, como una sorpresa tan completa e inimaginable que nos deja absolutamente perplejos en un estado de fuerte shock o conmoción." (Bericat, 2005, p. 63) Esta descripción coincide con la vivencia del espectador que asiste a una descripción detallada de agresiones y sufrimientos en *Jerk*.

Sontag invita a reflexionar acerca de lo que implica protestar por el sufrimiento, a diferencia de reconocerlo, y afirma que la iconografía del sufrimiento es de antiguo linaje: "los sufrimientos que más a menudo se consideran dignos de representación son los que se entienden como resultado de ira humana, o divina." (Sontag, 2003, p. 20) La pensadora hace el hincapié en la herencia cultural judeocristiana que se basa en el sufrimiento, entre otros, y señala que hay un "inagotable catálogo visual de las desalmadas ejecuciones", destinados a conmover y a emocionar, a ser instrucción y ejemplo. (2003, p. 20) Sontag afirma que la apetencia por las imágenes que muestran cuerpos dolientes es casi tan viva como el deseo por las que muestran cuerpos desnudos y estas están libres de peso moral y desafían la mirada de la persona que mira:

> Durante muchos siglos, en el arte cristiano las descripciones del infierno colmaron estas dos satisfacciones elementales. De cuando en cuando, el pretexto puede ser la anécdota de una decapitación bíblica (Holofernes, Juan Bautista) o el folletín de una masacre (los varones hebreos recién nacidos, las once mil vírgenes), o algo por el estilo, con rango de acontecimiento histórico real y destino implacable. También se tenía el repertorio de crueldades, que es duro mirar, proveniente de la antigüedad clásica; los mitos paganos, aún más que las historias cristianas, ofrecen algo para todos los gustos. (2003, p. 20)

La representación de Vienne de las crueldades está libre de peso moral, puede que sea una provocación o una evocación que sirve para revisar las conciencias. Sontag (2003) señala que en el repertorio de crueldades de nuestra herencia cultural iconográfica está la

satisfacción de poder ver la imagen sin arredrarse y al mismo tiempo, está el placer de arredrarse.

El procedimiento escénico del arte de la marioneta que utiliza Vienne proporciona imágenes fantasmas que de ninguna manera dejan indiferente al espectador, que solo puede arredrarse sin ningún tipo de placer. Le remite a la actualidad y horrores mediatizados que se repiten sin cesar en la sociedad occidental, que Julia Kristeva (2004) define como enferma. El testimonio abrumador de la mutilación de personas al que asiste el espectador en *Jerk* genera la vergüenza y la conmoción, y proporciona un acercamiento al horror real. También genera una reflexión acerca de la representación de la violencia y de "lo que puede mostrarse, y lo que no debería mostrarse: pocos asuntos levantan tanto clamor público", como afirma S. Sontag. (2003, p. 30)

El procedimiento de Vienne de situar un relato crudo de la fascinación por el sexo, tortura, y mutilación en un espacio escénico con una silla, un radiocasete, un actor y marionetas aumenta la sorpresa y el estado de conmoción al que está expuesto el espectador. Las imágenes se presentan en el relato a través de las descripciones textuales de las filmaciones de David:

> La pantalla se llena con la franja roja de la imprimación y cuando desaparece vemos el sótano de Dean. Un chico de pelo largo y rubio yace sobre la mesa habitual. Wayne sigue golpeándolo en la cara. Dean se lo folla y trata de arrancarle el pezón. (Vienne, Cooper, 2008, `37:55)

Las escenas de horror aumentan progresivamente:

> En la pantalla, Wayne arranca los dedos de un chico con unos alicates. Dean tiene un puño en el culo del chico, y una mano en su cuello, le está chupando la polla floja como si fueran unos enamorados. El chico grita o solo tiene la boca muy abierta. (Vienne, Cooper, 2008, `39:02)

Estas descripciones textuales de las torturas y las fantasías se suceden, como la de Brad cuando fantasea con ser violado y asesinado, y expresa el deseo de que esto ocurra, ofreciéndose a Wayne. En el minuto 00:39:23 de la grabación del video, leemos el texto del fanzine:

> En la pantalla Dean abraza apasionadamente lo que queda del chico y le sigue follando por el culo, que es mucho más accesible ahora que está desprovisto de piernas. Wayne está atento al lado de la mesa y se parte de risa. (Vienne, Cooper, 2008)

El sonido progresivo de una melodía estridente, con repeticiones continuas, genera la atmósfera de terror, como si fuera la prolongación del relato macabro que el espectador acaba de leer. La repentina interrupción de la música da paso al testimonio de David Brooks, quien continúa contando lo que sucedió a continuación. Wayne abusa cruelmente de Brad y al instante se ve cubierto de sangre. El titiritero permanece inmóvil y se escucha una voz aguda, un grito alargado "Para, para…Vivir, vivir" (Vienne, Cooper, 2008). Es la voz de Brad generada por el titiritero, convertido ahora en ventrílocuo. A continuación, otra voz, la de Wayne se entremezcla con la voz de la víctima. Se escucha la palabra cuchillo y una serie de sonidos que remiten a apuñalamientos. El dialogo de la víctima y el asesino prosigue mientras observamos el rostro del ventrílocuo, David Brooks, que está reviviendo la terrible experiencia. El recuerdo se aviva mediante la escenificación de las voces y repercute en el rostro del personaje de David.

La violencia sonora en la pieza se ejecuta mediante las imágenes de terror a través de la palabra hablada y los efectos sonoros generados por el ventrílocuo. El sonido aquí cumple la función tanto de crear suspense en las escenas de quietud absoluta del intérprete, mediante melodías electrónicas progresivas con disonancias, como de escenificar el horror a través de acordes largos y estridentes que participan en la narración de las acciones de extrema violencia en el relato. Los sonidos, como los efectos de apuñalamientos, cuerpo golpeado, gritos de la víctima y su voz que se va apagando, son producidos por el intérprete J. Capdevielle, quien maneja un amplio espectro de sonidos inquietantes que el espectador no reconoce, pero que, sin embargo, lo transportan a la escena del crimen. Estos se generan con el aparato fónico del intérprete, mediante la respiración y diversas acciones que realiza, como morder su brazo, succionar su piel, etc., para contar y sonorizar las escenas de sexo, masturbación, violación, torturas físicas, etc. J. Capdevielle, en el papel de David Brooks, también genera diferentes voces a modo de ventrílocuo, evocando las voces de sus compañeros, asesinos y víctimas adolescentes. El registro de las voces es amplio y oscila desde las tonalidades más graves de los torturadores hasta una voz aguda e idéntica para todas las víctimas.

El sonido tiene un efecto poderoso que hace sentir al espectador testigo o incluso participe de las escenas violentas – como si ocurrieran en el espacio mismo que comparte

con el ventrílocuo, o en un espacio contiguo. El titiritero produce sonidos de golpes y puñetazos, así como la respiración pesada y los gemidos de los agredidos. Estos se ven acompañados por melodías disonantes que generan aún más ruidos.

El espectador recibe la información de que los jóvenes son arrestados a través de la carta leída por la profesora Cathreen Griffith (Cathren Robbe-Grillet). A continuación, se oyen sonidos que remiten a una cárcel, acompañados de la lectura del ensayo de uno de los estudiantes de psicología, quien ha escogido el espectáculo de David Brooks para su análisis. Mientras tanto, el personaje de David Brooks permanece sentado en la silla, haciendo movimientos minuciosos, casi imperceptibles, con las manos; su mirada es ausente y fijada en un punto incierto, como si reviviera una vez más los traumas vividos. La voz en off que lee el ensayo del estudiante (la voz es de Serge Ramon) se va tornando ininteligible, superponiéndose con una melodía estridente, de volumen creciente y distorsiones progresivas. Esto remite al estado mental y emocional del personaje, quien acaba de contar su historia.

El sonido aparece aquí como fantasmas de un trauma, y la voz monótona y oscura de David Brooks inquieta y perturba mientras relata el horror y describe cómo graba con la cámara cada acontecimiento, aportando todos los detalles, en una transmisión oral de la grabación filmada.

4. 7 Actor como marioneta y las marionetas

Para Tadeusz Kantor (2003), director teatral polaco y uno de los referentes importantes de G. Vienne, toda obra de arte discurre, en el fondo, sobre la Muerte. Al igual que el teatro de Kantor, el teatro de Vienne abre puertas a la percepción de las cosas que existen y, lo más importante, a otras realidades que subyacen en ellas.

El teatro de lo inanimado tiene el poder de concretizar de manera poética y plástica la intrigante aproximación entre muerte y creación teatral. Este teatro estuvo siempre, desde su origen, desprovisto de la búsqueda de la ilusión, que impregna el teatro de actores vivos, lo que le confiere paradojalmente una teatralidad especial y una calidad expresiva superior. Esa extravagante representación del rostro humano, muchas veces

deshumanizado, lleva consigo una intuición de revelación de algo oculto y ancestral, y al mismo tiempo, de algo eternamente urgente. (Ribeiro, 2011)

F. Fix señala que "la historia del objeto animado y del cuerpo vivo se construyó, como un pensamiento de alteridad, como un espacio de confrontación, convocando juicios de valor y escalas de poder." (Fix, 2019, p. 9) En la pieza de Vienne, David Brooks recurre a la alteridad como medio para contar su historia personal, un trauma que puede ser contado en este espacio de confrontación. Como señala Ribeiro, "esa esencialidad, insoportable a nuestra humanidad mundana, descansa bajo la guardia digna de máscaras y de las formas animadas." (2011, p. 47) Al respecto, Lotman señala que:

> Esta particularidad del muñeco (que exige juego) está ligada al hecho de que, al pasar al mundo de los adultos, lleva consigo los recuerdos del mundo infantil, folclórico, mitológico y lúdicro. Esto hace al muñeco un componente no casual, sino necesario de cualquier civilización 'adulta' madura. (2000, p. 99).

Este mundo aparentemente infantil, compuesto por las marionetas de guantes, peluches de oso panda y otros animales, no tarda en volverse violento. Antes de que el intérprete saque las marionetas de su bolso ya ha introducido al espectador a la escena del crimen. A medida que va sacando a las marionetas peluches va introduciendo a los personajes. Los peluches de animales que remiten a los juguetes mascotas infantiles, agreden físicamente y sexualmente, torturan y asesinan. Las marionetas de guante de rostro humano representan a los adolescentes víctimas. El hecho de que lo animado se parezca a los humanos atrae y perturba a la vez, llevando a quienes lo observan a rastrear diferencias y similitudes, a establecer un régimen de comparación que es una cuestión de fabricación narrativa e ideológica, mucho más que de cualquier ambientación científica o prueba técnica de estas capacidades. (Fix, 2019)

La comparación entre el intérprete humano (en el papel de David Brooks) y el objeto animado (las marionetas que encarnan a Dean, Wayne y sus víctimas) no deja de revivir patrones que siempre han estimulado el placer de la historia y de su lectura: la desproporción de cualidades físicas y morales entre estos adversarios, los conflictos y reveses, el miedo a la traición y el alivio del triunfo, todo ello atravesado por la preocupación de que el individuo se distinga al formar parte de un grupo, como señala

Fix: “cuestiones tanto morales, psicológicas como sociales que no datan del descubrimiento de la inteligencia artificial.” (Fix, 2019, p. 9)

El objeto animado es artificial, un elemento manufacturado e inorgánico, útil para tareas mecánicas o serviles, que también invita a la reflexión sobre lo artificial del juego interpretativo, el cual, en esta pieza, tiene relevancia como recurso de metateatro. En la pieza distinguimos claramente dos espacios, un espacio real y otro imaginario - el escenario en el que el titiritero D. Brooks hace su espectáculo, y el espacio de la historia que transcurre en la casa de Dean, impulsor de crímenes. Ambos espacios poseen características similares en cuanto a espacios aislados de la vida normal y corriente, el espacio escénico en la celda de una cárcel, y otro, la casa de Dean, el lugar lúgubre de escenas de crímenes. El espacio carcelario convertido en espacio escénico se queda vacío cuando el intérprete/titiritero se ausenta para dar paso a la lectura de los fanzines. Estas son las únicas transformaciones que suceden a lo largo de la pieza.

Los pasajes de los fanzines contienen descripciones de torturas y asesinatos, probablemente las más difíciles de soportar. Identificamos las ausencias del narrador de la historia como otro recurso más, junto a los títeres, para contar la historia ante la imposibilidad de contarlo en primera persona. Este distanciamiento genera más tensión y dota el espacio de un carácter fantasmal. Si los fantasmas de las vivencias y actos del terror perviven en la narración de David Brooks, estos encuentran su presencia más intensa en el escenario vacío y a través de la palabra escrita, leída por cada espectador en su propio espacio en el patio de butacas.

La cuestión de forma y de técnica del títere es importante en el trabajo de Vienne porque estas hablan del presente de la creación titiritera y permiten adivinar los contornos de un posible futuro y uso del títere. El gesto del titiritero de introducir la mano en el títere de guante mientras describe la tortura por accionar como la penetración anal forzada, “fistfucking”[23] perpetrada por Dean y Wayne resulta intrusiva, perturbadora y difícil de soportar. Las acciones que realiza el titiritero con las marionetas están compuestas por movimientos bruscos, como oscilaciones del cuerpo en todas las

[23] Fisting o fistfucking: es un término proveniente de la lengua inglesa con el que se designa la práctica de la inserción braquioproctal o vaginal. Un acto sexual considerado como practica extrema que consiste en la introducción parcial o total de la mano en el recto o la vagina. Recuperado de: https://www.abc.es/bienestar/psicologia-sexo/sexualidad/abci-fisting-y-cuales-riesgos-esta-practica-sexual-extrema-202110160106_noticia.html

direcciones. Las marionetas de peluche, cuyos cuerpos oscilan al ganar fuerza para golpear, contrastan con los cuerpos de las víctimas, que oscilan bajo los golpes, en una manipulación violenta que genera un desequilibrio. Hay paradas repentinas, reanudaciones inesperadas, la cabeza que se mueve de derecha a izquierda y viceversa, golpes de verdugos contra las víctimas en un ritmo entrecortado.

Los rostros de los títeres antropomorfos inanimados de los verdugos que más tarde se revelan postizos (llevan máscaras de animales), remiten a doble distanciamiento, el del animal/bestia antropomorfo y el hecho de que en realidad se trata de otra capa de desdoblamiento mediante las máscaras. La máscara de peluche de Wayne se caerá en el acto amoroso con Dean y revelará el rostro del adolescente que recurre a la alteridad mediante el camuflaje en la esfera criminal.

4.8 La suspensión del tiempo a través del espacio

> *Je suis devenu peintre car je voulais élever la peinture au même degré d'intensité que la musique et la poésie.*
>
> Mark Rothko
> La réalité de l´artiste

La suspensión del tiempo ocurre en el espacio escénico vacío, que remite a un espacio cerrado, a la reclusión: la prisión, el lugar desde el que David Brooks narra y teatraliza los hechos del pasado. Es un espacio fuera del tiempo, aislado del exterior, en el que el tiempo queda suspendido debido a que el contexto está desprovisto de cualquier referencia temporal. Este espacio se caracteriza por una estática del vacío, del aislamiento, y por la uniformidad e idéntico transcurrir de los instantes en la reclusión.

Esta suspensión del tiempo remite a la Capilla de Rothko (Houston, Texas, EEUU) donde el artista logra transformar, como afirma Bozal, "un rito religioso en otro estético." (2004, p. 23) Bozal señala que, al hacer una capilla, el artista mantenía del ritual lo que podía ser más transcendente – la suspensión del tiempo. De este modo, al situar la acción en un espacio de reclusión, Cooper, a través de la dramaturgia, y Vienne, a través

de la puesta en escena logran esta suspensión. A través del arte de la marioneta, Vienne logra la suspensión del gesto y, consecuentemente, la suspensión en la contemplación del espectador. Como en la obra de Rothko, el tiempo suspendido es el tiempo del silencio. El tiempo de silencio en Jerk es el tiempo en el que J. Capdevielle suspende la narración. Estas pausas silenciosas están cargadas de tensión en el que resuena el silencio del espacio vacío y tenemos la impresión de que el espacio escénico se va llenando de un silencio inquietante. En ocasiones, el intérprete manipula las marionetas, interactúa gestualmente con ellas sin producir el más mínimo sonido.

La suspensión del tiempo ocurre durante la ausencia de la narración del intérprete en la que el espectador sigue la historia mediante la lectura del texto de los fanzines que va acompañada de la composición musical de Rehberg, cuya melodía de patrones melancólicos repetitivos subraya la suspensión del tiempo. Como en la obra de Rothko[24] donde la contemplación de las variaciones cromáticas de sus pinturas, junto a su tamaño y disposición invaden con su presencia el espacio, "tiene el efecto de llevarnos más allá de donde estamos, sin que tal "más allá" pueda concretarse con nombre o calificativo alguno." (Bozal, 2004, p. 23) Vivir la trascendencia suspende no solo el tiempo anecdótico en el que nos encontramos, sino también el tiempo en sí mismo —la condición temporal—, y tal suspensión es la clave del nuevo comienzo. (Bozal, 2004)

Muchas veces se ha hablado del carácter místico de las obras de Rothko, y esto se debe al hecho de que sus obras no representan lo místico, sino que lo provocan. En particular, las obras de la Capilla Rothko provocan en los espectadores, en la gran mayoría de los casos, llantos y sensación de desamparo y vulnerabilidad que ampara la muerte.[25] Además, el vínculo que encontramos con la obra de Vienne está relacionado con lo que Rothko remite en cuanto a la obra de arte: una auténtica unión de los sentidos. Una sensación semejante se apodera del espectador de la pieza de Vienne, dado que, mediante los recursos espaciales, sonoros y narrativos, lo expone a la muerte, la crueldad y el terror, y a la vez, lo lleva al más allá.

[24] Rothko, M., (18 de octubre de 2023 – 02 de abril de 2024) Mark Rothko, Fondation Louis Vuitton, Paris, Francia

[25] Ídem.

4.9 La distorsión del espacio tiempo

El personaje de David Brooks está a cargo del sonido, y lo activa en los momentos en que se invita al espectador a leer los pasajes del fanzine. El universo mental del marionetista/David se presenta en forma de música. A medida que el relato de David Brooks sobre sus crímenes se vuelve cada vez más difícil, se produce un cambio sonoro. Patrick Riou, desde fuera de la sala, recupera el control del hilo musical: la música surge del fondo del escenario y el sonido se va difundiendo, poco a poco, hacia la sala. Este movimiento sonoro evidente abruma al espectador, haciendo eco del universo mental de David Brooks. En *Jerk*, Vienne desea jugar con una forma de cultura popular antigua (la marioneta de guante) y ponerla en diálogo con elementos provenientes de la cultura popular contemporánea, como el cine de terror. La creadora señala que *Jerk* se refiere a dos figuras recurrentes, estereotipos que remiten a las historias de terror y películas: el titiritero loco y el muñeco asesino, y sugiere una relación incierta, incluso angustiosa, que podemos tener con los títeres. (Sermon, 2009)

La iluminación de Patrick Riou participa en la distorsión del espacio-tiempo que se ven manipulados y suspendidos. Riou lleva a cabo su tarea fuera del espacio escénico, basándose en la escucha adoptando un enfoque más abstracto que coloca al espectador en una relación más íntima con la pieza. La iluminación se convierte en un instrumento sensible, estrechamente ligado a la escucha, y, por lo tanto, a la percepción auditiva y emocional de la pieza. Este enfoque acentúa el aspecto sensorial de la pieza, permitiendo al espectador sentir cambios sutiles de luz que corresponden a las variaciones en la intensidad emocional de las escenas. Este juego entre la luz tamizada y la luz blanca cruda, combinado con una escucha atenta, transforma la iluminación en una extensión del acto escénico en sí, reforzando la conexión del espectador con el relato.

La luz en *Jerk* actúa como un tipo de vector temporal que crea rupturas y suspensiones en la percepción del espectador. Según Riou, esta tiene la intención de ser reactiva a la dinámica emocional y sonora de la obra. La luz se convierte en una especie de fantasma invisible que se integra al proceso narrativo al subrayar los momentos de tensión y violencia, pero también creando instantes de suspensión donde el tiempo parece detenerse. Estos efectos son a menudo acompañados de sonidos disonantes y silencios prolongados, reforzando la idea de una ruptura en el flujo temporal habitual.

El espacio escénico en *Jerk*, deliberadamente despojado y minimalista, contribuye a la sensación de flotación y suspensión del tiempo. La iluminación desestabiliza este espacio vacío convirtiéndolo en un lugar fuera del tiempo y el espacio. Como en el teatro del absurdo, que busca a menudo representar un "tiempo suspendido", una especie de aislamiento de la realidad cotidiana donde las reglas temporales son abolidas. (Esslin, 1961) Esta suspensión del tiempo se ve reforzada por la luz, que en *Jerk* evoluciona de manera imperceptible, creando transiciones lentas entre las escenas y acentuando el desfase entre el momento presente y los eventos pasados relatados por los personajes.

Otro aspecto importante de la iluminación en *Jerk* radica en su capacidad para traducir la subjetividad del personaje de David Brooks que alterna entre voces y relatos, que hacen que su percepción de la realidad sea distorsionada y fragmentada. De esta manera, la luz se convierte en un reflejo de esta fragmentación, utilizando variaciones sutiles en la intensidad luminosa para simbolizar las fluctuaciones del estado mental del personaje. Esta manipulación de la luz se convierte en una forma de trasladar visualmente el estado psicológico del personaje, amplificando así el efecto de extrañeza y ansiedad en el espectador.

5. CAPÍTULO V *ÉTERNELLE IDOLE* (2009)

5.1 Sobre la obra

La pieza se estrenó el 27 febrero del 2009, en el marco del Festival Antipodes, Le Quartz Scène nationale Brest. Se trata de una producción delegada de DACM en colaboración con Quartz – Scène nationale de Brest en la que Gisèle Vienne es artista asociada del 2007 hasta el 2011. La pieza es una cooproducción de Quartz – Scène nationale de Brest y Centre Chorégraphique National de Montpellier, Languedoc Roussillon. Esta es una creación de G. Vienne en colaboración con los intérpretes Aurore Ponomarenko y Jonathan Capdevielle. El diseño lumínico es una creación de Patrick Riou, y la creación musical de Stephen O´Malley, excepto la composición *Spiegel im Spiegel*, un arreglo de O´Malley de la creación de Ärvo Part. La creación musical de O´Malley se lleva a cabo en colaboración e interpretación en directo por Steve Moore, Daniel O'Sullivan, Peter Rehberg, Jesse Sykes, Bill Herzog, Randall Dunn y Gisèle Vienne; la letra de la canción *Éternelle Idole* es una creación de Jesse Sykes. Cédrick Debeuf y G. Vienne realizan el diseño del vestuario, y Dorothéa Vienne-Pollak crea la máscara para la pieza.

Éternelle Idole es el inicio de un trabajo de investigación de Vienne que involucra a deportistas profesionales y gira en torno a cuestiones vinculadas a nuestra concepción de la belleza, los vínculos entre las nociones de perfección e imperfección con la belleza. (Vienne, 2009) En la pieza se presenta una joven patinadora de veintiún años con apariencia de adolescente, que evoca el fantasma de una Lolita asesinada. (Vienne, 2009) Esta exploración del cuerpo deportivo, Vienne ampliará en su siguiente pieza *This is how you will desappear,* que analizaremos en el capítulo seis.

Como señala Vienne, el espacio de la pista de patinaje es uno de esos lugares cargados de emociones que, durante la adolescencia, suelen impactar nuestra experiencia común. El incómodo enredo de sentimientos es emblemático de la adolescencia e indicativo de períodos transitorios. *Éternelle Idole* muestra la fluctuación que se produce entre la fragilidad y las aspiraciones de un individuo. En este sentido, los personajes interpretados en el ámbito del patinaje artístico pueden encarnar de manera convincente la belleza de estos periodos intermedios. (Vienne, 2009)

La protagonista, Aurore Ponomarenko, interpreta a una patinadora artística profesional. A lo largo de la pieza, surge una duda acerca del personaje principal: ¿es este personaje sublimado en realidad el fantasma de una patinadora que, en el pasado, desempeñó el papel de una joven patinadora en una competición? El recuerdo de este personaje nos lleva a reinterpretarlo e idealizarlo, convirtiéndose en una imagen transformada por los recuerdos. Asimismo, surge otra duda acerca del fantasma: ¿es este personaje, en realidad, una proyección o fantasía del entrenador? A través de una realidad simultáneamente vívida e hiperrealista, con elementos fantásticos y dislocada por la niebla, se abre otra posibilidad sobre el origen del fantasma. Este podría residir en la imaginación atormentada y manipuladora del entrenador, interpretado por Jonathan Capdevielle.

Éternelle Idole es la primera obra de Gisèle Vienne que aborda la ambigua relación entre un entrenador y una joven deportista. La pieza explora el vínculo entre la fragilidad y la fuerza derivada de la voluntad, evocando el periodo de adolescencia de una patinadora. Esta historia también refleja la oscilación entre la vulnerabilidad y el deseo, entre lo que una persona anhela ser y su lucha por llegar a ser lo que anhela. En este contexto, la práctica del patinaje artístico, caracterizada por una obsesión por la proeza técnica y un rigor extremo, se convierte en el marco ideal para explorar estas cuestiones. Como señala L. Fernández (2009), este doloroso viaje es el núcleo central de *Éternelle Idole*, y la relación entre la atleta y su entrenador destaca el vínculo ambiguo que conecta la búsqueda de la perfección con un ascetismo llevado al límite.

Esta obra, al igual que otras creaciones de Vienne, se convierte en un testimonio que evidencia la belleza de una etapa frágil, vulnerable y conmovedora en la vida de la protagonista. En *Éternelle Idole*, la evolución del personaje de una persona real hacia una imagen – el paso de ser una persona real a convertirse en un fantasma – apela a la noción de inocencia; una inocencia que se comprende como una fantasía generada por el recuerdo.

De manera abstracta y mediante fuertes distorsiones temporales, la composición coreográfica y musical juega con la ausencia de un desarrollo lineal de un tema central. El intento de abordar este desarrollo se presenta a través de una narrativa que se relaciona con el drama implícito en la sublimación de la inocencia del personaje. Sin embargo, este intento rápidamente se transforma en una ficción fantástica que proporciona escasa información concreta. La exploración de la fragilidad y la fuerza inherentes a la

adolescencia se lleva a cabo a través del cuerpo, el movimiento, la música y la palabra, en una simbiosis que resalta la complejidad emocional y estética de esta etapa vital.

La forma performativa habitual de Vienne es reveladora de los conceptos que aborda y se integra con la noción de "escenario-meseta" que Vouilloux (2020) define en relación con su trabajo. Dado el escenario elegido, una pista de patinaje sobre hielo real, podríamos afirmar que esta forma performativa se inscribe dentro de la categoría del teatro in situ.[26] Una pista de patinaje se convierte así en el escenario donde Vienne continua su investigación principal, la de la historia y del personaje con una proyección fantasmática que se centra en la percepción, y en la elaboración de imágenes mentales, recuerdos y fantasías. El procedimiento de Vienne tiene un poder de acercar lo intangible y lo invisible de manera tangible en una oscilación entre lo real, lo irreal y lo virtual. Vienne utiliza la magia y el arte de la marioneta como lenguajes capaces de descentralizar la representación del cuerpo humano, otorgándole el papel de objeto para revelar ciertas formas de violencia. Esta dramaturgia, en la que el cuerpo se convierte en objeto de las violencias ejercidas sobre las personas, desvela capas sutiles que enriquecen y agudizan la percepción del espectador.

El arte de la marioneta se caracteriza por su capacidad para crear dispositivos que instauran presencias. Considerar el títere desde la perspectiva del dispositivo implica analizarlo no solo como un objeto, sino como una figura cuyo efecto de presencia surge de un conjunto de relaciones dentro de un espacio determinado. Si entendemos el espacio del títere como un lugar de composición, circulación y reactivación de los efectos de la vida y la inercia, también debemos dirigir nuestra mirada hacia prácticas que ya no se limitan a animar la materia, sino que buscan objetivar el cuerpo vivo. (Garré-Nicoara, 2018)

[26] El término in situ nos permite describir formas de actuación en vivo establecidas fuera de un espacio escénico específico, fuera de los teatros y se sitúa en los espacios públicos. Este teatro abarca prácticas creativas y de programación muy diversas, que van desde el “extramuros” hasta la “intervención urbana”. (Lehmann, 2013)

5.2 Las nociones de perfección e imperfección de la belleza

5.2.1 Lo bello y lo sublime

La teoría estética que desarrolla Edmund Burke en su libro *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1807) examina y establece características de lo bello y lo sublime que nos remiten a la sublimación de la belleza en *Éternelle Idole* de Gisèle Vienne. Esta examinación comienza con un "discurso preliminar sobre el gusto" donde señala las diferencias de los seres humanos en cuanto a sus raciocinios y placeres, y destaca que "pero no obstante esta diferencia, que en mi concepto tiene más de apariencia que de realidad, es probable que la regla de la razón y del gusto sea una misma en todas las criaturas humanas. "(Burke, 1807, p. 33)

Lo bello, según Burke, se considera como tal, todo aquello que genera un sentimiento de placer fundado en el apego o amor que produce y debe ser aprehensible por los sentidos, como tamaños relativamente pequeños, luz suficiente para apreciar los colores, texturas lisas, delicadeza y fragilidad, entre otras que define:

> …los hombres han solido hablar de la belleza de un modo figurado, que es lo mismo que decir de un modo incierto é indeterminado. Entiendo por belleza aquella o aquellas cualidades de los cuerpos, por las cuales causan amor, ó alguna pasión semejante á él. (1807, p. 147)

Su visión de lo sublime es todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror:

> Todo lo que es a propósito de cualquier modo para excitar las ideas de pena y de peligro, es decir, todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa acerca de objetos terribles, u obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte moción que el ánimo es capaz de sentir. (Burke, 1807, p. 69)

Toda fuente de lo sublime produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir, y "la obscuridad es más productiva de ideas sublimes, que la luz ", afirma Burke. (1807, p. 133) La vista para Burke, no es el único órgano "sensual por el cual pueda

producirse una pasión sublime." (1807, p. 137) Los sonidos tienen un papel importante, donde no habla de las palabras, sino ruidos excesivos que pueden "vencer el alma, suspender su acción, y llenarla de terror." (1807, p. 137)

En su libro *Lo bello y lo sublime* (2013) Kant escribe sobre los diferentes objetos del sentimiento de lo sublime y de lo bello y señala que "las diferentes sensaciones de contento o disgusto descansan sobre la condición de las cosas externas que las suscitan, como sobre la sensibilidad peculiar a cada hombre para ser grata e ingratamente impresionado por ellas." (2013, Capítulo primero,1%) Kant observa que el campo de las particularidades de la naturaleza humana es muy amplio y oculta buena copia de descubrimientos interesantes e instructivos. Examinando los conceptos de lo bello y de lo sublime, afirma que la emoción en ambos es agradable, pero de muy diferente modo.
El trabajo de Vienne hasta la fecha, y junto a *Éternelle Idole*, examina estas particularidades mediante el juego de la percepción del espectador. Gracias a las particularidades de la naturaleza humana, la forma que emplea Vienne abre un campo amplio de percepciones y descubrimientos.

La antropóloga Mary Douglas (2013) identifica cuatro sistemas distintos de símbolos naturales y afirma que corresponden a sistemas sociales en los que la imagen del cuerpo humano se utiliza de formas diferentes para reflejar y acrecentar la experiencia social de cada persona. El primero de ellos considerará el cuerpo humano como un órgano de comunicación y lo relaciona con la eficacia o la ineficacia del funcionamiento.

5.2.2 El cuerpo: sujeto y objeto cultural

El cuerpo en *Éternelle Idole* se examina como sujeto y objeto cultural donde Vienne cuestiona los mecanismos de la violencia mediante tensiones entre cuerpos, objetos y sonidos con sus lenguajes habituales – danza, sonido, iluminación, marioneta y artes visuales. El sociólogo Larry Ray relaciona la violencia con el cuerpo y observa que:

> Violence is about the body. It is enacted by bodies; it has instrumental and ritual manifestations, it creates boundaries and destroys them, as well as violating, polluting and destroying bodies. It stands at the intersection of many human sciences with differing conceptions of humanness and action yet the relationship between bodies and violent behaviour is contested. (Ray, 2013, p.1)

El deporte, en general, y sus exigencias —como la dedicación, el entrenamiento de fuerza para un mayor rendimiento y otras prácticas orientadas hacia la perfección y la optimización de los resultados— han demostrado ofrecer numerosos beneficios generales que influyen positivamente en la vida de los niños y adolescentes. Del mismo modo que existan los beneficios, existen también riesgos, entre cuales se destaca el síndrome de sobreentrenamiento.[27] J. S. Brenner (2007) observa que las lesiones por ejercicio excesivo, el sobreentrenamiento y el agotamiento entre los atletas infantiles y adolescentes son un problema creciente, y puede provocar consecuencias psicosociales negativas y repercusiones somáticas. Además de la motivación personal del atleta, a menudo puede existir un factor adicional que agrava la situación: la motivación subyacente para la participación deportiva impulsada por los padres y/o el entrenador. En estos casos, los objetivos suelen estar sesgados hacia las metas de los adultos (padres o entrenador), ya sea de manera implícita o explícita. (Brenner, 2007)

Numerosos testimonios de jóvenes deportistas de distintas disciplinas evidencian las consecuencias psicosociales negativas y repercusiones somáticas, como el de una campeona olímpica de patinaje, Yulia Lipnitskaya, que se retiró por problemas de anorexia en 2017. Con quince años, la patinadora se convirtió en la ganadora olímpica más joven de su categoría en los Juegos Olímpicos de Sochi de 2014. (Olivas, 2017)

La así llamada "niña prodigio" no pudo soportar la presión de las exigencias y necesitaba alejarse del patinaje. El mismo año de su triunfo, en unas declaraciones para AFP afirmaba que no tenía libertad dado que tenía que justificar todo, vivía en continuo estrés que no podía soportar. Una de las exigencias que causaban ese estrés ha sido la lucha por mantenerse en el peso ideal para poder competir. Ante la imposición y una lucha contra su propia naturaleza, esta situación ha llevado a la joven estrella a diluirse. (Olivas, 2017)

En *Éternelle Idole* identificamos la motivación y los objetivos relacionados con las fantasías proyectadas hacia la excelencia, tanto por parte de la joven patinadora como de la ambición de su entrenador. Estas violencias subyacentes surgen tanto de las influencias y demandas sociales hacia la excelencia, reflejadas en la percepción de la

[27] Comité Nacional de Medicina del Deporte Infantojuvenil (2018) Entrenamiento de la fuerza en niños y adolescentes: beneficios, riesgos y recomendaciones, Sociedad Argentina de Pediatría Recuperado de: https://www.sap.org.ar/uploads/consensos/consensos_entrenamiento-de-la-fuerza-en-ninos-y-adolescentes-beneficios-riesgos-y-recomendaciones-80.pdf

joven patinadora, como de los condicionamientos culturales asociados a los modelos de belleza, además de las proyecciones, la mirada exigente y las propias fantasías del entrenador.

La manifestación de estas violencias es ejecutada por Vienne a través del cuerpo de la intérprete/personaje de la patinadora, que se convierte en una imagen perturbadora. Las herramientas del arte de la marioneta generan un fantasma nacido de las fantasías que habitan a los personajes de la historia. Un cuerpo vivo es reducido a una imagen, diluyéndose en las fantasías que proyectan un ser etéreo, vaporoso, un fantasma que parece estar a punto de desaparecer en todo momento.

El tema de la belleza y el canon estético es una cuestión antigua que ha evolucionado a lo largo del tiempo. Cada época ha desarrollado su propio canon, reflejado tanto en las tendencias de la estética femenina como masculina, y estos siempre han girado en torno a una imagen idealizada.

En el presente, una clínica de cirugía estética llamada Venus Concept, en la presentación de su página web[28] hace un recorrido de tendencias de belleza en los últimos cincuenta años; en el último apartado se describen las tendencias desde el año 2010 hasta el presente que ponen énfasis en una piel perfecta y, para ello sugieren las aplicaciones de bases perfectamente lisas y de tonos uniformes. En su libro, La salvación de lo bello (2023), Han señala que "lo pulido, pulcro, liso e impecable es la seña de identidad de la época actual. Es en lo que coinciden las esculturas de Jeff Koons, los iPhone y la depilación brasileña." (Han, 2023, p. 11) El filósofo lo identifica como reflejo de un imperativo social general que encarna la sociedad positiva donde lo pulido e impecable no daña y se vuelve invulnerable. El trabajo de Vienne en *Éternelle Idole* examina las fantasías en torno a la belleza y, a través de ellas, nos revela la vulnerabilidad que estas generan y los daños que ocasionan.

Han (2023) relaciona la estética de lo pulido con la superficie de los *smart-phones* que lleva un recubrimiento artificial y algunos modelos flexibles y dúctiles incluso tienen capacidad de amoldarse. Esta idea nos remite a la influencia generalizada de los contenidos que se despliegan a través de las pantallas y que influyen en la percepción generalizada de la belleza, y como estas influyen en el moldeamiento de las personas para alcanzar los ideales que se propagan. Han (2023) va más allá y reflexiona acerca de la

[28] Recuperado de: https://www.venusconcept.com/es-ar/news/como-han-cambiado-las-tendencias-a-lo-largo-de-los-aos-parte-2-belleza/

influencia de lo pulido en el intercambio que se basa en deferencias y complacencias: “El sharing, o compartir, y dar “me gusta” representan un medio de pulimentado comunicativo. Los aspectos negativos se eliminan porque representan obstáculos para la comunicación acelerada.” (2023, p. 12)

De este modo, se paraliza la experiencia de lo bello dado que la exhaustiva visibilidad del objeto anula la mirada y lo único que la mantiene despierta es la alternancia rítmica de presencia y ausencia. Identificamos esta alternancia rítmica como una herramienta que Vienne utiliza para explorar las fantasías que generan fantasmas.

De este modo, tal como señala Han y como sucede con el *smartphone*, en presencia de las esculturas bruñidas y abrillantadas de Jeff Koons, que remiten a la pulidez de un espejo donde el observador puede verse reflejado, no se encuentra con el otro, sino consigo mismo. En la obra, la pista de patinaje funciona como un espejo para la patinadora y, junto con sus fantasías y las del entrenador que proyecta en ella, la lleva simbólicamente al otro lado del espejo.

Vienne que nunca opera en la superficie de las cosas, no se sirve únicamente del reflejo sino lo traspasa e indaga en las tinieblas del otro lado para desvelar otra realidad dentro de la realidad que se nos presenta. “El mundo de lo pulido es un mundo de hedonismo, un mundo de pura positividad en el que no hay ningún dolor, ninguna herida, ninguna culpa.” (Han, 2023, p17) Vienne transpone este mundo donde toda negatividad debe quedar eliminada a través de la figura de una patinadora joven, que encarna el ideal de la belleza pulcra y la aspiración hacia la belleza y la perfección, en un contexto de las exigencias del deporte profesional y deportistas de élite.

Gervilla (2002) sostiene que un problema actual, propio de la sociedad de consumo, es el culto al cuerpo y a su valor estético que ha llevado a una tiranía de la belleza, particularmente en los jóvenes, y dificulta e impide el desarrollo armónico de la persona. La importancia del cuerpo, la belleza corporal como valor y conflicto se presenta como tema principal de la pieza. Las manifestaciones de la estética corporal son omnipresentes en la sociedad actual – en el cine, televisión, publicidad, en la moda, y en la gran maquinaria de productos cosméticos, dietéticos, de cirugía estética y otros. La sociedad actual impregnada por la imagen y el culto al cuerpo fabrica constantemente tendencias en la estética y belleza.

La investigación del psicólogo I.G. Etxaniz (2005) afirma que las mujeres, tanto en la adolescencia temprana como en la adolescencia media muestran mayor insatisfacción corporal y están más afectadas por la influencia de los modelos estéticos

corporales. Una gran preocupación por el aspecto físico o la imagen corporal en la actualidad, y una preocupación por poseer un cuerpo ideal puede convertirse en un gran impedimento para el óptimo desarrollo de la persona. R. M. Raich (2004) observa que en la insatisfacción de las mujeres se encuentra el impacto que tiene el modelo estético corporal vigente en la cultura occidental en la que uno de los factores más influyentes puede ser la presión cultural hacia la esbeltez y la estigmatización de la obesidad. Raich (2004) sostiene que en una sociedad que glorifica la belleza, la juventud y la salud aumenta la preocupación por la apariencia física y uno de los negocios más lucrativos es el que hace referencia a la mejora del aspecto físico. Describe la imagen corporal como la representación mental del cuerpo que cada individuo construye en su mente: "Una representación corporal puede ser más o menos verídica, pero puede estar saturada de sentimientos positivos o negativos de indudable influencia en el autoconcepto." (Raich, 2004, p. 16)

J. C. Rosen et Al. (1991) han estudiado las alteraciones en la percepción que se producen hacía el propio cuerpo y definen el trastorno de la imagen corporal como una preocupación exagerada, hacia algún defecto imaginario o extremado de la apariencia física que produce malestar. Este se correlaciona altamente con actitudes negativas sobre el peso y la forma y con la distorsión de la percepción del tamaño e incluye atención a las tendencias conductuales también.

El culto al cuerpo y los modelos estéticos se encuentran en cada paso en nuestra cultura, incluso en lugares insospechados. Como observa Menéndez (2015), en el presente, ni el feminismo ni las ciencias sociales ocupan lugares relevantes en la opinión pública, se hace urgente la reflexión desde una filosofía que permita reflexionar ante el avance de lo que parece ser una nueva mística femenina bajo un disfraz de libertad sexual que no deja de ser un instrumento más para el neoliberalismo y el imperio del mercado. Las redes sociales y plataformas como Tik Tok e Instagram abundan en ejemplos como este.

El libro de Catherine Hakim, *Capital erótico: el poder de fascinar a los demás* (2012) forma parte de una de estas místicas que pretende empoderar a las mujeres con las herramientas surgidas del patriarcado, a las que otorga el valor de instrumentos de emancipación y poder. En su propuesta, la socióloga no cuestiona la exclusión de las personas que carecen de ese capital erótico y señala que es su responsabilidad obtenerlo. De acorde con la cultura capitalista consumista pone el valor la obtención de bienes materiales junto con la belleza canónica de la época actual.

También nos encontramos con conceptos como pulchronomics acuñado por Daniel M. Hammermesh (Menéndez, 2015) que se revelan como fenómenos relacionados con modelos de belleza establecidos y ventajas profesionales y oportunidades que las personas que los poseen tienen.

Cabe mencionar que N. Wolf en su libro *El mito de la belleza* (1991) afirma que las mujeres están presionadas más que los varones en relación a su imagen y que estamos en medio de un violento contragolpe en contra del feminismo que usa imágenes de belleza femenina como arma política contra el avance de las mujeres, que denomina como el mito de la belleza. Wolf observa que esta es una versión moderna de un reflejo social vigente desde la revolución industrial - al mismo tiempo que las mujeres se libraban de la mística femenina de la domesticidad, el mito de la belleza ocupaba el terreno perdido y el relevo en esa función de control social. (Wolf, 1991)

Wolf señala que este control se ha fortalecido para apoderarse de la función de sometimiento social que los mitos sobre la maternidad, la domesticidad, la castidad y la pasividad ya no pueden ejercer. Cuando la religión patriarcal se debilitó, un nuevo dogma religioso tomó su lugar con las técnicas manipuladoras apoyándose en la edad y el peso para suplir los rituales tradicionales. La historia sobre la influencia y control sobre el cuerpo de la mujer es larga, uno de los ejemplos citados por Wolf es el de Lucy Stone, la sufragista británica que a mediados del siglo diecinueve observa que de poco le sirve tener derecho al voto, propiedades etc. cuando no puede tener derecho absoluto sobre su cuerpo y sus usos. Al respecto, Wolf señala que:

> In assigning value to women in a vertical hierarchy according to a culturally imposed physical standard, it is an expression of power relations in which women must unnaturally compete for resources that men have appropriated for themselves. (Wolf, 1991, p. 12)

Del mismo modo, la autora afirma que no hay justificación histórica que respalde el mito de la belleza; trata de una necesidad de la estructura del poder, la economía y la cultura, y de una identidad vulnerable sujeta a la aprobación exterior, al mito como una comparación continua con un ideal físico divulgado masivamente.

5.3 Análisis de la imagen espectacular

5.3.1 Espacio Escénico y Escenográfico en *Éternelle Idole*

En *Éternelle Idole*, Gisèle Vienne elige como escenario una pista de patinaje sobre hielo, explorando las posibilidades plásticas y narrativas de este espacio singular. Este entorno invertido y poco convencional permite desdibujar las expectativas tradicionales del público hacia un espacio performativo. La pieza se organiza en una serie de escenas-cuadros que contribuyen a una narrativa fragmentada, en la que surgen interrogantes sobre el personaje central. Este personaje oscila entre ser el vector principal de la historia y una figura disociada o incluso separada del intérprete que lo encarna. La disposición del público, en relación con el espacio de la acción, refuerza esta ambigüedad al crear una experiencia inmersiva que mezcla realidad y abstracción.

La escenografía de *Éternelle Idole* es única, desarrollándose en una pista de patinaje sobre hielo con accesos propios de este tipo de estructura. Este espacio aporta un realismo que gradualmente se transforma en un paisaje mental y abstracto. Según comenta Vienne (2009), el objetivo era partir de un lugar real y preexistente, con el propósito de desdibujar la lógica de percepción tradicionalmente asociada a la performance. Este enfoque busca retocar lo existente, perturbando su recepción sin convertirlo en algo completamente irreconocible. La pista de patinaje como espacio escénico se resignifica en función de la narrativa y las emociones de la obra.

Los espacios de patinaje, que oscilan entre el deporte y el ocio, están diseñados para interactuar con la experiencia del tiempo y el entorno. Estos lugares combinan áreas para la práctica de deportes y el patinaje recreativo con zonas destinadas a los espectadores, integrando elementos como temperatura controlada, atmósfera y estructura específica. *Éternelle Idole* se desarrolla en una pista de patinaje que mantiene rasgos estilísticos urbanos contemporáneos. Esto sitúa la pieza en un contexto público reconocible, conectando la arquitectura contemporánea con las dinámicas escénicas que se desarrollan en el espacio.

La pista de hielo actúa no solo como un lugar físico, sino como un catalizador narrativo que refuerza la sensación de transición entre lo real y lo imaginario. Las texturas, colores y estructuras del espacio evocan la estética del entorno urbano, mientras que las interacciones entre los personajes y el entorno transforman este espacio en un

paisaje emocional y simbólico. Este juego entre hiperrealismo y abstracción es fundamental para transmitir la atmósfera de ambigüedad que caracteriza a *Éternelle Idole*.

5.3.2 Relación de los distintos elementos de significación

El estilo de la puesta en escena de Vienne es un lenguaje vivo y personal que integra numerosos lenguajes y modos de expresión, como en sus obras precedentes mencionadas anteriormente. Se trata de un collage de lenguajes entretejidos que se manifiestan y se comunican a través de los sentidos, combinando elementos sonoros, visuales, imágenes y referencias tomadas de la vida cotidiana.

En *Éternelle Idole* Vienne traslada determinados contextos de la vida humana a la escena para examinar situaciones y conceptos que dimos por hecho y raramente se nos ocurrió examinar y cuestionar. Por otro lado, los contextos que Vienne desplaza a la escena mediante el procedimiento de dislocación resultan familiares para el espectador. En algunos casos, no llegan a sorprender, ya que lo que Vienne muestra y examina conecta con una intuición y una sensación adormecida y subyacente, que habita en nosotros como un fantasma que incomoda. Un fantasma que no llegamos a identificar por completo o que ignoramos y negamos hasta el momento de su aparición. Gracias a G. Vienne, el encuentro inminente con aquello que habita en nuestras vivencias exige un acto de toma de conciencia y, posteriormente, de acción.

Nuestra cultura patriarcal abunda en fantasmas de todo tipo, dado que se sostiene en una estructura rígida, determinante en la que ha cimentado una serie de valores uniformes ajenos a los seres, sus sensibilidades y valores humanos de igualdad, solidaridad y empatía. Se trata de un armazón compuesto por jerarquías patriarcales determinantes que afectan negativamente a las personas, los individuos y los valores sensibles de identificación personal fuera de los modelos establecidos y estereotipados.

Vienne se adentra en las capas más subyacentes de esta sociedad y lo hace con diferentes estrategias y herramientas. Dislocando la palabra de la acción genera una sensación fantasmal – al espectador le cuesta identificar la procedencia de la palabra, identificar la voz y en ocasiones, el contenido de la expresión verbal. Bajo este estímulo difícil de definir, la imaginación del espectador evoca y genera imágenes. Vienne lo hace también mediante las imágenes que crea para jugar con la percepción del espectador. Aquí nos encontramos con una cadena compuesta por la imagen generada por la creadora y su modo de plasmarla con el fin de generar inestabilidad en la percepción del espectador.

Lo que el espectador percibe es variable y los significados se multiplican y escapan a la vez, dejando un aire de incertidumbre, desconcierto y, sobre todo, inquietud. Este es el propósito de Vienne en todas sus piezas.

A pesar de conocer sus intereses, procedimientos y propósitos de investigación y expresión escénica, el espectador siempre queda atrapado y sorprendido. El universo de los fantasmas es aparentemente imprevisible, y nunca se sabe desde donde acechan. Vienne muestra situaciones y contextos familiares, aparentemente inocuos que va cargando de significados distorsionando una mirada asimilada generalizada. Vienne desvela y señala aquello que siempre ha estado presente pero nunca se ha cuestionado, exponiendo fragilidad, vulnerabilidad y heridas. Copia la imagen "real" normalizada para jugar con ella generando cambios casi invisibles que alteran la percepción llevando este juego al extremo. Al final de la pieza, la joven patinadora (Aurore Ponomarenko) es acompañada por su entrenador (Jonathan Capdevielle), a quien identificamos como tal por su actitud. Por ejemplo, utiliza una herramienta para marcar un círculo en la pista de patinaje que ocupará la patinadora en su primera aparición; su posición de superioridad en su segunda aparición en escena (en las gradas) con respecto a la pista de patinaje donde se encuentra la patinadora; la interacción con la patinadora, donde le da indicaciones para el ejercicio y le brinda apoyo en la escena de la competición; y en la escena en la que emerge de la nube de bruma amenazadora. En este momento, observamos una transformación del personaje: la máscara que lleva le otorga un nuevo significado, convirtiéndolo en un monstruo, una figura de terror con un rostro desfigurado. En lugar de sus manos, se aprecian feroces garras.

El entrenador emerge de la niebla que cubre la pista de patinaje, y a continuación, la patinadora se desploma en sus brazos. La última imagen que tendremos de esta escena es la que revela la bruma esparcida en el espacio escénico que revela una composición de tonos grises y violáceos en la oscuridad: la imagen de esta pareja como "una especie de piedad invertida", mientras a lo lejos se entrevé un platillo volador. (Vouilloux, 2020) En cuanto a la imagen fantasmática de esta y otras escenas que se presentan, el espectador no logra encontrar una coherencia o explicación lógica. Vouilloux (2020) lo relaciona con los conceptos freudianos de *l´Urszene* (la escena primaria) y *Nachträglichkeit*, una construcción posterior realizada por el niño a partir de su percepción de la experiencia visual y sonora del coito de sus padres.

O. Rincón (2017) habla de la transparencia como valor de cada época y menciona, entre otros, la transparencia visual en lo digital y la transparencia del cuerpo en la

seducción. Estos temas remiten a la pieza de Vienne y las temáticas que aborda la creadora relacionadas con la cultura visual y digital, modelos estéticos, el culto al cuerpo y modelos de belleza. Rincón sostiene que en la esfera audiovisual la transparencia visual es un exceso de brillo para encubrir, ocultar, perder la polisemia de las imágenes y propone "ambigüear" lo visible, "ensuciar" la mirada, "atravesar" las apariencias y "bastardear" las identidades como táctica para adquirir una estética de la verdad mediante la figura de la niebla. Afirma que este es un modo, un medio para intervenir la moral y el brillo de la imagen.

Estos propósitos remiten a los procedimientos de Vienne en cuanto al lenguaje lumínico y atmosférico que emplea utilizando los contrastes entre el brillo, iluminación funcional y la penumbra, junto con el humo y la niebla. De esta manera expone de modo explicito la imagen inmaculada de la patinadora, imagen que en ocasiones tiene efecto cegador ya que está hecho de proyectar la brillantez máxima.

Vienne utiliza precisamente las herramientas sensoriales que se sobreponen a la palabra, herramienta principal del acto comunicativo, y comunica con el espectador contemporáneo con esas mismas herramientas que le privan de la voz y la palabra para devolvérsela. Este procedimiento evoca la percepción de la palabra de A. Artaud que dice que la palabra debe ser el cuchillo que abra cada rincón de nuestro cuerpo, ha de desangrarlo y mostrar su violencia interior, dado que posee fuerzas e intensidades que (des)estructuran el organismo. (Artaud, 1994) Sin embargo, "la escritura no reproduce el cuerpo, como un significado primero, sino que continua en otro plano y con sus propios medios –ritmo, imágenes, sintaxis- la actividad interpretativa de la semiótica de las fuerzas". (Dumoulié, 1996, p. 193) Como afirma Barthes (1980), el cuerpo escénico se convierte en texto.

5.3.3 La escritura plástica visual de la violencia

La violencia en *Éternelle Idole* se traduce visualmente mediante una yuxtaposición de imágenes sublimes y perturbadoras. El cuerpo de la patinadora se confunde, pierde y aparece gracias a los efectos de la bruma escénica en una estética que descoloca, borrando las fronteras entre lo animado y lo inanimado. Los juegos de luces acentúan esta ambigüedad, creando espacios donde la percepción del espectador oscila entre fascinación y malestar.

A lo largo de la pieza, la figura de la patinadora se desvanece, perdiéndose en una superposición brillante de luces difusas, lo que genera imágenes fantasmales. De estas brumas y nieblas surge siempre un rostro que se destaca en la silueta espectral, evocando los primeros planos de la fotografía y el cine. Estas imágenes remiten a la observación de Han (2023) de que en el primer plano del rostro se difumina por completo el trasfondo y conduce a una pérdida del mundo: "La estética del primer plano refleja una sociedad que se ha convertido ella misma en una sociedad del primer plano. El rostro da la impresión de haber quedado atrapado en sí mismo, volviéndose autorreferencial." (Han, 2023, p. 26)

El primer plano autorreferencial inevitablemente lleva al *selfie* que Han define como rostro vacío e inexpresivo y la inconsistencia de esta forma de expresión repercute en el yo, desestabilizándolo y volviéndolo inseguro: "En vista del vacío interior, el sujeto del selfie trata en vano de producirse a sí mismo." (2023, p. 27)

Vienne utiliza constantes apariciones y desapariciones del rostro de la protagonista, en las cuales se muestra un rostro vacío e inexpresivo que nos remite a la Supermarioneta de Gordon, donde el cuerpo es la herramienta principal y las emociones no se transmiten a través de la expresión facial. Los movimientos automatizados de muñeca, elemento recurrente en los trabajos de Vienne, representan una especie de violencia silenciosa, una presencia estática que refleja impotencia y vulnerabilidad.

Como señala Galtung (2016) en su análisis de la violencia estructural, esta no se limita al acto físico, sino que incluye formas de opresión sistémica. En ocasiones, la figura de la intérprete se vuelve inerte en y se convierten así en una metáfora de cuerpos dominados y reducidos al silencio.

Vienne crea una coreografía de tensiones donde participan todos los lenguajes que utiliza. Los movimientos de la patinadora oscilan entre fluidez y rigidez, traduciendo el esfuerzo y el anhelo, una lucha constante para alcanzar un ideal. Esta tensión encarna una forma de violencia simbólica, donde el cuerpo de la joven atleta se convierte en territorio de expresión de conflictos internos y externos. Según Judith Butler (2021), los cuerpos son tanto objetos como agentes de la violencia, y su vulnerabilidad se convierte en una prueba de su humanidad. Los gestos repetitivos de la intérprete —a veces mecánicos, a veces frenéticos— puede que traduzcan esta vulnerabilidad y escenifiquen la absurdidad de los ciclos de violencia sistémica.

La yuxtaposición de momentos de inmovilidad con movimientos hipercontrolados crean una impresión de opresión palpable, y esta estilística coreográfica

nos remite a la teoría de la violencia subjetiva y objetiva de Žižek (2009), donde el evento violento visible (el movimiento forzado) es el síntoma de una violencia más profunda y estructural.

Los movimientos de marioneta que, en ocasiones, adopta la patinadora de la obra de Vienne otorgan a su cuerpo un aura de artificialidad, subrayando la imposibilidad de una autonomía real. Este cuerpo parece estar atrapado en una dinámica de constricción y manipulación, lo que amplifica el enigma de la violencia subyacente y el malestar que percibe el espectador. Vienne (2009) señala que su objetivo es crear un espacio donde la violencia pueda ser sentida, observada y trascendida. Esta catarsis, propia de la experiencia teatral, invita al público a una reflexión profunda sobre los mecanismos de la violencia y su representación.

5.3.4 La figura del icono encarnada en la patinadora sobre hielo

> *Una niebla espesa, opaca, que envolvía los ruidos, y hacía surgir fantasmas sin forma… (…)*
>
> *Había una niebla que parecía que hubieran quitado el mundo (…)*
>
> *La niebla está llena de formas humanas y cada vez se llena más, más intensamente se agita con su vida misteriosa.*
>
> *Umberto Eco,*
>
> *La misteriosa llama de la reina Loana*

La patinadora sobre hielo encarna un ideal estético y emocional mediante una virtuosidad técnica. Desde sus orígenes, el patinaje artístico ha sido percibido como una disciplina que combina potencia y gracia, donde las patinadoras, a través del dominio del cuerpo y el espacio, se convierten en figuras casi míticas. Como menciona Philip Auslander (2006), la figura de ícono deportivo está a menudo investida de un aura de perfección física y moral, proyectando una imagen idealizada que trasciende la propia actuación. La patinadora de *Éternelle Idole* con sus movimientos fluidos y saltos audaces, encarna esta búsqueda de perfección, recordando las figuras alegóricas del ballet clásico, pero con una dimensión deportiva añadida.

En la figura de la patinadora, cada movimiento está cargado de simbolismo, evocando feminidad, resiliencia y belleza. Los trajes brillantes, las expresiones faciales y la coreografía meticulosa contribuyen a la construcción de este ícono visual, transformando a la patinadora en una figura casi divina. La legendaria actuación de Sonja Henie en los años 1930 marcó un punto de inflexión en esta iconización. Henie introdujo una nueva estética que combinaba la rigurosidad deportiva con una presentación escénica cercana al ballet, convirtiéndose en un ícono cultural mundial (Adams, 2010). A través de Henie, la figura de la patinadora sobre hielo trascendió el deporte, convirtiéndose en un modelo de feminidad, elegancia y disciplina.

La patinadora de Vienne oscila constantemente entre dos polos, lo humano y lo divino. La iluminación, como otro lenguaje igualmente relevante, participa activamente en esta puesta en escena, desvelando y ocultando lo que Vienne considera necesario para significar y resignificar, perturbando y cuestionando mediante su juego con la percepción. Como señala J. Sermon (2016), la iluminación juega un papel central en la creación y exaltación del cuerpo glorioso en términos de agilidad – «cette grâce qui amène les béats où ils veulent de manière quasi instantanée et sans effort » (Agamben, 2019, p. 154). La claridad que aporta la estética de Vienne remite a la aureola de luz que emana del cuerpo glorioso. (Agamben, 2019) Este cuerpo glorioso se funde en la luz y sus destellos : « Le corps de la patineuse, nimbée dans le halo des poursuites qui l´éclairent sur la piste, tend à disparaître, à se fondre dans les effets de miroitement et d´oscillation que produisent les variations de la lumière sur la glace. » (Sermon, 2016, p. 68)
Sermon destaca los efectos de agilidad y los de la creación de un aura de la patinadora en *Éternelle Idole* y señala que, para ello:

> Riou utiliza los contrastes lumínicos: pasa de la oscuridad total a la iluminación blanca cegadora. De este modo el espectador percibe los cuerpos que aparecen y desaparecen sin tener acceso a sus desplazamientos. Los personajes no hacen entradas y salidas a escena de manera evidente sino surgen de la luz, en la luz, en particular en el caso de la patinadora y de la animadora. (Sermon, 2016, p. 69)

La iluminación también destaca los primeros planos del rostro de la patinadora y profundiza su vacío e inexpresividad, mientras la bruma y la niebla de diferentes densidades en los momentos álgidos de la iconización perturba la imagen glorificada.

Una imagen glorificada a menudo se evapora en la bruma evocando un fantasma y perturbando la percepción inicial. La patinadora es, al mismo tiempo, una persona real, con emociones y fallos, y una figura intemporal cuando se desliza sobre el hielo, trascendiendo su existencia corporal para tocar lo inmaterial. Este fenómeno se ve reforzado por la naturaleza efímera de la actuación: cada programa es único e irrepetible, intensificando el aspecto casi sagrado del momento vivido por el espectador.

Los gestos fragmentados o repetitivos, a menudo inspirados en los movimientos de marionetas, traducen una forma de alienación corporal. Los fallos en el intento de alcanzar la perfección, realizando giros y saltos complejos, las caídas, y los nuevos intentos remiten a la resiliencia necesaria para esta disciplina rigurosa donde lesiones son frecuentes e inherentes al patinaje artístico.

Como señalan Moreau et al. (2013) el deporte de alto nivel expone a los atletas a un sufrimiento físico y mental que, a su vez, se convierte en parte de la narrativa heroica. La patinadora, al superar estos desafíos, simboliza la superación personal y la resistencia, lo que refuerza su iconización y la sitúa en una tradición de figuras heroicas capaces de trascender los límites humanos. La patinadora de Vienne con su rostro gélido a veces alude al símbolo de fuerza, pero en ocasiones, esta se desvanece en las repeticiones de movimientos y figuras fallidas, se oculta su fatiga e invisibiliza su emoción; la patinadora se tapa el rostro con la mano para impedir mostrar la emoción sobrevenida. En estos momentos, más que fuerza, se percibe fragilidad y vulnerabilidad.

La estética minimalista y monocromática está compuesta por diferentes tonos de blancos y plateados, la bruma e iluminación tenue de diferentes intensidades sutiles que dialoga con el movimiento de la patinadora creando una especie de collage de imágenes, texturas y atmósferas extrañas y fantasmales. P. Riou consigue hacer una especie de encuadres de primeros planos con la iluminación que destaca el rostro angelical de la patinadora, de una tez clara en la que el maquillaje potencia el brillo del rostro, sus mejillas ruborizadas y ojos claros, enmarcado por cabellos rubios recogidos en moño; de este modo, Viene nos muestra una estética estereotípica de las patinadoras sobre hielo que se asemejan a las muñecas articuladas.

Los elementos estéticos junto a la iluminación que dotan las escenas de un aura misteriosa y perturbadora remiten a una estética de la retención, donde la belleza plástica se convierte en el vector de una violencia subyacente. La imagen iluminada dialoga con el movimiento coreografiado, pero también con el sonido – como, por ejemplo, con los acordes largos de *Spiegel Im Spiegel* de Arvo Pärt más alargados aún en la versión de

Stephen O´Malley, que se reproducen en bucle haciendo eco del vacío. Como sostiene Han "aquí no hay ningún yo estable y narcisista que se ame a sí mismo. Más bien nos hallamos ante un narcisismo negativo." (Han, 2023, p. 27)

Han (2023) hace referencia a Pseudo-Longines en el que lo bello y lo sublime no están diferenciados y afirma que así es como de lo bello también forma parte la negatividad de lo sobrecogedor donde la negatividad del dolor ahonda en la belleza. Este dolor se transmite en *Éternelle Idole* a través de un cuerpo fragilizado por la fatiga física y mental, reflejado en un rostro maquillado donde los destellos de purpurina evocan lágrimas. En lugar de aportar brillo, estas destellan con una carga de tristeza.

La iluminación revela constantemente la violencia, ya sea en la impasibilidad, en la agilidad o en lo sutil e indefinible que se refleja en el rostro y la figura de la patinadora. A la vez, oculta gran parte del tiempo la figura del entrenador en la penumbra, mientras genera rayos y líneas lumínicas que iluminan la nave extraterrestre que aparece al final de la pieza.

Vienne juega con este símbolo conocido en el imaginario cultural como algo extraño, algo desconocido y lejano que genera la violencia y el sufrimiento. Por el principio de oposición, la creadora desvela que el sufrimiento y dolor no son causas de los elementos del más allá, sino se gestan, parten y forman parte de nuestro entorno más inmediato, véase familiar, o de círculos familiares y cercanos, que en este caso puede ser el contexto cultural y el entrenador, la figura masculina surgida de este contexto. Este elemento aparece en su última pieza *Extra Life*, que analizaremos en el capítulo once de este trabajo de investigación.

5.3.5 La imagen del estereotipo

Vienne señala que la figura de la patinadora encarna una idealización y atraviesa un proceso de desencarnación, transformándose en una imagen:

> Dans cette pièce, Aurore Ponomarenko interprète le personnage d'une patineuse professionnelle, portant un costume de cosmonaute, plus proche des costumes de cosplay japonais, que d'un réel costume de cosmonaute. On peut se demander si ce personnage sublimé n'est pas le fantôme d'une patineuse qui a, un jour, interprété le rôle d'une jeune fille cosmonaute pour une compétition. Le souvenir de ce personnage nous mène à le

> réinterpréter et l'idéaliser. Il devient l'image, transformée par le souvenir, de ce personnage. (Vienne, 2009)

La estética de las patinadoras artísticas está bien definida y se caracteriza por el sumo cuidado en la peluquería, el adorno y el maquillaje. En *Éternelle Idole*, Vienne sigue esta línea estética para explorar la génesis de estereotipos y la relación que mantenemos con ellos, nuestra fascinación y relación con la imagen que se elabora en una sociedad, su percepción y estereotipo como mito de las sociedades modernas, así como el morbo erótico que de ello se deriva, el lado oscuro de nuestros deseos. Lo que perturba en esta apariencia es el hecho de que Vienne mantiene la estética estereotipada, a primera vista, pero en realidad la altera con una especie de "disfraz". Este vestuario de "cosplay-cosmonauta" remite a la muñeca, y en una entrevista de Laure Fernández (2009) Vienne señala que:

> Lo curioso de las muñecas es que nos permiten comprender con claridad qué es un estereotipo, ya que representan cuerpos despersonalizados. Estas figuras generan nudos dramáticos que canalizan nuestras diferentes fantasías. Ante el extraño aura de estos objetos tan particulares, la intérprete oscila entre un juego encarnado y desencarnado, entre una presencia "viva" y una presencia "imagen". (Fernández, 2009)

Hay numerosos ejemplos en la literatura que, aunque no sean estereotipos ayudan a comprenderlos, como Lolita de Nabokov a la que recuerda la patinadora de *Éternelle Idole.* Aunque Lolita no sea en sí misma un estereotipo, remite al estereotipo de belleza femenina en una sociedad patriarcal, donde esta se asocia con una belleza angelical que evoca el concepto de pureza, encarnado por la joven mujer o la niña bonita. Los estereotipos se presentan en forma de fantasma y aluden a la fantasía que se recrea en torno al modelo de belleza y modelo de éxito a través de la figura de la patinadora sometida a sus propias exigencias y las de su entorno. En la entrevista de B. Trappolet (2011), Vienne observa que, por un lado, una serie de fantasmas son escenificados como presencias puramente incorpóreas y, por otro lado, los humanos se presentan como muñecos a través de sus movimientos mecanizados. Los fantasmas traslúcidos creados por la luz atraviesan un proceso de desincorporación, asemejándose a muñecos:

> La joven patinadora evoca, de manera profundamente sensible, una imagen que nuestra percepción oscilante, potenciada por el juego de luces y nieblas, procesa entre ícono, signo y presencia. Para mí, es importante representar una forma arquetípica de adolescente que pude retratar como una Lolita. Lleva un disfraz de astronauta que recuerda al "cosplay" japonés; esta forma de vestir a las figuras del manga convierte a las chicas que lo usan en personajes de dos dimensiones y media, es decir, situados en un régimen de representación entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad.
>
> Quería explorar tanto las motivaciones físicas de los deportistas de alto nivel y aprender vocabulario deportivo en la práctica, que me atrae por las cuestiones estéticas, como cuestionar qué tipo de belleza está vinculada, en este caso, a la perfección, la armonía y la destreza técnica. También me interesaba la forma en la que se puede esculpir un cuerpo, el resultado plástico de este tipo de actividad. Además, está la búsqueda de una belleza asociada a la ruina, tanto física como psicológica, y al paisaje que puede volverse caótico. (Trappolet, 2011)

Este procedimiento de Vienne indaga en la percepción del pasado y las fantasías que de él emergen, y los fantasmas que estas fabrican inquietando al espectador.

Esto nos remite a la exposición *Passé inquiet* (2024)[29], donde los comisarios Rasha Saiti y Kristine Khouri señalan que :

> El atributo "inquietante" que forma parte del título de la exposición remite al carácter inestable del pasado, a sus heridas, sus decepciones, sus traiciones y, al mismo tiempo, a su negación a permanecer en silencio, a ser nuevamente silenciado o a ser rechazado y puesto debajo de la alfombra. La inquietud es también nuestra inmunidad contra la nostalgia. (Saiti, Khouri, 2024)

Del mismo modo que la exposición, la pieza de Vienne es una invitación a hacer un balance y reflexionar sobre los fracasos de las movilizaciones de imaginación, creatividad y acción audaz.

Uno de los fantasmas que emerge de este trabajo es el concepto de estereotipo y nuestra percepción de ello, como ha señalado Vienne. Voullioux (2020) define este interés de Vienne por el estereotipo de la siguiente manera:

[29] *Passé Inquiet, musées, exil et solidarité,* (del 16 de febrero al 30 de junio de 2024) comisarios Rasha Saiti y Kristine Khouri, coordinadora Amandine Nana, Palais de Tokyo, Paris

> Es el estereotipo como tal y su arraigo en el imaginario de nuestras sociedades lo que interesa a Gisèle Vienne desde Splendid´s. Si sus espectáculos no ignoran los estereotipos del bad guy, del serial killer, del monstruo, son sobre todo las representaciones sociales compartidas del niño-varón, o de la niña-mujer, del hombre-objeto o de la mujer-objeto, del travestí, del andrógino, de la niña bonita, del adolescente, de la belleza que se mide, las que confrontan y afectan a sus personajes, de manera individual o grupal. (2020, p.54)

En la pieza participan también figuras masculinas, como los jugadores de hockey sobre hielo y el entrenador, que encarnan el estereotipo de "tipos duros" varoniles. Sus apariencias contrastan con las figuras femeninas: los cuerpos de los jugadores de hockey son sobredimensionados por el vestuario propio de esta disciplina que lleva protecciones y aumenta el volumen de los cuerpos, y el entrenador lleva una chaqueta plumífero grande que aumenta el volumen de su cuerpo. Las figuras masculinas se ven gigantes y sus cuerpos protegidos respecto a los cuerpos desprotegidos de las patinadoras y animadora que llevan faldas y vestidos cortos.

En *Éternelle Idole*, los rasgos del estereotipo pasan por el lado de la plástica visual y el aspecto físico como la imagen angelical de la patinadora (Aurore Pomarenko), del mismo modo que en la pieza previamente mencionada - *Une belle enfant blonde* (Anja Röttgerkamp). El aspecto de las muñecas en las obras realizadas hasta la fecha es uniforme en cuanto a los rasgos físicos y el vestuario, algunas son morenas y llevan el vestuario idéntico, como las patinadoras colegialas en esta pieza, en *I Apologize* y las versiones de *Showroomdummies* o rubias, como la patinadora y la animadora en *Éternelle Idole*, y las protagonistas de *Une belle enfant blonde* y *The Pyre*.

Relacionamos el estereotipo en las obras de Vienne con los escenarios imaginarios de la fantasía masculina (aunque estos puedan darse en casos de psicopatología de narcisismo, exhibicionismo, fetichismo, sadismo, masoquismo y otros). El vestuario también forma parte del estereotipo, podríamos decir "fetichista", como el traje de la patinadora, el traje de las colegialas que remite a Lolita, el traje de la animadora o los zapatos de tacón de aguja de Anja Röttgerkamp en *I Apologize* y *Une belle enfant blonde*.

Vouilloux (2020) observa que cuanto más fuertemente se establece el estereotipo, más fuerte es la atracción que ejerce sobre todos y cada uno de nosotros. Por eso, los personajes públicos, mediáticos, "despersonalizados" por su iconización, están

especialmente expuestos a reapropiaciones deseables: "fantasear con" (una atleta, una patinadora, una bailarina) forma parte de la gramática del estereotipo.
Podemos añadir que esta cuestión no exime el género masculino y son numerosas las fantasías que parten de ciertas caracterizaciones y estereotipos del atractivo masculino.

La gramática del estereotipo de la que habla Vouilloux se muestra ambivalente en *Éternelle Idole* donde la búsqueda de la perfección que persiguen la patinadora y su entrenador está regida por la fantasía de pureza y excelencia a la que ambos obedecen. Esta fantasía acaba destruyendo el cuerpo, instrumento de la atleta, que queda atrapada en sus propias contradicciones. De este modo, queda constancia de que la imagen, el estereotipo y la fantasía influyen en nuestra percepción que se puede ver afectada dada su condición cambiante y es portadora de incertezas de las que pueden surgir múltiples hipótesis.

5.3.6 Expresión corporal en el espacio

Florence Fix (2019) señala que la historia del objeto animado y del cuerpo vivo se construyó, como un pensamiento de alteridad, como un espacio de confrontación, convocando juicios de valor y escalas de poder. Uno hace al otro con habilidad y sutileza, pero esta habilidad y esta sutileza sólo pueden medirse en la abolición de la diferencia entre el creador y su creación. No es entonces el sueño de plenitud, como en el mito de Pigmalión y Galatea, lo que gobierna su asociación, sino el miedo a la rivalidad.

La patinadora de apariencia y belleza estereotipada de una joven rubia esbelta, que se asemeja a una muñeca se vuelve así el objeto de fantasía femenina también (el público del patinaje artístico es predominantemente femenino). En realidad, se parece a una muñeca mecánica, capaz de realizar gestos increíbles, dislocaciones, desarticulaciones, aceleraciones, secuencias de saltos en todas las direcciones: saltos de vals, saltos cuadrados, áxeles, loops, rittbergers, salchows, dives, lutzes, cherry flips, piruetas, arabescos y otras espirales.

En la pieza se presenta un despliegue de las posibilidades de movimiento corporales mediante la disciplina de patinaje artístico y sus exigencias. Como señala Bertrand Trappolet (2011) la evocación de la juventud y la inocencia, a la vez fascinante y virtuosa:
recuerda por momentos las experiencias tormentosas de la protagonista de Hermana mía, mi amor de la novelista Joyce Carol Oates, la historia de una muñeca sobre hielo, una

niña atleta talentosa, instrumentalizada y manipulada por las personas que la rodean y sobremedicada para evitar que se derrumbe. (Trappolet, 2011)

Vienne utiliza las figuras y movimientos del patinaje artístico para crear su propio vocabulario que se desvía del vocabulario gestual del patinaje artístico, sus aceleraciones, secuencias de saltos, piruetas, arabescos y espirales:

> La forma en que se articula el movimiento en esta coreografía es muy diferente a los programas libres o impuestos sobre el hielo. La relación con el tiempo es única, ya que mi interés se centró en cristalizar y resaltar las distorsiones temporales. En cuanto a las presencias, estas remiten a colegialas o jugadoras de hockey que mezclan diversas temporalidades: en el entrenamiento, en el proceso y en la representación. (Trappolet, 2011)

La elección recayó en Aurore Ponomarenko, como señala Vienne, una patinadora con innegables cualidades coreográficas, algo poco común en el patinaje artístico, donde la enseñanza coreográfica suele estar ausente. Su relación con la letalidad y el peligro contribuye a la fascinación del público por el gesto atlético. Durante su carrera, Aurore Ponomarenko experimentó episodios graves, como el sufrimiento causado por las palas de sus patines clavándose en su espalda, además de muchas otras lesiones. (Trappolet, 2011)

Peter Greenaway (2011, citado en Boetti, 2011) señala que el arte larval del hombre se relaciona con lo visual y esto nos remite al trabajo visual y la búsqueda de Vienne de nuevas formas que satisfacen la demanda de experiencias visuales del espectador contemporáneo. El personaje de la patinadora en acción satura el espacio escénico con movimientos coreografiados y moviliza todas las dimensiones. Las composiciones plásticas de geometría variada y caótica que se suceden en el espacio escénico se rigen por el principio de la incerteza dado que las imágenes de la fantasía se despliegan en un escenario del inconsciente. La gracilidad del movimiento que surge de este juego narrativo alejado de la narración tradicional lineal remite al arte de la marioneta de Kleist y al actor marioneta de Gordon y muestra nuevas formas de aplicar en escena sus ideas.

La patinadora, como hechizada, ejecuta movimientos y figuras de manera mecanizada y recuerda al enigma de la mecánica de la marioneta. Las posibles interpretaciones de este procedimiento serían que la patinadora está manipulada por los

fantasmas de sus propias vivencias y recuerdos, por un lado, y por el otro, por el monstruo del entrenador que proyecta su fantasía y ambición en ella.

Vouilloux observa que la topología escénica reelaborada por la fantasía queda marcada por la topografía psíquica. Para ello, Vienne trabaja todas las velocidades de los cuerpos, dobles y triples saltos y otros en sincronía o diacronía con la música, las luces, las brumas y las nieblas con movimientos rápidos, lentos o incluso los que se descomponen, como en cámara lenta. Los movimientos de ligereza que la patinadora ejecuta remiten a la marioneta cuyos movimientos son desprovistos del peso de un cuerpo real.

Como señala Kleist en sus textos sobre el *Teatro de marionetas* (1988), en el movimiento de la marioneta no se percibe una inercia de la materia como con los cuerpos reales:

> A mayor abundamiento, dijo, estos muñecos tienen la ventaja de ser ingrávidos. Nada saben de la inercia de la materia que es, entre todas las propiedades, la más perjudicial para la danza; pues la fuerza que los levanta por los aires es mayor que la que los encadena a la tierra. (Von Kleist, 1988, p.32)

Gracias a este mecanismo, como sostiene Kleist, es posible gobernar cada uno de los miembros y de las articulaciones del cuerpo, según las exigencias del ritmo de los movimientos o de la danza:

> Los muñecos necesitan el suelo solo para rozarlo, como los elfos, y para relanzar el ímpetu de los miembros por medio del obstáculo momentáneo; nosotros lo necesitamos para descansar sobre él, y para recobrarnos de los esfuerzos de la danza; (Von Kleist, 1988, p.32)

Identificamos los procedimientos descritos por Kleist en la coreografía de la patinadora, y esto es lo que, entre otros, genera inquietud y perturba – un cuerpo vivo mecanizado que se asemeja a un fantasma, dado que la ligereza de los movimientos sugiere lo incorpóreo, imagen efímera que en todo momento está a punto de desvanecerse. Kleist (1988) observa que cada vez que el centro de gravedad se mueve en línea recta, los miembros describen curvas, todo el mecanismo meneado de manera casual se pone en

movimiento rítmicamente y reflexiona acerca de la ventaja del movimiento del muñeco frente al bailarín vivo:

> ¿Ventaja? En primer lugar una ventaja negativa, dilectísimo amigo, a saber, que nunca mostraría afectación. Pues la afectación aparece, como sabe usted, cuando el alma (vis motrix) se localiza en algún otro punto que el centro de gravedad del movimiento. Pero siendo así que el titiritero, en nuestro caso, mediante el hilo o el alambre, no tendría absolutamente ningún otro punto a su disposición sino ese: entonces los restantes miembros serian lo que deben ser, puros péndulos muertos, y obedecerían meramente a la ley de la gravedad; un atributo envidiable, que buscaríamos en vano en la mayoría de nuestros bailarines. (Von Kleist, 1998, p.31)

Este es el procedimiento que utiliza Vienne para gobernar el cuerpo de la patinadora para dejar constancia de un cuerpo manipulado y llevado al extremo de sus posibilidades. El fantasma como marioneta o muñeca remite aquí al sufrimiento, dolor reprimido u ocultado que surge en el paisaje del inconsciente, que se nos presenta en la pista de patinaje que tiene cualidades reflectantes como las de un espejo.
El cuerpo como portador de manifestaciones de fantasías se convierte en un fantasma mecanizado. Como sostiene el actor en *Del Arte y Del Teatro* de Gordon Craig

> …tenemos que sentir solo lo poco que se necesita: si sentimos menos, de hecho, será más sólido el control que tendremos sobre la expresión del rostro y sobre la del cuerpo" dado que "…no existió jamás un actor que haya alcanzado tal estado de perfección mecánica como para hacer su cuerpo esclavo absoluto de la mente. (Gordon Craig,1958, p.125)

Las emociones de la intérprete se ven reprimidas en el rostro inexpresivo en *Éternelle Idole*, su cuerpo opera como un instrumento y de esta manera, la interprete está en grado de controlar su rostro y, sin embargo, esta emoción oprimida se refleja en la mirada del espectador. Esto nos confirma la afirmación de Gordon Craig: "Más valdría lanzar al mar la inteligencia y dejar que el cuerpo lleve adelante a mí y al espectáculo." (Gordon Craig, 1958, p.127)

Encontramos paralelismos entre la creación del movimiento de Vienne y la "noble artificialidad" que menciona Craig, a través del relato de un antiguo viajero griego subyugado por la belleza de los títeres que observa sus movimientos simbólicos:

> Todo ritmo mutaba en ella tanta dulzura que nos transmitía movimiento de un miembro a otro; con evidente serenidad nos liberaba los pensamientos de su alma; con tal gravedad y belleza titubeaba en afirmar su dolor, que me daba la impresión de ser insensible a cualquier sufrimiento; ni un estremecimiento de los miembros o en la actitud traicionaba o aventajaba las pasiones: estas eran continuamente reafirmadas por las manos que ella movía suavemente y miraba con tranquilidad. Los brazos y las manos se asemejaban por momentos al agua de una fuente que sutil se levante y luego se quiebre y caiga en dulces y pálidos arroyos, similares a dedos o a hilos de lluvia. (1958, p. 139)

El trabajo de la calidad de movimientos mecánicos de Vienne remite así a la Supermarioneta de Gordon Craig, que reconstruye imágenes y transpone el cuerpo vivo en lugar de la muñeca que no compite con lo real sino va más allá y como señala el inventor de la Supermarioneta "Su ideal no será la carne y la sangre sino más bien el cuerpo en catalepsia: aspirará a vestir con una belleza similar a la muerte, aun cuando emane un espíritu lleno de vida." (1958, p. 140)

La de-psicologización del movimiento es una técnica disociativa que explora Vienne y tiene el foco en la escritura del gesto y del movimiento. El principio de disociación anatómica y psicomotora se relaciona con el cuerpo marioneta y este procedimiento forma parte de la danza contemporánea. Aquí trata de un cuerpo marionetizado que remite a la marioneta de Kleist mencionada anteriormente, la superioridad de la marioneta en relación al interprete y su ausencia de la consciencia y afectación.

Como sostiene J. Sermon (2016) al inicio del siglo veinte, Schlemmer y la Bauhaus transforman al bailarín en la "figura del arte", y posteriormente, en los años sesenta con la danza americana postmoderna en los trabajos de M. Cunningham, A. Halprin, Judson Dance Theater etc. surge la idea de que el bailarín debe romper definitivamente con la tradición narrativa y expresiva para dar paso a un acercamiento funcional del movimiento. Ese reflujo de la subjetividad del interprete tiende hacia la impasibilidad de la marioneta y es acompañado con un nuevo vocabulario.

En *Éternelle Idole* detectamos estos procedimientos y una exploración minimalista de acciones físicas elementales como en la danza contemporánea – caminar, sentarse, levantarse, y otros sobre una pista de hielo. Aquí se desarrollan una escritura coreográfica basada en la fragmentación y la discontinuidad donde se trabajan segmentos corporales, secuencias reiteradas y combinaciones de movimientos, variaciones de intensidad, contrastes, diferentes energías y acentos.

Esta desinstrumentalización del movimiento no está al servicio de una narrativa, una historia que contar, de un rol definido o una emoción a encarnar, sino comprende una forma de marionetización del intérprete, donde los rasgos psicológicos de un personaje no existen como tal. El intérprete se presenta como performer, como cuerpo ejecutante, el lugar de pasaje y de actualización del movimiento. La atención se enfoca en la descomposición y detalles del movimiento, los contrastes y elipsis rítmicos que tienden a desmantelar la integridad del cuerpo y a disolver la identidad física del intérprete. (Sermon, 2016)

Vienne utiliza los procedimientos de la danza contemporánea y coreográfica de una manera específica – tematiza el universo del títere y sus movimientos fragmentados, incorpóreos, disociados de la subjetividad. Esta teatralización se da a través de la exploración de dos figuras escénicas femenina y masculina, que consiste en que los intérpretes se conviertan en muñecos o autómatas; la figura femenina de la patinadora protagonista y de las patinadoras colegialas, y la otra - de inspiración masculina que se relaciona con el entrenador, y con el grupo masculino de hockey sobre hielo.

La presencia de la figura de la patinadora, vinculada al cuerpo deportivo, está en línea con la investigación de Vienne acerca del cuerpo marioneta, caracterizada por la manipulación escultórica de los cuerpos, el abandono de uno mismo y la sumisión a los imperativos categóricos de la técnica. La búsqueda de un movimiento cuya perfección y precisión le confieren lo que Craig llamaba una "belleza de la muerte". Este trabajo de Vienne remite tanto al ideal de Craig y su Supermarioneta, como al teatro de la muerte de Kantor, de un pasado que se adhiere al presente. Kantor (2003) afirma que no se trata de que el artista transforme la realidad cotidiana sino de tomarla y abrazarla; transformarse a sí mismo en ese proceso cambiando de condición y función, siendo al mismo tiempo y alternativamente vencedor y víctima.

Vienne concibe la representación como un ritual, un espacio-tiempo consagrado, regido por leyes que invalidan las oposiciones establecidas. En *Éternelle Idole*, el cuerpo de la patinadora transita entre lo animado y lo inanimado, entre lo real y lo artificial. De

esta manera, en su movimiento automatizado (acompañado por recursos sonoros y lumínicos que refuerzan este registro y revelan las capas ocultas), esta figura se despersonaliza y se "fantasmifica", cuestionando tanto un ícono como un estereotipo: un cuerpo convertido en una imagen idealizada.

5.4 Al otro lado del espejo

La patinadora se lanza a la búsqueda de una perfección que va mucho más allá incluso de lo que su entrenador puede exigirle. El incesante trabajo sobre el movimiento y su resonancia en todas las partes de su cuerpo - al estirarse, doblarse, girar y deslizarse - tiende a abstraer su corporalidad, a descarnarla para alinearla con el lenguaje geométrico de las elipses. Fantasías animadas mediante los movimientos impactan en su cuerpo perfecto para evolucionar, como en un sueño, dentro del círculo encantado que dibujan sus gestos y movimientos. La violencia reside en resaltar, una vez más, la carne deseable de la mujer bajo el cuerpo abstracto de la intérprete. De este modo, por un lado, la violencia reside en resaltar la fantasía masculina de la mujer objeto y por el otro, la manera en la que lo vivo perturba la imagen.

El trabajo visual y metafórico de Vienne nos remite al pensamiento y a la escritura/estilo de Donna Haraway que abunda en imágenes, realización de metáforas y como afirma en el encuentro en CCCB con Marta Segarra (2018), esta manera de ver tiene su origen en la educación y contexto cultural influenciados por la cultura cristiana, aunque esté presente en todas las religiones también. (Segarra, Harraway, 2018)

Encontramos el mismo reflejo de las violencias que desvela y trata Vienne y coinciden con la necesidad de Haraway de velar por un mundo más integral y menos binario y de aprender tanto a habitar el mundo, como a configurar mundos. Del mismo modo que Haraway, Vienne invita a ampliar las estructuras de parentesco velando por relaciones de solidaridad y lazos que contemplan la respons-habilidad de los unos con los otros, Vienne hace reflexionar al espectador y sirve de indicador para lo invisible y subyacente que perturba y abre la posibilidad para repensar y cambiar las dinámicas dañinas.

Marta Segarra define el trabajo de Haraway como una "palanca para pensar el mundo sin jerarquías". (Segarra, Harraway, 2018) La metáfora de la palanca nos remite a las ideas complejas distribuidas en capas de Vienne y su procedimiento de ir levantándolas con una palanca, que, en este caso serían todas las herramientas que utiliza para alterar la percepción, con el fin de suscitar la reflexión y la examinación de lo que damos por hecho. Del mismo modo que Haraway, nos enseña a "habitar la inquietud" para poder identificar, denunciar y abrir nuevas posibilidades que Haraway expresa mediante la metáfora de la Medusa cuya melena hecha de rulos de serpientes es una invitación a participar en reformular las ideas como el feminismo ha ayudado a rehacer el pensamiento invitando a pensar de otra manera y en relación con, sin imponer como el sujeto racional e individualista metodológico del Antropoceno que piensa solo y si acaso añade a los demás a su pensamiento. (Haraway, 2020) Como señala en el subtítulo del último capítulo de su libro *Staying with the Trouble*, "Enfants du compost":

> Si nos savoir comptent, et comptent même énormément, c´est parce que nous avons besoin d´eux pour explorer les histoires et les conséquences, vitales et meurtrières, des connexions qui attachent les créatures les unes aux autres, des relations qui se font et se défont, et qui engagent le devenir de leurs mondes eux-mêmes – par compostage plutôt que par composition. (Haraway, 2020, p. 41)

El compost, descomposición fertilizante, forma parte de las figuras de Haraway que pueden invitarnos a pensar de otra manera las relaciones y colaboraciones que unen a los seres vivos entre sí y su implicación mutua. Tanto Haraway como Vienne invitan a pensar "junto a" y en "relación con" los demás.

5.5 El lenguaje sonoro

A la plástica de la imagen se une la de la música creada por Stephen O´Malley, en colaboración con Peter Rehberg que desarrollan el lenguaje sonoro con una variedad de registros y estilos explotando una paleta completa de ritmos, materias y tonos con la guitarra eléctrica y sintetizador con medios propios de la música electrónica. De esta manera, logran una evolución del sonido a través de una escala que va de ruidos hasta

construcciones sonoras que juegan con la disonancia, temas instrumentales distendidos de cadencias hipnotizantes.

El comienzo de la pieza se presenta con un fondo sonoro compuesto por un solo acorde prolongado, al que se suma un segundo acorde seguido de variaciones entre ambos. En esta obra contemporánea, la coreografía de efectos sonoros y musicales, junto con la iluminación, convive armoniosamente con la coreografía de los movimientos y gestos de los intérpretes, además de los efectos visuales atmosféricos generados por la bruma escultórica. Sombras y luces que emergen desde diferentes ángulos y perspectivas generan un suspense constante, complementado por los movimientos de los intérpretes.

La función sonora extradiegética se manifiesta mediante la prolongación de los movimientos o congelados como en las escenas en las que la atleta cesa su ejercicio y se queda parada, congelada, prosigue el movimiento sonoro o musical. Estas escenas remiten a un espacio interior, una dimensión desconocida como la de los "encuentros en la tercera fase." Un mundo de fantasía y fantasmas se contrapone constantemente a través de bloques de silencio y reanudación de movimiento junto al sonido musical de cuerdas y sus variaciones en el desarrollo musical del harmonio que remite al estado de gravitación. A los focos lumínicos sobre los personajes se añaden focos sonoros creando así un dialogo lumínico sonoro, una coreografía de sonidos y movimientos coreografiados.

La reinterpretación de Arvo Pärt *Spiegel im Spiegel*[30] , una composición para dúo piano y violín, es un arreglo de O´Malley para trio, formado por el piano, guitarra y harpa que toca G. Vienne. Esta composición se interpreta a un tempo mucho más lento que el de la versión original, adquiriendo un relieve y una textura que la reorganizan en función del contexto. El arreglo de la pieza de Pärt acompaña la evolución de la patinadora, sostenida por su entrenador, en el momento en que se lanza sola sobre la pista de patinaje. En este instante, se crea una fusión entre el sonido de las cuerdas de los instrumentos y el de los patines sobre el hielo, generando un efecto hipnotizante. Gradualmente, los sonidos ambientales de los patines sobre el hielo sustituyen de manera casi imperceptible el sonido de las cuerdas.

Mediante el sonido se evocan imágenes de sueños y pesadillas, y remite al cine mudo, donde la música actúa como un subtexto, similar a una voz en off. El cuadro escénico de Vienne funciona como un encuadre fotográfico que captura el instante de las

[30] «Espejo en espejo» traducción en español de *Spiegel im Spiegel*. Traducido por Martin Schneider.

situaciones y los personajes. La posición del espectador en el amplio espacio de las gradas que circundan la pista de patinaje, le permite captar la imagen desde su propio ángulo, resignificándola a través de su percepción única de lo que ve, oye e imagina. Los instrumentales largos como experiencia sonora acompañan la experiencia visual evocando nuevas imágenes que surgen del mundo sonoro unido a la niebla en las escenas de visibilidad reducida. A menudo, la interrupción de la música deja al espectador hipnotizado en imágenes silenciosas que remiten al hechizo, a lo fantasmagórico, indefinido y difícil de definir.

Cuando estos lenguajes, el visual y el sonoro, se unen se vuelven más indescifrables aún y, sin embargo, generan sensaciones concretas, las de inquietud y suspense que perturban. Lo que perturba se puede vincular a la incógnita que se presenta en la ausencia de la narración y mediante los lenguajes empleados con la necesidad de definir y descifrar, desglosar de manera racional lo que inquieta y perturba.

La composición de O´Malley se parece a una composición para una misa que se expande como la luz celestial junto a las imperfecciones y la coreografía de patinaje sobre hielo. Sintetizadores y programación modular son los elementos clave del mundo sonoro de *Éternelle Idole* que alterna sonido vacío, partes para teclados y piano, clavicordio y guitarras acompañadas por la voz profética y amenazadora de Jesse Sykes. La banda sonora de la pieza de 47 minutos fue editada junto a dieciséis fotografías de la pieza coreográfica de la fotógrafa Estelle Hanania. (O´Malley, 2015) En este álbum nos encontramos con los colaboradores habituales de Stephen O'Malley como Steve Moore, Daniel O'Sullivan, Peter Rehberg, Jesse Sykes, Bill Herzog y Randall Dunn.

El sonido también refuerza la imagen destacando el volumen escultórico de los personajes en la niebla mediante las texturas y la espacialidad del sonido, un rasgo característico de la banda de Rehberg y O´Malley, KTL. La música remite a la gracia y perfección geométrica del patinaje artístico, así como sus caídas y sombras. O'Malley encuentra en lo modular lo figurativo un halo que acompaña a la patinadora. De este modo, la protege, la aísla de la oscuridad hostil, la congela en la luz y la eleva al rango de "ídolo eterno".

La composición para una misa creada por O'Malley para *Éternelle Idole* aporta a la creación del icono y a la dimensión ritual. El músico y compositor refuerza con el lenguaje sonoro el tema de la fuerza y la fragilidad del cuerpo omnipresente en la pieza. El sonido pertenece al dominio de la emoción y relata el cuerpo y su traición al colapsar. Relata el dolor a través de sonidos cortantes que evocan el movimiento acelerado de los

patines sobre el hielo, remitiéndonos a cortes, heridas y sufrimiento. En los momentos álgidos de la glorificación del ícono, la patinadora aparece en una imagen congelada bajo un foco de luz, adoptando posturas elevadas. En estos instantes, la música contribuye a la exaltación, poniendo énfasis en el cuerpo glorificado.

Las capas sonoras, melancólicas y a menudo disonantes, crean un ambiente auditivo de tensión y, en ocasiones, de opresión. El ritmo sonoro, a veces fragmentado o súbitamente interrumpido, refleja la estructura coreográfica en sí misma. En la última escena de la "piedad invertida" la composición musical para una misa se "electroniza" gradualmente y se descompone lentamente dando paso a ruidos distorsionados que acaban fusionándose y generando el sonido de una sirena.

La sincronización entre los distintos elementos escénicos refuerza la impresión de una violencia omnipresente, contrastando con el contexto del patinaje artístico, tradicionalmente presentado como idílico, bello y poético en el mundo deportivo.

Vienne incorpora todos los elementos que conforman esta disciplina, pero los transforma y deforma, despojándolos de su brillo e imagen idealizada. Levanta la superficie lisa del ideal para cuestionar lo que se oculta detrás de esa apariencia brillante y congelada, como el rostro de su patinadora.

6. CAPÍTULO VI This is how you will disappear (2010)

6.1 Sobre la obra

> *Artículo cuarto: la libertad y la justicia consisten en devolver todo lo que pertenece a los otros; así, el ejercicio de los derechos naturales de la mujer solo tiene por limites la tiranía perpetua que el hombre le opone; estos límites deben ser corregidos por las leyes de la naturaleza y de la razón.*
>
> Olympe de Gouges, Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana, 1789

La pieza *This is how you will disappear* fue creada en 2010 y estrenada el 8 de julio de 2010 en el Festival d´Avignon. Trata de una producción delegada del DACM con la colaboración de Quartz Scène nationale de Brest, (donde Gisèle Vienne fue artista asociada de 2007 a 2011) y coproducida por Le Quartz Scène nationale de Brest // Festival d'Avignon // Festival/Tokyo // Steep Slope Studio-Yokohama // steirischer herbst-Graz // Comédie de Caen Centre Dramatique National de Normandie // Centre Dramatique National Orléans/Loiret/Centre // Kyoto Experiment Festival avec le soutien de Saison Foundation & EU Japan Fest // BIT Teatergarasjen-Bergen // Göteborg Dans & Teater Festival 1 Kampnagel-Hambourg // The National Theater – Oslo // Centre Chorégraphique National de Franche-Comté en Belfort, Centre Chorégraphique National de Grenoble y residencia-asociación ArtZoyd // Le Phénix Scène nationale de Valenciennes.

Vienne trabaja en la puesta en escena, coreografía y escenografía de la pieza basada en el texto de Dennis Cooper. La creación de la pieza es una colaboración de Vienne con los intérpretes Jonathan Capdevielle, Nuria Guiu Sagarra, y Jonathan Schatz. La creación musical e interpretación en vivo están a cargo de Stephen O´Malley y Peter Rehberg. El diseño de luces es una creación de Patrick Riou y la escultura de la bruma de Fujiko Nakaya, y el vestuario de José Enrique Oña Selfa. Los creadores de las muñecas son de Raphaël Rubbens, Dorothéa Vienne-Pollak y Gisèle Vienne. Laurence Viallet traduce los textos de Cooper del inglés americano al francés.

La puesta en escena de *This is how you will disappear* se desarrolla en un bosque con una atmósfera cambiante donde emergen tres figuras: una joven atleta, su entrenador y un joven icono de rock. Esta pieza evoca la lucha interiorizada entre nuestra intimidad y la sociedad y deja huella en el espectador que la vive como una experiencia que deja una impresión duradera en él. Este hecho se debe al misterio escénico envuelto en atmosferas particulares del bosque, un paisaje donde se desarrollan fenómenos meteorológicos que perturban el espacio, la percepción y la sensación que el espectador tiene del mismo, provocando desplazamientos de la belleza ligada al orden hacia la que se vincula al caos.

Después de haber explorado, en sus creaciones anteriores, campos estéticos que parecían opuestos, a la artista le pareció necesario afrontar estas oposiciones en una sola pieza:

A partir de cuestiones relacionadas con la noción de belleza derivada tanto del orden como del desorden, abordamos estos diferentes tipos de experiencias estéticas que, aunque aparentemente contrarias, son inseparables. Esto nos lleva a reflexionar sobre las bellezas apolíneas y dionisíacas y, en consecuencia, sobre la tragedia, entendida en el sentido en que Nietzsche la describe: como el resultado de la reconciliación entre dos divinidades opuestas.

La pieza se desarrolla en el corazón de un bosque de gran naturalismo. Este paisaje, inicialmente realista, se transforma en uno simbólico, atravesado por tres personajes en busca de una experiencia espiritual. El paisaje se presenta como un reflejo de la experiencia interior de los personajes, permitiendo un deslizamiento de la belleza vinculada al orden y a la fuerza de una naturaleza benévola hacia el caos. Esta transformación resuena, en particular, con el itinerario de uno de los personajes, quien plantea cuestiones relacionadas con la inquietante articulación entre civilización y salvajismo.

Nuestros deseos y repulsiones, provocados por estas experiencias estéticas resultantes de movimientos opuestos, estimulan tanto nuestros sentidos como nuestros pensamientos, generando cuestiones morales que debemos abordar y comprender constantemente. (Vienne, 2010)

Byung-Chul Han señala que “la crisis temporal solo se superará en el momento en que la vita activa, en plena crisis, acoja de nuevo la vida contemplativa en su seno.” (2015, p. 9) En sus investigaciones Vienne observa y contempla las dinámicas relacionales que la llevan a las articulaciones conflictivas de los opuestos que resuenan en los tres personajes que atraviesan el paisaje de esta pieza: el entrenador como

autoridad, garante de un orden que sirve a un sistema de dominación y permite sus abusos; una joven gimnasta que representa la belleza ligada a la perfección culturalmente construida, y una estrella, icono de rock, el opuesto estético de la joven que se vincula a la ruina. Identificamos un contraste de estereotipos asociados a una visión binaria que genera oposiciones como obediencia y rebeldía, bien y mal, entre otras, propias de una perspectiva estereotipada basada en un sistema de valores dual.

Ideales culturales y cánones de belleza aparentemente contradictorios con nuestra cultura contemporánea son evocados a lo largo de la pieza donde el espectador es testigo de una lucha internalizada entre la intimidad y la sociedad que establece patrones. La evocación influye en la mirada del espectador, llevándolo a conectar con sus propias experiencias vividas y los fantasmas con los que todo ser humano convive, incitándolo a intentar comprender aquello que normalmente permanece invisible.

Vienne (2010) observa que la lectura que hacemos de lo que vemos está condicionada por la construcción cultural de nuestra percepción. Esta construcción es necesaria para interactuar entre los humanos y con el mundo, pero es sólo una entre muchas posibles. Imaginar otras construcciones culturales de nuestra percepción, particularmente a través de gestos artísticos supone inventar nuestra sociedad y su futuro. Poner en perspectiva estas construcciones y su deconstrucción es un ejercicio complejo, por lo tanto, es fundamental lograr cuestionar nuestros hábitos perceptivos.

Estas cuestiones perceptuales están en el centro del trabajo de Vienne y, a través de cada una de sus piezas, la creadora intenta crear movimientos perceptivos que puedan ayudarnos a ver y oír de manera diferente, a comprender más una evidencia perceptiva naturalizada, y poder percibir así aquello para lo que no estamos acostumbrados ni educados a ver ni a oír. Es a través de la invención de nuevas formas que las jerarquías perceptivas pueden transformarse, y el discurso de la verdad vinculado al poder, que es autoritario, puede ser cuestionado.

Vienne señala que, para cuestionar la evidencia y las jerarquías perceptivas vinculadas a su relación con los textos, también experimenta, en cada pieza, con diferentes relaciones entre el lenguaje y la narración, a través de diversas invenciones formales. Los juegos de multiplicaciones, disociaciones de voces y separaciones entre voz y cuerpo permiten transformar nuestra forma de escuchar y comprender, desplegar y superponer distintas capas de lenguaje verbal y no verbal, así como diferentes interpretaciones de estos textos. Además, los elementos no verbales también se convierten en texto. (Vienne, 2010)

El texto no verbal y los silencios que Vienne nos propone invitan a intentar escuchar para poder oír aquello que subyace entre y debajo de las líneas textuales. De este modo, se busca dar voz a aquello para lo que no estamos educados a escuchar, algo que puede manifestarse a través del silencio y de los cuerpos de los intérpretes. Vienne observa que :

> Aujourd'hui, que ce soit à l'université, dans le domaine de l'art, dans tous les champs de la société, la politique veut clairement écraser, de manière violente, des espaces de pensées et d'inventions, tous les élans de créativité et de vie qui sont subversifs. Puisque raconter d'autres histoires, et les raconter autrement, c'est remettre en question la hiérarchie des savoirs et le discours de vérité qu'aimerait imposer l'ordre établi. Face à cette violence morbide, il y a une violence créatrice, qui est celle de la subversion, de la joie et de la réinvention, qui passe aussi par de la destruction, celle d'un système qui fait notre société, que l'on peut justement réinventer à travers l'art et toutes les sciences, à travers nos imaginaires respectifs, nos recherches et nos créations, et le pouvoir d'action de chacun. (Théval, 2021, p. 6)

Estos conflictos, entre un sistema de dominación internalizado y la propia sensibilidad del individuo junto con la inteligencia de su cuerpo, se desarrollan en la intimidad de cada uno de los personajes a lo largo de la obra. Dentro de estos mismos conflictos, se despliegan los campos estéticos y las prácticas físicas vinculadas a *This is how you will disappear*. La representación no desempeña aquí el papel de modelo, sino que son estos modelos idolatrados los que están representados en todos sus aspectos violentos.

Las tres figuras/personas que atraviesan el bosque tienen el valor de arquetipos. El trabajo de los intérpretes oscila entre una interpretación encarnada y desencarnada, entre figura y persona, mientras el espacio se transforma de un espacio real a un espacio mental. El tiempo, por su parte, se convierte en una experiencia ligada a la percepción y la memoria, situándose en el núcleo de la dimensión psicológica y sensorial de Vienne.

El ideal físico y estético explorado a través de la relación entre el entrenador y la deportista de gimnasia artística refleja el universo de una autoridad que invade y abusa del cuerpo, lo violenta, haciendo eco de una sociedad impregnada de cánones de perfección que sirven como modelos abrumadores y alienantes que remiten a lo que Han (2015), en diferentes contextos, llama imperativo del trabajo que degrada a la persona animal *laborans*.

Vienne señala que su deseo de trabajar con la bailarina Margrét Sara Gudjónsdóttir ha reforzado este proyecto al reunir en un mismo espectáculo dos vertientes estéticas, la apolínea y la dionisíaca. Gimnasta de formación, la intérprete conocía la obsesión por la proeza técnica que implicaba el extremo rigor de su práctica. Este doloroso viaje ya estaba en el centro de *Éternelle Idole*, pieza que subrayó el vínculo ambiguo que une la perfección con un ascetismo llevado al extremo, donde se convierte en una especie de tortura. (Fernández, 2011)

El entrenador (Jonathan Capdevielle) es la figura central de esta pieza, en quien se personifica el peligroso cambio que puede surgir del deseo de alcanzar un ideal, cuyo resultado supremo, en última instancia, solo puede ser la muerte. Esta problemática, vinculada a la práctica deportiva de alto nivel, sirve aquí para cuestionar las conexiones entre el cuerpo humano, el cuerpo deshumanizado y la estereotipia. En este contexto, la atleta se convierte en otra versión del títere o del cuerpo perfecto: moldeado, desmembrado y subordinado a la búsqueda de un absoluto. Vienne señala que :

> La rock star et l'athlète ne sont en réalité que le fruit des fantasmes opposés, contradictoires qui animent l'entraîneur et qui se matérialisent dans des corps. L'athlète est un fantasme que l'entraîneur peut admettre, alors que la rock star est de l'ordre du refoulé. C'est comme s'il ne pouvait accepter cette attraction pour la déchéance, pour la violence, cette pulsion pour le désordre et le chaos. Comme s'il découvrait ce désir qui l'habite alors qu'il essaie d'être garant de l'ordre. Pour moi, quand l'entraîneur tente de tuer la rock star, il essaie avant tout de refouler quelque chose qu'il ne veut pas voir en lui-même. J'aime que les fantasmes deviennent des fantômes, que se formalisent des choses abstraites. (Fernández, 2011, p. 2)

Al final del espectáculo, aparece otro tipo de personajes, los muñecos. Seis siluetas de adolescentes, tres de las cuales podrían ser la deportista, el entrenador y la estrella de rock. Vienne observa, al respecto, que :

> Il ne s'agit pas de copies conformes de ces personnages, donc le doute est instauré. S'agit-il d'eux, enfants ? D'un événement que l'entraîneur aurait vécu et qui l'aurait amené à construire ces fantasmes ? D'une photographie qu'il aurait vue ? On est, en tout cas, face à une représentation d'adolescents découvrant un cadavre dans la forêt. Dennis Cooper et Alain Robbe-Grillet parlent beaucoup de l'influence qu'a eue sur leur écriture leur confrontation à des événements dramatiques marquants, qui se sont déroulés dans leur

> entourage alors qu'ils étaient jeunes : le meurtre de trois adolescents pour Cooper, celui d'une jeune fille pour Robbe-Grillet. Ce qui m'intéressait, c'était de dire cette première rencontre avec la mort. J'ai voulu que cette installation des poupées au sein du spectacle rappelle un diorama[31] et qu'elle opère un court-circuit temporel dans le déroulement de la pièce, comme un moment de cristallisation. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi les poupées pour l'une de ces dernières scènes. C'est une vision du chaos, du désordre qui vient comme se décoller du spectacle. (Fernández, 2011, p. 2)

El diorama del que habla Vienne es fundamental en el trabajo lumínico y los efectos ópticos que se producen, ya que la pieza misma ha sido diseñada como un diorama, como comenta Vienne. La pieza toma forma de una serie de cuadros de gran tamaño, que al ser iluminados cambian de apariencia, color y forma donde el efecto lumínico óptico genera una especie de primeros planos y los dota de relieve. Esto es lo que genera en el espectador la ilusión de movimiento. En esta pieza, los efectos de las presencias alucinatorias son también el resultado de proyecciones de vídeo, que hacen aparecer y desaparecer formas, huellas o siluetas traslúcidas en el espacio. Como observa J. Sermon :

> D´abord furtive, à peine notables, ces figures lumineuses finissent par envahir et habiter l´ensemble de la forêt, estompant alors les contours nets des corps qui s´y trouvent et qui tendent, partant, à se fondre dans ce champ épiphanique. (2016, p. 68)

Vienne se inspira en la imagen de caza, metáfora de la representación del crimen que se manifiesta con un pájaro que vuela hacia su presa. La creadora juega con las

[31] "Los dioramas son representaciones tridimensionales de un paisaje, escena o evento histórico. Se utilizan para crear una experiencia inmersiva para el espectador, proporcionando una sensación de realidad y profundidad. Son profundamente narrativos y permiten recoger en ellos varias escenas en un mismo espacio. Tienen un carácter escultórico y pueden aunar varias técnicas artísticas y materiales en su desarrollo. Pueden ser de diversos tamaños, desde los más pequeños hasta escenografías gigantes.

Los dioramas tienen una larga historia, que se remonta a la antigua Grecia, donde se usaban cajas para representar escenas teatrales. Pero no fue hasta el siglo XVIII cuando se acuñó este término y se desarrolló tal como ahora lo conocemos." Recuperado de: https://veo-arte.com/2023/02/13/dioramas/

imágenes vistas en el Musée de la Chasse de París y afirma que esta imagen permite expresar metafóricamente el desorden humano:

> J'ai beaucoup pensé aussi au tableau de chasse, métaphore pour la représentation du crime que je fais apparaître à un autre moment de *This is how you will disap*pear par l'introduction d'une buse volant vers une petite proie. J'ai joué sur cet imaginaire que l'on peut voir au Musée de la Chasse, à Paris, et qui permet de dire métaphoriquement le désordre humain. Je souhaitais rendre la distance par rapport au crime de plus en plus visible. Plus le spectacle avance, plus l'on souligne qu'il s'agit non d'un vrai meurtre, mais d'une représentation du meurtre. (Fernández, 2011, p. 2)

Julie Sermon señala que:

> En esta pieza Vienne quiso generar el distanciamiento con las escenas de crímenes, cada vez más visibles en los medios. A medida que la pieza avanza, se enfatiza cada vez más que no se trata de un asesinato real, sino de una representación del asesinato. (Sermon, 2018, p. 68)

This is how you will disappear es la historia de una construcción y reconstrucción, una composición que orquesta de cerca imagen, materia, espacio, luz, sonido, cuerpos y texto para construir un lenguaje. Esta pieza es el resultado de una larga y estrecha colaboración en la escritura misma de la pieza con la escultora de niebla Fujiko Nakaya, el artista Shiro Takatani, el diseñador de iluminación Patrick Riou, los músicos Stephen O'Malley y Peter Rehberg, y el escritor Dennis Cooper.

6.2 Un recorrido breve por la lucha feminista

> *Necesitamos llegar al corazón de las luchas que tienen lugar, como dije en las altas esferas de nuestro mundo actual, entre una sed insaciable y un optimismo del conocimiento y una trágica necesidad de arte.*
>
> Friedrich Nietzsche, El nacimiento de la tragedia

Es importante adentrarnos en el jardín de la memoria de la cultura patriarcal de la pieza para poder hacer paces con los fantasmas para poder construir una historia distinta de la que conocemos. Hacerse visibles en el mundo e invertir en cada uno de los intersticios del orden social es el desafío que las mujeres constantemente tienen que asumir. (Froidevaux-Metterie, 2021) Desde los orígenes de la antigüedad hasta la modernidad democrática, las mujeres no han sido más que cuerpos adscritos a la sexualidad y a la maternidad. Esta condición doblemente objetivada y alienada permitió que la organización patriarcal del mundo echara raíces y se perpetuara, hasta que la revolución feminista de los años 1970 inició un camino de liberación de las mujeres de las cadenas de su cuerpo procreador. A esta división sexual de tareas se suma la presuposición de que las mujeres deben permanecer sujetas a la autoridad de los hombres, padres y luego cónyuges, desprovistas de cualquier autonomía o libertad.

Este esquema patriarcal viajará en el tiempo sin ser cuestionado de la manera absoluta, y ni siquiera en su totalidad, en la época contemporánea de igualdad democrática. Como señala C. Froideveaux- Metterie "Las cualidades femeninas de obediencia y reverencia se corresponden con los méritos masculinos de responsabilidad y autoridad, estableciéndose el modelo familiar como el arquetipo de organización social." (2021, p. 11) Según este modelo, como únicos individuos verdaderamente sociales, los hombres se reservan los beneficios y privilegios de la autonomía.

Las primeras luchas feministas datan de la segunda mitad del siglo diecinueve y tienen foco en la oposición a la exclusión de la mujer de la vida política, la que proporciona el acceso al estatus universal de persona jurídica. Esta lucha comienza por la lucha del derecho al voto que le adjudicará un papel concreto y no abstracto en la sociedad, como ha sido hasta el momento de la obtención de este derecho. El comienzo de la lucha cuenta con mujeres procedentes de diferentes lugares, como la americana Judith Sargent Murray, británica Mary Wollstonecraft, la francesa Olympe de Gouges y otras, y en el siglo diecinueve, la mayoría de las sufragistas utilizan el argumento de la maternidad para abogar por su legitimidad a la contribución política. (Froidevaux-Metterie, 2021) Antes del surgimiento extendido de la segunda ola de feminismo, en 1949, Simone de Beauvoir escribe El segundo sexo, los hechos y los mitos, afirmando que:

> La femme elle-même reconnaît que l´univers dans son ensemble est masculin ; ce sont les hommes qui l´ont façonné, régi, et qui encore aujourd´hui le dominent ; quant à elle, elle ne s´en considère pas comme responsable ; il est entendu qu´elle

> est inférieure, dépendante ; elle n´a pas appris les leçons de la violence, elle n´a jamais émergé comme un sujet en face des autres membres de la collectivité ; enfermée dans sa chair, dans sa demeure, elle se saisit comme passive en face de ces dieux à face humaine qui définissent fins et valeurs. (De Beauvoir, 1949, p.478)

En este momento, Beauvoir no se define todavía como feminista, lo hará a finales de la década de los 1960, en plena lucha de la denuncia feminista de la dominación masculina sobre el cuerpo de la mujer. A partir de la segunda ola de feminismo y durante décadas, la dimensión encarnada y sexualizada de la existencia femenina ha sido interpretada a través del prisma de la alienación. S. de Beauvoir ha escrito sobre mecanismos corporales que mantienen la soberanía masculina, y el feminismo que se desarrolla en Francia se basará en una asimilación duradera entre la corporalidad femenina y la alienación. Las luchas y las exigencias de la segunda ola se centran en la condición femenina sexual y maternal y estas prosiguen hasta los años 1990. (Picq, 2002)

Al asociar el régimen heterosexual y el sistema patriarcal, teóricas y activistas radicales -en Estados Unidos- y materialistas -en Francia- colocan el cuerpo de la mujer bajo el doble signo de la cosificación y la alienación. A partir de los años 1980 comienza la deconstrucción de estereotipos binarios y lucha por derechos de las personas LGBTQI+ y los numerosos estudios de género y queer visibilizan y legitiman otras formas y valores en términos de género y sexualidad. En esta deconstrucción del binarismo de género y sexo participa la filósofa Judith Butler, dado que era necesario mostrar que no sólo se construyen los roles de género sino los sexos y la sexualidad misma. En la década de 2000, en el campo feminista los temas corporales que preocupan a la mujer, a diario, se desvanecen y no se abordan las cuestiones asociadas con las tres áreas principales de la apariencia física, la sexualidad y la maternidad. A partir del año 2010 resurge la reapropiación de las mujeres de sus cuerpos en su dimensión más íntima. (Froidveaux-Metterie, 2021)

Una nueva generación inicia entonces un proceso de profundización, que podría incluso ser la culminación del proyecto feminista. En el aspecto teórico, se redescubren las obras fundacionales de la segunda ola y, en el aspecto práctico, se reactivan las luchas contra el control, la posesión y la explotación del cuerpo de la mujer.

De manera dispersa, el cuerpo femenino, en sus dimensiones más íntimas, ha invadido el debate público gracias a los activismos de grupos pequeños que han logrado generar una constelación y dar visibilidad al cuerpo después de décadas de lucha para poder desvelar las violencias medicales, sexuales y otros derechos por conquistar.

> Se trata de terminar con siglos de representaciones de un cuerpo femenino disponible que se ofrece, siglos de interpretaciones de la sexualidad femenina en términos de pasividad y sumisión, siglos de desconsideración de la genitalidad femenina y minimización de los ataques sufridos en este ámbito. (Froidevaux-Metterie, 2021, pp. 29-30)

La filósofa habla de la batalla de lo íntimo que comprende todo lo relacionado con la dimensión genital femenina y problemáticas con las se encuentran las mujeres a lo largo de su vida, y cómo transformar profundamente el comportamiento masculino en la esfera íntima, y que los hombres acepten afrontar sus responsabilidades y cuestionarse.

Una de las figuras importantes de la filosofía política y feminismo contemporáneo, Iris Marion Young, en su libro *Throwing like a girl* (1990) examina la relación de la mujer y el mundo en relación a toda actividad que comprende el cuerpo en movimiento, y concluye que este es un sinónimo de limitaciones, indecisiones y frustraciones en el imaginario cultural. La corporalidad femenina se concibe primero en términos de pasividad. Si las mujeres no exploran todo su potencial corporal es porque han internalizado un principio de disociación que separa su cuerpo de ellas mismas, como si no las perteneciera. Young observa que esta lógica tiene sus raíces en la experiencia secular y cotidiana de la mirada del otro. Es por esta razón que a las mujeres les resulta difícil desarrollar una relación subjetiva y voluntaria con su propio cuerpo que conciben como un objeto cuya apariencia hay que moldear, ajustar, una herramienta necesaria en las relaciones amorosas y maternales, nunca como una capacidad de realización o poder de realización. En el contexto de una educación patriarcal, las mujeres tienden a construir una barrera existencial entre sus cuerpos y el mundo que las rodea. Desde muy pequeñas, las niñas adquieren una serie de hábitos sutiles relativos a su comportamiento físico, aprenden a caminar como una niña, a sentarse como una niña, a adquirir gestos de niña, etc. (Young, 1990)

Froidevaux-Metterie (2018) señala que con el confinamiento de las mujeres al hogar podemos postular que son siglos de asignación del interior los que hacen que las mujeres se sientan ilegítimas en el exterior. Este imperativo de contención ha sido

levantado en el mundo occidental, pero no podemos ignorar que sigue gobernando la existencia de quienes tuvieron la desgracia de nacer en contextos teocráticos y/o patriarcales.

Si la feminización de la esfera social resulta en una presencia masiva de las mujeres en el espacio público, la experiencia femenina de este espacio sigue siendo la de evitación y prohibición en relación a la posibilidad de eventuales agresiones por el estilo de ropa que lleva, comentarios inoportunos, caminar sola a las afueras de la ciudad en medio de la noche, etc. Por lo tanto, hace solo un siglo desde que la mujer occidental participa en la vida pública, no es de extrañar que el espacio público no le pertenece por igual. Como afirma Froidevaux-Metterie:

> Este formateo de cuerpos concierne a todas las mujeres, de todas las edades, de todos los entornos, y de todos los orígenes. Algunas de ellas poseen un mayor grado de vulnerabilidad, pero todas saben que, al exponerse al mundo, asumen riesgos y para minimizarlos, deben aceptar ciertas reglas (tácitas) del juego. (2021, p. 42)

El mundo hostil del que habla Froidevaux-Metterie está dominado por un círculo interno masculino que defiende ferozmente el acceso a ciertos bastiones. Por tanto, el deseo de hacerse un lugar es a menudo sinónimo de luchas y sacrificios, que no son de la misma naturaleza para todas.

La joven atleta de la pieza de Vienne, (como las demás mujeres en las piezas de Vienne) remite a esta condición. Mediante la repetición exhaustiva de ejercicios físicos que la atleta ejecuta Vienne nos remite al esfuerzo constante de hacerse visible, hacerse un lugar igualitario en el mundo.

Si la vida de las mujeres se ha vuelto inseparable del ejercicio de una actividad, el problema ya no es el de su legitimidad social sino el de los mecanismos que perpetúan las desigualdades profesionales y la discriminación, tanto entre mujeres y hombres, como entre mujeres. Como señala Froidevaux- Metterie (2018) siempre corresponde a las mujeres arbitrar entre la vida personal y profesional. Trate de maternidad o de ayuda y cuidados, ellas se adaptan a las necesidades mediante una transición al empleo a tiempo parcial, o incluso no retorno al empleo, renuncian a cambios de empleo y otras promociones. Cualquiera que sea la intensidad de su compromiso con el mundo, las mujeres siguen asignadas al espacio privado del hogar. Este es un punto crucial que nos retrotrae a la antigua división de ámbitos: privado-femenino/público-masculino.

En su artículo *La gestion ordinaire de la vie en deux* (1984), Monique Haicault reflexiona acerca de las condiciones de desigualdad que siguen vigentes en nuestra época:

> ¿Podemos hablar de una doble jornada laboral, de un trabajo que se duplica? ¿Las mujeres en la sociedad industrial duplican sus horas de trabajo y sus espacios de vida? ¿O son más bien ellas mismas, sus cuerpos y almas, las que se desdoblan en diferentes lugares y tiempos? ¿Sigue siendo este desdoblamiento una doble carga, una sobreexplotación o una explotación específica que ellas sufren?
>
> ¿Por qué este tema del doble, del desdoblamiento, del abandono o la duplicidad —siempre en referencia a un otro, cara o cruz, anverso y reverso— ocupa hoy el centro del discurso sobre el trabajo de las mujeres, sea cual sea el objetivo? Exhortaciones a regresar al hogar de forma parcial y a tiempo parcial, estímulos a cambiar de mentalidad para asumir, como responsabilidades compartidas, el trabajo doméstico llamado familiar. (Haicault, 1984)

Finalmente, la interpenetración de las prácticas del trabajo asalariado y del trabajo doméstico - tan próximas en esta situación laboral - ha puesto de relieve algo más: el papel mediador del cuerpo en los mecanismos de transferencia de habilidades, de ritmos, en particular, de un tipo de uno a otro. trabajo a otro, de un ámbito a otro. El cuerpo guarda en la memoria todos los conocimientos, el saber gestionar, se educa en la práctica y recicla constantemente estas habilidades, siempre ocultas en la evaluación de los puestos de trabajo. Además, tiende a aumentar la carga mental al mismo tiempo que otorga sentido a la vida laboral y representa, a los ojos de las mujeres, una parte de su lucha diaria e invisible contra todas las fuerzas de desposesión. Finalmente, transforma la imaginación, convirtiéndose en un fragmento de una historia que las mujeres se cuentan a sí mismas sobre sus vidas y el mundo. El cuerpo y el tiempo han adquirido nuevas dimensiones; en el espacio-tiempo del trabajo asalariado, el cuerpo retiene la memoria de prácticas inscritas en el cansancio, la enfermedad, el accidente, la dimensión de clase y de género. (Haicault, 1984)

El maquillaje y la ropa están ahí para hacernos olvidar el otro cuerpo en el trabajo, el doméstico. El cuerpo proporciona todas las mediaciones, por él pasan todas las prácticas, y la carga mental de esta gestión tan ordinaria de las prácticas mencionadas supone una carga constante. El tiempo, el espacio, el dinero y el cuerpo se ven perturbados, de modo que un acontecimiento familiar aumenta esta carga. Observamos que las mujeres responden a él, ya sea jugando con su entrada-salida de la escena

profesional, o aumentando su participación doméstica, otra carga de trabajo más. La situación de adhesión en un entorno obrero lleva esta carga al límite. (Haicault, 1984)

Hay que subrayar que la necesidad de las mujeres de ahorrar tiempo o no malgastarlo (hoy en día incluye a toda la población sumida en la época de rendimiento), el arte de hacer que el tiempo sea elástico, incluso reversible, acaba estableciendo una relación con el tiempo que da contenido adicional a las relaciones de género. Hombres y mujeres no se sitúan de la misma manera en el tiempo, lo gestionan de manera diferente y, en consecuencia, también lo internalizan de manera diferente. Los numerosos imperativos de la gestión de los que las mujeres están a cargo generan una especie de zonas censuradas, consideradas pérdida de tiempo o malgastar el tiempo. (Haicault, 1984)

Haicault (1984) señala que la carga mental de la mujer está hecha de estos ajustes y de la viscosidad del tiempo donde el cuerpo se pierde, o la cabeza muere, para calcular lo incalculable, para recuperar el tiempo, y con ese tiempo, tiempo perdido, pensar en otras tareas por hacer y por gestionar. La doble jornada que supone un trabajo remunerado y otro doméstico que no lo es conviven de la manera simultánea. Para Haicault (1984) es en la simultaneidad donde reside la especificidad de la carga mental y no en la suma de tipos de actividades o servicios. Esto nos lleva a pensar que lejos de contradecirse, estos dos lugares de producción, socioeconómico y político, se retroalimentan. Las reglas de la división de sexos, edades y clases actúan y se reproducen a través de las prácticas adquiridas socialmente que reproducen determinadas relaciones sociales.

Froideveaux-Metterie (2021) observa que la desexualización de los roles familiares y las funciones sociales abre una nueva perspectiva, aún lejana pero ahora imaginable, de un mundo neutral, desde el punto de vista de género. Un nuevo individuo es posible y su implicación en el mundo sería libre, lejos de los estereotipos y los mandatos sociales. Froidevaux-Metterie (2021) observa que sus contornos son tan borrosos que aún resulta difícil distinguirlo. Podríamos afirmar que este es el fantasma que habita la gran parte de la obra de Vienne.

6.3 El cuerpo de ellas: Lo íntimo y la fabricación de lo femenino

El concepto de la identidad como un proceso en permanente construcción se relaciona con un proceso dinámico en el que los niños comienzan a formar una percepción de sí mismos a partir de sus interacciones con el entorno social, cultural y familiar, así como de las experiencias emocionales y cognitivas que viven. (Toledo, 2012) J. Butler

(1999) examina la identidad en relación al género y sostiene que sería erróneo pensar que la identidad debería preceder al concepto de la identidad de género, porque las personas solo se vuelven comprensibles de acuerdo con estándares reconocibles de inteligibilidad de género en la sociedad.

La construcción de la identidad comienza desde la temprana edad y la confianza de las niñas colapsa durante la pubertad. Este período se caracteriza por comentarios dirigidos a su cuerpo y sus capacidades físicas que los interiorizan, y la confianza que tenían cuando eran más jóvenes desaparece. (Froidevaux-Metterie, 2021) A partir de la edad de doce años, las niñas sufren una transformación física. Durante la pubertad comienza esta construcción diferenciada y, es en lo más íntimo de la corporalidad femenina donde comienza la objetivación de su cuerpo y se condensa toda su condición subordinada. La filósofa considera que es ahí donde reside la clave de su liberación. S. de Beauvoir describe los cambios físicos que se producen durante la pubertad e identifica este momento como momento clave y fundador de la objetivación - alienación que caracteriza la existencia femenina. (De Beauvoir, 1949)

Froidevaux-Metterie observa que además de los trastornos íntimos que producen, las transformaciones fisiológicas y físicas de la pubertad van acompañadas de una redefinición social de la existencia femenina a través del prisma de la inmovilidad y el control:

> No podemos deshacernos de siglos de cosificación y apropiación de los cuerpos de las mujeres en un día, ¡ni siquiera en cinco décadas! La ruptura de la emancipación feminista no puso fin a esta inevitabilidad; cualquiera que sea su origen, el riesgo para una niña de sufrir una agresión está siempre presente cuando hablamos del espacio público. (Froidevaux-Metterie, 2021, p. 194)

El hecho de ser consideradas objeto sexual y objeto de deseo, junto con todos los peligros que ello conlleva, diferencia a las niñas de los niños varones. Aunque estos últimos no están exentos de sufrimiento, derivado de los cambios psicológicos y fisiológicos propios de la adolescencia, su experiencia está más relacionada con el proceso de "virilización", en el cual están menos expuestos a los peligros que suelen acechar a las niñas.

Siendo un tema tabú en el pasado y todavía hoy en día, numerosos temas íntimos relacionados con el cuerpo y la sexualidad de la mujer encerraban a la mujer en su propia

intimidad, y muy a menudo, sufría en silencio traumas de diversa índole. Desde los abusos, pasando por la primera experiencia sexual traumática y otros. (Froidevaux-Metterie, 2021)

Las jóvenes feministas de hoy en día hacen una labor remarcable en torno a la reflexión y la comunicación en relación a la sexualidad; identifican y denuncian violencias diversas y hablan de la satisfacción de experimentar plenamente sus cuerpos-sujetos de deseo.

La vida de la mujer está marcada por estos momentos decisivos que son la pubertad y la menopausia, que señalan la entrada y la salida de una maternidad potencial, por estos acontecimientos corporales que se producen periódicamente o de repente, influyendo en su progreso. El periodo, pero también la aparición de los senos, los embarazos, la interrupción natural del embarazo o los abortos, el parto, la lactancia, la vida sexual en el lado positivo de la búsqueda del placer como en el lado negativo del acoso y la violencia. Socialmente y de manera secular, la menstruación ha sido considerada como una vergüenza. (Froidevaux-Metterie, 2018)

Por esta razón, como afirma A. Mardon (2011), esta se asocia a la salida de la infancia y descubrimiento de un cuerpo sexuado que se percibe todavía en términos de vergüenza y repugnancia. Una vida marcada por una sucesión de acontecimientos que, al introducir discontinuidades y producir giros dramáticos, mantienen una intensidad existencial de la que es casi imposible escapar.

Froidevaux-Metterie (2021) señala que la mujer vive entre la negativa a someterse a sus limitaciones, liberarse completamente de las marcas sexuales y el deseo de controlar todas sus dimensiones, convirtiéndose así en esclava de su propia apariencia. Como resultado de ello, la condición de ser objetivada y alienada adquiere una dimensión existencial cuando su cuerpo, además de ser sexualizado, en el umbral de la pubertad se vuelve sexual.

Froideveaux- Metterie (2018) señala que un grupo de adolescentes que acompañó durante un año compartió con ella sus vivencias relacionadas con su cuerpo sexualizado. Las jóvenes afirmaban que « le problème, ce n´étaient pas leurs vêtements, mais les agressions qu´elles subissaient chaque jour. Elles n´en peuvent plus des regards gluants, des remarques dégueulasses, de la peur qui accompagne si souvent leurs déambulations urbaines. » (2018, p. 10)

Lo que describen estas adolescentes nos lleva a los acontecimientos en la última década de los numerosos casos de denuncias por parte de las mujeres. A partir del

escándalo del caso Weinstein en 2017, una serie de denuncias por parte de las actrices americanas, y posteriormente, numerosos testimonios de mujeres de distintos ámbitos en relación a las violencias sufridas salen a la luz. Froidevaux-Metterie observa que "Non sans stupéfaction, nous découvrons alors que les violences sexistes et sexuelles concernent une majorité des femmes au sein de nos sociétés occidentales. » (Froidevaux-Metterie, 2018, p. 17) A continuación el movimiento #metoo se extiende a diferentes países europeos y los secretos ocultos por mucho tiempo se confiesan y visibilizan:

> Les femmes ont ainsi décidé de dire que le temps était venu de considérer le plus intime de leurs existences et de réclamer, à ce sujet comme pour tous les autres, la liberté et l´égalité qui forment le cœur du projet féministe. (Froidevaux-Metterie, 2018, p. 19)

Proteger el cuerpo femenino y su dimensión genital como último bastión de la intimidad se vuelve el tema central de la lucha feminista en el occidente, en la época actual. Esta es una continuación y profundización de la emancipación femenina y los derechos adquiridos en el pasado, mencionados anteriormente. En el presente, relaciones de subordinación tanto en el espacio público como en el mundo profesional y en la esfera privada no son raras y numerosas mujeres siguen sometidas a los mecanismos ancestrales de dominación masculina. "Par-delà l´irrésistible des avancées sociales et de l´égalisation des conditions, l´intimité sexuelle est demeurée hors du champ des droits fondamentaux. » (Froidevaux-Metterie, 2018, p. 29)

Romper el silencio y emprender la batalla de lo íntimo es un nuevo reto y vieja necesidad que pone término a la pasividad, docilidad, sumisión y disponibilidad del cuerpo de la mujer. Aun así, queda camino por recorrer y mientras tanto, las mujeres seguirán atentas en el espacio público que no les pertenece todavía por igual – llevar vestimenta adecuada y discreta, estar atentas en las calles vacías de noche y en la oscuridad, tener un comportamiento discreto y hacerse casi invisibles para evitar la posibilidad de ser agredidas. Este formateo corporal concierna a todas las mujeres en todo tipo de entornos y orígenes.

Otro tipo de formateo corporal vigente y polémico hoy en día es el tema de la apariencia física y el mito de la belleza femenina. En este momento nos encontramos con una ambivalencia de comportamiento que mezcla fascinación y resistencia entre jóvenes que adoptan una apariencia "femenina" estereotipada sexualizada. Vivimos en una sociedad y época obsesionada con el culto al cuerpo y la apariencia física.

El grupo de adolescentes que acompañó Froideveaux- Metterie nos sirve de ejemplo. Ninguna de ellas estaba satisfecha con su cuerpo, cada una tenía algún complejo o se avergonzaba de alguna parte de el; incluso llegaban a obsesionarse con su peso, se pesaban todos los días y empezaban a fumar tabaco con el propósito de adelgazar.

Ejemplos como este son frecuentes y numerosas historias mediatizadas y contenidos en las plataformas de comunicación como Instagram, TikTok, y otras, lo evidencian. Este es solo un comienzo de un largo camino de cuerpos formateados que forma parte de una cadena consumista de un sistema capitalista que proyecta el mito de la belleza uniforme y patriarcal a la que aspiran numerosas mujeres de todas las edades. Estas aspiraciones son creaciones y construcciones sociales que se plasman mediante diferentes canales como puede ser la publicidad, el cine, la prensa, y el vasto mundo de la red de internet con sus plataformas como pueden ser las redes sociales con sus contenidos de belleza e influenciados por el mercado global. Mona Chollet observa que :

> Dans une société où compte avant tout l´écoulement des produits, où la logique consumériste s´étend à tous les domaines de la vie, où l´évanouissement des idéaux laisse le champ libre à toutes les névroses, où règnent à la fois les fantasmes de toute-puissance et une très vielle haine du corps, surtout lorsqu´il est féminin, nous n´avons quasiment aucune chance de vivre les soins de beauté dans le climat de sérénité idyllique que nous vend l´illusion publicitaire. Pourtant, même si l´on soupire de temps à autre contre des normes tyranniques, la réalité de ce que recouvrent les préoccupations esthétiques chez les femmes fait l´objet d´un déni stupéfiant. L´image de la femme équilibrée, épanouie, à la fois active et séductrice, se démenant pour ne rater aucune des opportunités que lui offre notre monde moderne et égalitaire, constitue une sorte de vérité officielle à laquelle personne ne semble vouloir renoncer. (Chollet, 2015, p. 7)

Las imágenes mediatizadas hablan de una obsesión por la delgadez (que puede derivar en numerosos problemas de salud mental y física), por determinadas formas y volúmenes del cuerpo y de las partes del cuerpo y su moldeado de cirugía estética, una piel lisa, tersa y perfecta como en los anuncios de productos cosméticos, cuerpos esbeltos y rostros perfectos. Todas estas imágenes hablan de la aspiración a los modelos de belleza vigentes según los cuales numerosas mujeres aspiran formatear su cuerpo y su identidad:

> “Au-delà des belles images, l´omniprésence de modèles inatteignables enferme nombre de femmes dans la haine d´elles-mêmes, dans des spirales ruineuses et destructrices où elles laissent une quantité d´énergie exorbitante. (Chollet, 2015, p. 8)

La cineasta Ovidie, en su libro *La chair est triste Hélas* (2023), escribe un texto catártico en clave de escritura automática “un discours de colère et de désespoir, où l´affect amorce la réflexion” (Ovidie, 2012, p. 10) y observa que :

> Je me suis remémoré tous ces sacrifices pour rester cotée à l´argus sur le grand marché de la baisabilité, toutes ces années de restriction alimentaires, ces milliers d´heures de cardio à jeun jusqu´à l´évanouissement. Tout cet argent envolé, claqué dans la lingerie, des talons hauts qui font souffrir et entravent la capacité à se mouvoir, des crèmes hors de prix qui ne tiennent pas leurs promesses, de la cryolipolyse qui congèle la graisse, des peelings qui brûlent la peau, et dans tant d´autres violences tout aussi onéreuses. Tous ces moments de torture, où j´ai payé pour me faire mal. (2023, pp. 11-12)

Los sacrificios y los esfuerzos que describe Ovidie son los que conoce un gran número de mujeres en cualquier lugar de nuestro planeta. “Cette vie entière tournée intégralement vers le désir des hommes et l´attente d´une validation par leur regard. » (Ovidie, 2023, p. 12)

En su libro La dominación masculina, P. Bourdieu observa, al respecto, que la experiencia femenina del cuerpo es la del cuerpo- para- otro:

> La dominación masculina, que convierte a las mujeres en objetos simbólicos, cuyo ser {esse) es un ser percibido {percipi), tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica. Existen fundamentalmente por y para la mirada de los demás, es decir, en cuanto que objetos acogedores, atractivos, disponibles. Se espera de ellas que sean «femeninas», es decir, sonrientes, simpáticas, atentas, sumisas, discretas, contenidas, por no decir difuminadas. Y la supuesta "feminidad» sólo es a menudo una forma de complacencia respecto a las expectativas masculinas, reales o supuestas, especialmente en materia de incremento del ego. (Bourdieu, 2000, p.86)

Esta alienación femenina, aparte de las consecuencias que nombra Ovidie - pérdida de tiempo, medios y energía - cuenta con otras que impactan directamente al auto

estima y las cuestiones identitarias. Entre ellas, el miedo de no gustar, de no responder a las expectativas, la sumisión a la valoración y opinión ajena, el miedo de no merecer amor y atención, lo que puede generar una inestabilidad psicológica y degenerar en la desvalorización del ser, y por ello, en trastornos mentales. (Chollet, 2015)

Lauren Bastide observa que “L´horizon féministe est un horizon sans genre, et imaginez comment ce monde serait reposant, puisque personne ne serait contraint de conformer son corps, ses vêtements, son attitude et sa pensée au moule du genre. » (2022, p. 39) Teresa de Lauretis, lingüista y psicoanalista estadounidense, fue la primera en emplear el término "teoría queer" (aunque más tarde lo rechazaría al considerar que el capitalismo se había apropiado de él). En su trabajo, De Lauretis aborda las "tecnologías de género" en el campo cinematográfico, sosteniendo que el género actúa como un molde que da forma a las imágenes de género generadas en la gran pantalla. Estas imágenes, a su vez, producen y refuerzan el género en la sociedad mediante un efecto espejo. (De Lauretis, 2007) De acuerdo con De Lauretis, L. Bastide señala que “sexe et genre sont deux façons identiques de renvoyer les êtres humains à une adéquation fantasmée entre leurs corps et leurs identités. (Bastide, 2022, p. 46)

La vestimenta forma parte importante de la construcción de la feminidad desde la muy temprana edad - el uniforme escolar designado para los géneros femenino y masculino, donde la falda es la prenda obligatoria para las chicas, y el pantalón para los chicos. En un artículo de la redacción de La Vanguardia, Jennifer Roca Civit plantea la pregunta “¿Por qué en pleno año 2019 tiene que haber género en las prendas de ropa escolares? Y más teniendo en cuenta que las escuelas son las primeras que velan por la igualdad de género en todos los ámbitos.” (Redacción Barcelona, La Vanguardia, 2019) En un artículo de Télérama, S. Bourdais y S. Douhaire (2009) afirman que los adultos, entre los cuales los profesores, reproducen estereotipos y contribuyen a una mirada sexista y degradación de las relaciones entre niñas y niños.

Bourdieu (2000) analiza la prenda femenina, la falda, que impone en los modales una atención y una retención, recuerda al estatus femenino y sirve de recordatorio del sistema de oposición masculino/femenino en que se funda el orden social. Como podemos observar en nuestro entorno, la falda forma parte de numerosos uniformes femeninos, como, por ejemplo, el uniforme de azafatas de vuelo, azafatas de eventos, y otras profesiones, además de las del sector de servicios. De todas formas, la vestimenta en sí no supone un problema sino la asignación de un rol determinado que se plasma a través de la prenda que lo representa.

Otro ejemplo de la dominación masculina y su asimilación por parte de las mujeres, (aparte de entornos tradicionales clasistas, de católicos y/o seguidores de las políticas de ultraderecha) nos encontramos con un nuevo fenómeno de mujeres (jóvenes en su gran mayoría) que propagan esta asimilación de la dominación masculina y la entrega incondicional al hombre en un contexto heteropatriarcal.

Esta tendencia llamada SAHG trend (Stay-at-Home-Girlfriend) es una tendencia en TikTok y muestra la rutina diaria de las mujeres jóvenes que consagran su vida a su pareja y cuidados del hogar. La vida de estas mujeres consiste en apoyar a sus novios y realizar tareas domésticas como cocinar y limpiar mientras mantienen una agenda militar para sus rutinas de cuidado corporal, de piel y de gimnasio. Una de sus tareas más importantes como mujeres mantenidas es alcanzar una perfección de la belleza femenina (estereotipada) y lucirla para sus novios.

En el artículo *'Stay-at-home girlfriend': Girls maintained by their boyfriends are trending on social media* (2024), L. Franco observa que el fenómeno refleja cómo las nuevas generaciones se alejan de la figura de las "Girlboss" y de las mujeres productivas, y como las jóvenes de la generación Zeta ahora aspiran a una vida más cómoda. Una de estas mujeres, llamada Helen, que forma parte de la tendencia #SAHGF, tiene más de dos millones de visitas en su perfil de la famosa red social.

La influencer Erika Wheaton cuenta con 25.000 seguidores, a quienes muestra lo que define como una vida "realista" con su novio: ella no trabaja y él le deja dinero todas las mañanas. Va al supermercado, lava la ropa, hace recados y cocina. Por la tarde, va a pilates, compra ropa en sus tiendas favoritas y va a cenar con una amiga para terminar el día. Wheaton, como muchas de estas mujeres, tiene un horario de 9:00h a 17:00h (el horario de trabajo del novio) para dedicarse a sí misma, de modo que su único trabajo es lucir siempre perfecta. (Franco, 2024)

La realidad es que estos vídeos son monetizados por grandes marcas para las que estas mujeres hacen publicidad. Esto demuestra que tienen sus propios ingresos, aunque su estilo de vida y su éxito en las redes sociales se basan en decir que no trabajan.

En España ha surgido una polémica acerca de una influencer española, Roro Bueno de veintidós años, que se vincula al movimiento "trad wives"[32] – influencers que

[32] Canal TikTok, web oficial, Recuperado de: https://www.tiktok.com/channel/tradwife, y Nilsson-Julien, E., (28 de febrero de 2024) Conoce a las «trad wives»: las influencers antifeministas que reivindican los valores tradicionales, Europeos, Recuperado de:

reivindican y abogan por los valores tradicionales y hacen un llamamiento a las normas tradicionales mediante la sumisión a sus maridos, y el fomento de las tareas domésticas.[33] Roro Bueno, de una voz dulce, aniñada y delicada cocina para su novio (este es el leitmotiv de sus contenidos), y además, de repente cose un vestido para estar guapa - para su novio, fabrica regalos - para su novio etc. En solo doce horas tuvo once millones de visualizaciones de su primer contenido subido a la red: un video donde muestra como cocina para su novio porque le gusta ese tipo de comida.

Hoy en día R. Bueno tiene más de cincuenta millones de visitas y cuenta con 2,8 millones de seguidores. Además de convertirse en un producto comercial, se ha convertido en un "referente" de novia ideal - la mayoría de sus seguidores son hombres. Por lo tanto, el peligro aquí reside en la creación de un modelo que pueda influir en la mirada masculina de un modelo femenino ideal, y para el que atañe la mirada femenina, el peligro reside en romantizar y erotizar los cuidados, y relegar a las mujeres al espacio privado, como el de antaño.

En el podcast del periodista Juan Ramón Lucas "Sr.WolfPodcast" en el episodio #1"Roro y Pablo" (Lucas, 2024) Roro Bueno confiesa que sus videos cuentan con un guion y habla del "personaje" de su historia (ella misma), de sus memes y afirma tener un representante. Tiene proyectos que no especifica, pero afirma colaborar con ciertas entidades como creadora de contenidos. Esta respuesta encriptada remite al caso de las

https://es.euronews.com/cultura/2024/02/28/conoce-a-las-trad-wives-las-influencers-antifeministas-que-reivindican-los-valores-tradici

[33] Trad Wives, impulsadas por Alena Kate Pettitt en The Darling Academy, una web digital que defiende y promueve un estilo de vida basado en el rol de la esposa tradicional. En 2020, Alena fue una de las caras más mediáticas de este movimiento y explica por qué dejó su trabajo como asistente de marketing para dedicarse a las tareas domésticas a tiempo completo. Las tareas domésticas la relajaban y encontraba satisfacción en hacerle sorpresas agradables a su marido mientras abogaba por una autonomía gracias a la asignación mensual de su marido para pagar gastos de hogar y suyos propios. Presume de ser la CEO de su propia empresa, su casa. Sus afirmaciones no carecen de una perspectiva ideológica como lo muestra un reportaje del New York Times titulado "The Housewives of White Supremacy" que demuestra que el origen de estas comunidades está vinculado a la supremacía blanca y a los movimientos masculinos de extrema derecha.

Kelly, A., (1 de Junio de 2018) The Housewives of White Supremacy, The New York Times Recuperado de: https://www.nytimes.com/2018/06/01/opinion/sunday/tradwives-women-alt-right.html

mujeres #SAHGF y sus contenidos en las redes como contenidos monetizados y publicidad encubierta.

Franco (2024) observa que este tipo de contenidos fetichiza los hábitos de sus usuarias y las hace parecer deseables para muchos de sus seguidores y cita a Janira Planes, estratega de marca en HAMLET Strategic Makers y especialista en cultura de internet, que explica que ahora "estas tendencias nacen de la imitación. La tendencia viene de querer estar en casa y no trabajar, tiene su origen en un cierto desencanto con la vida. Son movimientos que nacen a nivel social y encuentran una forma de expresión visual en las redes sociales. No es casualidad que #SAHGF presente a mujeres jóvenes que pertenecen a las generaciones finales de los millennials y Z, que crecieron con la falsa promesa de seguridad económica". (Franco, 2024)

La experta en marketing digital Valeria Silva, de la agencia Delirio&Twain, destaca otro aspecto de TikTok que puede ayudarnos a entender este fenómeno: cuando los hashtags se convierten en tendencia es porque los usuarios están imitando el comportamiento de alguien cuyo estilo de vida les parece deseable. (Franco, 2024)

Las implicaciones políticas de esta tendencia y su dimensión comercializadora remiten nuevamente a la sociedad de consumo y el sistema capitalista que se beneficia de modelos culturales arraigados y reconocibles, y así perpetua modelos y roles femeninos establecidos por el patriarcado. Podemos resumir este tema en las palabras de una influencer de #SAHGF, kendelkay: people used to ask me "what´s your dreamjob? I never knew the answer. i realized it´s because i don't dream of labour. i dream of living a soft, feminine life & being a hot housewife. it´s a simple as that. (Key, 2023)

Una investigación de la Universidad de Stanford señala que, "the findings suggest social media users are more likely to be influenced by others' posts when the posts violate, rather than support, their cultural values." (Ramachandran, 2021)

Las implicaciones políticas y económicas de estas tendencias, y su uso a modo de herramientas para difundir determinadas ideologías y sus valores, junto a la comercialización de estos contenidos (sea por convicción propia, sea por puro interés económico) está haciendo mucho daño y lleva a un retroceso en la lucha por la igualdad, relegando a la mujer en un segundo plano y su propio espacio íntimo.

6.4 Acoso digital (en las redes)

La pieza de Vienne en la que una mujer joven sufre acoso nos invita a reflexionar acerca de las situaciones de violencia en nuestra época. Aparte de acoso físico directo que nos presenta Vienne mediante una representación fantasmagórica simbólica nos remite inevitablemente a pensar en nuevas formas de acoso como es el ciberacoso, que se amplifica y extiende de forma progresiva en la sociedad actual.

Las redes sociales virtuales se han establecido como nuevos espacios de interacción social durante las últimas dos décadas y, la interacción en contextos virtuales como son las múltiples redes sociales (Facebook, Twenty, Instagram, TikTok etc.) incide en diferentes dimensiones de la vida de la población adolescente (y no solo adolescente). Como resultado, se evidencia que la población adolescente interactúa en las redes sociales virtuales con el propósito de obtener reconocimiento social, consolidar lazos de amistad y desarrollar el sentido de pertenencia a un grupo. Sin embargo, y como ocurre en numerosas ocasiones, se ven expuestos a riesgos como el ciberacoso. (Martínez, Castilblanco Carrasco, 2024)

El ciberacoso no es más que una transposición de acosos que encontramos en la dimensión física de la vida donde se perpetúan y amplifican los disfuncionamientos de la sociedad y sus desigualdades de clase social, género y etnia.

Este espacio importante en la vida contemporánea, la red de internet que D. Rodríguez (2024) describe como un universo – una constelación de contenidos que se relacionan unos con otros, proporcionando una visión del mundo a su medida.

Un estudio encargado por el Instituto de las Mujeres (2022) y presentado en la jornada “Mujeres jóvenes y acoso en redes sociales” refleja la realidad actual en España, y revela que el 80 % de las mujeres ha sufrido alguna situación de acoso en las redes sociales. El objetivo de este estudio fue identificar la situación del acoso a las mujeres jóvenes en redes sociales y establecer los mecanismos precisos para prevenirlos, paso previo al establecimiento de medidas para evitar el acoso cibernético.

Casi la mitad de las mujeres jóvenes que usan las redes sociales se ha sentido, alguna vez, ofendida y acosada a través de las mismas, hecho que conlleva consecuencias diversas.

La directora del Instituto de las Mujeres, Antonia Morillas, ha sido la encargada de abrir la Jornada donde se ha presentado el estudio, junto con la Secretaría de Estado de Igualdad y Contra la Violencia de Género, Ángela Rodríguez. (Ministerio de Igualdad,

2022) A. Morillas ha resaltado algunos datos clave del estudio, como la falta de confianza o el desconocimiento de las instituciones por parte de las jóvenes que enfrentan situaciones de acoso a través de las redes sociales. Además, informa que tanto el Instituto de las Mujeres como el Ministerio de Igualdad trabajan en respaldar a las jóvenes y velar por su protección, fortaleciendo herramientas relacionadas con la educación sexual y desarrollando protocolos específicos. Estas iniciativas buscan acercar políticas concretas a las jóvenes, con el objetivo de erradicar la normalización del acoso en las redes.

Ángela Rodríguez ha afirmado que "la violencia en redes no es nueva, sólo se da en otro ámbito. Para nosotras es importante trasladar que se trata del mismo tipo de dominación". (Ministerio de Igualdad, 2022) Rodríguez entiende que la nueva ley de libertad sexual, la ley "solo sí es sí", a punto de aprobarse en el Parlamento, no es suficiente y reconoce que "existe un vacío legal muy grande que no se va a resolver con una sola ley, un vacío por falta de estándares internacionales que indiquen el camino a seguir, y una respuesta institucional que es un abismo". (Ministerio de Igualdad, 2022)

Este estudio invita a la reflexión cómo prevenir, detectar y proteger a las mujeres que sufren los acosos dado que esta forma de acoso pueda ser más compleja de detectar que los acosos y agresiones físicas en tiempo y espacio real. El estudio, realizado en febrero, sobre grupos de chicas de entre 16 y 24 años, revela que casi la mitad de las mujeres se ha sentido, alguna vez, ofendida, humillada, intimidada, acosada y/o agredida en las redes sociales.

La mayoría de los mensajes de los agresores, un 56,2 %, son de carácter sexual e intimidatorio o se refieren, en un 53 %, a la divulgación de fotografías, sexualmente explícitas, sin el consentimiento de la víctima. El 44% de las agresiones se producen por medio de insultos, amenazas, burlas o mensajes hirientes tras la negativa de una mujer a los deseos del hombre. Otra clase de acoso, el cyberbulling, que se produce normalmente en el entorno escolar y no tiene carácter afectivo sexual, ocupa el 33,7% de las agresiones a través de las redes. Instagram es, con una diferencia de más de 30 puntos (79,9 %), seguida de WhatsApp (48,3 %) la red social en la que más se dan este tipo de situaciones.

Nueve de cada diez mujeres jóvenes utiliza las redes sociales para comunicarse, mayoritariamente WhatsApp e Instagram con más del 90 % de usuarias en cada plataforma. YouTube es la primera red social que empiezan a usar las jóvenes, y dos de cada tres lo hacen antes de los 12 años.

Las consecuencias de acosos se traducen en un sentimiento de enfado, impotencia, asco e inseguridad en un 60% de los casos. De ellas un 37,7% se ha sentido deprimida,

paranoica, ansiosa o ha tenido trastornos alimenticios. Un porcentaje del 24 % ha faltado a su puesto de trabajo y un 12,3 % ha tenido además pensamientos suicidas.

El estudio concluye que el tipo de acoso más común es el afectivo-sexual, que se produce en dos de cada tres casos. Las experiencias de acoso fueron originadas principalmente por uno o varios hombres y los insultos y amenazas se reciben, principalmente, de un grupo de personas que se conocen entre sí. El envío de fotos y comentarios sexuales son realizados por parte de desconocidos. La mitad de las situaciones de acoso en redes están motivadas por la búsqueda de una relación íntima y en la mayoría de los casos, son personas desconocidas las que originan el acoso. Las situaciones que hacen más probable el acoso son las de disponer de un perfil público y ser activa en las redes sociales.

Casi la mitad de las jóvenes no denunciaron ni compartieron la situación de acoso al solucionar la situación ellas solas bloqueando el perfil del acosador o privatizando su cuenta. En la mayoría de casos las jóvenes encuentran su principal apoyo en las amigas. Dos de cada tres no han acudido a ninguna institución para denunciar su situación. Siete de cada diez cambian sus hábitos fuera de las redes como consecuencia del acoso, puesto que las chicas que lo sufren trasladan el problema fuera de las redes tomando medidas, como volver a casa acompañadas. De hecho, una de cada tres mujeres procura evitar caminar o volver sola de noche a casa. Existe una conciencia clara y generalizada de que las mujeres, por el hecho de serlo, se encuentran en una situación de mayor vulnerabilidad. (Instituto de las Mujeres, 2022)

6.5 La manifestación de la violencia en *This is how you will disappear*

La pieza de Vienne, *This is how you will disappear*, remite a una reflexión acerca de los mecanismos mediante los cuales los hombres han encerrado a las mujeres en sus objetos corporales. Estos mecanismos se oponen a la igualdad, que se nutre de lo mismo y no de las diferencias, y ninguna categorización debe dividir el cuerpo social cuyos miembros están todos dotados de derechos universales por igual. (Badinter, 2003)

Si la deportista, en la pieza de Vienne, sufre una gran violencia por parte de su entrenador, también se inflige esta violencia a sí misma, habiendo interiorizado en su propio cuerpo la norma, los cánones de belleza y de perfección física que la destruyen. Si

los deseos de perfección que estos dos personajes imponen y se imponen a sí mismos son legibles, estas ambiciones que normalmente pueden revelar orden y excelencia física, revelan relaciones dolorosas resultantes de relaciones autoritarias de dominación externa e interiorizada. Esta experiencia abre una falla que conduce a la deportista hacia un abismal deseo de autodestrucción, y al entrenador, hacia el despliegue exacerbado de su poder, que se expresará en la destrucción de los dos adolescentes - la deportista, en primer lugar, y el joven que aparece como una estrella de rock exiliada, que remite al joven Werther de Goethe y Kurt Cobain. (Vienne, 2010)

El joven icono del rock encarna la belleza ligada a la ruina en todos sus aspectos fascinantes y sublimados, particularmente en el mundo del rock y el romanticismo. El encuentro del entrenador con este personaje desatará la violencia asesina del entrenador.

A través de una partitura atmosférica, compuesta de fenómenos naturales, el estado del espacio del bosque cambiará, y hará que todo el espacio escénico cambie con él. Vienne lo describe así :

> La forêt devient alors un endroit de perdition où les personnages se révèlent à eux-mêmes, et sont tourmentés par le contrôle de leurs passions. La pièce connaît à partir de l'arrivée de ce nouveau personnage un développement qui passe en partie par la parole et se termine par l'assassinat sauvage de la rock star par l'entraîneur. (Vienne, 2010)

Esta pieza es una puesta en escena de naturaleza y paisaje, un cuadro basado en la forma en que se trabaja el movimiento y la interpretación, y oscila entre encarnación, desencarnación, movimiento e inmovilidad, palabra y silencio. Esta obra también pinta un cuadro a través de su composición pictórica, que recuerda a ciertas obras de la pintura romántica como las de William Blake, Eugène Delacroix, Asher Brown Durand, J. M. W. Turner, Francisco Goya, Henry Fuseli, Théodore Géricault, Susie M. Barstow y otras.
Las inmensas esculturas de niebla realizadas por Fujiko Nakaya son nubes reales que, como pinturas, varían el paisaje de este bosque profundo, interpretado por la iluminación de Patrick Riou donde los vídeos producidos por Shiro Takatani son utilizados como fuentes de luz.

6.5.1 La relación de los cuerpos animados/inanimados

El universo de la marioneta y sus recursos son un instrumento frecuente en la obra de Vienne. En esta pieza los intérpretes no interactúan con los cuerpos/figuras inanimadas, y, sin embargo, ellos mismos actúan como marionetas y/o marionetistas. El cuerpo animado habita el presente y el cuerpo marioneta proporciona la imagen y la perspectiva de la pieza. Las posiciones de los intérpretes y su relación en el espacio remiten a los de la marioneta y el marionetista. En este caso, el entrenador ejerce de marionetista y de una manera evidente, y con ímpetu, influye en la ejecución de los movimientos de la joven atleta. Mas allá de las tipologías de manipulación que se presentan, los movimientos aplicados son desde arriba, desde abajo, desde atrás o delante, y otros.

La relación entre el entrenador y su "marioneta" encarna una mezcla ambigua de admiración, empatía y menosprecio. Estos elementos se identifican desde el inicio de la narrativa de Cooper, que sugiere comportamientos y dinámicas relacionales que no son inmediatamente evidentes o visibles. El uso de la marioneta por parte de la creadora no es un recurso menor ni una metáfora abstracta, sino una declaración de intenciones: representa la postura del intérprete/figura masculina en el rol de entrenador frente a la figura/personaje que manipula, una joven de rostro angelical. Desde el inicio de la pieza, Vienne deja claro que la situación está marcada por relaciones de poder.

This is how you will disappear transcurre entre la imagen, el espacio escénico, el movimiento y el sonido, elementos que Vienne utiliza habitualmente. La palabra está ausente en gran parte de la pieza; sin embargo, esta se basa en un texto de Dennis Cooper, como es habitual desde el inicio de la colaboración entre la creadora y el autor. Debido al procedimiento de Vienne, en ocasiones surge la necesidad de la palabra, ya que el lenguaje nos permite situarnos y nombrar el mundo. Como señala Sylvie Baillon (2024), necesitamos representaciones que nos permitan tomar una posición en el mundo, situarnos como seres vivos o al menos intentarlo, ya sea para protestar o, al menos, para poder mantenernos de pie y erguidos.

En esta pieza sin una palabra que comunique, explique o nombre, el espectador está inmerso en un mundo difícil de describir en términos narrativos. Si los personajes y las acciones que se llevan al cabo se disocian del lugar, elemento locativo - bosque en plena noche, los cuadros de Vienne sugieren una aparición, una pesadilla, un recuerdo.

De este modo, remiten al recuerdo de un trauma vivido, alejado en el tiempo ya que, para poder enfrentar los hechos traumáticos, una distancia temporal es imprescindible para poder confrontar y desenterrar tal pasado. Por lo tanto, las situaciones que se despliegan a lo largo de la pieza aluden tanto a un presente real como al jardín de la memoria, así como a aquel de las fantasías, los miedos y las pesadillas.

Teniendo en cuenta los acontecimientos de denuncias de abusos y agresiones sufridas por mujeres, mencionadas anteriormente en este trabajo, la atmósfera que emplea Vienne sugiere un panorama de la problemática actual, y hace referencia al camino que aún queda por recorrer en la lucha contra los abusos y agresiones de distinta índole.
En la pieza de Vienne, el cuerpo del intérprete sirve para compartir una experiencia, la de una marioneta donde el contacto entre el marionetista y la marioneta genera tensiones en la percepción del espectador. El espectador queda enfrentado a la inercia de un cuerpo vivo que manipula otro cuerpo en un juego ambiguo.

Tal y como afirma S. Baillon (2024) habría que despejar la vía y limpiar el espacio de nuestras voluminosas cajas de recuerdos, una metáfora poderosa para describir el lastre y el peso de un pasado y una herencia desigualitaria (que a su vez recuerda a las cajas féretros de la pieza *I Apologize* analizada en el capítulo dos del presente trabajo).

En *This is how you will disappear*, en ocasiones, el cuerpo de la atleta se acciona con y reacciona a las indicaciones del entrenador, lo que da la impresión de un cuerpo manipulado por hilos invisibles. Cuando la atleta está de pie, por ejemplo, el entrenador tiene el control absoluto de su cuerpo por alguna fuerza inexplicable. Por lo general, durante los ejercicios que realiza la atleta bajo la mirada atenta del entrenador, él mantiene el control general sobre su cuerpo en todo momento impidiendo o no su movimiento de la manera visible. Las manipulaciones visibles que ejecuta el hombre se llevan a cabo mediante las sujeciones de distintas partes del cuerpo de la atleta, sus piernas, brazos, cabeza, cintura, cuello etc. En las escenas en las que la atleta está de pie, el entrenador manipula su cuerpo desde atrás, haciendo que parezca una marioneta rígida, con los pies apoyados en el suelo, mientras su marionetista mantiene un control firme sobre ella.

En los ejercicios de estiramientos, la atleta hace movimientos de cabeza que no parecen voluntarios sino manipulados, aunque no se perciba ninguna manipulación por parte del entrenador se evidencia su presencia. Cuando la atleta hace el movimiento de doblarse por la cintura hacía delante, parece que el entrenador sostiene una cuerda detrás de su cintura con la que ejerce el control sobre el peso de su cuerpo.

Con los movimientos de brazos y manos ocurre lo mismo. Las manos suben y bajan, se mueven en todas las direcciones y realizan todos los movimientos posibles. En el arte de la marioneta la mano de un títere puede hacer casi todos los movimientos que puede hacer una mano humana.

El entrenador pivotea la atleta/marioneta sobre el pie que está en el suelo, y este parece estar sujeto al piso por la voluntad del entrenador. Cuando la atleta/marioneta gira, parece que el entrenador suelta la cuerda que la tiene enganchada y deja que el pie que estaba en el aire descanse en el suelo. Y así ocurre sucesivamente con diferentes partes del cuerpo que parecen manipuladas en todo momento. Este procedimiento nos remite al arte de la marioneta japonés, Bunraku, donde tres marionetistas manipulan una marioneta de tamaño grande. Como señala Barthes :

> Le Bunraku ne vise pas à « animer » un objet inanimé de façon à faire vivre un morceau du corps, une rognure d´homme, tout en lui gardant sa vocation de « partie » ; ce n´est pas la simulation du corps qu´il recherche, c´est, si l´on peut dire, son abstraction sensible. Tout ce que nous attribuons au corps total et qui est refusé à nos acteurs sous couvert d´unité organique, « vivante », le petit homme du Bunraku le recueille et le dit sans aucun mensonge : la fragilité, la discrétion, la somptuosité, la nuance inouïe, l´abandon de toute trivialité, le phrasé mélodique des gestes, bref les qualités mêmes que les rêves de l´ancienne théologie accordaient au corps glorieux, à savoir l´impassibilité, la clarté, l´agilité, la subtilité, voilà ce que le Bunraku accomplit, voilà comment il convertit le corps-fétiche en corps aimable, voilà comment il refuse l´antinomie de l´animé/inanimé et congédie le concept qui se cache derrière toute animation de la matière, et qui est tout simplement « l´âme ». (Barthes, 2007, pp. 82-83)

El efecto que los movimientos de manipulación y las composiciones que se crean entre las dos figuras en la pieza de Vienne tienen sobre el espectador, suscitan en él una revisión de los recuerdos y vivencias propias de manipulaciones diversas, y le proporciona la posibilidad de indagar e identificar sus propios fantasmas, y examinarlos en relación a la violencia.

La extraña manera de Vienne de manipular un cuerpo vivo que observamos en la pieza, da la sensación de ausencia del cuerpo presente. Cuando la joven atleta se ausenta de la escena, una voz en off cuenta su muerte. Todo alude a que esta voz pertenece al cuerpo del entrenador que se mueve a pasos extremadamente lentos. Este procedimiento hace resurgir e identificar los posibles dramas íntimos de la atleta.

La respiración del entrenador muestra la dimensión física de las palabras que surgen de la voz que cuenta un testimonio. A medida que el espectáculo avanza, la figura del entrenador se torna cada vez más inquietante y perturbadora, lo que se intensifica con la disociación entre el cuerpo y la voz, ya que la fuente de la voz no proviene del cuerpo del personaje que habla. Esta alteridad transforma la percepción del espectador, generando inquietud y perturbación.

La estructura de la pieza alterna momentos de interacción de personajes y momentos solitarios que crean una dinámica dramatúrgica. En la interacción, la manipulación escondida destaca el poder del manipulador y pone en tensión las formas invisibles del poder. Manipular un cuerpo marioneta es quedarse detrás de él y seguirlo. Gracias a la manipulación lumínica de Riou, el cuerpo-marioneta de la joven atleta está en primer plano y se muestra sometido a la voluntad del entrenador, y al servicio de sus decisiones. El cuerpo del entrenador demuestra que es él quien lleva la batuta, proyectando, al mismo tiempo, la impresión de ser el garante de un cierto orden.

Esta interacción significa una acción de uno sobre el otro, un principio activo que permite un juego de tensiones, y sitúa así la pieza en un mundo sombrío y hostil.
Lehmann (2013) señala que, en el teatro, la diferencia entre la consideración estética (o formal) y la no menos interesante consideración sensorial (placentera o desagradable) se encuentra inevitablemente con el cuerpo.

El conflicto externo se desarrolla entre el personaje de entrenador y los personajes de la joven atleta y el hombre icono del rock, y el conflicto interno de estos personajes, que sufren la agresión. El juego de los cuerpos se centra en los personajes objeto de las agresiones y revelan un teatro íntimo que hace del escenario un lugar mental.

La manipulación “escondida” tiene el efecto de distanciamiento que posibilita y facilita la entrada del espectador a su propio jardín de recuerdos y la revisión de las posibles vivencias y revelaciones de violencias sufridas. Como señala Lehmann (2013), el teatro ha estado siempre fascinado por el dolor, la violencia, la muerte y los sentimientos desencadenados por ellos. En la *Poética* (2004), Aristóteles presupone una implicación masiva de los espectadores en el proceso teatral, con intensas reacciones afectivas y corporalmente manifestadas en el instante. Afirma que el teatro no es objeto de observación contemplativa, sino que afecta al espectador por medio de un ataque psicofísico.

Cada escena en la pieza está marcada por movimientos, y la progresión de la acción se puede leer en las huellas visibles del cansancio en el cuerpo de la joven atleta.

El personaje de entrenador, que al principio se muestra calmado, comienza a revelar su nerviosismo a través de movimientos bruscos y cargados de tensión. Esta tensión física refleja las tensiones invisibles que subyacen. De este modo, observamos cómo el cuerpo de la joven deportista es constantemente puesto a prueba, volviéndose revelador de lo que está en juego. Al mismo tiempo, se percibe la tensión en el pensamiento del personaje.

El cuerpo femenino, en constante acción y proveniente de un mundo de limitaciones, ha sido moldeado por su entorno y se encuentra al servicio de los parámetros de ese mundo que el entrenador representa. Por tanto, el cuerpo de la joven atleta se inscribe en gestos repetitivos, y sus sentimientos y pensamientos se traducen físicamente a través del cuerpo, sus expresiones faciales y la respiración, que revelan inquietud y angustia. Se trata de un cuerpo que tiembla, transpira, expira y jadea.

J. Burrows (2017) señala que la repetición es un proceso que sirve para acentuar o erosionar algo haciéndolo ver más de una vez. En la pieza, la repetición sirve para acentuar el empeño en el intento de fortalecer el cuerpo de la atleta, dotarlo de agilidad y fuerza para la ejecución de saltos y otras figuras complejas, y su búsqueda de la perfección en la ejecución. La repetición aquí sirve para erosionar, mostrar la otra cara de esta ambición y hacer ver la automatización, robotización de la persona puesta al servicio de una ambición (la suya y/o del entrenador). De este modo se construye un recorrido en el que se resignifica la acentuación y pasa a ser "erosión" mediante el juego de la repetición incesante de cada uno de los ejercicios que la joven ejecuta en series hasta agotarse.

Al mismo tiempo, la repetición lleva a una especie de suspensión o extensión del tiempo. Ver una misma imagen y volver a verla, vivir la misma experiencia una y otra vez, hace que las primeras impresiones sean sobrepasadas y se transformen en otras distintas: "Trata de ofrecer al espectador un instante reconocible en un océano de cambios." (Burrows, 2017, p. 8)

Lehmann (2013) observa que la serialidad, la repetición y la simetría en el teatro permiten paradójicamente que despierte nuestro sentido por las diferencias minúsculas del cuerpo y el aura de los bailarines y actores, su figura, y su forma de moverse. El afán de perfección convierte en experiencia la causa de su inaccesibilidad, la insuficiencia y la debilidad del cuerpo.

La repetición también genera ritmo. Este ritmo, a menudo repetitivo, comienza con ejercicios que se inician de la misma manera: primero son lentos, casi estilizados, y gradualmente dan paso a un tempo más rápido. Por lo general, terminan con el agotamiento físico y emocional de la atleta, lo que da lugar a pausas estáticas que

evidencian la persistencia del cansancio. Este se manifiesta mediante el sonido y la postura corporal – la respiración acelerada y las posturas lánguidas de un cuerpo agotado, sin fuerza, un cuerpo rendido.

Después de estas pausas los diferentes ejercicios se reanudan nuevamente y prosiguen con el mismo patrón de tempo ascendente hasta el agotamiento corporal total. Durante las repeticiones se modifican los parámetros de tempo – en ascendencia, y la complejidad de figuras – giro, salto, salto doble, triple etc. Burrows señala que:

> The smaller the degree of difference in a field of activity the more we perceive what is different.
>
> We are slowly going forwards to the end, and each idea that easily arises suggests the next idea (Burrows, 2017)

Como señala Burrows (2017), la repetición es útil a la hora de producir un cambio y también para establecer un ritmo. Debido al contraste entre los cuerpos en movimiento y los cuerpos inmóviles, el espectador percibe las reanudaciones del movimiento con una intensa carga dramática.

El entrenador se muestra firme, estático, presenta una imagen monumental escultórica o se mueve en slow motion, ritmo que no perturba esa monumentalidad.
Lehmann (2013) observa que la técnica de la slow motion caracteriza una serie de imágenes corporales del teatro postdramático. Esta técnica no es reducible a un efecto visual meramente externo. Tanto el movimiento corporal como el tiempo en el que transcurre se ralentizan, el cuerpo en su concreción se exhibe como aumentado a través de la lente de un observador y se recorta como objeto artístico sobre el continuum espacio

– temporal. Estos movimientos inusuales cautivan la mirada irritada donde la lupa del tiempo aísla un contorno de visibilidad enfática sobre el espacio, campo de visión.

De este modo, la tensión física y mental del intérprete que ejecuta los movimientos ralentizados responde a la tensión del observador, que se compromete con este proceso de percepción. Estas tensiones unidas permiten que el cuerpo aparezca. Cada acción – el modo de andar, de erguirse, de colocarse etc. permanece reconocible, pero se modifica de un modo inusitado, como algo nunca visto. El acto de caminar se descompone en el acto de levantar el pie, avanzar con la pierna, trasladar el peso, colocar la planta del pie en el suelo. De esta manera, cualquier acción escénica (caminar, mover un brazo, mano, girarse etc.) cobra la belleza de los gestos puros que no tienen finalidad.

El movimiento constante de la atleta instaura una inestabilidad generalizada y remite así a la imagen de un individuo /identidad en construcción bajo vigilancia. La atleta realiza breves pausas solo bajo agotamiento total. Como señala Lehmann, "en ninguna otra forma artística el cuerpo humano – su realidad vulnerable, violenta, erótica o sagrada – es tan crucial como en el teatro." (2013, p. 173) Lehmann (2013) observa que la forma es aquí, al mismo tiempo, práctica de una disciplina. La historia del nuevo teatro se puede interpretar como una historia de los intentos de mostrar al mismo tiempo el cuerpo como forma bella y el origen de esa belleza ideal, a partir de la violencia del entrenamiento. No se trata, por tanto, de abolir simplemente la ilusión del teatro, sino de hacerla visible en un procedimiento de formalización geométrica del espacio escénico y del cuerpo; parece como si estos debieran funcionar como aparatos mecánicos.

El aparente apoyo del entrenador preserva ciertos rituales de un mundo ambiguo, violencia disfrazada de apoyo. El "apoyo" físico (manipular su cuerpo durante los estiramientos y ejercicios) del entrenador es un ejemplo de apoyo moral que probablemente le brinde el entrenador. En ningún momento él expresará violencia física hacia la joven. La expresará hacia el otro hombre, el joven icono rock y la atleta será el testigo de esta agresión; puede que, desde otro lugar o dimensión, ya muerta, y en secreto, escondida detrás de un árbol. El espectador conoce su muerte a través de la voz en off. Esta presencia física nos lleva al mismo tiempo al mundo de las fantasías del personaje instaurador y vigilante del orden, de la autoridad que sueña con acabar con la desobediencia y/o no cumplimiento con sus propósitos encomendados.

La estática que desprenden los rostros de las figuras remite al trabajo fotográfico del artista contemporáneo Gottlieb Helnwein en cuyas fotografías y pinturas se asoman retratos, rostros, que van en contra de la idea de que cualquier rostro en diferentes

circunstancias se ve más o menos igual, como el rostro de una estatua. En realidad, el rostro humano puede variar de un momento a otro como una pantalla en la que se reflejan imágenes. En sus fotografías se pueden ver fotografías del mismo tema tomadas en menos de un minuto, que resultan tan diferentes unas de otras, y además resulta difícil reconocer que se trata de la misma persona. (Helnwein, 2024)

Helnwein subraya y exagera mediante la distorsión, vendas e instrumentos metálicos que inmovilizan rostros en moldes imposibles. Esta manera de ver el rostro como un reflejo sensible de percepciones y experiencias extremas donde el artista plantea cuestiones como ¿cómo puede un autorretrato representar una calma escultural frente a los horrores que nos rodean? (Helnwein, 2024)

W. S. Burroughs reflexiona acerca de lo que desvelan rostros perturbados bajo una mirada atenta; no se puede mostrar a nadie nada lo que no haya visto ya, del mismo modo que no se puede decir a nadie nada que no sepa ya. Es función del artista evocar la experiencia en el espectador atónito que se ve sorprendido: mostrar al espectador lo que sabe, pero no sabe que lo sabe.

6.5.2 La coreografía de los lenguajes – movimiento, sonido, iluminación, palabra

Como señala S. Langer ningún arte soporta tantos malentendidos, juicios emocionales e interpretaciones místicas como la danza. (Boissière, Duplay, 2012)
La coreografía se define como la organización de elementos en un orden preciso, de manera que el todo sea mayor que la suma de sus partes. El significado o la lógica que surge de la disposición de los materiales crea algo significativo para el espectador, algo que resulta inevitable y casi indiscutible. De este modo, puede parecer una historia, incluso cuando no la hay. (Burrows, 2017)

Este pensamiento remite a la obra de Vienne como una historia de recuerdos traumáticos de la adolescencia, poblada de fantasmas, pesadillas y leyendas, así como de historias de miedo y terror que los adolescentes relatan en la oscuridad de la noche, o de proyecciones de fantasías relacionadas con el terror. Podría tratarse de cada una de ellas o de su conjunto. Sin embargo, carece de importancia intentar definirlo, ya que esta dramaturgia no tiene como objetivo narrar una historia concreta y precisa, sino estimular recuerdos, examinar el mundo, despertar y revelar todo lo relacionado con los fantasmas silenciados que forman parte de las vivencias humanas en particular y, en general, de los miedos y traumas.

La ausencia de una narrativa cronológica, lineal y el uso de los lenguajes múltiples sirven para jugar con la percepción del espectador proporcionando estereotipos reconocibles que cada espectador puede identificar. Viene señala que la "palabra" no parecía necesaria para el nacimiento de esta creación. Sin embargo, muy rápidamente los escritos de Cooper, con todo su silencio, resultaron indispensables.

La gestación de este proyecto comenzó en el año 2007, durante una residencia de Vienne en Kyoto, y durante un año Vienne y Cooper estuvieron intercambiando ideas para su creación. La creadora ha iniciado esta creación solo con Margrét Sara Gudjónsdóttir, y más tarde se unieron Stephen O'Malley, Peter Rehberg y Jonathan Capdevielle. Inicialmente, Jonathan Capdevielle tenía el papel de estrella de rock. Los verdaderos ensayos comenzaron cuando el proyecto estaba bien desarrollado en términos de ideas, en junio de 2009, con un texto que existía desde hacía seis meses.

Este texto fue reescrito extensamente por Cooper durante los ensayos, volviéndose cada vez más minimalista. Se hizo una especie de boceto de toda la pieza que permitió ver cuáles eran las líneas de trabajo necesarias y en ese momento entendieron que, si algo se iba a transformar durante el espectáculo, era el bosque. Dedicaron los meses de noviembre y diciembre a la escenografía, la luz, la niebla, el vídeo, sin los intérpretes.

En febrero de 2010, ensayaron en un escenario vacío en París, antes de finalizar el trabajo de abril a junio. Tuvieron la suerte de disponer de una cantidad importante de tiempo para trabajar primero en los diferentes elementos que componen el espectáculo y luego, un poco más de un año para volver a montarlo todo. (Fernandez, 2011)

Viene señala que el planteamiento de la forma, como la de una partitura para una orquesta, permanecía disonante - los diferentes elementos se codeaban, pero hasta entonces, nunca se habían reunido:

Las colaboraciones requieren largos procesos, ya que la escritura se construye con todo el espacio. Si bien la palabra es importante, la presencia de Cooper fue tan fundamental como la de un dramaturgo. Se plantearon numerosas preguntas acerca del procedimiento escénico, tales como: ¿Cómo formular lo indecible? ¿Qué debe permanecer oculto? ¿La ausencia de palabras forma parte de la escritura? Fue necesario reconsiderar la importancia de lo no dicho, de aquello que queda suspendido entre las palabras, del mismo modo que los silencios en la música. (Fernández, 2011, p. 3)

Cada colaborador, utilizando su propio medio, participa en la redacción de esta partitura común. Al respecto, Vienne observa que :

> L'écriture de Dennis Cooper ou celle d'Alain Robbe-Grillet ont influencé mon travail de manière très forte, à la fois les structures de leurs œuvres et les fantasmes qui les traversent (tous deux dépeignent une expérience imaginée de la mort). La manière dont se construit la pensée et la façon dont s'agencent les mots peuvent tout aussi bien traduire le rapport au corps, par exemple, que les mots eux-mêmes. Ceci est spécifique à ces auteurs et me semble crucial dans le spectacle vivant. Ce n'est pas uniquement ce qui est dit, mais bien la façon dont les choses sont dites qui permet d'en créer une perception, au-delà du texte seul. Le fait de travailler avec un écrivain a, pour ces raisons, fortement marqué notre travail dramaturgique au sens large du terme. (Fernández, 2011, p. 1)

6.6 La expansión del tiempo a través de la tensión en *This is how you will disappear*

Vienne y su equipo artístico se han planteado preguntas acerca de lo indecible vinculado a la fantasía y al crimen: ¿Cómo plasmarlo en el escenario de manera creíble? ¿Es posible escenificar el crimen en el teatro? Para hacer perceptibles estas zonas conflictivas, Gisèle Vienne trabajó sobre el tiempo y la duración, desdibujando constantemente las temporalidades narrativas y las posibles lecturas del espectador de los signos desplegados. Se preguntaba si el avance de la obra debía ser cronológico o tomar la dimensión del tiempo como en los sueños; si el entrenador debía cometer un crimen o recrear un delito ya cometido; si estos personajes fantasmas que invaden el escenario son

fruto de su imaginación o personajes reales; si trata de flashbacks o del desarrollo de una fantasía interior. (Fernandez, 2011)

La propia escritura de Dennis Cooper desarrolla un juego vertiginoso alternando historias narradas, escenas interpretadas y monólogos interiores, como la inquietante canción de la joven atleta que no sabemos si proviene del personaje o de un más allá, o el diálogo del entrenador con la estrella del rock que parece traducir la crisis esquizofrénica de un hombre que dialoga consigo mismo.

La presencia del vídeo, tan discreta como importante, aquí tiene doble función: al servir como fuente de luz, también permite la creación de los fantasmas que rondarán el bosque durante toda la pieza. Vienne afirma que a partir de los experimentos de Takatani sobre la representación de fantasmas surgió la escultura de niebla, abriendo un espacio abstracto en la escenografía. (Fernandez, 2011) Vienne señala que :

> Dans chacune de mes pièces, il y a eu co-écriture. Pourtant, c'est sûrement dans This is how you will disappear que l'interpénétration des médiums est la plus forte, que la partition est la plus complexe. C'est comme si chaque artiste se trouvait en présence d'autres interprètes œuvrant sur le même terrain que lui, dans un même espace : la lumière a influé sur la vidéo, qui a influé sur la brume, qui a influé sur le jeu ; le son et la lumière travaillent ensemble les profondeurs de champ ; les comédiens doivent savoir laisser la parole à ce qui les entoure, etc. Jamais le travail n'a été aussi étroit, faisant naître par moment des zones contradictoires. Il était absolument impossible de créer les uns sans les autres : nous étions dans une interdépendance totale des médiums, des autres artistes. (Fernandez, 2011, p. 3)

Esta narrativa fragmentaria está compuesta por signos que ofrecen múltiples significados y abren la posibilidad de que surjan otros relatos a partir de ella. El espectador construye estas narrativas a medida que es estimulado por la creadora.
Los múltiples significados posibles siempre giran en torno a la violencia relacional y valores y aspiraciones de una construcción social.

La pieza se inaugura con un oscuro total del que emana la música estridente en ascendencia. La iluminación de un foco cenital alumbra un segmento del primer término izquierda del escenario revelando un suelo natural cubierto de hojas marchitas de color marrón y el pie de un árbol. Percibimos una figura de espaldas en el segundo término izquierda, agachada, ejecutando movimientos rápidos como si manipulara un objeto, un

cuerpo o como si tratara de esconder algo. La iluminación amplía el campo visual del espectador mostrando un bosque en la época otoñal/invernal de noche. Árboles como troncos desnudos, sin ramas ni hojas, conforman un espacio desolador, sin ningún signo aparente de vida.

Se perciben objetos en el suelo, cubiertos por las hojas que impiden verlos en su totalidad. De la manera gradual, la iluminación va guiando la mirada del espectador revelando fragmentos. Se percibe un fragmento de un cuerpo tendido en el suelo. Apreciamos la parte inferior de un cuerpo femenino que revela falda corta y muslos desnudos. Esta figura inerte se contrapone a la figura en acción, identificada como masculina por su constitución corporal. Con la contraposición del cuerpo femenino inerte y el cuerpo masculino en acción, Vienne abre una semiótica compuesta por signos estereotipados para relacionar y cuestionar estos signos poniéndolos en cierto orden, donde algunos de ellos serán reconocidos y se relacionarán de la manera inesperada; en ocasiones, de manera ininteligible, al no estar al servicio de una narrativa. Más que una historia en sí, esta es una cadena de acontecimientos, donde lo que importa son precisamente esos signos de estereotipos que todo espectador reconocerá y le adjudicará algún valor según con su percepción. Una inmersión activa del espectador hace que su percepción del tiempo se dilata.

La figura masculina deja de ejecutar la acción (que se asemeja a la de cavar) y se incorpora. El vestuario compuesto por un chándal blanco impoluto resalta en la oscuridad de la noche en el bosque y se convierte en un punto de luz. El espectador queda "hipnotizado" dado que la luz desprende de la figura/personaje que absorbe toda su mirada. La escena inaugural contiene todos los elementos que hace pensar en la escena de un crimen de numerosos sucesos de feminicidios que vemos en las noticias día tras día. Niñas y adolescentes desaparecidas, y posteriormente encontradas sin vida, y otros asuntos de enigmáticas desapariciones y muertes relacionadas con la violencia machista. Sin un atisbo de la violencia física ejecutada en escena, sin una prueba materializada de ello (el vestuario de ambas figuras se percibe como blanco, impoluto, sin manchas de ningún tipo, ni rotos tampoco, y, sin embargo, la tensión violenta, miedo e incertidumbre acapara la atención del espectador.

La oscuridad, la iluminación parcial y gradual construyen esta tensión junto a la música sintetizada estridente y las variaciones de los acordes largos, que prosiguen, se estiran y se extienden a medida que el movimiento de la figura masculina se contrasta con sus movimientos acelerados, no articulados en la acción incierta de cavar, esconder,

buscar, enterrar o similar. Todos estos elementos generan una cadena semiótica que genera intranquilidad y el miedo al terror de la incógnita que se apodera del espectador provisto de elementos que alteran su estado del espectador observador. Es como si todos los lenguajes y elementos empleados sirvieran para hacer al espectador partícipe activo de la pieza. El espectador hipnotizado así, pone de su parte y se abre a la historia, complementándola con sus propias sensaciones y experiencias vividas o temidas. En estos procesos, el tiempo se expande, estira, y se vuelve abstracto.

Los movimiento lentos y casi imperceptibles de la figura femenina dan la impresión de una ilusión del movimiento. Al ser extremadamente gradual, es difícil identificar el momento en el que se percibe como real. La escena del inicio de la pieza sirve como ejemplo: en el momento en el que la figura femenina se empieza a incorporar, la masculina se dispone a recoger los objetos desperdigados entre las hojas muertas en el suelo. Se aprecian botellas, latas vacías, una caja de cartón, envases que remiten al ambiente después de una fiesta y este hecho rompe la convicción del espectador relacionado con la idea del crimen, lo que hace suspender el tiempo mientras el espectador trata de resolver las incógnitas del relato.

Los ejercicios de estiramiento corporal que realiza la figura femenina al inicio de la pieza, en presencia de la figura masculina, son acompañados por el volumen y el tempo musical que aumentan progresivamente. Estas escenas aluden a una relación entre ambas figuras, representando una situación habitual entre un entrenador y una atleta, aunque en un entorno cargado de intencionalidad y lejos de ser casual.

Durante la realización de los estiramientos, la música sufre cambios: al acorde largo se añaden disonancias y ruidos. Los gestos del hombre evocan una figura que da instrucciones, que dirige al otro. Los estiramientos que se realizan a continuación llevan el cuerpo de la atleta al límite. Él se impone sobre ella, estirando su pierna de forma lenta y constante con una mano, mientras la otra se posiciona sobre el cuello de la atleta. Estos movimientos resultan amenazantes e inquietantes, aludiendo a un cuerpo o persona bajo amenaza. Los estiramientos verticales dan paso a movimientos horizontales, donde observamos un cuerpo sometido a la voluntad del otro. Esta imagen puede sugerir confianza o, más bien, un sometimiento silencioso, voluntario: una entrega pasiva.

A continuación, se suceden una serie de figuras que reflejan un cuerpo torturado, como la de la atleta tendida boca abajo, con los brazos y las piernas extendidos al límite, mientras el entrenador los estira aún más. Él manipula lentamente cada parte de su cuerpo, que va perdiendo cada vez más autonomía, transformándose en un cuerpo inerte,

semejante al de una muñeca de trapo. El hilo musical acompaña esta acción, extendiéndose como si fuera una prolongación de las partes del cuerpo de la atleta: una cuerda musical que se alarga a medida que el entrenador estira el cuerpo de la atleta. Esta imagen remite a la iconografía cristiana macabra, asociada con torturas y mártires. La inercia del cuerpo manipulado participa en la extensión temporal y la percepción del tiempo del espectador.

Durante los estiramientos, el entrenador inmoviliza progresivamente el cuerpo de la atleta, utilizando movimientos que contrastan entre una extrema lentitud y sacudidas repentinas. Estos movimientos se oponen a la pasividad del cuerpo de la atleta, generando un contraste que se transforma con el cambio de ejercicio, en el que ella, como si estuviera poseída, comienza a realizar abdominales en serie de manera frenética.

A medida que avanza este ejercicio, su cuerpo se va agotando. El agotamiento se manifiesta a través del sonido cada vez más fuerte de su respiración y de un cuerpo que pierde fuerza y vigor. Sin embargo, ella continúa con el ejercicio, aunque en un ritmo cada vez más descendente. El desgaste físico se expresa de forma física y visual a través de los gestos, mientras que el sonido musical acompaña esta decadencia con un largo y constante zumbido alargando la sensación temporal.

Los movimientos desglosados en slow motion del entrenador remiten a una figura en acecho y sus gestos ambiguos potencian la sensación de amenaza y peligro (como, por ejemplo, el gesto de buscar algo en sus bolsillos del pantalón chándal). La tensión de una nueva incógnita devuelve al espectador a la tensión inicial de un supuesto suceso.

Mediante movimientos desglosados y lentos, el personaje revela el contenido de sus bolsillos, que más tarde identificamos como muñequeras deportivas. Con esta revelación, el peligro parece cesar y se reinstaura un aparente orden, aunque la tensión no disminuye. A lo largo de la pieza persiste una sensación de tensión constante, incluso cuando los elementos que la generan se desvelan como partes lógicas y reconocibles del contexto.

La tensión es la herramienta principal que utiliza Vienne para jugar con la percepción del espectador, quien se ve obligado a cuestionarla constantemente. Todo parece apuntar hacia una dirección de inminente peligro que, posteriormente, se revela como inocua, lógica y contextual, como si lo que percibe el espectador inicialmente fuera erróneo o producto de su propia imaginación. Mediante la tensión, el tiempo se expande, se estira y se alarga.

Mediante los ejercicios de la atleta se expone su cuerpo y la figura del entrenador que lo controla, como en el ejercicio de abrir y cerrar las piernas en dirección lateral. De este modo, la posición corporal pone en primer plano el cuerpo de la joven y remite a lo carnal, sexual, intimo, a la cercanía física, a la exposición del cuerpo y la vulnerabilidad de la exposición bajo la mirada vigilante de la figura masculina, que se presenta como un pilar de la autoridad. En esta escena, la iluminación pasa de ser cenital y focal a crear una diagonal lumínica dentro del bosque, marcando el recorrido que las figuras han realizado desde el segundo término izquierdo hacia el primer término derecho. Cada ejercicio tiene su punto focal en esta diagonal lumínica, que crea un claro dentro del bosque. Poner atención en el espacio de acción y la distancia recorrida amplifica la sensación temporal del espectador.

En la realización de volteretas y otros ejercicios como acciones escénicas, el tiempo se expande a través de varias estrategias que Gisèle Vienne emplea para ralentizar y enfatizar la percepción del espectador sobre el desarrollo de la acción.

La repetición constante de las volteretas y la atención al detalle en cada movimiento ralentizan la progresión narrativa. La búsqueda obsesiva de la precisión crea una sensación de estancamiento temporal, ya que la atleta parece atrapada en un bucle interminable de esfuerzo y perfección. Esto enfatiza el desgaste físico y mental, prolongando la percepción de cada instante.

La minuciosidad con la que se describe el posicionamiento del cuerpo y su interacción con el espacio escénico genera una dilatación del tiempo. Cada pequeño ajuste del cuerpo se convierte en un evento significativo, haciendo que los momentos individuales se alarguen más allá de su duración objetiva.

La figura del entrenador, siempre presente y vigilante, añade una capa de tensión que contribuye a la sensación de lentitud. Su atención minuciosa y sus intervenciones puntuales resaltan la precisión necesaria en cada movimiento, alargando el sentido del tiempo en la percepción del espectador.

Como es habitual en las obras de Vienne que la música y la iluminación contribuyan a la expansión temporal, en esta pieza los sonidos prolongados, como notas sostenidas o zumbidos, y los cambios lentos de iluminación refuerzan la atmósfera de dilatación temporal. En conjunto, estas estrategias convierten una acción relativamente simple en un evento cargado de tensión, profundidad y significado, donde cada instante parece expandirse y desbordar su propia temporalidad objetiva.

La tendencia a la perfección examinada en la pieza *Éternelle Idole* y en esta pieza nos remite a la exposición del fotógrafo André Steiner, intitulada *Le corps entre désir et dépassement*,[34] comisariada por François Cheval y Nicolas Feuillie, en el Musée d´Art et d´Histoire du Judaïsme (Foyer, 16 de mayo al 22 de septiembre del 2024) en París. La fotografía de Steiner despliega su pasión por su prometida y el deporte del que era adepto. En sus fotografías vemos cuerpos desnudos y en movimiento en París, entre dos guerras. Su experimentación modernista le consagra como uno de los fundadores de la así llamada estética germánica de "Nouvelle Vision" de la que hace difusión en Francia. Entrenador de natación y participante en los Juegos Olímpicos se convierte en el especialista del cuerpo en movimiento y el desnudo. Considera el cuerpo fotografiado como un manifiesto tanto individual como social de la concepción moral del cuerpo aportando una visión de clichés y estereotipos en el deporte y la danza. (Cheval, 2024)

En los años treinta, el cuerpo fotografiado en su captación directa representa un manifiesto. Para Steiner, el cuerpo, el desnudo en particular, es una imagen desnuda, centrada en las consecuencias del esfuerzo. La búsqueda del movimiento da paso a una estética escultórica. Si la imagen del cuerpo remite al antiguo arte estatuario, la práctica social y colectiva del deporte suspende la sospecha de indecencia de la desnudez. El cuerpo desnudo pierde todo significado erótico en favor de un ideal social. Frente al descuido del cuerpo burgués, Steiner exhibe ostensiblemente un cuerpo erguido, en busca de la perfección del gesto. François Cheval (2024) analiza la obra de Steiner, a través del prisma de la representación del cuerpo como estética política.

Encontramos paralelismos en la búsqueda de Vienne de plasmar la imagen de un constructo social de la perfección ligada al esfuerzo, que cuestiona como modelo único válido, y una mirada distinta a la del fotógrafo en cuanto a la presentación del cuerpo desnudo que no despoja de su connotación sexual, no en términos moralistas sino como una llamada de atención en cuanto a la manipulación y exhibición del cuerpo femenino y la vulnerabilidad a la que este se somete mediante tales representaciones.

[34] André Steiner. Le corps entre désir et dépassement. (del 16 de mayo al 22 de septiembre de 2024) Musée d´art et d´histoire du Judaïsme, París, Francia

6.7 La palabra, el sonido y el movimiento en *This is how you will disappear*

La palabra hablada aparece solo en el minuto dieciséis. Trata de una voz masculina de proveniencia incierta. Se revela más tarde como una voz en off. Surge otra incógnita en este contexto, y, sin embargo, se plantean diferentes posibilidades – de una voz ajena, la voz como hilo del pensamiento del entrenador, un recuerdo, una vivencia del pasado o una fantasía. No es necesario aclararlo dado que trata precisamente de eso - de mover, remover, indagar, apuntar, despertar recuerdos para revelar los fantasmas y fantasías. Dado que todas ellas cohabitan este mundo, sirven para cuestionar lo que dimos por hecho, lo que sentimos, pero nunca pudimos reconocer, por lo tanto, no lo pudimos identificar como violencia a pesar de que perturbe y violente. De este modo, esta voz se suma a una serie de incógnitas mencionadas previamente, para cuestionarlas y desenterrar ambigüedades y violencias legitimadas por no ser identificadas como tales.

Al cabo de un minuto, el texto hablado se solapa con el volumen musical. Hay un cambio en la iluminación: la penumbra da paso a la oscuridad total, seguida por un halo de luz que desciende desde arriba. Esta luz destaca nuevamente el vestuario blanco, transformando a los intérpretes en figuras lumínicas. Figuras blancas, inmaculadas, que irradian luz y pureza, imponiendo un sentido de orden cada vez que la penumbra o la oscuridad intentan adueñarse del espacio. Es como si quisieran demostrar que todo está bajo control, como si el fantasma de la oscuridad que acecha en la penumbra no existiera.

Estos movimientos remiten a la autoridad que reclama la verdad y a un orden que invisibiliza las violencias, porque ese orden es, en sí mismo, una forma de violencia. Se trata de una violencia estructural propia de un sistema patriarcal que no se reconoce ni se cuestiona como tal. Es una violencia de doble moral, vinculada a una vida íntima silenciada y a una vida pública que protege las apariencias según un orden establecido, que no admite cuestionamientos ni dudas sobre su verdad y legitimidad.

Los ejercicios que la atleta realiza sin cesar tienen un efecto hipnótico en el espectador. En esas escenas, el entrenador aparece sumido en sus pensamientos, realizando gestos extraños, como quitarse las muñequeras y secarse el sudor del rostro con movimientos lentos y amplios. Esta exageración remite a una estilización del movimiento repetido: un gesto aparentemente lógico y común en el contexto, pero cuya ejecución genera inquietud, ya que el foco recae en una acción cotidiana que, en este caso, parece desprovista de significancia.

Durante estas acciones, la atención del entrenador se dirige hacia la atleta, quien cesa todo movimiento y se transforma en un cuerpo suspendido, evocando la imagen de un títere de muelle. Cuando el entrenador se aleja lentamente y desaparece en el bosque, la figura de la atleta se congela. Esta contraposición entre movimiento y quietud se mantiene constante a lo largo de la pieza, al igual que en las obras precedentes de Vienne, previamente analizadas en este trabajo.

El cuerpo animado se contrapone al cuerpo inanimado, en suspensión, o a la reanudación de un cuerpo autómata. Cuando el entrenador desaparece de la escena, ella retoma el movimiento, acompañado por el sonido ambiente: la respiración acelerada de la joven, entrecortada y ambigua, que evoca jadeos, suspiros, llanto o sollozos al mismo tiempo. La cadena sonora se transforma gradualmente en otra: los sonidos del bosque durante la noche, el canto de los pájaros y una serie de ruidos no identificados que emergen de la oscuridad. Se manifiesta así otra contraposición, entre lo interior y lo exterior, a través del sonido ambiente, donde lo íntimo cede paso a lo exterior.

El movimiento sonoro es repentino – aparecen distorsiones y ruidos que remiten a la dificultad, molestias, perturbación. Los movimientos sensuales de la atleta son acompañados con sonidos sintéticos de música electrónica industrial que recuerdan al sonido de una sirena y sus variaciones (que remiten a la sirena de un barco, claxon de un vehículo, zumbido de insectos etc.). A estas variaciones se suman nuevamente acordes largos que evocan la música sacra, como las composiciones para una misa. El sonido de las sirenas y los zumbidos se transforma en metálicos sinfónicos, recordando un concierto de campanas.

Durante los estiramientos, en la sucesión de movimientos de la joven atleta, se contrastan movimientos cortos y angulosos con movimientos amplios y ondulados. Se evidencia una estetización del ejercicio de estiramiento que se asemeja a una danza contemporánea. Las frases largas de movimientos se sincronizan con las largas frases musicales. La iluminación en estas escenas remite a la pintura, evocando imágenes de la Revelación o del Apocalipsis bíblico: la luz proviene de una nube en el claro del bosque, complementada con la bruma que envuelve el cuerpo de la joven y con la distorsión sonora. La franja horizontal de la escena se transforma en una nube de niebla densa que cubre el cuerpo de la atleta. Fragmentos de sus movimientos ralentizados se entrevén o se intuyen mientras la música también se ralentiza. Poco a poco, la joven desaparece por completo en la bruma para reaparecer como el contorno de una silueta, emergiendo a medida que la bruma se evapora lentamente.

Este juego de opacidad y transparencia, de apariciones y desapariciones, reduce la figura femenina a una silueta, un cuerpo fantasmal, incierto y en movimiento, mientras se vislumbra un fragmento del bosque en el que, por primera vez, se aprecian las sombras de las ramas de los árboles. La iluminación desciende brevemente para destacar un fragmento del bosque, mostrando los pies de los árboles sumidos en la densa niebla, antes de que todo se pierda en la oscuridad total.

La misma imagen se reanuda, apareciendo y desapareciendo con una iluminación cada vez más tenue. Esta luz prodigiosa evoca la iluminación característica de las pinturas de Caravaggio, mientras que la bruma y la niebla remiten a las obras de Patinir, donde la humedad en forma de bruma emana de sus paisajes pintados.

El movimiento sonoro de acordes largos ascendentes con distorsiones unido al juego sutil de intensidades lumínica variable crea una plástica visual y sonora que genera una atmósfera inquietante y apocalíptica. La bruma se expande, asciende y cubre todo el espacio escénico, dejando entrever las débiles siluetas de los árboles. Esta imagen fantasmagórica es característica de la pintura del Romanticismo.

En el punto álgido de la frase musical sagrada la oscuridad envuelve por completo el espacio escénico junto al de la sala en su totalidad, y esta es sucedida por una interrupción brusca del sonido. El contraste del silencio repentino y la oscuridad absoluta remiten al fin de algo. Este silencio momentáneo es seguido por sonidos de agua, ecos indefinidos, melodía de pájaros al amanecer y se va acelerando y deformando instalando inquietud creciente a través de la aceleración y deformación progresiva de los sonidos. Se entrevén cuerpos indefinidos que surgen de las profundidades del bosque. Un fragmento blanco y leve movimiento sugiere la presencia de la atleta en el término izquierdo. Desde el término derecho surge un brillo, a medida que se va acercando hacia el proscenio, se aprecia el brillo metálico de una indumentaria sugiere hombreras de tachuelas metálicas en un cuerpo.

Un cuerpo negro incierto, una voz entrecortada, como el dolor de un recuerdo:
“I was young and my head was full of death. I polished my body off nightly. I played my guitar all day.” (Vienne, Cooper, 2010, 00:40:23)
Un hombre joven, de estética rock, lleva un pantalón negro, el torso desnudo y una chaqueta de cuero con tachuelas en la parte superior. Se acerca a la atleta con la intención de ayudarla a levantarse. La voz en off susurra:

> Her eyes were two miles. If girls are God why ´d I eat shit when we kissed or I sang every time someone would interview me. She pushed me twenty years. When I cared, I hated her for it. What did I know…?
> I was trying to…What… (Vienne, Cooper, 2010, 00:43:45)

El sonido interviene y dialoga con la voz en off a través de gritos lejanos, truenos y campanas. El movimiento lumínico perfila los árboles en tonos azules, blancos y marrones, donde el paisaje aparece y desaparece con la disminución de la intensidad lumínica. La música de suspense se caracteriza por los contrastes de acordes.

Con la aparición del entrenador en escena, se plantea nuevamente la incógnita sobre los personajes, así como la veracidad y la realidad de la imagen y la procedencia de la voz: ¿un recuerdo traumático, una pesadilla, una fantasía, una escena imaginaria? Estas cuestiones son recurrentes en toda la obra de Vienne analizada hasta la fecha.

Las reanudaciones de la voz en off revelan un contenido perturbador que crea mayor confusión acerca del relato durante el encuentro del entrenador y el joven icono, que plantea posibilidades diversas acerca de su identidad: un fugitivo de la ley, el entrenador de joven, y otras:

"I killed my girlfriend. I might think the forest would erase it, or hide me. I´m famous out there." La misma voz afirma y hace las preguntas: "Did you rape her?" (Vienne, Cooper, 2010, 00:50:48) Entre sollozos y la respiración fuerte prosigue el texto:

> Do you think that would have made it magic? Yes, she was my girlfriend. I didn´t mean to. I´m glad you are here. I wanted to kill myself but I know I was very important so I killed her. Now, it will be both of us. I wasn´t thinking. I never think. (Vienne, Cooper, 2010, 00:54:42)

6. 8 La violencia y la ambigüedad en *This is how you will disappear*

La pieza *This is how you will disappear* explora la violencia y la ambigüedad mediante una intensa interacción entre sonido, movimiento y luz. En una de las escenas, el joven icono aparece detrás del entrenador, de pie y de espaldas al público, mientras el entrenador se encuentra de rodillas junto a un cuerpo tendido en el suelo. Los dos cuerpos, fundidos visualmente en una diagonal, parecen representar la conexión subconsciente entre ambos, como si el joven emergiera del imaginario del entrenador.

A lo largo de la pieza, los movimientos del entrenador generan inquietud y extrañeza. Manipula un cuerpo en el suelo, que parece un tronco, mientras pronuncia frases desconcertantes como: "That's why I don't kill that girl... But I want to. She is perfect. When things are perfect people care too much." (Vienne, Cooper, 2010, 00:56:32)

El sonido y la iluminación se combinan para crear un claro de bosque, mientras las palabras y los sollozos del entrenador intensifican la atmósfera. La tensión aumenta con la intervención de voces en off, como las frases: "Don't rape me. I would be shocked," "I should probably kill somebody, but not like this" que introduce un diálogo de tonos ambiguos que podría hacer referencia tanto a la muerte de la atleta como del joven icono, y transforma la percepción del espectador. (Vienne, Cooper, 2010, 00:57:24)

La obra juega constantemente con la no relación entre los personajes masculinos, cuya interacción inicial es distante y tensa. La primera conexión ocurre a través de un estallido de violencia: el entrenador golpea brutalmente al joven, desatando una furia que culmina en su muerte. Los sonidos de los golpes se transforman en una melodía electrónica distorsionada, mientras la iluminación revela manchas de sangre en el rostro y las manos del entrenador, intensificando el impacto visual de la agresión.

La figura del joven agonizante se convierte en una imagen martirizada, tendida sobre un tronco, y sugiere referencias visuales al sacrificio y la vulnerabilidad. La reaparición de la joven atleta introduce un contraste - su inmovilidad y el canto melancólico que alude a sueños rotos y resalta la fragilidad emocional y física de los personajes:

"I was pretty… when I was younger… When I stopped training… piece of shit inside", "There are people who said I´d be the greatest gymnast ever." (Vienne, Cooper, 2010, 00:59:52)

El bosque, envuelto en bruma espesa, se convierte en un escenario onírico donde las figuras aparecen y desaparecen, envueltas en luz y oscuridad. Un cuervo negro, símbolo de presagio y muerte, reemplaza al cuerpo del joven, mientras el entrenador realiza estiramientos con un arco, introduciendo una sensación de inquietud y ritualidad.

La oscuridad total se empieza a llenar del sonido de la música electrónica de acordes largos y disonancias al estilo de Black metal y durante algo más de tres minutos la sala completa está sumida en la oscuridad y envuelta en una atmósfera sonora disonante. (desde 1:05:22 hasta 1:08:30).

La obra culmina con una atmósfera sonora de acordes disonantes y un gradual regreso a la iluminación, que revela nuevas configuraciones del bosque. La ambigüedad de las figuras y las acciones, junto con los diálogos fragmentados y la violencia explícita, dejan al espectador en un estado de constante cuestionamiento sobre la realidad, la memoria y los significados ocultos. La iluminación junto al sonido de una melodía de volumen ascendente remite a alba, al despertar y por primera vez se nos presenta la imagen de un bosque denso con toda su profundidad.

En esta profundidad del bosque revelada hay un grupo de figuras de adolescentes en el segundo término centro y una tienda de campaña con un desorden de objetos en la puerta de la tienda. Hay tres adolescentes, una de ellas es una joven de pelo rubio y rostro angelical como la joven atleta. Se encuentra en la misma posición en la que estaba la joven atleta mirando al mismo punto donde anteriormente yacía el cuerpo del joven asesinado. La melodía electrónica se transforma en una frase larga que reanuda la composición musical que remite a una sirena.

Se percibe una estática total en las figuras, lo que estimula al espectador a examinarlas detenidamente para intentar discernir si se trata de figuras animadas o intérpretes, o bien de inanimadas o muñecos. La escena se cierra con un oscurecimiento gradual que pasa al azul oscuro, casi negro.

La reanudación del movimiento lumínico enfoca primero la posición donde se encontraba el grupo de adolescentes, ahora desaparecido, y luego se desplaza hacia el lugar donde yacía el cadáver del joven asesinado. De las profundidades del bosque emerge un hombre vestido con un chándal azul oscuro, que lleva un objeto irreconocible en la mano. Se detiene para realizar estiramientos mientras manipula el objeto.

El sonido del canto de pájaros al amanecer se intensifica, acompañado por una iluminación que sugiere el inicio del día. El objeto en las manos del hombre se revela como un arco, que utiliza para disparar flechas hacia un árbol cercano. Repite esta acción

varias veces, luego saca una cámara fotográfica de su bolsillo y toma imágenes de las flechas clavadas en el tronco del árbol. Esta acción y su atención se ven interrumpidas por la aparición de un cuervo que sobrevuela al hombre, sorprendiendo al espectador y a él mismo con su presencia. Un oscuro total envuelve la escena nuevamente, dando paso a una nueva imagen: el cuerpo inmóvil de un adolescente acompañado por una voz que suplica: "S'il vous plaît… Attendez!" (Vienne, Cooper, 2010)

This is how you will disappear utiliza elementos visuales, sonoros y narrativos para profundizar en los límites entre la violencia, la fragilidad y la percepción, mostrando un mundo en el que los personajes y sus acciones se desdibujan en un espacio onírico y perturbador.

6. 9 El espacio escénico como reflejo de la preocupación de nuestros tiempos

En su libro, *Morts ou Vifs* (2021) Julie Sermon habla de la revitalización del pensamiento y del imaginario colectivo que requiere de nuestra coyuntura ecológica. En 1989, Félix Guattari (1989) señala que en realidad existen tres ecologías interdependientes: la ecología del medioambiente, la ecología social y la ecología mental. El punto de vista que defiende Guattari es que el deterioro de los entornos naturales no puede desvincularse del empobrecimiento general y sistémico de todos los entornos de vida (ya sean personales o profesionales, naturales o urbanos) y de todas las formas de vida (individuales y colectivas, humanas y no humanas). La biodiversidad en todos los niveles (ambiental, social y mental) está amenazada por lo que Guattari llama Capitalismo Global Integrado CMI: el poder de esta ideología, la forma en que estructura profundamente nuestras formas de ser, hacer y vivir, sentir y pensar, incluso en el campo de las artes, teniendo el efecto de sobredeterminar las dificultades que tenemos para imaginar alternativas reales (políticas, sociales, prácticas).

Del mismo modo, J. Sermon (2021) examina la relación entre las artes escénicas y la ecología, destacando la necesidad de formular nuevas preguntas y articular nuevos problemas. Propone explorar cómo las prácticas y los trabajos escénicos pueden convertirse en una caja de resonancia para las cuestiones relacionadas con la ecología. Además, subraya la importancia de crear un espacio para cuestionar nuestras

representaciones y valores, planteando un desafío: transformar nuestras imaginaciones, comportamientos y sensibilidades.

Sermon observa que existe una tendencia de pensar en ecología en términos punitivos, relacionado con las prácticas que el ser humano debería reducir y/o abandonar y en términos moralizadores, calificar de bien/mal, responsable/irresponsable. Sermon afirma que "esta podría ser también una ocasión de transformar nuestra historia, nuestro imaginario, y nuestras prácticas." (2021, p. 15)

Muertos o vivos, el sintagma de J. Sermon, recurrente en forma de lo animado/inanimado en la obra de Vienne, podría interpretarse desde una perspectiva ecológica, vinculada a las nuevas formas de representar nuestros sentimientos frente a los desastres ecológicos actuales y futuros. Estas representaciones podrían evocar emociones como angustia, tristeza, cólera, disgusto, negación y, sobre todo, asombro, junto con la necesidad urgente de comprometerse con la causa.

Cheryll Glotfelty, en *Literary Studies in an Age of Environmental Crisis* (1996) señala que, según el postulado fundacional de la ecología, cada entorno vital, en sus componentes orgánicos e inorgánicos, influye en el comportamiento y las acciones de quienes lo habitan, y recíprocamente, a través de sus acciones y comportamientos, los seres vivos influyen en su entorno vital, y, por tanto, en sus condiciones de existencia. La premisa fundamental de la Ecocrítica es el hecho de que la cultura humana está ligada al mundo físico, al que afecta como este le afecta a ella también. (Glotfelty, 1996, citada en Sermon, 2021)

Aunque es importante señalar la relevancia medioambiental que podría ser una de las posibles lecturas del trabajo de Vienne, aquí nos centraremos más en el tema de ecología como vínculo de naturaleza y cultura. Nuestra naturaleza está conectada a un conjunto de elementos, animados e inanimados, orgánicos e inorgánicos que componen la realidad del mundo. Jacques Rancière, en su libro *Malaise dans l´esthétique* (2004) (Malestar en la estética) señala que :

> L´art n´est pas politique d´abord par les messages et les sentiments qu´il transmet sur l´ordre du monde. Il n´est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. Il est politique par l´écart même qu´il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d´espace qu´il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace ⟨…⟩

> La politique consiste à reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d´une communauté, à y introduire des sujets et des objets nouveaux, à rendre visible ce qui ne l´était pas et à faire entendre comme parleurs ceux qui n´étaient perçus que comme animaux bruyants. (Rancière, 2004, pp. 36-37, y 38-39)

La pieza *This is how you will disappear* de Vienne nos lleva a la observación y la exploración de nuestras condiciones mediante el distanciamiento, examinar nuestras propias angustias, tristeza, rabia, disgusto, y la deformidad del mundo. Observamos cierta miopía y alienación en nuestra época en relación con el acceso excesivo a información y fuentes poco fiables que llevan a la desinformación, lo que deforma las relaciones entre los seres humanos y altera el modo en que compartimos la vida. Esto, a su vez, genera una distorsión en la percepción debido a la manipulación constante.

Las artes escénicas funcionan como una caja de resonancia de la sociedad - un espacio para cuestionar nuestras representaciones y valores, un lugar de transformación de nuestro imaginario, comportamientos y sensibilidades. Además, sirven para examinar nuestra relación con el desastre, los horrores, el dolor ajeno y reflexionar sobre la sociedad y la época en la que vivimos.

Sermon (2021) señala que los artistas dan forma a mundos y situaciones que, aunque sean completamente fantasiosas, se ofrecen a nuestros cuerpos y a nuestras mentes como espacios concretos de inversión psíquica, emocional, y sensorial. La escena es un espacio-tiempo físico y ficcional donde mediante técnicas y artificios diversos, lingüísticos, corporales y materiales, tratamos de imitar o reinventar la vida.

En relación con los motivos extraterrestres y la nave espacial que aparecen tanto en *Éternelle Idole* como en *Extra Life* de Vienne, la escena teatral se transforma en un espacio de exploración que alude a los hipotéticos mundos futuros.

De este modo, sus piezas se asemejan a relatos filosóficos con elementos de ciencia ficción, como lo sugieren los individuos perdidos en el bosque de *This is how you will disappear*, que se mueven y desplazan en slow motion, la nave espacial en *Éternelle Idole*, o el trabajo lumínico que simula la llegada de una nave espacial y las señales del universo en *Extra Life*.

En *This is how you will disappear*, Vienne aborda nuestros recursos, deseos e (in)capacidades a lo largo de una noche que parece contener toda una vida. La relación física y afectiva con el entorno —representado por el paisaje de un bosque nocturno envuelto en bruma— actúa como motor dramatúrgico, dando voz a todos los elementos

"vivos", tanto humanos como no humanos, que habitan estos espacios, como los árboles, la niebla y la bruma, para hablar de violencias.

Vienne no narra una historia, sino que expone situaciones que resuenan en el espectador, evocando la dimensión del recuerdo, la introspección y una realidad íntima amplificada. Tal como señala O. Neveux (2019), la experiencia de lo ficcional que propone el teatro no busca proporcionar más conocimientos o información al espectador que los que poseía antes de asistir a una representación, sino transportarlo a un mundo amplificado por lo que ha sido visto, dicho y presentado en el espacio-tiempo transformador de la representación.

El procedimiento escénico y la perspectiva de Vienne deconstruyen los modelos convencionales a través de su particular relación con el espacio y la temporalidad, dando forma a imágenes, cuerpos y situaciones que se alejan de los modelos preconcebidos. Sus arreglos narrativos, cargados de significado y sensibilidad, contribuyen a examinar nuestro imaginario mediante formas simbólicas, estableciendo nuevas maneras de pensar y de relacionarnos, así como cualidades renovadas de afecto y atención. En este sentido, y en relación a la ecología social y mental de Guattari, encontramos un paralelismo con el pensamiento de J. Sermon, que señala que:

> Una manera de reflexionar sobre las articulaciones entre las artes escénicas y la ecología consiste, precisamente, en centrarse en las formas dramatúrgicas y escénicas que desarrollan los artistas. El objetivo, entonces, es cuestionar cómo estas formas de contar y representar pueden transformar, deshacer y contravenir las maneras en que nos relacionamos con el mundo. (2021, p. 76)

This is how you will disappear de Vienne, al igual que sus trabajos anteriores, remite al teatro de paisaje de G. Stein, que invita a ver, escuchar y sentir lo que ocurre en escena como si estuviéramos ante un paisaje, donde la emoción del espectador se retrasa o se adelanta a lo largo de la obra. Sermon (2021) observa que, en el teatro de Stein, mientras la trama dramática implica una temporalidad secuencial (en la que se alternan, de manera cuidadosamente establecida, momentos planificados para conocer a los personajes y obtener la información necesaria para comprender la acción, junto con otros diseñados para aumentar la tensión, acelerar los acontecimientos y provocar giros según un esquema teleológico de inicio, medio y final), el teatro de Gertrude Stein se caracteriza por ser un teatro sin "historia". Este se fundamenta en variaciones continuas, simultáneas

y relacionales del presente de la percepción, en el que estas relaciones mantienen un lugar de acción y un principio de composición.

De manera similar, en la obra de Vienne, el paisaje tiene su propia constitución y establece relaciones con los demás elementos: los cuerpos de los intérpretes en el espacio, sus movimientos, el sonido, la iluminación. Todos estos componentes se relacionan entre sí, y sus proporciones varían, provocando cambios en los detalles que, a su vez, modifican otros detalles. A partir de esta relación se construye otro paisaje, interno e íntimo, que se despliega en cada espectador en función de su propio paisaje interno, compuesto por una memoria sensorial fragmentada que, junto con su percepción individual, da forma a una historia personal.

Como señala Lehman (2013), en el teatro postdramático las palabras llegan a perder su significado racional y son utilizadas por su valor sonoro, constituyéndose en un elemento más de ese «paisaje»; la desaparición de la fábula y esa nueva percepción suponen, por otra parte, una reordenación de las tradicionales coordenadas espacio-temporales. Así, en la pieza de Vienne, desde una perspectiva dramática, no existe una narrativa que se despliegue a través del desarrollo de la acción.

Los personajes se presentan como estereotipos que son cuestionados al ponerlos en relación con una locación —un paisaje nocturno— y una temporalidad. En esta obra, los mundos inconexos de los personajes, como una joven atleta, su entrenador y un hombre con estética rockera, se superponen y entrelazan.

El vestuario deportivo blanco de la atleta y su entrenador, junto con el entrenamiento que se lleva a cabo, remiten a un contexto urbano: instalaciones deportivas al aire libre en pleno día o gimnasios con luz artificial en interiores. En contraste, el hombre joven, ícono del rock, que aparece solo en medio de la noche, se convierte en la víctima de una violenta agresión física.

La inesperada convergencia de estos personajes, la disociación de los lugares que comúnmente se asocian a ellos y la composición que conecta elementos inesperados generan una realidad paralela. Esta dimensión sugiere un paisaje fantasmagórico, poblado de fantasmas surgidos de las fantasías, o un paisaje interior perturbado que refleja tensiones ocultas y conflictos no resueltos.

Del mismo modo en que G. Stein otorgaba igual importancia a los movimientos y las palabras, tanto de los humanos como de los no humanos —animales, plantas y elementos naturales—, en la pieza de Vienne los elementos que se relacionan generan presencias y sensaciones. En este contexto, los movimientos de los humanos se entrelazan

con los movimientos "naturales" (visuales, como los movimientos lumínicos de la noche a cielo abierto, los movimientos del aire, la bruma y la niebla; y sonoros, como los sonidos del ambiente) y con los movimientos "no naturales", representados por el sonido sintético de la música electrónica de patrones repetitivos.

En esta pieza la atmosfera generada por todos los elementos mencionados remite a los artistas como John Cage o Robert Wilson, que según Bonnie Marranca, no tratan de imitar la naturaleza sino de crear mundos alternativos de una multiplicidad de especies y lenguajes en interacción constante. (Marranca, 1996)

Marranca (1996) concibe el teatro ecológico como aquel que designa el escenario como un espacio "cósmico", donde los signos del mundo exterior son filtrados por la imaginación creativa del artista. Marranca abraza un cierto tipo de idealismo, tanto organicista como holístico, que la guía a una nueva espiritualidad. Invoca *Steps to an Ecology of Mind* (1972) de Gregory Bateson, y a Gertrude Stein, cuyas ideas apoya apasionadamente en un artículo inicial sugestivamente titulado *Presence of Mind* (1994). (Marranca, 1994)

El enfoque de Marranca en la imaginería ecológica y naturalista es especialmente productivo en *The Mus/ecology of John Cage* (2012), donde Marranca describe a Cage como alguien que documentó los sonidos del mundo y convirtió la composición musical en una ecología. Mantiene la misma metáfora para la obra de Robert Wilson, especialmente en la naturaleza "archivada" de *The Forest* (1988), donde su creación de un bestiario diverso le da a la interpretación un "sentido de cosmología".

Marranca comprende el texto teatral como un organismo, una entidad con su propia vida que se renueva con el tiempo. El texto se metaboliza a través del trabajo de los artistas y en la subjetividad de cada lector/a y espectador/a. (Marranca, 2012)

Considera el mundo de una obra como un entorno y un conjunto de textos, imágenes o sonidos que conforman un ecosistema.

Como afirma Sermon (2021), las ideas de Marranca fueron criticadas por W. Arons y T. J. May por ser demasiado metafórica, y porque su uso metafórico podría deformar la realidad de las cuestiones de ecología. De todas formas, la afirmación de Marranca no deja de ser interesante como idea.

En su libro *The Carrier Bag Theory of Fiction* (2019), (Teoría de la bolsa de la ficción) Ursula Le Guin hace observaciones sobre la necesidad de inventar otras dramaturgias sin que estas renuncien contar historias, sino contar otras y de otro modo.

Con un cierto sentimiento de urgencia buscaba la naturaleza, el tema y las palabras de la otra historia, que nunca fue dicha y la llama la historia viviente.

De la misma manera, M. Corvin (2014) propone juntar todas las dimensiones y formas de la existencia no humana con la que el hombre se relaciona tanto en la vida como en escena. En la pieza de Vienne encontramos una serie de características que coinciden con lo que M. Corvin (2014) define como una dramaturgia multidimensional donde se despliega una polifonía de cuerpos animados e inanimados, de todos los lenguajes y materialidades en escena.

La perspectiva de Corvin (2014) comprende una sensibilidad de un imaginario ecológico y considera que esta dramaturgia se basa no únicamente en las acciones y decisiones de los protagonistas, sino en formas de presencia y modos de atención distribuidos entre lo animado y lo inanimado, lo orgánico y lo inorgánico, lo natural y lo tecnológico donde entidades distintas de los humanos se convierten en verdaderos compañeros de juego y, por tanto, permiten explorar formas de agenciamiento, escalas de representación y puntos de anclaje (perceptivos, narrativos) que ya no se limitan a los específicos del cuerpo y del punto de vista humano, donde las relaciones con el espacio, la temporalidad, y las cosas, ya no están determinadas principalmente por las nociones -depredadoras- de utilidad y/o eficiencia, y por lo tanto, predominan las acciones des-realizadas (acciones ralentizadas, iterativas, insignificantes, aleatorias, fallidas).

A lo largo de la pieza de Vienne, el espectador asiste a momentos lúdicos, contemplativos e inquietantes entre los cuerpos (de los intérpretes) y distintas materialidades (la bruma, la niebla, la humedad que se percibe en el ambiente, aíre, la materia orgánica de la escenografía, tierra, hojas etc.). Vienne genera y provoca significados y emociones que, en lugar de pasar por efectos de reconocimiento e identificación, se basan en la atención prestada a todo lo que existe e interactúa, más allá o independientemente de las acciones, voluntades e intereses de los seres humanos.

Las artes escénicas, de hecho, participan en esta audaz y necesaria remodelación de nuestras sensibilidades. Ampliar el campo de nuestras representaciones contribuye a renovar la manera de ver el mundo y de situarnos en él, y tanto más concretamente que, en escena, la cuestión de cómo dar voz a lo que en un principio no la tiene y se escapa a la representación (figurativa y por extensión política), que estas sean escuchadas, vistas y percibidas. Vienne lo plantea de manera muy efectiva explorando la dominación y violencias disfrazadas de cuidados y amor paternal, la voz de la naturaleza en un paisaje

nocturno que se asemeja a un paisaje apocalíptico de visión distópica de nuestra época en el plano social, medioambiental y político.

Este proceder se puede relacionar de manera metafórica con el pensamiento ecológico del teatro, y remite a B. Marranca (1996) y su consideración del mundo de una obra teatral como un entorno vinculado a un sistema cultural, lo que nos remite a la pieza de Vienne. Este pensamiento se articula en la pieza gracias a sus maneras de contar las violencias intrínsecas de un sistema cultural e induce otros modos de decir, hacer, pensar y organizarse en escena.

6.10 Espacio escénico atmosférico

> *Tout mon travail est traversé par la question du rapport à l'image – en référence à toute représentation fixe comme la photographie, le tableau, la statue –, au mouvement et à la scène réelle. Cette relation interroge le lien dans le mouvement entre la représentation et l'être. De là, la création de formes au croisement des arts plastiques et du spectacle vivant, ambiguïté qui me semble être également inhérente aux arts de la marionnette.*
>
> Gisèle Vienne

A primera vista, un bosque natural formado por árboles reales, hojas caídas naturales, y pájaros reales adquiere rápidamente un carácter inquietante y sensible que, gracias al juego de luces, el vídeo y la niebla termina convirtiéndolo en el protagonista principal de la obra. Esta instalación imponente (más de una tonelada de árboles están presentes en el escenario) y emotiva (reflejo del espacio mental del entrenador) influye en los personajes que la atraviesan. A pesar de los elementos realistas, las capas de niebla que delimitan zonas a veces abstractas y a veces precisas, remiten al espectador al ámbito de la ficción y de la pintura.

Con el movimiento generado por el desarrollo de la escenografía, toda la pieza, a partir del orden vinculado a la civilización, se deslizará hacia el salvajismo y nos permitirá cuestionar la articulación de estos opuestos. Como señala Vienne (2010), el bosque se ha convertido, desde la literatura medieval, en un arquetipo utilizado en la narración como lugar donde se desarrollan temas opuestos como - el amor, la aventura, la búsqueda, el encantamiento, la visión - así como sus contrapartes oscuras - la muerte, la locura, la penitencia - donde un entorno idílico se transforma en una pesadilla. La artista observa que :

> Ce cadre me semblait d'autant plus nécessaire que nous étions partis dans la création d'une scénographie proche du décor de cinéma, avec lequel il fallait pourtant affirmer notre différence. Je crois que c'est suite à mon séjour à Kyoto que j'ai pris conscience de mon intérêt pour le cadre. J'avais alors été marquée par les jardins, et plus encore par la vue sur ces jardins que l'on avait depuis l'intérieur d'un temple ou d'une maison. Ces jardins sont faits pour être mis en scène et c'est l'effet que créent les cadres architecturaux. Magnifiques de l'extérieur, ils l'étaient peut-être plus encore « encadrés ». J'ai pu retrouver ça dans les thermes qu'a construits Peter Zumthor à Vals. Au lieu de laisser la vue complètement dégagée, l'architecte l'a encadrée de diverses manières afin que nous puissions contempler la nature autrement. Le cadre est pour moi stimulant. Il transforme réellement notre regard sur les choses, sur ce que l'on voit. (Fernandez, 2011, p. 4)

En un momento crucial de la obra, toda la ambivalencia del espacio del bosque y los fenómenos meteorológicos que lo habitan se desarrolla independientemente de los protagonistas. La llegada de los poemas, las palabras de Dennis Cooper que entran en la sala nos anuncian el cambio estético que se avecina y nublan el entendimiento del espectador. Las voces disociadas y las voces interiores hacen entender que todas provienen de la misma persona, del entrenador. La belleza ligada al desorden se despliega posteriormente en una puesta en escena que apela a un nuevo registro que podría parecer más narrativo, pero cuya incoherencia revela su aspecto fundamentalmente mental, mezclando pensamiento confuso y rechazo de lo que emerge más claramente en la conciencia.

Vienne señala que su elección del bosque, a veces mágico, inquietante o acogedor, se inspira en una serie de referencias imaginarias: el movimiento literario, musical y pictórico del romanticismo alemán (siglos XVIII y XIX), que sitúa en el centro de sus

temas los sentimientos de los individuos torturados, y a menudo pone de relieve los cambios climáticos como espejo de nuestros estados de ánimo, pero también el cine de la angustia, referencia importante en la obra de Vienne y Cooper, o los grandes textos medievales en torno a la búsqueda del Grial de estructura novelesca. (Fernandez, 2011)
Los personajes de la pieza hacen eco de sus referencias como el viaje iniciático del entrenador y la atleta, y las pruebas morales que enfrenta, desde su relación con la deportista hasta su enfrentamiento con la muerte.

Vienne observa que, como la estación espacial de Solaris de Stanislas Lem, en la que el héroe descubre que el espacio que lo rodea genera apariciones, este paisaje está embrujado, atravesado por sombras (el trabajo de vídeo y de la niebla), muñecos y por la figura, a la vez grandiosa y caída, de la estrella de rock que, en última instancia, podría parecer que se trata de pura invención mental del entrenador, más que de una aparición real. (Fernández, 2011)
Estas perturbaciones parecen tomar forma a través de la figura de una joven estrella de rock que busca exilio en el bosque. Este espacio se convierte en un lugar de perdición, donde los personajes se revelan a sí mismos y son atormentados por el control de sus pasiones. La música, el movimiento y toda la estética desplegada transmiten tanto a los espectadores como a la joven atleta —espectadora oculta de la escena del crimen— el presentimiento de que existe un placer al que se puede acceder a través de la ruina y la aniquilación. Este pensamiento nos remite a la atleta y a su reaparición en el bosque, en la escena del crimen, que parece simbolizar un regreso al abismo.

La violencia jubilosa surge de un dolor profundo mezclado con una voluntad que parece ser el motor que anima a los tres personajes de la pieza. El bosque, en su valor arquetípico, se presenta como el lugar predilecto para la búsqueda espiritual.
Es precisamente esta búsqueda la que, al final, se revela como la verdadera aspiración que impulsa a estos tres personajes, quienes parecen ser uno solo: el entrenador y los dos fantasmas que emergen de su imaginación. No podrán formular lo que buscan hasta el momento en que experimenten la conexión entre el orden y el caos, la razón y los impulsos, el control y el abandono. Será entonces cuando comprendan las fuerzas contradictorias que los mueven y que generan este antagonismo interno, según afirma Vienne. (Fernandez, 2011)

La experiencia física vivida por estos personajes encuentra su importancia en el hecho de que la revelación de una verdad espiritual más profunda se encuentra en el tormento. Las pruebas que atraviesan están vinculadas a sus ambiciones y dilemas

internos, y estos conflictos se reflejan en las articulaciones estéticas de Vienne. Esta tensión estética vinculada a la vida espiritual se desarrolla dentro de la escenografía. El bosque y los fenómenos meteorológicos que lo atraviesan, un paisaje en plena evolución, son tratados como un reflejo de los estados de ánimo y la psicología de los personajes, inscribiéndose así en la tradición del romanticismo.

La ambivalencia del bosque, mencionada anteriormente, también permite pasar de un espacio más naturalista a un espacio irreal. El potencial dramático de los fenómenos aparentemente naturales, desarrollado con todo lo que ofrece la escenografía del bosque y los fenómenos meteorológicos, aunque se desarrolle en diálogo con el ser humano, prescinde completamente de ellos en determinados momentos de la obra.

El trabajo visual que Vienne realiza para esta pieza consiste, entre otras cosas, en crear y provocar fenómenos naturales que se convierten en experiencias fisiológicas y psicológicas tanto para los protagonistas como para los espectadores. La artista señala que le interesa el espacio que existe entre la expectativa racional que provoca un acontecimiento y sus vínculos con la experiencia física que se experimenta. Vienne explica que todo el equipo trabaja la relación emocional que cada uno de ellos tiene con los fenómenos meteorológicos y la forma en que estos afectan a nuestra sensibilidad. Se interesa especialmente la relación física con este tipo de fenómenos, en su caso creados y reconstituidos. (Fernandez, 2011)

A la belleza plástica se suma un paisaje sonoro. La articulación de la plástica visual con la música también recuerda las ambiciones estéticas de un movimiento artístico. Los elementos diegéticos (los efectos sonoros, los sonidos de la escenografía, los textos) y extradiegéticos (la música) fueron pensados como una sola partitura, mezclándose en ocasiones entre sí. Además, la emisión y difusión del sonido se ha diseñado en un sistema de espacialización que permite escenificar los sonidos y distorsionar la percepción del propio entorno, su tamaño, su color, como pueden hacerlo elementos visuales como la luz o el vídeo. La retransmisión en directo, posible gracias a este sofisticado dispositivo, a los creadores sonoros, Stephen O' Malley y Peter Rehberg, abrió una nueva vía a la interpretación musical. La mezcla, la edición y la difusión de sonidos preexistentes permitió variar su uso de una función a otra, recreando cada vez este paisaje auditivo. (Fernandez, 2011) Vienne comenta la importancia del paisaje sonoro en esta pieza:

> La question est centrale et est intervenue très tôt dans le processus de création. L'idée était de partir dans deux grandes directions de travail, qui s'articulent avec le reste de

> l'écriture de la pièce : un son de l'espace de la fiction, de l'ordre du bruitage, conçu plus comme une musique concrète que dans une quête de réalisme, et un son extérieur, de l'ordre de la bande-son musicale. Depuis *Éternelle Idole*, l'enregistrement en studio de compositions pour plusieurs instruments fait également partie de l'écriture sonore. Ce qui m'intéresse également est de comprendre comment certains sons de films peuvent être inquiétants, et quelle réception physique nous pouvons en avoir. J'essaie de comprendre comment ces bandes-son sont conçues pour m'inspirer de leurs ressorts dramatiques. (Fernandez, 2011)

6.10.1 La cromática del bosque – blanco y negro

La historia de los colores es una historia social sobre los universos simbólicos de diferentes épocas y civilizaciones. La sociedad define el color y sus significados, construye sus códigos y sus valores, y establece su uso, prácticas y problemas. El color como parte de la plástica visual tiene un lugar importante en la obra de Vienne al igual que los demás elementos que constituyen su obra. En esta pieza, los colores dominantes son blanco y negro, el blanco del vestuario de la atleta y su entrenador y el negro de la noche que envuelve el espacio escénico y el vestuario del personaje surgido del bosque, un icono del rock.

Estos contrastes plasmados por blanco y negro hablan de la manera directa y literal al espectador y evocan nuestra historia cultural vinculada al color. Como señala M. Pastoureau (2008), en la Edad Media, este es el contraste más duro que se puede escenificar: se utiliza para vestir a los enfermos mentales y para resaltar cualquier comportamiento peligroso, transgresor o diabólico. Al igual que el blanco, al que no siempre estuvo vinculado, el negro había ido perdiendo su estatus de color entre finales de la Edad Media y el siglo XVII: la aparición de la imprenta y la imagen grabada (en tinta negra sobre papel blanco) situó estos colores en una posición particular que la Reforma protestante primero, y luego el progreso científico, terminaron por colocar fuera del mundo de los colores. Cuando Isaac Newton descubrió el espectro en el horizonte de los años 1665-1666, en realidad puso en primer plano un nuevo orden de colores en el que ya no había lugar ni para el blanco ni para el negro lo que supuso una revolución cromática.

Pastoureau (2008) observa que los versos de la Génesis mencionan que la oscuridad precedió a la luz, envolvía la tierra cuando los seres vivos no la poblaban aún.

En Génesis, capítulo uno de la Biblia leemos que "la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo."[35] Esta descripción se asemeja a la escena inaugural de la pieza de Vienne como a otros instantes de la pieza desprovistos de intérpretes en escena, solo el paisaje tenebroso que envuelve el espacio escénico.

El negro introduce al espectador a la atmosfera temerosa y aterradora de *This is how you will disappear* – un mundo de la oscuridad que proseguirá a lo largo de toda la pieza.

Esta oscuridad remite a Nyx, diosa de la noche, la hija del Caos, del vacío primordial y madre de Urano y Gaia, el cielo y la tierra y también dio a luz, entre otros, a varios demones alados como Tánatos (muerte), Hipnos (sueño), Ezis (angustia, dolores) y las Keres (vengadoras implacables), a Némesis (castigo divino). La lista es larga y depende de las fuentes, pero los demones mencionados remiten a la historia de Vienne adentrada en la oscuridad de la noche en donde se entremezclan la pesadilla, el sueño, angustia, el secreto, la discordia y la muerte. El bosque, espacio sagrado de la humanidad, en la mitología nórdica toma el relevo de las cavernas, siendo un espacio privado de luz, propio de lugares sagrados. (Eliade, 1974)

Pastoureau (2008) señala que como ocurre siempre en la mitología religiosa, la simbología de estos espacios es ambivalente y conlleva una connotación negativa dado que todos los lugares oscuros primigenios, lugares de sufrimiento y desgracias albergan todo tipo de peligros. Estos resultan aún más inquietantes en la oscuridad, aprisionan y son lugares de castigo, tortura, sepulcro o un verdadero infierno.

Las culturas antiguas tienen una sensibilidad más desarrollada y matizada hacia el color negro que las sociedades contemporáneas - no había un solo negro sino negros. La lucha contra la oscuridad, el miedo a la noche y la búsqueda de la luz llevaron poco a poco a los pueblos de la prehistoria y luego a los de la antigüedad a distinguir diferentes grados y cualidades de la oscuridad. (Pastoureau, 2008)

Otro testimonio de esta diversidad de tonos negros percibidos por los pueblos antiguos se encuentra en el léxico. Del mismo modo, se trata de las diferentes tonalidades utilizadas por los artistas, pero también y sobre todo para nombrar todas las cualidades del negro que presenta la naturaleza. Esta es la razón por la que en la mayoría de las lenguas antiguas el vocabulario de negro suele ser más rico que en las lenguas modernas

[35] Génesis, Capítulo I, Torre de Babel Ediciones.

cuyo significado más próximo tiene origen el el latín que distingue el negro mate (ater) y negro brillante (niger). (Pastoureau, 2008)

En el campo de los colores, la relación con la luz prima sobre todo y por eso, aunque el negro es el color de la oscuridad, hay negros "luminosos", negros que brillan antes de oscurecerse, negros luminosos antes de convertirse en completamente negros. Este juego de diferentes tonos y cualidades de negros se aprecian en esta pieza donde el trabajo lumínico de diferentes focos e intensidades metamorfosea constantemente el espacio escénico dotando el espacio natural de atmósferas distintas. Estas se ven cargadas de una gama simbólica del color que generan sensaciones de tristeza (ante el cansancio de la atleta y la imposibilidad de alcanzar su meta); de asistir a un lugar malvado (las tensiones que se generan con el tono saturado de negro mate cuando aparece el joven icono del rock); un lugar feo de un bosque de troncos finos con ramas caídas, sin hojas ni copas, arboles fantasmagóricos como monstruos en la noche, que espantan y muestran el lado cruel, malvado, y diabólico del entrenador en el momento de la agresión física y el asesinato del joven, como en la construcción de la tensión en la relación ambigua con la joven atleta. La tensión cromática se refleja en los contrastes de las prendas del vestuario de la atleta, compuesto por un vestido blanco corto con un cinturón negro que resalta su cintura, complementado con bailarinas de satén blancas satinadas, propias de la danza clásica. El joven icono viste de negro mientras el entrenador oscila entre el vestuario de color oscuro al inicio de la pieza y su contraste blanco, hacia el final de la pieza.

En cuanto a los matices de la cualidad e intensidad cromática están presentes mates, brillantes, tonos saturados y no saturados, densos etc. Antiguamente y aún hoy en día, en diferentes lenguas nos encontramos con comparaciones en el léxico como puede ser: tener el alma negra (español), negro como el cuervo (en francés), negro como la noche (serbo-croata) etc., y estas nos remiten al uso de negro de Vienne.

6.10.2 El paisaje infernal

Negro como color del caos primordial se plasman en escena mediante la confusión de dimensiones de sueño, pesadilla, fantasía sobre la muerte, recuerdos traumáticos o simplemente una realidad confusa y caótica donde es difícil dilucidar la relación entre los personajes y los hechos que han llevado a que este caos se produzca. Aquí el negro aparece como signo del peligro de la noche, la maldad, premonición de la

muerte y la muerte final del icono rock, como la confusión acerca de la muerte de la atleta al que remite la palabra proveniente de una voz (en off).

Se produce el caos y la confusión acerca de la realidad del personaje de la atleta, su muerte, su desaparición en escena y su regreso posterior que alude al fantasma de la joven surgida de las tinieblas. Como señala Pastoureau (2008) del mismo modo, en el Nuevo testamento la luz omnipresente se manifiesta a través del color blanco (del vestuario de la atleta y el vestuario inicial del entrenador) se asocia a Cristo y a la luz, a la gloria y a la resurrección. El negro del paisaje y la oscuridad de la noche, aparece como el color de Satán, del pecado y la muerte. La imagen de infierno aquí es imprecisa pero diferente de la imagen que se presenta en el Antiguo Testamento, donde esta se relaciona con un lugar de tortura, lágrimas y castañeteo de dientes que se asemeja a un horno de fuego o a un lago de fuego. En otras religiones o mitologías de la antigüedad, el infierno se presenta como monocromo y negro donde el fuego es ausente dado que trata de un elemento divino y sagrado – los malvados deben permanecer en aislamiento, sufrir en el frío y en la oscuridad.

Para el período helenístico, el arquetipo es el hade griego, ubicado en las profundidades de la tierra, cerca del reino de la Noche, un lugar múltiple donde se encuentran todas las almas después de la muerte. Varios ríos la separan del mundo de los vivos, en particular el Aqueronte, de aguas negras y turbias. Los pecados más graves conducen al Tártaro, la región más profunda y negra del inframundo, salpicada de lagos de azufre y brea hirviendo. Esta es la prisión de las divinidades caídas (los Gigantes, los Titanes) y de los criminales condenados al castigo eterno (Tántalo, Sísifo, las Danaides). (García Gual, 2013)

En la pieza de Vienne, el efecto de la bruma y de la niebla remite a aguas negras y turbias que imposibilitan tener una visión clara y precisa del paisaje, y al mismo tiempo lo dota de una atmósfera cargada, incierta y hostil en la que se mueven las divinidades o mitos caídos (las aspiraciones sociales proyectadas en la joven hacían una belleza y excelencia de la perfección) y los criminales condenados al castigo (lo ambiguo de las figuras del entrenador y el joven icono del rock).

Pastoureau (2018) señala que, en Homero, el infierno se sitúa en las extremidades de la tierra donde la noche y la niebla reinan permanentemente. El infierno de los Romanos no difiere del de los griegos y el negro permanece el color de la muerte. El negro está presente en todas las formas variadas en los rituales funerarios y, a partir del siglo II a C, se comienza a vestir a los magistrados que participan en los funerales -

una toga pretexto de color oscuro es el comienzo de las prácticas de vestimenta de luto en Europa, un comienzo ciertamente limitado pero situado en los orígenes de un uso que seguirá extendiéndose, social y geográficamente, hasta la era moderna. (Pastoureau, 2008) Las muertes de los jóvenes de Vienne en la noche envuelta en la niebla, nos remiten a la extremidad de la tierra de Homero donde reinan las fuerzas malignas.

6.10.3 La bruma y la niebla

Fog makes visible things become invisible and
invisible things – like wind – become visible
Fujiko Nakaya

En el arte actual, la bruma/niebla ya no es sólo un elemento representado o desplegado en una obra o en el escenario; puede convertirse en un medio o material central para la creación artística. Encontramos que en la obra de Vienne la bruma/niebla como medio nos invita a reclasificar la experiencia estética y a reexaminar las nociones de creación y significados, y conecta el hecho artístico con el pensamiento filosófico.

La artista nipona, Fujiko Nakaya es la autora de la instalación artística que forma parte de esta pieza. Las esculturas de niebla de Fujiko Nakaya están hechas completamente de agua y desafían las nociones tradicionales de escultura, ya que cambian en cada momento dependiendo de la temperatura, el aíre y la atmósfera. En la década de 1960 fue miembro del colectivo Experiments in Arts and Technology (E.A.T.) con sede en Nueva York. Son conocidas internacionalmente sus obras de arte inmersivas de niebla, que desafiaban las convenciones tradicionales de la escultura al generar transformaciones temporales y sin fronteras, que interactúan físicamente con el público y dan forma al entorno circundante. Impulsada por preocupaciones ecológicas tempranas, la obra de Nakaya trata sobre el agua y el aire, medios que tienen una resonancia particular frente a la crisis climática.

Sus esculturas son concebidas como una performance en la que participan la niebla, el espacio y el público. Nakaya introduce el agua como un elemento escultórico y una metáfora de procesos temporales infinitos para vincular realidades materiales e ilusiones generadas por este medio. Su enfoque interdisciplinario también se hace evidente en los títulos de sus obras de niebla: la secuencia de números designa la estación

meteorológica más cercana, cuyos datos informan la planificación preparatoria de cada obra.[36]

La artista es hija de Ukichiro Nakaya, el inventor de la producción de cristales de nieve artificiales, y continúa con su participación en las actividades de Experiments in Arts and Technology (E.A.T.). Su investigación se refleja en solicitudes de patentes para la producción de niebla mediante boquillas cerámicas, así como en proyectos como *Foggy Wake in a Desert* (1983), una instalación permanente en Australia de una escultura de niebla, en colaboración con el Dr. Y. Mitsuta, como parte de un programa que estudia las causas de la desertificación. En las obras de Nakaya siempre se trata de poner de relieve los procesos de regeneración y de descomposición, de desmitificar mostrando las condiciones materiales, lo visible como invisible y viceversa. (Nakaya, 2014) Uno de los ejemplos es su exposición *Nebel Leben* (2022) en Haus der Kunst, Munich.[37]

Anne-Marie Duguet (2014) insiste en la originalidad de un enfoque "naturalmente artificial" de la obra de Nakaya, dado que se trata de producir artificialmente mediante un dispositivo tecnológico (desarrollado y patentado por la artista) - una niebla de agua pura, por lo tanto "natural". Este hecho permite que el público se pueda adentrar en sus esculturas atravesándolas o permaneciendo dentro de ellas. F. Nakaya afirma que se trata en realidad de una "conversación con el viento" y describe su obra como "esculturas atmosféricas" o "escultura negativa" ya que las condiciones atmosféricas juegan el papel de un molde: "en términos de escultura, se trata de trabajar con la atmósfera como materia prima y dejar que el viento maneje el cincel a su gusto en el molde de las condiciones atmosféricas". (Nakaya, Duguet, 2014, p. 233, p. 217, p. 354)

Gisèle Vienne hizo recrear un trozo de bosque, espeso, sombreado, lúgubre en el que como indica Vienne, tres personajes navegan en búsqueda de una experiencia espiritual: una atleta que realiza tiradas bajo la atenta mirada de su entrenador y un joven rockero desilusionado viene a llorar su dolor. (Vienne, 2010)

Nakaya diseña sus esculturas efímeras y las esculpe interpretando su "partitura" diseñada. Estas se esculpen con las rampas de nebulización con boquillas, mediante el control de su apertura o cierre y los elementos del lugar que pueden influir en su forma y

[37] Nakaya, Fujiko, (8 de abril – 31 de julio de 2022) Nebel Leben, Haus der Kunst, Munich, Alemania. Recuperado de: https://www.hausderkunst.de/en/eintauchen/fujiko-nakaya-nebel-leben

densidad como el aíre del ambiente, el viento otras condiciones climáticas (en el exterior) e iluminación. Duguet señala que es fundamental definir los datos tecnológicos que permitirán crear la niebla como la orientación y número de boquillas, la potencia y velocidad/ritmo de propulsión del agua, así como el programa de conmutación de la bomba. (Nakaya, Duguet, 2014)

Gisèle Vienne trabaja junto a Fujiko Nakaya que crea una obra efímera dentro de la obra de Vienne de una duración total de acerca veinte minutos que aparece y desaparece a lo largo de la pieza en sus diversas formas. Juntas buscan dar forma a lo que está en perpetuo cambio – en la interacción del movimiento de las figuras y de las partículas de agua se generan condiciones para la improvisación; el espacio se deshace y se rehace, los contornos se pierden, los sentidos se distribuyen, los sonidos se absorben, la imaginación se estimula por las formas que se adivinan fragmentadas, por los propios movimientos de la niebla y las figuras que influyen en ella; las oculta o las revela pero también las crea. En ocasiones, el espectador no es capaz de distinguir un cuerpo que la bruma crea del que oculta. Los intérpretes con su presencia aumentan la temperatura del ambiente y de esta manera, la niebla se modifica y los intérpretes, a su vez, son modificados por ella.

Como afirma Nakaya "en la niebla, lo visible se vuelve invisible, y lo invisible, como el viento, se vuelve visible." (Nakaya, Duguet, 2014, p. 119) Esta niebla recreada tecnológicamente es una materia que se percibe como luz y partículas de agua radiantes. Las nubes se elevan gradualmente, y en ocasiones, invaden el espacio escénico por completo, invadiendo incluso las primeras filas del patio de butacas para terminar la pieza con una gran niebla que se asemeja a una cortina de humo. Estos efectos crean una desmaterialización del lugar (bosque) y de las figuras que deambulan en él.

En una sociedad donde todo está señalizado e indicado, especialmente gracias a las nuevas tecnologías, perderse se ha vuelto un hecho poco común, al igual que el acto de deambular. La pieza de Vienne invita al espectador a reflexionar sobre la cuestión de la desorientación, utilizando la niebla como un medio idóneo para alterar los sentidos y la percepción. Esta herramienta transforma nuestra manera de entender el entorno y nos lleva a identificar las brumas y nieblas en las que, simbólicamente, estamos inmersos mientras deambulamos.

La obra cuestiona el deseo de dominio del ser humano sobre su entorno, permitiéndole reconectarse tanto con su propio cuerpo como con el mundo en el que se encuentra sumergido. Al privar el cuerpo del control, la niebla impone una desorientación, un deambular que promueve una verdadera apropiación del espacio y de la experiencia

estética. La entrada de la palabra desorientación en el Diccionario de la Real Academia española figura como "acción y efecto de desorientar" y sus sinónimos son: "confusión, despiste, aturdimiento, perplejidad, azoramiento". [38] La definición proporcionada por el Diccionario médico de la Clínica Universidad de Navarra determina su significado como "f. Estado de confusión mental caracterizado por una percepción inadecuada o incorrecta de lugar, tiempo o identidad." [39]

En la pieza de Vienne la bruma y la niebla sumergen en la desorientación, y a la percepción de las personas/figuras en escena como desorientadas, que a su vez desorientan al espectador. Vienne consigue alterar nuestra capacidad de ubicarnos en el tiempo y en el espacio, y, por lo tanto, identificamos una desorientación temporal y espacial que remite a la idea de "alteración" y al cuestionamiento de nuestros hábitos perceptivos/sensoriales dentro de un entorno y al cuestionamiento de ese entorno también. Es precisamente su espesor, su "densidad" lo que puede definirla como un espacio en sí mismo, y no como una materia difusa en un espacio.

A través de su materialidad, la niebla hace desaparecer todos los obstáculos, todas las resistencias contextuales. La niebla, por tanto, lo eclipsa todo para erigirse en un espacio, un mundo en sí que predomina sobre todo lo demás que se encuentra en el mismo espacio. La niebla es una masa, una forma dinámica que evidencia la vulnerabilidad del cuerpo que desaparece en ella.

La niebla no tiene delimitaciones rígidas como puede tenerlo una materia sólida, pero se impone sobre el espacio y de alguna manera lo delimita. Ante la niebla, "nuestro cuerpo queda expuesto como todos los cuerpos de la naturaleza a la acción de causas externas que amenazan con desintegrarlo, porque al involucrar al cuerpo en un mundo representado por la materia, se pone de manifiesto su vulnerabilidad." (Bergson, 2008, p. 57)

Fujiko Nakaya observa que "las experiencias físicas en la niebla son infinitas y personales. De hecho, al encontrarnos en el corazón de la niebla comprendemos que no es un material perfectamente homogéneo. Trata de una mezcla entre transparencia y opacidad." (Nakaya, Duguet, 2012, p. 10)

---

[38] Desorientación, Diccionario de la lengua española, RAE, Recuperado de: https://dle.rae.es/desorientaci%C3%B3n

[39] Diccionario médico, Clínica Universidad de Navarra, Recuperado de : https://www.cun.es/diccionario-medico/terminos/desorientacion

La plástica sensorial de la bruma escultórica de Fujiko Nakaya y sus efectos en la pieza de revelar las incógnitas, lo desconocido pero existente, nos remite al artista plástico contemporáneo Olafur Eliasson, artista plástico de origen islandés-danés, que centra su trabajo en las diversas formas en que percibimos el mundo que nos rodea. Sus experimentos lúdicos con la física exploran las brechas entre la apariencia y la experiencia. En relación a la curiosidad que producen determinadas atmósferas que nos llevan a nuevos pensamientos y descubrimientos, Eliasson observa:

In a sense, curiosity has to do with facing forward instead of facing backward to what we know. To face forward is to think of new models for living. Curiosity is also about-facing inward, being curious about your inner life and acknowledging that the rationalisation that infects much of our modern lives takes us away from our own sense of presence, of feeling alive and of engaging fully with our senses. (Eliasson, 2024)

La práctica del artista islandés-danés, al igual que la de Gisèle Vienne, aborda la emocionante experiencia de moverse en sintonía con otros, así como los encuentros viscerales y emocionales con la belleza. En las obras de ambos artistas, estos propósitos resultan envolventes y enigmáticos, y pueden tener tanto un carácter colectivo como personal al mismo tiempo. Más que simples objetos de arte, las obras de Eliasson también pueden interpretarse como paradojas visuales, experimentos científicos o incluso experiencias ilusorias cuyos mecanismos se revelan al espectador. Su exposición *Your Curious Journey* presenta trabajos que interactúan con las complejidades inherentes a la percepción visual.

En una de las obras de esta exposición, intitulada Beauty (1993), una fina capa de niebla, que recuerda a una llovizna, es iluminada por un foco singular en un espacio oscuro. Cuando se observa desde el ángulo adecuado, se revela un reflejo prismático de luz: un arco iris luminoso que encarna su propio homónimo: la belleza. Eliasson deja a la vista los mecanismos detrás de *Beauty* (una simple combinación de un foco, una manguera perforada y los espectadores que la pueden rodear), descomponiendo el arco iris en sus elementos más esenciales y demostrando su interés constante en la formación de fenómenos naturales.

Aunque el agua fluye constantemente, la apariencia de esta manifestación varía según nuestra posición relativa a la obra. A medida que la luz se refracta y se refleja en las gotas de agua de manera diferente, ningún espectador ve exactamente el mismo arco

iris. El tema central de *Beauty* es, por lo tanto, tanto la luz como el espectador, lo que plantea la pregunta: ¿existe el arco iris independientemente o solo porque lo percibimos? Esta reflexividad que facilita *Beauty*, combinada con la exposición de sus mecanismos, intensifica nuestra conciencia sobre el acto mismo de percibir y nuestra experiencia de observar.

Esta obra remite a las preguntas que surgen de la visualización y experiencia de las obras de Gisèle Vienne. En cuanto a las relaciones interpersonales o la conexión de la atleta consigo misma, surge la cuestión: ¿realmente existe algo perturbador, o lo percibimos como tal en *This is how you will disappear*? Del mismo modo, esta obra nos invita a cuestionar el concepto de belleza icónica de la mujer: ¿es única porque simplemente existe en nuestro imaginario cultural contemporáneo, o porque la percibimos como el producto de un modelo que moldea nuestra percepción y la define como tal?

Lo que caracteriza toda la obra de Vienne es una mirada íntima, basada en sus experiencias y percepciones, que se desarrolla a diferentes ritmos y se define por los contrastes entre movimiento y quietud. Esta quietud remite a la obra de la artista británica Kim Lim y a su visión sobre cómo debería ser el arte:

"I suspect that my empathy is temperamental; I prefer an art that has quietude and containment." (Lim, 2022)

6.10.4 La voz de la bruma

Vienne nos presenta sujetos a construir, una indeterminación del pasado o múltiples posibilidades de ello y unas identidades fragmentarias, mediante una materia vaporosa. Los personajes sólo se entregan al espectador para que los perciba por partes, en un paisaje de oscuridad, y a menudo, envuelto en diferentes intensidades de bruma y niebla espesa. Estos fragmentos de identidad son confusos y expresados mediante diferentes versiones. Esto se debe a que el lenguaje mismo parece ser un medio discutible y es difícil dilucidar a quien pertenecen las palabras transmitidas por una voz masculina – la del entrenador, del joven icono del rock o adolescentes que aparecen hacia el final de la pieza. El texto tiene la función informativa acerca del hilo narrativo de pensamientos de la voz narradora y de un complejo reencuentro con los fantasmas y/o fantasías propias.

La forma de hablar del personaje/voz ya dice algo sobre su relación con el mundo. Esta voz indeterminada, que a menudo surge de la bruma, es vacilante. Su discurso está

plagado de incertidumbres y porta el mismo material obsesivo y el mismo ritmo de enunciación. Este monólogo se caracteriza por múltiples vacilaciones y rupturas temporales. Para el espectador, la poca información sobre el pasado de estos personajes queda sujeta a la duda y a la incertidumbre de un fuera de escena (la voz proviene de algún lugar indefinido) que aquí puede designar una época pasada, actual o de un mundo interior de fantasía, apenas esbozada a través de los silencios y los defectos de los intentos de narrativa de los que es objeto. Los trastornos de la memoria y las deficiencias en el lenguaje utilizado por la voz/ personaje se combinan con la atmósfera brumosa para socavar los intentos de narrar áreas grises y elementos hipotéticos, incluso incognoscibles.

Los elementos ocultos por la bruma y/o la niebla en la noche, o relegados fuera del escenario (como las salidas de escena del entrenador y de la joven, y sus reapariciones en escena), afectan directamente al personaje presente en el escenario, a quien se le atribuye una existencia que trasciende los episodios representados en la obra.
André Bazin (1987) observa que cuando un personaje sale del escenario admitimos que escapa del campo visual, pero continúa existiendo idéntico a sí mismo en otro punto del escenario, oculto para el espectador.

Estas historias fragmentarias y ficticias de la pieza de Vienne la convierten en una identidad compleja de la que ciertas áreas conflictivas quedan fuera del escenario y presentan una incógnita para el espectador. Existe una compleja relación de identidad entre estos tres personajes. Compleja, por la ambigüedad de sus relaciones: entre el entrenador y la joven atleta hay una ambigüedad de relación (la del maestro y su discípula, por un lado, y por el otro, la de un hombre y una mujer que comparten una intimidad corporal), la relación con el personaje del joven surgido de las tinieblas, y el grupo de adolescentes que no son sus dobles, pero de alguna manera podrían ser estos tres personajes de adolescentes.

Entre la bruma, se percibe cierta semejanza física, pero puede ser la ilusión del espectador también. Son menos dobles que las voces que traducen la complejidad de un recuerdo que a veces escapa al sujeto, de una memoria dialógica (el diálogo de voz entre el agresor (entrenador o el joven) y la persona agredida (la joven atleta o el joven icono del rock). Esto permite la espacialización de un sujeto que no necesariamente tiene el control sobre sus recuerdos, y que, en ocasiones, necesita ser asistido por otras voces.

Esta parece una representación no mimética de una memoria, a la vez individual y fragmentada, como si se tratara de una brecha entre el yo y la realidad. Son relevos entre

el pasado, entre lo que sucede fuera del escenario y la temporalidad de la representación. Entre estas diferentes dimensiones, y entre presencias y ausencias, la memoria se transforma en ficción, dando la impresión de que ninguno de los personajes conoce la verdadera versión de los hechos. La bruma contribuye a esta confusión, plasmando una evocación incierta de recuerdos.

En la dramaturgia de la pieza, la memoria se despliega entre la autoficción y un impulso hacia momentos olvidados, cuya sustancia se intenta redescubrir, de la misma manera en que las figuras desorientadas atraviesan a tientas el bosque, transformado en una gigantesca nube de bruma. El pasado o el presente, excluidos del espacio de representación, se convierten en objeto de una mirada confusa sobre una construcción mental de escenas temidas o reprimidas.

La bruma y la niebla contribuyen a crear un efecto de incertidumbre en los momentos de enunciación a través de la palabra transmitida por la voz, generando un efecto alucinatorio.

Quizás el evento mencionado, que alude a la violación y al asesinato de una chica, no esté del todo consumado; tal vez el simple hecho de narrarlo permite revivirlo dentro del universo de los personajes. Quizás esté relacionado con la muerte del joven, o tal vez el joven solo represente un mundo de desorden y caos perteneciente al entrenador en su juventud, o quizás sea simplemente un fantasma. La frecuencia con la que se menciona la muerte en el texto crea un tipo particular de presencia, que se manifiesta como una forma de obsesión.

Como señala Aurélie Coulon (2007), hablar de los muertos es devolverles una apariencia de ser, una forma de presencia casi performativa. El espacio escénico está condicionado por la presencia-ausencia del cadáver o la muerte de la atleta, tantas veces mencionado en el monólogo interior, y es invadido por este elemento fuera de escena que actúa como un centro ausente del espacio y de la trama. Coulon (2007) señala que, si el cadáver es una imagen, lo es en la medida en que remite a la ausencia de la cosa, haciendo de esta ausencia una forma de presencia. La relación con la imagen del muerto —o del moribundo—que se establece es de orden icónico: la imagen icónica tiene la función de establecer una relación, de dirigir la mirada.

Lo que sucede en la pieza de Vienne es similar: el cadáver presente en escena remite a la imagen descrita por la voz en off. La ausencia de la joven atleta durante la agonía del joven moribundo genera confusión, ya que el espectador evoca la imagen del cadáver de la joven, descrita previamente por la voz. La presencia de una escena del cadáver de la

atleta, aunque esté fuera de escena, produce lo que Coulon denomina como “efecto de orden icónico”: no se trata de una imagen como tal, sino de una relación. (Coulon, 2007)

Es a través de los múltiples lenguajes que emplea Vienne donde ocurre el verdadero acontecimiento en su teatro: decir algo sobre el pasado, sobre los miedos, e intentar contar la historia de todos y de cada uno de nosotros. El hecho de explorar diferentes versiones permite que las violencias invisibilizadas se hagan literalmente presentes.

La coreografía de lenguajes de Vienne crea un presente teatral y establece una temporalidad de la interpretación caracterizada por un movimiento constante de repetición y variación. En toda la obra de Vienne, resulta imposible determinar con certeza en qué momento se pone en juego el pasado narrado: el acto de hablar de él, las oposiciones y los movimientos que esta narrativa encuentra en los demás personajes y las situaciones en escena generan una ambigüedad constante.

Esta concepción de la representación como la reiteración de algo que ya ha ocurrido, puede ocurrir, o es simplemente el fruto de fantasmas mentales, atraviesa toda la obra de Vienne. En estas fantasías, reconstituciones, recuerdos, sueños, pesadillas y demás dimensiones, la temporalidad queda desdibujada.

Por otra parte, esta pieza como las precedentes, excepto *Jerk*, nos permite pensar en las relaciones entre representación y realidad escapando del problema de la ilusión y de la oposición binaria realidad/ficción. J. Sermon (2006) observa que los mundos en los que aparecen las figuras formando una coherencia total no imponen una reproducción ilusoria de la realidad. Más bien, abren un espacio para jugar con la realidad, es decir, un espacio-tiempo paralelo y potencial, donde los elementos de la representación están sujetos a otras leyes, obedecen a otros movimientos y dan lugar a nuevos experimentos imaginativos.

En este sentido, podemos afirmar que el teatro de Vienne cuestiona tanto la naturaleza de la representación teatral como las dinámicas de relaciones de poder de una sociedad patriarcal.

7. CAPÍTULO VII *The Pyre* (2013)

7.1 Sobre la obra

> *Pero nada – sobre todo los aplausos o las risas – impedirá que bailes para tu imagen. Eres un artista – por desgracia – no puedes rehusar el precipicio monstruoso de tus ojos. ¿Narciso baila? Pero no es coquetería, ni egoísmo ni amor por sí mismo. ¿Será la muerte misma? Baila solo entonces. Pálido, lívido, ansioso por gustar o por disgustar a tu imagen: pues es tu imagen la que va a bailar por ti.*
>
> *¡Y baila! ¡Pero trempa! Tu cuerpo tendrá el vigor arrogante de un sexo congestionado, irritado. Es por ello que te aconsejaba bailar ante tu imagen y que estés enamorado de ella. No te interrumpas: ¡Es Narciso quien baila! Pero esa danza no es más que la tentativa de tu cuerpo por identificarse a tu imagen, como lo comprueba el espectador. Ya no eres sólo perfección mecánica y armoniosa.*
>
> Jean Genet

La pieza fue estrenada el 29 de mayo de 2013 en el marco del Festival Manifeste, Les Spectacles Vivants en el Centre Pompidou e IRCAM en París, Francia.

En *The Pyre*, Vienne desarrolla el concepto, está a cargo de la dirección y la coreografía de la pieza. El paisaje sonoro es una creación de la banda KTL con sus integrantes Stepehen O´Mailley y Peter Rehberg, colaboradores habituales de Vienne que trabajan en la interpretación y difusión musical, exceptuando *Back Eyed Dog* de Nick Drake, uno de los temas de su album *Made to love magic*.

Esta pieza está basada en el texto de Dennis Cooper; la iluminación es una creación de Patrick Riou que junto a Vienne crea el contenido del video, en colaboración con Robin Kobrynski. Anja Röttgerkamp colabora en la creación y trabaja como intérprete en alternancia con Lounès Pezet, Léon Rubbens y Kamiel Van Looy. Las voces

pertenecen a Dennis Cooper; estilismo y vestuario son una creación de José Enrique Ona Selfa y el maquillaje de Mélanie Gerbeaux.

En *The Pyre* (el título hace referencia a un antiguo ritual de quema) la expresión de Vienne se transforma en danza abstracta, cuadro viviente y narración teatral en un juego hipnótico de luces y sonidos que desafía nuestros sentidos y nuestro sentido del significado. En este trabajo Vienne ha optado por una gran instalación luminosa compuesta por un conjunto de lámparas LED móviles que crean efectos diversos y recuerdan a una metrópoli de noche.

En el escenario vemos a dos personajes, una bailarina (Anja Rötgerkamp) y un niño. El espectador se plantea enseguida preguntas acerca de la relación de las figuras que emergen en escena ¿Una madre y un hijo? ¿Una mujer en su mundo de fantasía? ¿Un recuerdo, un sueño o una realidad inminente?, y otras.

La pieza está basada en una historia en forma de relato, novela corta, escrita por Dennis Cooper que se revela en forma textual como tercera parte del espectáculo – un texto (editado por la editorial P.O.L para esta ocasión) para leer después del espectáculo. A lo largo de la pieza se revela una escenografía minimalista compuesta por un juego lumínico que dialoga con el sonido y la danza.

Una vez más, Vienne emplea las herramientas teatrales con la danza, el arte de títeres y artes visuales para desarrollar un recorrido polimórfico en esta pieza, un lugar encantado, semejante a una dimensión virtual donde se desplazan nuevamente los límites entre apariencia y realidad, que juegan con nuestras percepciones y abren así «otro» mundo, el de nuestros miedos, sueños y secretos. El sofisticado espacio diseñado por Gisèle Vienne para *The Pyre* oscila entre una visión retiniana de Victor Vasarely y una nave de la *Odisea en el espacio* (1968) de S. Kubrick.

Esta pieza sirve como lugar del experimento donde la creadora y el autor, Dennis Cooper, investigan acerca de una relación compleja de la puesta en escena con el texto y con la palabra. Su trabajo conjunto combina una escritura abstracta, figurativa y narrativa y trata de cuestionar la relación fundamental con el movimiento, y desplegar la dramaturgia de una manera musical a través de la articulación de la coreografía, el espacio (escultura lumínica) y la música diseñada e interpretada en vivo por KTL. Con la complicidad de la bailarina Anja Röttgerkamp, la mirada se centra en la superficie del cuerpo y el entierro de las palabras, el sutil movimiento de transfiguración que se produce entre un cuerpo encarnado y un cuerpo desencarnado. El texto, inicialmente

imperceptible, será revelado al espectador en forma de novela corta para leer al final de la representación. (Vienne, 2013)

Como en el Arte cinético y trabajos del artista plástico Vasarely, Vienne busca crear la sensación de movimiento a través de ilusiones ópticas de la iluminación en una superficie plana. La instalación lumínica ofrece juegos ópticos cuyo ritmo desigual, y en ocasiones desenfrenado, llega a incomodar al espectador. El movimiento lumínico y sus suspensiones dialogan con el movimiento de la bailarina y el lenguaje sonoro de KTL.
Con la creación de esta pieza, Vienne, junto a sus colaboradores, intenta llevar al límite las intensas y complejas relaciones con el texto que subyacen en todas sus colaboraciones con el escritor estadounidense Dennis Cooper desde el año 2004.

Como afirma Vienne, se trata de llevar al clímax una relación imposible y compleja con las palabras, trabajar a partir de un texto y que este permanezca oculto, a la vez.
Para ello, lo importante fue desarrollar la forma en que este propósito se pueda reflejar sin la necesidad de recurrir a la palabra hablada. (Vienne, 2013)

Los personajes/figuras que Vienne presenta a menudo tienen dificultad para expresarse, especialmente cuando trate de expresarse mediante la palabra y en voz alta. Los dos personajes de esta pieza, una bailarina y un niño se encuentran bajo la influencia de un mutismo total y su imposible relación con el habla parece reflejar la imposible relación con el texto. El texto entregado al espectador para ser leído una vez terminado el espectáculo teatral servirá de subtexto. (Vienne, 2013)
Vienne señala que su trabajo, cualquiera que fuera su naturaleza, siempre ha mezclado escritura abstracta, figurativa y narrativa, y guarda también una relación fundamental con la danza, la que pretende cuestionar a través de esta pieza donde la abstracción refleja literalmente el movimiento necesario de los personajes para escapar de su realidad/ficción. (Vienne, 2013)

La pieza se presenta a través de su interpretación que oscila entre un estado de cuerpo encarnado y el de un cuerpo incorpóreo, sobre el movimiento de transfiguración del cuerpo, explorando la tensión entre estos dos estados, perturbando así el estado de todo lo que es representado - su realidad, para darle una dimensión mítica.

7. 2 La fantasía como representación: La mujer como figura divina y cuerpo glorioso

La belleza física se suele considerar como una de las cualidades humanas que llega a identificarse con la moralidad, la bondad y la virtud. En el arte, la figura humana idealizada suele usarse como encarnación de los valores culturales y personales deseables. Dichas representaciones aportan información sobre el rol y el comportamiento que se espera de las personas en una sociedad y, con frecuencia, se realzan las características y los principios que se atribuyen a los individuos en función de su género. B. Moore observa que tradicionalmente, la imagen del cuerpo femenino ha personificado atributos arquetípicos como la compasión, la fecundidad y la fuerza, mientras que la figura del varón se ha equiparado con la virilidad, la valentía y el poder.

Aunque los conceptos de masculinidad y feminidad varían en función de la época y el lugar, tales figuraciones representan estereotipos construidos socialmente, y representan el reflejo de las normas culturales y los roles de género de las comunidades que las crean y utilizan. (Moore, 2021)

Hoy en día muchas sociedades cuestionan los principios de belleza, género e identidad restrictivos y perpetuados en el tiempo. Estos cambios en la mirada se reflejan en la obra de numerosos artistas contemporáneos que a veces se apropian del imaginario histórico y arquetípico del arte para explorar las ideas de masculinidad y feminidad, bajo enfoques innovadores, provocadores y, sobre todo, reivindicativos.

El tema que nos ocupa dirige nuestro foco a las representaciones femeninas y, como se muestra a lo largo de la historia del arte, han existido diversas representaciones del cuerpo de la mujer en diferentes épocas y culturas.

Moore (2021) señala que las figurillas con forma de cuerpo femenino se cuentan entre las creaciones artísticas más tempranas y variadas. Entre el 4000 y el 2000 aC, esculturas femeninas muy diversas y realizadas con diferentes técnicas provienen de un área geográfica extensa que abarcaba Europa, Oriente Medio, el mar Egeo, Egipto y el valle del Indo. Estas representaciones presentan una variedad de estilos, desde la pura abstracción hasta un naturalismo voluptuoso y sirven de testimonio de que la representación del cuerpo femenino en las culturas antiguas no obedecía a unas convenciones artísticas uniformes. Estas figurillas suelen interpretarse como símbolos de fertilidad o diosas madre relacionadas con la sexualidad reproductiva, el ciclo de la vida y la obtención de recursos naturales. Según las investigaciones recientes, encierran un

significado muy complejo y podrían haber contribuido a la formación de la identidad de género en las culturas primitivas. (Moore, 2021)

Para ilustrar la diversidad de modelos, Moore escoge de ejemplo una figurilla de formas voluptuosas de la cultura Halaf que se desarrolló en el norte de Irak y Siria entre 6000 y 5000aC. De los exagerados atributos femeninos de esta figurilla se deduce una función mágica o religiosa vinculada a la fertilidad. Otro ejemplo sería una figurilla femenina esquemática de piedra del III milenio aC encontrada en el norte de Irak (se han encontrado representaciones esquemáticas parecidas en el sur y norte de Mesopotamia, Turquía y en las islas Cicladas. Estas figurillas presentan unas formas geométricas simplificadas que nos hacen pensar en obras de H. Moore, C. Brancusi y otros escultores vanguardistas del siglo XX. Esta y otras figurillas esquemáticas de la época presentan cuerpos proporcionados que se reducen a una serie de superficies planas divididas por incisiones lineales donde una hendidura separa las piernas y el rostro carece de rasgos.

Persiste la duda de si encarnaban a individuos, deidades o una idea general de la feminidad y pudieron tener una función funeraria especifica como ser importantes en otros rituales. Una figurilla de estilo egipcio encontrada en Nimrud, la antigua capital de Asiria (900-700aC) representa un desnudo femenino idealizado donde los atributos sexuales aparecen acentuados – cintura estrecha, vientre rollizo y senos redondos y henchidos, con los pezones marcados con un punto, al igual que el vello público. Esta es una expresión de la sexualidad y la fertilidad femeninas que debió de tener una función mágica o religiosa, auspiciosa o apotropaica. (Moore, 2021)

En su libro *Una educación sensorial* (2002), Rafael Argullol hace un recorrido por sus primeros encuentros con el cuerpo femenino glorioso. Fue en Pompeya, al visitar la Villa de los Misterios, cuando advirtió algo que hasta entonces solo había entrevisto en sueños. Un gran fresco dionisiaco se abría ante él con sus admirables figuras representando una de las ceremonias más enigmáticas que había visto jamás:

> Una ceremonia que arrastraba visualmente hacia aquellas leyendas de sagrada sexualidad que los libros otorgan a los antiguos pero que apenas caben en la imaginación moderna. De repente cobraba vida el misterioso sacrificio ritual: Dionisio, Ariadna, los silenos, los sátiros, el extraño demonio alado con el látigo dirigido contra la mujer arrodillada, la bailarina desnuda. (Argullol, 2002, p. 13)

Esta imagen remite de un modo significativo al poder erótico de la bailarina de *The Pyre* de Vienne, que brilla con luz intensa y se transfigura en imagen sagrada de un sacrificio ritual. Como observa Argullol, "Quizá sea esta singular tensión entre el exterminio y el sexo la que ha afilado a través de la oscuridad el esplendor único de esta danzante desnuda" (2002, p. 17). La bailarina del conocido fresco hace eco de la bailarina de Vienne y plantea numerosos significados posibles, remitiendo a la representación de la mujer de nuestra herencia de la iconografía cristiana. La tensión que genera la transfiguración constante del cuerpo vivo en imagen remite a nuestra cultura iconoclasta que ha aportado a la creación de la imagen de la belleza y sus estereotipos que cada época ha tenido, incluida la época contemporánea actual.

En la historia del arte de la época medieval, M. Núñez distingue entre la mujer "protagonista" de la Historia (en este grupo incluye santas, reinas, abadesas etc.) frente a la mujer "sujeto" de la Historia, la mujer coral, la mujer anónima. (Núñez Rodríguez, 1997) B. Alonso Ruiz (2021) observa que la imagen femenina "civil" se difumina en el interior del hogar, salvo casos excepcionales como son los colectivos muy concretos mencionados anteriormente como "protagonistas" – reinas, mujeres de la corte, damas, santas etc. El mundo medieval y el arte es mayoritariamente religioso y está en manos del clero regular y secular, que junto con los reyes y nobles son los que tienen capacidad económica para encargar obras de arte. Existe un control del mensaje por varias vías: el de encargar y pagar y el de determinar el mensaje. Estamos ante un arte básicamente masculino, por lo que la imagen de la mujer representada en él, será la imagen dada por los hombres. Sin embargo, también es cierto que en los siglos medievales se observa una importante evolución en la representación femenina, la imagen proporcionada procede del ámbito religioso dado que la imagen de la mujer queda generalmente fuera de los manuscritos científicos históricos y jurídicos. (Alonso, 2021)

Desde esta perspectiva religiosa y su representante, la Iglesia, existen dos modelos que se mantendrán durante todo el período medieval. La figura femenina se identifica con dos arquetipos: Eva, creada a partir de Adán, es la que provoca la expulsión del Paraíso, y la Virgen María, que representa la virginidad, la madre, la abnegación como esposa, la salvación. Esta contraposición Ave/Eva pervivirá durante toda la Edad Media. (Alonso, 2021)

El filósofo Abelardo del siglo XII establece que hombre y mujer fueron creados por Dios, pero mientras que el hombre fue creado a imagen de Dios, la mujer sólo a su semejanza, por lo tanto, la proximidad a lo divino en el caso del hombre es mayor. (Yarza,

1984) Eva, por el contrario, es el símbolo del pecado y en el imaginario cristiano siempre lleva la señal de que la gracia le ha abandonado. Este hecho se refleja en la vergüenza ante la desnudez, que se representa con la mano llevada a los genitales (Adán se representa de la manera similar en este contexto del pecado). Con la otra mano Eva suele señalar al árbol o a la serpiente, mientras Adán señala a Eva.

Son numerosas las representaciones de Adán y Eva en la Historia del Arte en los contextos del Amor sagrado y el Amor profano, y alusiones a la pérdida del paraíso y a la peculiar desnudez de los caídos. Como señala Argullol, "aparte del de Cristo, un Apolo sufriente y crucificado, el desnudo propiamente cristiano se enraíza en el pecado original y en la expulsión de Adán y Eva del Paraíso Terrenal." (Argullol, 2002, p. 119) La pintura de Masaccio, Adán y Eva, que se encuentra en la Iglesia del Carmen de Florencia, expresa el sentimiento de vergüenza dramático donde Adán está sumido en la desesperación y Eva, de rostro desconfigurado, trata de cubrir su desnudez. Argullol lo define como "una especie de siniestra fealdad moral de la caída" que genera una imagen del horror sagrado de la belleza. (2002, p.125)

La pintura de Masaccio es la primera pintura plenamente renacentista y la primera que recupera abiertamente la corporeidad desnuda de la Antigüedad mientras el desnudo de la pintura medieval es anónimo y plano donde se impone "una suerte de erotismo apocalíptico tan poderoso como las fuerzas oscuras que pretenden conjurar" (como en los grandes temas de la Revelación en el Libro del Apocalipsis). (2002, p. 120)

M. L. Melero Moneo (2002) señala que el libro de Génesis explica que Eva fue tentada por la serpiente (demonio metamorfoseado) y por ello desobedeció a Dios, quien explícitamente había prohibido a Adán comer los frutos del árbol de la ciencia del bien y del mal. Sin embargo, debido a la insistencia de Eva ambos fueron reprendidos y castigados por comer el fruto y por ello, a vivir fuera del paraíso. El papel de tentadora no sólo se atribuyó a Eva, sino también a todas sus descendientes, es decir, de forma genérica a la mujer. Este carácter tentador supuesto a la mujer se relacionó esencialmente con el pecado de la lujuria, lo cual también debió estar mediatizado por su papel en la procreación humana y el carácter de castigo que dicha procreación tuvo en el Génesis.

Hay diversos ejemplos de este carácter maligno y tentador atribuido a la mujer en el Antiguo Testamento, como Putifar, la mujer del ministro del faraón egipcio que intentó seducir a José, Dalila y su papel negativo frente a Sansón; las concubinas del rey Salomón, a las cuales sucumbió el último año de su vida y que impulsaron al rey hacia la idolatría y, en época evangélica, pero antes de la consumación de la redención mediante la muerte

de Cristo, Salomé y Herodías, por cuya acción seductora ante Herodes fue decapitado san Juan Bautista. Como observa Pilosu (1989), en el Nuevo Testamento, el carácter negativo de la figura de la mujer empezó a ser redimido por Cristo, y esa redención fue personificada en la figura de la Virgen, quien rescató a la mujer de las consecuencias del pecado de Eva. Según este relato, la mujer no era peligrosa y pecaminosa, incluso las que lo eran podían ser rehabilitadas por Cristo, como fue María Magdalena. A pesar de esta redención, a partir del texto La vida de san Antonio[40] donde el diablo se metamorfosea en bella mujer para seducir al santo en su retiro del mundo y hacerle caer en el pecado de lujuria. (Pilosu, 1989)

Como señala Melero Moneo (2002), a partir de este texto, otras historias de anacoretas y santos eremitas contaron con la figura de la mujer como diablo transformado o mujer real, tentadora del pecado de la lujuria. El ámbito monástico favoreció también una postura misógina, ya que veía a la mujer como diablo tentador que ponía en peligro al celibato exigido a los clérigos. Ambas cuestiones contribuyeron al topos sobre la relación de la mujer y el pecado de lujuria, a la idea de la tentación femenina y a la idea de la mujer como objeto de perdición. Numerosos ejemplos se siguieron incorporando a muchos relatos sobre la vida y milagros de diversos santos en épocas tardías en el mundo cristiano.

7. 3 La mujer: juzgada, temida y venerada

N. Haynes, especialista en mundo clásico, en su libro *La jarra de Pandora* (2024) redescubre a mujeres que se han perdido u olvidado, hace nuevas interpretaciones sobre los mitos, y señala que no se trata ni de villanas ni de víctimas, esposas ni monstruos, se trata de personas. Haynes evoca a Pandora, la hermosa mujer, con malicia premeditada, que no podía resistirse a abrir la caja de los que salieron todos los males; encuentra paralelismos con Eva, solo que Pandora, según Haynes, ha sido particularmente maltratada por la historia. En el capítulo "Pandora" menciona una de sus representaciones como la de la pintura de Jean Cousin, *Eva Prima Pandora* (1550) donde una figura, una

[40] Texto en griego compuesto en la segunda mitad del siglo IV por Anastasio, obispo de Alejandría, que en el mismo siglo fue traducido al latín

mezcla de Pandora y Eva, tumbada completamente desnuda con una mano sujeta una jarra y reposa la otra mano sobre una calavera humana. La obra de Rossetti, *Pandora* (1871) de rizos cobrizos, lleva un vestido de color carmesí y los labios del mismo color rojo brillante y sus enormes ojos azules miran al espectador sin remordimiento mientras sujeta un pequeño cofre dorado con joyas de colores. (Haynes, 2024) Haynes revisita la historia de Pandora a través de las diversas narraciones de escritores y artistas, y se remonta a los griegos para ver cómo empezó todo. Una de las primeras fuentes es la de Hesíodo de Beocia (VIII a. C) en su poema *Teogonía* en el que parece embelesado por la joven, aunque la describa como hermosa malvada, perversa y mortífera. Hesíodo observa que de esta mujer procede toda la raza letal de las mujeres.

La culpa de la Pandora es relatada por Erasmo y se relata también en el *Libro de maravillas: para niños y niñas* (1853) de Nathaniel Hawthorne, *Tales of the Greek Heroes* (1958) de R. Lanclyn Green y otros, como en numerosos trabajos de artistas de diferentes épocas que "casi siempre ponen el foco en la destrucción que Pandora ha provocado o va a provocar en unos segundos, consecuencia, sin duda, de mezclar el relato de Pandora y de Eva". (Haynes, 2024, p.21)

La autora sostiene que durante siglos se ha puesto el énfasis en la historia de Pandora y su exclusiva responsabilidad de la caída del hombre y que "el principio orientador al buscar la causa de todos los males del mundo ha sido, con excesiva frecuencia: chercher la femme." (2024, p. 21)

Como también muestra la exposición *Veneradas y temidas*[41] , a lo largo de la historia y en diferentes culturas, las mujeres fueron diosas, espíritus, demonios o santas, figuras que han sido veneradas y temidas hasta hoy, y que han influido y siguen influyendo en la vida de las personas. En este viaje a través de cinco mil años de creencias de poder espiritual, con esculturas, objetos sagrados y obras de arte de varios continentes desde el mundo antiguo hasta la actualidad, esta exposición nos muestra cómo diosas, demonios, santas y otros seres espirituales han tenido un rol relevante para nuestra comprensión del mundo.

A través de la riqueza y una diversidad de formas, se abordan los grandes temas como la sabiduría, la pasión, el deseo, la guerra, la justicia y la misericordia y se hace un recorrido transcultural por diferentes expresiones de los poderes espirituales femeninos

[41] Exposición Veneradas y temidas, (28 de septiembre de 2023 – 14 de enero de 2024), CaixaForum, Madrid

en todo el mundo. Desde la divinidad hinduista Shakti o la Medusa de la mitología griega, hasta Oshun, el orisha de la fertilidad en la cultura Yoruba de Nigeria, estas historias nos invitan a reflexionar alrededor del poder femenino y de la feminidad actual. La comisaria de la exposición, Belinda Crerar (2023) señala que, lo que se pretende es preguntarnos cuántas ideas distintas han existido o existen hoy en día sobre la identidad femenina, reflexionar acerca de las ideas preconcebidas en relación a la identidad en cuanto al género y a lo femenino.

C. Frugoni (1977) señala que, para una gran cantidad de pensadores medievales, amor carnal era sinónimo de lujuria, se defiende la castidad incluso sobre la práctica del amor dentro del matrimonio. La procreación se consideraba en muchos casos como consecuencia de la maldición a Eva e instrumento de pecado. A causa de Eva, a quien se había condenado a engendrar hijos, la mujer fue ligada a su papel de madre y de tentadora.

Melero Moneo (2002) señala que, en consecuencia, y dado que se hace responsable a la mujer del pecado de lujuria, la literatura escatológica de distintas tradiciones la relaciona con terribles castigos en el más allá. Ello ocurre en diversos apocalipsis apócrifos de la tradición judeocristiana y en las descripciones medievales de viajes al más allá, tanto dentro de la tradición cristiana como de la árabe, herederas ambas de las visiones judeocristianas y que a su vez eran herederas de la tradición y literatura clásicas. Todos estos textos coinciden en la atribución de la responsabilidad esencial y los castigos más ejemplares debidos a la lujuria a las mujeres (*Viaje de San Brandan* - 1120, *Visio Alberici* – 1130, *Purgatorio de san Patricio* – 1180-1190, *Visión del monje Eynsham* -1196, y otros).

El rechazo de la figura de la mujer se refleja en la utilización del cuerpo o rostro femenino para representar inicialmente a la sirena de sentido negativo, grupos de músicos y bailarinas, en los que las contorsionistas tenían una connotación negativa que las relacionaba con la lujuria. Sin embargo, la recuperación del valor moral de la mujer medieval data del siglo XII y aparece en los textos de san Bernardo en los que se habla de la restauración de Eva gracias a la maternidad divina de María. Esta "rehabilitación" explica tanto el culto como la iconografía de la Virgen y es representada en el la pintura de Giovanni di Paolo, *La anunciación y expulsión del Paraíso* (1435) en forma de la caída y la redención. El tema de la anunciación como pérdida por una mujer y recuperación por otra, fue uno de los temas más destacados y solía ir acompañada de temas de infancia de Cristo. (Melero Moneo, 2002)

El valor positivo de la Virgen se refleja en la escena del nacimiento de Cristo y la adoración de los Magos en la puerta de Platerías en Santiago de Compostela y como señala Azcarate (1963), pudo ser usada para combatir las herejías sobre Cristo. Estas imágenes apuntan a la revalorización de la mujer como madre y representan a la Virgen como la reina de cielo y tierra y contribuye a la formación de las imágenes triunfales de la Virgen con una representación frontal, "unívoca y simbólica de un icono individualizado", característica inamovible de la cultura visual de la Edad media. (Parrellada, 2022)

Hoy en día, la Iglesia católica celebra la Fiesta litúrgica de María Magdalena. Papa Francisco I hizo la modificación del grado de "memoria obligatoria", tal y como figuraba en el Calendario Romano, para evidenciar la importancia de esta mujer. María Magdalena es definida en el nuevo prefacio de la Misa como "Apóstol de los Apóstoles" y esta modificación quedó fijada a través de un decreto de los Sacramentos, del 3 de junio de 2016. "Ella, mujer de la que un día, salieron siete demonios y en su lugar entró el cielo" - la revolución de la vida de María, es la "revolución destinada a transformar la existencia de todo hombre y mujer", afirma el papa Francisco. (Mutual, 2018)

El Museo Catharijneconvent (Utrecht, Holanda), en julio de 2021 inauguró la exposición titulada *María Magdalena, testigo principal, pecadora, feminista* que ilustra la larga marcha de una mujer, donde se ha querido presentar la dualidad de María Magdalena – como ejemplo de fe, porque se arrepiente de sus pecados, y también como víctima de la etiqueta de pecadora. Lieke Wijnia, conservadora del museo Catharijneconvent destaca estos dos enfoques y la importancia del debate que generan. (Ferrer, 2021)

A pesar de la "rehabilitación" medieval que supuso la Virgen, la imagen negativa de la mujer descendiente de la pecadora Eva forma parte de nuestra herencia cultural. Como observa García Gutiérrez (2005), la figura legendaria de Circe ha inspirado varias obras literarias: *La Circe* de G. Battista Gelli (1549), *Circe* de Lope de Vega (1624), y la tragedia de Corneille, *Circe*. Algunos pintores de fin de siglo vieron en la figura de esta maga los registros correspondientes de la mujer fatal como Waterhouse, F. Rops, y Levy Dhurmer que encontraron en la figura de Circe una inspiración inusitada, configurando su figura con todos aquellos elementos que definen "la femmme fatale".

La figura de Judith fue esencialmente importante a lo largo del XIX; si tradicionalmente por la Iglesia Católica e incluso por la iconografía cristiana ha sido considerada una prefiguración mariana (las pinturas de Cranach, Botticelli, Veronés,

Caravaggio, Tintoretto y otros, nos presentan a una heroína triunfadora del mal), también su figura fascinó a algunos artistas de finales del XIX como Gustav Klimt o Franz von Stuck que transformaron en seductora imagen a una de las mujeres más importantes del Antiguo Testamento. (Gutiérrez García, 2005) La pintura de Klimt, *Judit y Holofernes* (1901) es un ejemplo de mujer fatal simbolista que encarna la figura bíblica y se caracteriza por su atracción sexual que lleva a los hombres a la perdición y a la muerte.[42]

La pintura de Franz von Stuck, *Pecado* (1909) muestra a una mujer disfrazada en la tradición bíblica, con el torso desnudo, una serpiente rodeando su cuello y cuerpo mientras ambas fijan su mirada directa al espectador. Dusan Nikolic (2023) señala que se trata de una imagen del simbolismo donde Stuck desarrolla la idea visual de representar el pecado y el vicio restringiendo el formato y eliminando el entorno. Dentro del marco, ocupando la mayor parte del espacio del lienzo, hay una figura de pie de una mujer con una expresión lasciva que remite a Eva. Solo es visible hasta las caderas y mira hacia el espectador mientras una serpiente la envuelve. Hay un contraste muy marcado entre la piel pálida y blanca de Eva y la piel oscura y viscosa de la serpiente, que se prepara para morder. En la interpretación de Stuck del Primer Pecado, Eva ya ha elegido el mal y se vuelve una con la serpiente: diabólica, atractiva y depravada. (Nikolic, 2023)

Cabe mencionar también la pintura *La inocencia* (1889) de Stuck, que hace contraste a su pintura Pecado, en la que una adolescente de aspecto andrógino mira al espectador con sus grandes ojos oscuros. Se encuentra en el punto de transición de la infancia a la edad adulta. Su rostro finamente modelado y su cabello oscuro se destacan claramente sobre el fondo claro que destaca un lirio en su mano. Al emplear el lirio como símbolo de virginidad e inmortalidad, Stuck alude a la imagen de la Virgen María. La androginia de la figura se relaciona con el ideal femenino de los prerrafaelistas. La imagen se interpreta como la personificación de la inocencia en la que emerge la conciencia de su sexualidad y poder. (Nikolic, 2023)

La herencia de una cultura eclesiástica y sus miradas se cuestionan y se plasman nuevas como podemos ver en los trabajos de Esther Ferrer, la artista española contemporánea (una de las pocas mujeres de las vanguardias, de hecho, la única mujer que formaba parte del grupo Zaj), que trabaja con autorretrato porque como afirma, quería

[42] Destacamos el contraste con la figura de Judit, pintada por la artista Artemisia Gentileschi en su obra *Judit decapitando a Holofernes* (1613), representada como una heroína luchadora.

usar el cuerpo de una mujer contra los estereotipos de belleza, hacer algo diferente de lo que transmite la historia del arte, la historia en general o incluso la publicidad:

> Quand je couds mon visage avec un fil rouge, j'évoque la prison. C'est comme une cage d'oiseau. Mon travail porte sur l'enfermement de la femme. La première version de cette photo s'appelait *Mis Labores* car en Espagne, c'est celle qui fait de la couture, du crochet. C'était pour dire : voilà, le rôle de la femme, c'est ça ! On essaie aujourd'hui de nous remettre dans la caisse. Et fermer la porte. (Mercier, 2014)

En su obra encontramos referencia al Paraíso, pero esta vez distinta de las representaciones de siglos pasados, mencionadas anteriormente en este trabajo. Ferrer recuerda que en ese momento tenía mucho pelo y trabajó con cables eléctricos de cobre de todos los colores, pues quería que su sexo fuera Paraíso donde Adán encontró los frutos dorados. Ferrer señala que « être une femme, c'était une histoire de corps. Pendant des millions d'années, les hommes nous ont mises à poil, dans des représentations de leurs fantasmes, frustrations complexes, de leur haine... » (Mercier, 2014)

En una acción *Intimo y Personal* (1971), Ferrer medía su cuerpo con un metro de costura: el largo de su cabello, el espacio entre sus ojos cuando frunce o no el ceño, la circunferencia de su pelvis, la circunferencia de sus brazos cruzados. Tomó la medida total de su cuerpo, lo que nada tiene que ver con ese arquetipo de feminidad al que acabaron adhiriéndose las mujeres.

La Ribot se medirá, también desnuda, en 1993 en *Capricho mío*, una de sus "Piezas Distinguidas" - una serie de pequeñas coreografías que duran entre unos segundos y tres minutos, limitadas a la expresión de una idea, un gesto en las poses improbables. En este trabajo, La Ribot cuestiona irónicamente las medidas del cuerpo idealizado: "90/60/90":

> Être nue c'était génial ; je pouvais être neutre, intemporelle, conceptuelle : je me présentais telle que j'étais, une femme ici et maintenant. C'était une façon de ne pas prétendre être plus que ce que l'on est. Je performais nue au milieu d'un public habillé, j'étais donc totalement vulnérable et forte en même temps. Eux habillés, moi nue, ce rapport-là était politique. Et ça me rappelle le combat des Femen, quand la lutte passe par une femme qui se met nue dans l'espace public. Tout le monde est responsable de ce qui peut arriver. (Mercier, 2014)

La exposición *Esther Ferrer: Un minuto más/La Ribot: Attention, on danse!* (2024) en Frac Franche-Comté en Besançon (Francia) muestra el trabajo de las dos artistas con sus diferencias estéticas, que trabajan sobre el tema de la mujer, ausencias y violencias. Ambas utilizan el mismo objeto, silla(s) en sus obras: Ferrer, en la obra *Sin título* (2015), compuesta por una espiral de sillas vacías para cada víctima de feminicidio; y La Ribot, incorpora sillas en su instalación titulada *Walk the Bastards* (2017) y señala que:

> La chaise c'est LA métaphore du corps. Chez moi, elle est en bois, pliante. Dans ma première pièce en 1985, Carita da Angel, je m'étais glissée, prise en sandwich, entre deux chaises. Dans une autre performance, je suis à l'intérieur, entre le dossier et l'assise, le corps comme violé par les va-et-vient que j'actionne frénétiquement. (La Ribot, 2024)

Ambas artistas, en su trabajo, cuestionan el cuerpo político y social, los prejuicios sexistas, y defienden la causa de la mujer.

La obra de Tom Wesselmann intitulada *Nude (for Sedfre)* (1969) es una imagen arquetípica que representa el trabajo del artista que plasma una mirada masculina y divide la crítica, entre los que afirman que el artista celebra la voluntad y la sexualidad de la mujer, mientras que, para otros, no hace más que perpetuar las fantasías voyeurísticas de los hombres. *Nude*, de trazos precisos y colores intensos, es un retrato exuberante y despersonalizado que remite al desnudo reclinado tradicional del arte occidental, desde Ticiano hasta Matisse. (Davidson, 2019) Este desnudo muestra una mujer sin rostro (lo único que se ve son sus labios bicolores rojo/naranja), lánguidamente tumbada y con la cabeza vuelta hacia el espectador.

La obra fotográfica de Christopher Williams, *Untitled (N°2) (Study in Yellow and Red/Berlin)*, 2007, presenta una deconstrucción de la imagen de belleza. Una modelo en ropa interior posa de perfil, su cabeza está recortada y no facilita información acerca de su personalidad o identidad. A primeras, remite a una imagen sexualizada y glamurosa de las que están repletas las revistas de moda, pero enseguida nos damos cuenta de las imperfecciones que normalmente se ocultan a la cámara o se editan para la versión final. Observamos los pliegues del vientre, pies con manchas de suciedad y en su sujetador, unos cuantos clips amarillos que lo sostienen. Williams nos enseña estos detalles nada comunes en la representación del cuerpo femenino para evidenciar la falsedad de la belleza ideal que fomentan los medios de masas.

En sus obras, el artista explora los mecanismos de la producción de imágenes comerciales en las sociedades de consumo modernas. Profundamente políticas e históricas, las fotografías de Williams evocan un cambio sutil en nuestra percepción, al cuestionar los mecanismos de comunicación y las convenciones estéticas que influyen en nuestra comprensión de la realidad. (David Zwirner, 2018)

7. 4 Estereotipos y lo bello

Representar la belleza de un cuerpo significa, para el artista, responder a exigencias tanto teóricas como practicas acerca de las preguntas que plantea el concepto de la belleza, como cánones, gustos y costumbres sociales que permiten llamar "bello" a un cuerpo, y cómo cambia la imagen de la belleza con el tiempo, y en relación con el hombre y la mujer. (Eco, 2010)

El comisario de la exposición, *Human image: masterpieces of figurative art* (2023), para el British Museum, Brendan Moore observa que, a lo largo de la historia, artistas de tradiciones diversas han querido representar el cuerpo en su forma más perfecta y elevada. Estos conceptos y patrones de la belleza corporal varían en gran manera en función de cada cultura y período, siendo la representación de la forma humana ideal consecuentemente heterogénea:

> En sociedades tan distintas como las de la Grecia clásica, la India medieval y el Japón de comienzos de la era moderna encontramos la misma preocupación por el ideal de belleza física plasmado de acuerdo con unos estándares determinados de armonía y proporción. Estas figuras idealizadas son concebidas, más que como un análisis del temperamento individual, como una expresión de la virtud y la aspiración colectivas; se trata de arquetipos culturales que reflejan las normas y creencias de las comunidades en que han surgido. (Moore, 2021, p. 20)

Aunque las percepciones del cuerpo ideal han ido cambiando con el tiempo, las imágenes de la belleza siempre han coincidido en destacar la importancia de la simetría, el equilibrio y la armonía de las proporciones. Además, la juventud siempre ha sido considerada un bien preciado. Aparte de las consideraciones estéticas, las expresiones artísticas que remiten al cuerpo expresan una variedad de mensajes sociales, culturales y políticos, diversos y opuestos.

En las obras de la exposición *Human image: masterpieces of figurative art* (2023), pudimos ver obras que guardan relación con el tema que estamos desarrollando en este trabajo. Estas obras elaboran temas diversos, como la litografía de H. Matisse, Grande *Odalisque à culotte bayadère* (1925), que se ocupa de la sensualidad y el potencial erótico del cuerpo femenino, mientras en su grabado satírico Bellos consejos (1799) de la serie los *Caprichos*, Francisco de Goya denuncia la explotación y la corrupción de la belleza femenina. B. Moore (2021) observa que la objetivación del cuerpo (en especial femenino) y el condicionamiento cultural de la belleza han sido temas especialmente poderosos en el discurso del arte contemporáneo. Sirven de ejemplo las obras, como la anteriormente mencionada, *Untitled (Study in Yellow and Red/Berlin*, 2007) de Christopher Williams, que presenta a la modelo femenina como emblema de la cultura consumista de los medios de comunicación de masas; la obra *Miss Iraq N°3* (2008-2009) de Farhad Ahrarnia, donde el artista juega con el concepto occidental de la belleza femenina estereotipada para reflexionar sobre acontecimientos políticos globales; o en la obra *After Venus at Her Toilet* (2012) de Koya Abe que trata las diferentes perspectivas culturales de la belleza del cuerpo con su revisión radical de la pintura de Velázquez, y da pie a una ingeniosa reflexión sobre los distintos conceptos de belleza y exhibición del cuerpo.

El artista español contemporáneo Mateo Maté realiza una serie de obras, reproducciones en escayola de obras maestras de la escultura clásica transformadas, que llevan el nombre *Canon* (2016), en las que trastoca y modifica la forma ideal humana heredada de la Antigüedad clásica para adaptarlo a una nueva realidad.

Maté (2016) señala que el canon, palabra que proviene del griego κανών (regla), es un concepto que se refiere a las proporciones perfectas o ideales del cuerpo humano y establece las relaciones armónicas entre las distintas partes de una figura o construcción. Durante el período clásico en Grecia, la escultura, con su retrato idealizado del ser humano, se convierte en un eficaz instrumento de educación cívica, ética y estética, y el canon en una norma de comportamiento moral y social. De ahí surge en la Edad Media el concepto de canonización para promover a los santos como modelos de virtud. Maté (2016) sostiene que todas las normas son históricamente variables y no son comunes a las diferentes culturas. Las obras que realiza Maté (2016) a partir de la escultura clásica y adapta a la nueva realidad son: *Venus de Canova* (negra), *Apolina, Venus de Esquilino* (embarazada), *Niña de la espina*, *Venus de Medici* (hermafrodita), *Discóbolo* (negro) y *Discóbolo en reposo* (anciano), *Venus de Milo* (vieja) etc. (Maté, 2017)

El artista incluye rasgos jamás vistos en la escultura clásica como la vejez, la obesidad, la transexualidad, o los rasgos no occidentales y nos presenta nuevas "divinidades".

Volviendo a la concepción de la belleza femenina como un atributo divino, mencionado anteriormente, a través de las representaciones artísticas de las épocas pasadas, desde el Medioevo temprano en adelante, período en el cual la imagen de la Virgen María se erigió como ideal de belleza sacra, pulcra, sublimada, virtuosa representaba el modelo de la perfección moral. Pineda (2021) señala la introducción de la "mariolatría", ideología que exalta la virtud femenina a partir de la castidad para jóvenes, y maternidad y abnegación para casadas, encarnada en la figura de Deméter y la Virgen María, que exige a la mujer abandonar la vanidad, la lujuria y el orgullo – a las cuales se asocia el maquillaje, cuidados y modificaciones corporales.

Se estableció la desconfianza en la belleza del cuerpo hasta la Baja Edad Media cuando la concepción de la belleza se transforma debido a nuevos contextos del galanteo, amor cortés, novelas caballerescas y poesía de trovadores. (Eco, 2010)

La belleza de las vírgenes se traslada a las humanas y vuelve a ser corpórea. De esta manera, la belleza se constituye como una garantía de amor romántico de libre elección que favorece la idea del amor idealizado y erigido sobre el deseo de lo físico y en las concepciones de belleza estatuido. (Pineda, 2020) Con el renacimiento y la génesis de la ciencia, el foco en el pensamiento dogmático-religioso se desvanece y prevalece el interés en los seres humanos donde el cuerpo cobra importancia. Este cambio favorece la integración de lo físico del clasicismo griego y romano y se establece como modelo belleza neoclásica. (Rodríguez, 2000)

Este modelo de Grecia, el lugar natal reputado de la belleza, como señala Vouilloux (2015), ha fijado un canon a través de la estatuaria y la pintura: "La duplication frénétique de ces types figuratifs a engendré un vocabulaire de formes plastiques stéréotypées, qui ont fini, à leur tour, par cristalliser en clichés linguistiques." (2015, p. 20)[43]. Estas duplicaciones generalizan la imitación del cuerpo humano y lo llevan desde el estudio del individuo al del género, y de la expresión de una belleza particular al carácter de una belleza universal. La escultura *Venus de Cnido* o *Afrodita de Cnidia* (s.

[43] La Venus como modelo e ideal de belleza se extendió a lo largo de los siglos en el arte y literatura (por ejemplo, en *Memorias de Casanova*, Giacomo Casanova menciona al escultor griego y describe a sus amantes como Venus de mármol).

IV a. C), tallada por el escultor griego Praxíteles, es una de ellas, la primera estatua de gran tamaño que representaba una mujer desnuda. (Vouilloux, 2015)

Umberto Eco (2010) señala que la mujer renacentista hace uso de la cosmética, presta atención especial a la cabellera que tiñe de color rubio, se adorna con piezas de orfebrería, y a su vez cultiva la mente, participa tanto en habilidades discursivas, filosóficas y dialécticas como en las bellas artes.

Con la invención de la imprenta se hace una divulgación de este canon de belleza; se difunden consejos y recetas de cosmética mediante folletos, revistas y libros en los que los doctores y nutricionistas (hombres) de la época imponían sus criterios a mujeres. (Pineda, 2020)

Dos actitudes contradictorias hacia el cuerpo caracterizan el período moderno temprano: por un lado, el Renacimiento heredó de la Edad Media una desconfianza básica hacia el cuerpo, su naturaleza efímera, sus apetitos peligrosos y sus múltiples debilidades. Esta herencia de sospecha y desconfianza se trasladó a la Reforma protestante y a la Contrarreforma católica; en consecuencia, se alentó a los europeos de los siglos XVI y XVII a ser prudentes con respecto al cuerpo, su apariencia y su sexualidad. El Renacimiento trajo también el redescubrimiento del desnudo y la rehabilitación de la belleza física con una dialéctica incesante entre la obsesión por el amor erótico y las obligaciones del deber social y religioso. (Grieco, 1993)

Eco (2010) señala que el mundo visible de ese período se convierte en el medio para el conocimiento de una realidad suprasensible y el artista se convierte en creador e imitador de la naturaleza, como Leonardo da Vinci y su “sfumato” que hace enigmática la belleza de los rostros femeninos. La identidad social de las mujeres ha estado condicionada durante mucho tiempo por la percepción cultural de sus cuerpos. Desde finales de la Edad Media hasta finales de la Edad Moderna, los cánones de belleza femenina y la forma femenina ideal sufrieron una serie de transformaciones radicales. El ideal medieval de la dama aristocrática elegante, de caderas estrechas y pechos pequeños dio paso en el siglo dieciséis a un modelo de belleza femenina de formas redondeadas, de caderas anchas y pechos prominentes que seguiría siendo válido hasta finales del siglo XVIII.

La silueta y la tez femeninas respondieron a las condiciones cambiantes de su dieta, el estatus y la fortuna, creando estándares de apariencia y gusto, nuevos ideales de lo bello y lo erótico. Este cambio en la estética corporal se correspondió con una evolución significativa en los hábitos alimentarios de la élite. La delgadez se consideraba fea,

insalubre y un signo de pobreza. La mayoría de las mujeres (campesinas, sirvientas y artesanas) comían peor que sus hombres, y cantidades mayores de comida estaban reservadas para los miembros masculinos de la familia, los niños y las mujeres, en ese orden. El neoplatonismo renacentista rehabilitó específicamente la belleza al declararla como el signo exterior y visible de una bondad interior e invisible. (Grieco, 1993)

La historia de Friné, la cortesana griega y la musa de Praxíteles, acusada de impiedad por su comparación con la diosa Afrodita se refleja en la pintura *Friné delante del tribunal* (1861) de Jean-Léon Gérôme. Vouilloux observa que :

> La beauté n´aurait su, de quelque façon, être liée au mal – si le mâle, de son côté, n´avait de cesse de s´y rejoindre. Ce qu´avaient façonné les dieux et où ils avaient laissé briller un peu de leur propre splendeur ne pouvait se retourner contre eux. Alors, sachant « que la beauté du corps est un sublime don qui de toute infamie arrache le pardon », dénouer un lacet, tirer une tunique, laisser simplement paraître ce qui était voilé, cela suffisait pour interrompre la querelle, couper la parole, démontrer la non-culpabilité. (Vouilloux, 2015, p. 14)

Vouilloux afirma que « L´histoire de Phriné st une histoire de types, de moules, de matrices. » (2015, p. 19) Ser bella se convierte en una obligación, pues la fealdad se asociaba no sólo con la inferioridad social sino también con la cuestión moral y la bondad del alma.

Grieco (1993) señala que el modelo de belleza también fue codificado por una producción masiva de poemas de amor, libros de cortesía y colecciones de recetas de cosméticos. En Italia, Francia, España, Alemania e Inglaterra la estética básica era la misma: piel blanca, cabello rubio, labios y mejillas rojos, cejas negras. El cuello y las manos debían ser largos y esbeltos, los pies pequeños y la cintura flexible. Los senos debían ser firmes, redondos y blancos, con pezones rosados. El color de los ojos podía variar (los franceses preferían el verde, mientras que los italianos preferían el negro o el marrón) y este canon de apariencia femenina permaneció igual durante unos trescientos años. Una tradición oral y literaria atribuía a las mujeres una lista de atributos de belleza como se muestra en la lista de S. Morpurgo en *El costume de le donne* (1536) indicando treinta tres perfecciones, entre otros. (Morpurgo, 1536, citado en Grieco, 1993)

La belleza seguía una fórmula, y las mujeres se esforzaban y gastaban una suma importante para que su apariencia se ajustara a estándares que permanecieron

prácticamente inalterados durante el período moderno temprano que remite a su vez a la época contemporánea y la incansable búsqueda de la perfección. Bajo las criticas constantes por parte de los eclesiásticos y moralistas, el modelo renacentista cambia y da lugar a una apariencia más natural. El siglo XVIII introdujo el gusto prerromántico por la gracia y la sencillez que se expresaba en un rostro pálido y de ojos muy abiertos y en una forma esbelta y lánguida, los cuales se suponía que transmitían la delicadeza del sentimiento. (Grieco, 1993)

Pineda (2020) señala que fue en el Barroco y hasta mediados del siglo XIX donde el canon de belleza presenta la voluptuosidad de cuerpos robustos, voluminosos, de formas opulentas, brazos redondeados, senos redondos y resaltados por el uso del corsé, vientres pronunciados, caderas anchas, piernas gruesas y pantorrillas rollizas, rostros redondeados, labios rosados, cabellos largos y rubios.

Eco (2010) observa que:

> el ideal estilnovista italiano de la donna angelicata será recuperado, a comienzos del decadentismo, en un ambiente de religiosidad ambigua, místicamente carnal y carnalmente mística, por los prerrafaelistas, que soñarán (y representarán) con criaturas dantescas diáfanas y espiritualizadas, revividas no obstante con morbosa sensualidad, más deseables carnalmente porque la gloria celestial o la muerte las ha sustraído al doliente y extenuado impulso erótico del amante. (Eco, 2010, p. 174)

Eco (2010) señala que la primera mitad del siglo XX es el escenario de una lucha dramática entre la belleza de la provocación y la belleza del consumo. La provocación vanguardista viola todos los cánones estéticos respetados hasta ese momento. El arte pretende enseñar a interpretar el mundo de otra manera y, a disfrutar del retorno a modelos arcaicos y/o exóticos y Eco plantea una pregunta respecto a la belleza de los media – ¿se trata de la provocación o de la belleza de consumo?

Chollet (2015) hace referencia a la representación del cuerpo en los medios en la época contemporánea y señala:

> Toute l´architecture de la modernité en porte la marque. Avec ses bâtiments confinés, ses lumières artificielles, ses matériaux synthétiques, la promiscuité qu´elle implique, elle semble conçue pour prendre en défaut le corps humain, pour le faire luire et transpirer, pour souligner les pores, les cernes et les boutons, pour lui faire honte de ne pas être une

> chose parfaite, désodorisée, inaltérable, inaccessible à la fatigue, pour inciter à la détestation de soi et des autres – ce qui fait vendre, comme autant des prothèses, des produits destinés à prévenir ou à réparer la déchéance. (Chollet, 2015, p. 178)

Chollet (2015) observa que en toda esta estrategia culpabilizadora, la iluminación artificial de ascensor, supuestamente neutra, baña nuestro universo y juega un gran papel. Las imágenes que nos invaden por todas partes (desde la publicidad, prensa, redes sociales, cine, televisión etc.) funcionan como una lupa que somete a la estética dominante. Nuestra cultura pretende hacer reinar una luz cruda a la que nada puede escaparse. Rodeados (cercados) por las imágenes que nos muestran como podríamos y deberíamos ser, "nous vivons sur un éclairage impitoyable et nous sommes incités a nous montrer aussi impitoyables que lui; à nous montrer mesquins, malveillants, haineux." (2015, p. 179)

El uso masivo de las nuevas tecnologías en la comunicación y ocio constantemente remite a la imagen y, por lo tanto, a una exposición total o sobreexposición insostenible, y como afirma Chollet "la lumière représente, dans notre monde, un déterminant culturel puissant. Nous manifestons une foi profonde et obstinée dans les vertus de l´exposition, au point de nier la violence qu´elle implique. » (2015, pp.179-180)

En la época contemporánea, en diferentes corrientes se destaca el uso del cuerpo del artista, una especie de ceremonias o rituales en los cuales el artista exhibe, corta o mutila su propio cuerpo como Marina Abramovic, Ana Mendieta, ORLAN, Deborah de Robertis, y otras.

M. Abramovic explora la relación entre el artista y la audiencia, los límites del cuerpo y las posibilidades de la mente en sus obras *Rythm 10* (1973), *Rhytm 0* (1974), *Rhytm 5* (1974), *Artist must be beautiful, artist must be beautiful* (1975), *Imponderabilia* (1977), *Breathing In/Breathing Out* (1977), *AAA-AAA* (1978), *Rest Energy* (1980), *The Artist is Present* (2010) etc. (Aleksic, 2013)

Las obras de Ana Mendieta son piezas ejecutadas con el cuerpo de la artista como *Silueta* (1973-1980), *Body Tracks* (1982), *Rape Scene* (1973) y otras.

La artista francesa ORLAN hace de su propio cuerpo el medio, la materia prima y el soporte visual de la obra para un debate público. En su manifiesto de 1989 afirma ser una figura importante del "body art" y "carnal art". (Orlan, 1989) Como señala su biografía, Orlan se opone al determinismo natural, social y político, a todas las formas de

dominación, a la supremacía masculina, a la religión, a la segregación cultural, al racismo. Los temas que trata, relacionados con las identidades y la libertad se representan con humor, a veces con parodia o incluso grotesca, y su obra provocativa puede impactar porque sacude códigos preestablecidos. (Orlan, 1989) Las performances en las que trabaja con su cuerpo son *Se vendre sur les marchés en petits morceaux* (1976-77) y *Le baiser de l´Artiste* (1977), entre otras.

Deborah de Robertis, la artista de performance y fotógrafa, recrea el cuadro *El origen del mundo* (1866) de Courbet en su obra/acción *Espejo del origen* (2014) en el Museo d´Orsay (Paris) realizando una acción frente al original y, en 2018 realiza una performance, desnuda y con un velo azul, frente a la Gruta del Santuario de Lourdes donde apuntaba a reunir en un mismo cuerpo a María y a María Magdalena. (R.T, AFP, 2020)

7. 5 Lo inquietante en *The Pyre*: La abstracción y abstraerse

> (…) le corps humain est susceptible d'être le médium de l'expression psychique tout en étant à la fois une construction mécanique et mathématique, qu'au cours des transformations de style, au fils du temps, c'est l'un ou l'autre de ces aspects qui s'est trouvé accentué ou amplifié.
>
> Oskar Schlemmer, Mechanisches Ballett,
> Tanz un Reigen, 1927.

La escritura escénica que Vienne desarrolla en sus piezas anteriores se compone de elementos abstractos, figurativos y narrativos para hablar del cuerpo (femenino), de la figura y la proyección socio-cultural. El conjunto de estos diferentes tipos de representación es lo que explica de manera más exhaustiva su percepción del mundo.

Vienne afirma su interés en cuestionar esta relación a través de esta pieza, en un principio coreográfica, que integra una escritura abstracta, perteneciente a un género más teatral y narrativo, que retoma el papel que el cuerpo danzante ha sabido asumir a lo largo de su historia. (Vienne, 2013) El cuerpo como metáfora, aparentemente incorpóreo y que

también evoca la imagen de sí mismo, fue explorado a través de una interpretación encarnada que llega hasta la representación de la persona que es la propia intérprete. Esta cuestión, fundamentalmente inherente a la danza, pone de relieve la paradoja que la rige de manera más general. Si por un lado se concibe como la expresión del ser humano, por el otro, trata de un arte totalmente abstracto. En realidad, parece difícil entender completamente el cuerpo como pura abstracción. Se trata de detenerse en esta fantasía del cuerpo abstracto y articularla con su inevitable aspecto concreto y semiofórico y, por extensión, cuestionar la relación entre danza y significado. (Vienne, 2013)

Una posible lectura de lo abstracto en *The Pyre* remite a la bailarina, la persona humana como soporte de una ampliación mítica, y a la vez, su despersonalización en lo abstracto. La cuestión del personaje/intérprete forma parte de la escena contemporánea y hay numerosos ejemplos de los artistas que aplican procedimientos similares. Rodrigo García, por ejemplo, hace distinción entre el personaje y el actor, se interesa por el actor y su personalidad y le sirve de inspiración a la hora de escribir: “Il ne s´agit donc pas de personnages mais de personnes.” (García, 2002, p. 7)

M. Corvin (2014) observa que, aunque procedan de manera distinta, Pippo Delbono o Romeo Castellucci depositan su fuerza perturbadora en gran medida en la exhibición de los cuerpos: exhibición del cuerpo desnudo y demacrado en *Giulio Cesare* (Castellucci, 1998), y la aparición de Bobo, hombre microcéfalo en *Esperando a Godot* de Delbono.

En *The Pyre* la cuestión de personaje/intérprete forma parte de lo abstracto y la abstracción, pero su presencia se evidencia con un cuerpo que se muestra y como afirman Ryngaert y Sermon, “La mise en jeu de l´acteur impose toujours l´évidence d´un corps.” (Ryngaert, Sermon 2006, pp. 65-66) Estos autores señalan que es importante volver a la cuestión del personaje porque el panorama teatral ha experimentado en los últimos treinta años nuevas convulsiones que han afectado los modos de definición y el estatus del personaje. Lejos de ser mortal, la “entrada en crisis” del personaje se ha convertido, en la escritura moderna y contemporánea, en uno de los signos de su vitalidad. La contraparte de esta paradoja es que ahora es difícil, y quizás más que nunca, hablar del personaje; el malestar y el dolor por decir toman formas diversas. (Ryngaert, Sermon, 2006)

En la pieza de Vienne identificamos el malestar y el dolor en sus diversas formas, entre las cuales la muerte. Corvin (2014) observa que la muerte es dolor, pasaje, negación de la vida o, al contrario, la muerte es el soporte de la belleza, el ideal del ser inmóvil e

irremediable; la muerte es efectivamente una ausencia del hombre, ya sea estatizada o sublimada.

En las piezas de Vienne la muerte (en gran parte, la muerte del cuerpo/figura femenina) es estatizada y sublimada tanto con la presencia como con la ausencia del ser humano. Los códigos teatrales de presencia como existencia, y la ausencia como la muerte resultan ambiguos en las piezas de Vienne. En *The Pyre* la muerte es estatizada y sublimada, y la presencia humana se relaciona con la muerte dado que una de las posibles lecturas de la pieza remite al recuerdo después de la muerte. El tiempo suspendido en *The Pyre* aporta a esta y otras abstracciones, como el lugar, persona/personaje, y tiempo (pasado, presente, futuro o una dimensión imaginaria de la fantasía). Como señala Corvin :

> Restent les chemins d´absence : absence aussi bien physique que symbolique ou l´une à la place de l´autre et vice versa. Deux cheminements vers l´absence s´ouvrent à l´homme-théâtre : du personnage-personne à la désindividualisation, en passant par le personnage collectif, le personnage symbole, le personnage chœur, le personnage neutre ; du personnage-acteur à la dépersonnalisation, en passant par le masque…la marionnette, le robot. Il y a absence, non pas quand il n´y a plus personne en scène, mais lorsque l´on ne sait plus à qui ou à quoi l´on a affaire : objet ou idée ? (Corvin, 2014, p. 38)

El procedimiento de Vienne y las herramientas sonoras, lumínicas, corporales y el uso de marionetas que emplea profundizan en esa abstracción generalizada, así como en la abstracción de la persona/personaje. Esto podría interpretarse como una desindividualización, una encarnación de una divinidad, de una marioneta o de un personaje simbólico. Del mismo modo, esta abstracción se extiende a la historia misma y a sus significados, que parecen escaparse de nuestra comprensión pero que, no obstante, logramos relacionar con algo reconocible en relación con el mundo que nos rodea.

Todo lo ausente y lo presente abstracto se percibe a través del cuerpo de la mujer en escena y sus reacciones. Esto nos remite a una voz ausente, como la de la *Voz humana* (1927) de Cocteau, y nos hace reflexionar acerca de quién habla en la pieza de Vienne. Corvin (2014) considera que el único que habla en el teatro es el que no dice nada, el espectador son su silencio.

Encontramos que en la pieza de Vienne la historia no significa sino evoca con lo abstracto, y como señala Corvin:

> Le recours à l´abstraction ainsi conçue comme primauté de la forme sur le contenu permet de « réagir contre le réalisme excessif, de retourner les conventions nécessaires.
>
> …
>
> Par exemple en affirmant que le récit, au théâtre, n´est ni un ornement factice ni une malédiction inévitable, mais le vrai moyen de faire voir l´invisible et donc de rétablir le juste dosage entre ce que la scène montre – presque rien- et ce que le récit peut évoquer – le monde entier. À condition que le récit devienne théâtral, c´est à dire dépasse sa nature apparente de langage discursif pour se muer en langage dansé… » (2014, p. 107)

La ausencia es uno de los recursos que utiliza Vienne para lo abstracto y para abstraer, y esta se materializa en la inmovilidad hipnotizante del cuerpo que lo convierte en objeto inmóvil y mudo, cargado de recuerdos y amenazas. Este cuerpo objeto se instala en la mirada del espectador evocando sus propios recuerdos del mundo. Lo ausente se hace presente mediante toda una serie de sustitutos (sonidos de voces y ruidos, movimientos, y luces) que presentan un encuentro imposible – el de la mujer y el niño.

La orquestación de Vienne de todos los lenguajes, junto con los movimientos de la bailarina, que forman figuras geométricas (triángulo, círculo, alineaciones), construyen una historia abstracta y sensorial. El sonido se integra con las formas geométricas del cuerpo y del espacio. El gesto construye una geometría en el espacio a partir del cuerpo humano, reducido a su envoltura, y establece un intercambio entre dos abstracciones: la de las formas y la intelectual. La figura femenina que se muestra adquiere un halo de encarnación divina, remitiendo a G. Craig y su visión del actor como una supermarioneta de rasgos divinos que habita las catedrales y es venerada como hombre y dios a la vez, aludiendo a una dimensión trascendental.

El trabajo corporal en la pieza remite a la supermarioneta en cuanto a la revelación de lo invisible que "no solo no rivalizará con la vida, sino que irá más allá, no figurando un cuerpo de carne y hueso, sino un cuerpo en estado de éxtasis que, al emanar espíritu vivo, se revestirá de una belleza de muerte." (Gordon Craig, 1958, p. 82)

En *The Pyre*, el cuerpo/figura en sus estados de éxtasis se eleva y transfigura en imagen religiosa, remite a las representaciones pictóricas de Eva y María comentadas anteriormente en este capítulo; remite también a las imágenes fijas de los personajes del teatro de R. Wilson, que Corvin (2014) define como personajes ausentes que se muestran con luces sin sombras.

Estas imágenes, a modo de apariencias, remiten a la figura de *shite*, personaje principal del teatro japonés Noh, que aparece primero en forma humana y luego revela su verdadera forma como demonio o poseído. Sus gestos se multiplican y mantienen en imágenes fijas, y sus apariciones muestran una apariencia sobrehumana por lo que es reconocido como el fantasma del héroe o la heroína. Shite lleva a los espectadores a la famosa encrucijada de los sueños, lugar de encuentro de vivos y muertos, de dioses y budas, también un lugar poético donde el hombre llega a soñar con su vida efímera y sus oscuras pasiones, que en sí mismas no son más que los sueños de un sueño. (Sieffert, 1979)

Como en el teatro Noh los fantasmas son abstracciones, M. Borie señala que : "Le shité est cette apparition qui aspire à son propre effacement. » (Borie, 1986, p. 72) Esta desaparición parece esencial en la pieza de Vienne dado que la criatura espectral o celestial sólo puede desaparecer porque es lo que autentica su naturaleza sobrehumana. Lo visible sólo tiene razón de existir hasta que se confirme que pertenece al mundo de lo invisible. Vienne juega con apariencia, aparición, y desaparición tanto escénica como simbólica, entre los vivos y los muertos, entre lo visible y lo invisible.

7.5.1 Presencia/ausencia en la transparencia/bruma

En *The Pyre* la transparencia del vestuario que cubre el cuerpo/figura de la mujer remite a su invisibilidad, lo que conduce a la ausencia, y con la bruma, a su desaparición. Massin (2023) señala que la textura de la bruma, densa y vaporosa a la vez oculta la transparencia (el cuerpo con el vestuario brillante transparente), tiene una función instrumental – hacer desaparecer el cuerpo, y también subraya lo abstracto del cuerpo; o puede servir para marcar una cesura, una puntuación en la dramaturgia o un operador narrativo en uso metafórico: "Or ce brouillard, fait d'air saturé d'eau, semble interdire la transparence et brouiller au contraire la visibilité, en ce sens le brouillard pourrait s'opposer à l'utopie de la transparence." (Massin, 2023)

La niebla, formada por dos materiales (aire y agua) conocidos por su posible transparencia, o al menos su translucidez, en *The Pyre* desdibuja la visibilidad de la figura completa. En ocasiones, las partes del cuerpo de la intérprete quedan expuestas a la bruma de baja intensidad, que permite agudizar la visión del espectador y permite una profundización de la experiencia estética. La niebla mantiene alerta nuestros sentidos, y en esta aparente falta de visibilidad, la experiencia estética se intensifica porque la niebla

exacerba la visión misma. La disposición tradicional a la italiana del espectador, en esta pieza, lo sitúa para contemplar desde fuera una representación o una forma estable que destaca sobre un fondo. Sin embargo, con la presencia de la bruma, esta visión se vuelve imposible.

A primera vista, la niebla nubla el aire, difumina toda transparencia del cuerpo e interviene en la percepción del espectador, dificultando el reconocimiento del cuerpo/ figura de la intérprete. Por un lado, la opacidad de la niebla se combina con las paredes lumínicas, que dejan pasar la luz y la filtran según sus propios colores. Se perciben la luminosidad y el color de la luminaria, que actúan como apariciones y desapariciones evanescentes. De este modo, el espectador se vuelve sensible, no ya a lo que está representado, sino a lo que aparece en la luz de la niebla luminosa.

Por lo tanto, aunque ya no sea posible percibir la transparencia del cuerpo, el espectador experimenta el poder de una transparencia de la materia: la de la bruma. Su mirada, por tanto, se descentra, y su atención perceptiva se intensifica. Al principio, la mirada se pierde (sobre todo debido al giro que supone la desaparición de un cuerpo glorificado y omnipresente durante todo el espectáculo), pero luego se expande, desplegándose libremente en la desaparición de la forma.

Esta experiencia estética resulta ser plena y reflexiva dado que surge una escisión o una bipolaridad entre lo que se ve y lo que lo hace visible, entre un cuerpo (que permite o no apuntar a lo que está detrás o más allá de él) y ese algo que está detrás, o más allá, es un elemento frecuente en la obra de Vienne.

Las formas borrosas del cuerpo tendido en el suelo, a veces confusas y a veces evasivas, se adivinan, aparecen o desaparecen, y resultan inquietantes. Cuando desaparecen, el espectador experimenta una repentina libertad de mirada, sin un punto focal impuesto, lo que permite que surjan visiones fugaces por las variaciones propuestas por el efecto tecnológico de la bruma y la atmósfera que potencian las luces led.

Massin (2023) define esta experiencia como algo parecido a la monocromía o al arte óptico-cinético. Los haces de luz, atrapados en una ligera niebla que los hace perceptibles, permiten emerger formas que destacan del resto del espacio. Las tonalidades de los colores y la percepción del volumen varían según los movimientos lumínicos y los de la bruma, y en los puntos de vista del espectador, la forma desaparece y se desmorona según sus movimientos. La luz se infiltra en la materia, el efecto “espectacular” se contrarresta tanto por el minimalismo de la forma y su dispositivo, como por la dimensión esquiva de lo que aparece en esta niebla, en la dinámica evanescente de mostrarse. Se enfatiza la

dinámica de la metamorfosis del cuerpo y de la percepción del espectador y fomenta una mayor reflexión sobre el paso de una modalidad de existencia a otra.

Nakaya (2014) observa que "esculpir" la niebla se traduce en una escultura que oscila entre lo material y lo inmaterial, entre el objeto y el fenómeno que se desarrolla más a menudo horizontalmente que verticalmente, interactúa con los acontecimientos y el contexto, y sería por tanto una escultura en constante metamorfosis.

La escultura de niebla de *The Pyre* vela y revela, invierte lo visible y lo invisible; hace invisible lo ordinariamente visible y visible lo invisible. La niebla que cubre la forma del cuerpo lo disuelve y lo deshace. Según su mayor o menor densidad, le permite traslucirse o no, salir a la superficie, adivinarse y reconstituirse. Tiene, por tanto, una dimensión generativa pero también disolutiva, en un juego de incesantes metamorfosis dependiendo de la intensidad de la bruma.

En la pieza hay una dinámica de lo que aparece y desaparece, se propone, se evapora y reaparece; captamos en esta dinámica un juego de mostrar, a través del cual se aprecia la inestabilidad de las formas.

El espectador observa desde fuera la belleza mágica de estos momentos en los que la niebla se va apoderando gradualmente del cuerpo, se mueve en un juego donde vela, revela o deja atrapar su mirada por la invisibilidad, para saborear lo que se vuelve opaco y se intensifica, o lo que brilla y desaparece. Estas dinámicas visuales proponen otros juegos de oposiciones como la forma delimitada versus la pérdida, los contornos borrosos, lo estable versus lo inestable, la oposición de lo finito y lo infinito. La niebla opone lo indefinido - de la luz y de la oscuridad, una luminosidad difusa con una aparente pérdida de visibilidad.

Con la desaparición del cuerpo/figura se genera la tensión del vacío, de la ausencia; el cuerpo/figura se transforma de la imagen, una forma visible, a una forma invisible que se esfuma en la nube de la bruma escénica. De este modo, nos recuerda a la soledad del funambulista de Jean Genet donde el personaje, a través de la soledad sufre una despersonalización en la que lo único que queda de él es su propia imagen: “Su persona debe estar cada vez más disminuida para permitir que esta imagen de la que hablo, habitada por un muerto, relumbre con más brillo. Y que no exista al fin, más que en su aparición.” (Genet, 1983, pp. 11-12)

Genet habla de una “herida secreta”, una especie de corazón secreto y doloroso que cada ser humano tiene y que Vienne también nos muestra.

7.6 Horror sagrado

En la página web oficial de Gisele Vienne una afirmación de Isadora Duncan encabeza el texto de la presentación de *The Pyre*: "(…) pero la danza del futuro volverá a ser un arte altamente religioso como en los tiempos de los griegos. Porque un arte que no es religioso no es un arte, es una mercancía cualquiera". (Der Tanz der Zukunft, 1903) La afirmación de Dunkan nos remite a la pieza de Vienne, en cuanto a la danza de futuro enmarcada en una imagen religiosa futurista. La transfiguración del bailarín en imagen forma parte de una larga historia de obras de Vienne que ponen en juego la relación del ser humano y la ilusión, en un juego de animado/inanimado.

El cuerpo vivo presentado como una pintura da origen a una forma que se encuentra en la encrucijada de la coreografía, el teatro, la performance, la pintura, la escultura y la fotografía. Desde la cultura griega hasta nuestros días, la pintura corporal viva parece reencarnarse constantemente en nuevas formas, desde Friné hasta el arte de las actitudes de Lady Hamilton a principios del siglo XIX (Vouillaux, 2015), pasando por la moda de finales de los años 1980, entre otros. (Vienne, 2013) Podemos preguntarnos si la retórica del cuadro viviente (efigie que parece viva, mujer que se convierte en cuadro) puede decir algo hoy sobre el efecto del cuadro, a través del cual no solo pasa la visión de las imágenes, sino también la de los cuerpos. (Vouilloux, 2002).

Viene (2013) señala que, en primer lugar, el aislamiento del cuerpo de la bailarina que se lleva a cabo en escena, permitió trabajar sobre el cuerpo glorificado, el de una mujer mortal transfigurada en figura divina, elevada a la dignidad de icono del siglo XXI.

> Este cuerpo que lleva la ausencia y la presencia de la diosa o la fantasía, y el silencio que emana de su cuerpo que puede parecer vacío, generan un sentimiento de "horror sagrado", según Paul Valéry. (Vienne, 2013)

Vienne (2013) señala que, en este trabajo, el foco está en el esfuerzo por cuestionar la visión estable, segura y tranquilizadora de lo visto, trabajando el cambio paradójico del cuerpo y de la figura, que transitan de uno a otro y generan un juego de mutua interacción. En todo momento, el espectador es incapaz de definir o descifrar lo que ve, y esta falta de conocimiento perturba su visión y percepción general. De esta manera, el cuerpo de la intérprete, a lo largo de la pieza, crea una imagen para los ojos de

los espectadores. La transfiguración que tiene lugar en este cuerpo, a menudo, se establece como una imagen perturbadora que remite a la observación de Nietzsche:

> Y no son sólo acaso las imágenes agradables y amistosas las que él experimenta en sí con aquella inteligibilidad total: también las cosas serias, oscuras, tristes, tenebrosas, los obstáculos súbitos, las bromas del azar, las esperas medrosas, en suma, toda la «divina comedia» de la vida, con su Inferno, desfila ante él, no sólo como un juego de sombras - pues también él vive y sufre en esas escenas - y, sin embargo, tampoco sin aquella fugaz sensación de apariencia; tal vez más de uno recuerde, como yo, haberse gritado a veces en los peligros y horrores del sueño, animándose a sí mismo, y con éxito: «¡Es un sueño! ¡Quiero seguir soñándolo!» (Nietzsche, 2019, p. 12)

El tiempo de esta pieza se desarrolla de manera muy visible a través de la articulación de la coreografía, el espacio (como escultura lumínica) y la música. La bailarina se escenifica en un espacio compuesto inicialmente exclusivamente por luces, (principalmente LED), haciendo referencias muy directas a las luces urbanas contemporáneas en el exterior y/o interior de las zonas urbanas, a la iluminación constante de los perímetros urbanos, y a clubes nocturnos. A pesar de estas posibles referencias, este lugar a menudo parece abstracto y, por lo tanto, genera una oscilación incluso en su estatus.

La partitura lumínica también provoca, a través de su propio movimiento, una extensión del trabajo coreográfico y puede generar un efecto cromático desrealizante y sublimado, en la medida en que suprime cualquier visión realista de lo carnal. Esta percepción evoca una relación con el cuerpo que podemos experimentar en los múltiples casos en los que el cuerpo se escenifica dentro de diversas arquitecturas e iluminación características del urbanismo contemporáneo.

Finalmente, este exceso lumínico remite a *La parte maldita* (1987) de George Bataille, y a la noción del gasto improductivo cuyo máximo ejemplo es el sol, que se desarrolla en esta obra. (Vienne, 2013)

Aparte de la instalación lumínica, el cuerpo femenino lumínico también irradia luz (que remite a las representaciones de cuerpos gloriosos de la iconografía cristiana mencionadas anteriormente), a lo largo de la pieza, para ser tamizado y apagado en el final del espectáculo.

La composición sonora creada por Peter Rehberg y Stephen O'Malley integra elementos invisibles y ausentes, los fantasmas. Se parte de una puesta en escena de sonidos diegéticos simulados (parte de la acción), articulados con sonidos reales/ambientales, y de una creación musical que compone una partitura sonora extradiegética. Se contraponen los sonidos, insinuaciones y distorsiones que Nietzsche define como:

> La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos sólo insinuados, como son los propios de la cítara. Cuidadosamente se mantuvo apartado, como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisíaca y, por tanto, de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía` y el mundo completamente incomparable de la armonía. (Nietzsche, 2019, p. 15)

Como sostiene el filósofo, en el ditirambo dionisíaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, fuerzas simbólicas de la música crecen impetuosamente, en forma de rítmica, dinámica y armonía junto al simbolismo corporal, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros. (Nietzsche, 2019)

La composición de Vienne esculpe el espacio de manera vertiginosa y genera una sensación de gran profundidad iniciada por la escultura de luz que evoca un túnel, y cuya profundidad proviene de un juego de reflejos que el sonido profundiza y expresa diferentemente. A través de estos diferentes medios, se trata de desarrollar y resaltar – sin intentar resolver – la intensidad excepcional que surge de la tensión dialéctica entre una presencia y una ausencia, y de los personajes que se encuentran en una lógica de fuga. Vienne explora esta tensión mediante la duplicidad, y como afirma Nietzsche:

> Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisíaco: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente. (Nietzsche, 2019, p. 11)

Vienne explora los dos instintos en un clima del sueño y fantasía porque, como afirma Nietzsche:

> En el sueño fue donde, según Lucrecio, por vez primera se presentaron ante las almas de los hombres las espléndidas figuras de los dioses, en el sueño era donde el gran escultor veía la fascinante estructura corporal de seres sobrehumanos, y el poeta helénico, interrogado acerca de los secretos de la procreación poética. (Nietzsche, 2019, p. 11)

En la realidad onírica de Vienne surge un cuerpo/figura femenina como una aparición que "también por debajo de esta realidad en que nosotros vivimos y somos yace oculta una realidad del todo distinta, esto es, que también aquélla es una apariencia…" (Nietzsche, 2019, p. 12)

7.6.1 Lo sagrado y lo profano

Mircea Eliade, en su libro *Tratado de historia de las religiones* (1974) señala un rasgo común en todas las definiciones del fenómeno religioso dadas hasta ese momento. Cada definición opone, a su manera, lo sagrado y la vida religiosa a lo profano y a la vida secular. Lo difícil es tratar de delimitar la esfera de la noción de «sagrado», porque para proporcionar una definición del fenómeno religioso, es fundamental saber dónde buscar los hechos religiosos que están lo más próximo posible a su origen. Eliade concluye que los fenómenos religiosos son complejos y suponen una larga evolución histórica. (Eliade, 1974) Eliade ilustra la complejidad de esta incógnita del siguiente modo:

> Nos encontramos así ante un material documental inmenso y heteróclito, ya que un mito cosmogónico melanesio o un sacrificio brahmánico no tienen menos derecho a ser tomados en consideración que los textos místicos de una santa Teresa o de un Nichiren, que un tótem australiano, un rito primitivo de iniciación, el simbolismo del templo Barabudur, la vestidura ceremonial y la danza de un chamán siberiano, las piedras sagradas que encontramos por doquier, las ceremonias agrarias, los mitos y los ritos de las grandes diosas, la instauración de un rey en las sociedades arcaicas o las supersticiones vinculadas a las piedras preciosas, etc. Cada documento puede ser considerado como una hierofanía en la medida en que, a su manera, expresa una modalidad de lo sagrado y un momento de su historia, es decir, una experiencia de lo sagrado entre las innumerables

> variedades existentes. Cada documento tiene para nosotros en este punto un valor. (Eliade, 1974, p. 24)

En relación a lo sagrado y lo profano, Eco (2010) hace un recorrido desde la pastorcilla a la donna angelicata y señala que los filósofos, los teólogos, y los místicos que, en la Edad Media se ocuparon de la belleza, no tenían muchos motivos para ocuparse de la belleza femenina. Todos ellos eran hombres de iglesia y el moralismo medieval invitaba a desconfiar de los placeres de la carne. Eco afirma que los sentidos alegóricos como los expresados en el *Cantar de los cantares*, donde un hombre celebra las gracias visibles de su esposa, o el texto de Hugo de Fouilloi, en un sermón sobre el Cantar, no son raros. Este último describe cómo deberían ser los pechos femeninos - los senos que sobresalen un poco y son ligeramente abultados, contenidos y sujetos suavemente y no se agitan en libertad. (Eco, 2010) Este ideal de belleza da aspecto a las damas de las miniaturas de las novelas caballerescas, esculturas de la Virgen con el niño en brazos, que muestran estas características, como la *Virgen con Niño* (siglo XIII) del Museo de la Edad Media – Cluny en París.

Al margen del ambiente doctrinal, Eco señala que existen deliciosas descripciones de bellezas femeninas, como en los cantos de los goliardos en *Carmina Burana*, en los que un caballero seduce a una pastora a la que encuentra y goza de sus favores, o en novelas de Boccaccio, y otros, donde se habla de la sensualidad de la mujer.

> En la poesía de los trovadores provenzales y otras culturas europeas en el siglo XI hay una imagen concreta de la mujer como objeto de amor casto y sublimado, deseada e inalcanzable; la figura de la dama adorada, pero respetada. El deseo se hace mayor debido a la prohibición, y la dama alimenta en el caballero un estado permanente de sufrimiento, que el caballero acepta con alegría. De ahí surgen las fantasías de una posesión que se aplaza constantemente, en las que cuanto más inalcanzable se considera la mujer, más se alimenta el deseo que enciende, y su belleza se transfigura. (Eco, 2010)

En la pintura de Tiziano, *Amor sagrado y amor profano* (1515) que simboliza la Venus celeste y la Venus vulgar, observamos dos manifestaciones diferentes de un único ideal de belleza. Eco (2010) señala que las representaciones de Botticelli de tipo Venus Genitrix son próximas a Savanarola para quien la belleza resplandece con mucha más luminosidad cuanto más se aproxima a la belleza divina.

Todas estas obras nos invitan a reflexionar sobre la representación de la figura femenina y su significado para nosotros, tanto en su contexto histórico como en su representación contemporánea. Esta última nos remite a lo que se presenta como el poder femenino en la actualidad, que abordaremos a través del análisis de la pieza *The Pyre*, que se presenta como una especie de asunción contemporánea.

7.7 *The Pyre*: el cuerpo como manifestación de la violencia estética

C'est ton image qui va danser pour toi.
Funambule, Genet

La pieza se inaugura con música y un oscuro total en escena, iluminado ocasionalmente por destellos similares a estrellas fugaces. Un largo instrumental subraya esta fugacidad y revela un cuerpo central: un cuerpo desnudo cuyas formas se escapan bajo el brillo del vestuario que lleva y su reflejo en el suelo negro brillante. El vestuario toma forma y se manifiesta como un conjunto de medias brillantes y transparentes, que actúan como una segunda piel del cuerpo.

Este cuerpo femenino evoca lo carnal y la desnudez a través de un tejido brillante que resalta y acentúa las formas curvas en movimientos sensuales y eróticos. Desde el primer instante, Vienne presenta un cuerpo glorioso: una estatua viviente de formas insinuantes y movimientos curvos y oblicuos que, junto con las notas musicales, resaltan lo escultórico del cuerpo en un tempo lento, asemejándolo a diferentes poses de estatuas griegas.

Hay movimientos prominentes del trasero que pasan de un movimiento oblicuo y sensual a uno mecanizado, desglosado en pequeñas fracciones, como un slow motion fragmentado que evoca el baile en clubes nocturnos. Esta lentitud y mecanización de los movimientos centran la atención del espectador en el cuerpo, ya que las formas disociadas que reconoce generan inestabilidad en su interpretación.

La percepción sensorial se intensifica a través de los elementos visuales y sonoros, junto con la aparición de nuevos cuadros lumínicos que crean espacios dentro del espacio escénico. La iluminación genera líneas, paredes curvas laterales, y el cuerpo es destacado por la luz, resaltando contra la profundidad oscura que actúa como fondo,

mientras llena el espacio bordeado por la instalación lumínica. Este momento está acompañado por la música con efectos de sirenas y sonidos de órganos, similar a una composición para una misa, lo que crea un fuerte contraste con la imagen presentada: lo sagrado y lo profano en coexistencia.

Al inicio de la pieza, el ritmo y el desglose del movimiento no se alteran, el brillo metálico del cuerpo se fusiona con los sonidos metálicos. La figura permanecerá vertical a lo largo de la pieza y hasta su final cuando el cuerpo presente la caída, y posteriormente, su metafórica desaparición. La bailarina ejecuta movimientos de cabeza hacia arriba y junto con el juego de luces se generan imágenes fantasmales, algo abstractas y en movimiento. La iluminación revela una anatomía de forma juguetona, fragmentos del cuerpo en un ritmo marcado por los contrastes de la estática y la aceleración con espacios entre medias. Estas imágenes remiten a la representación de lo carnal del cuerpo femenino, símbolo erótico, expuesto para el placer de la mirada.

Uno de esos fragmentos son las caderas, que ejecutan un movimiento repetitivo al que se suma otro fragmento: las manos, que generan movimientos inquietantes y disociados de los de las caderas. Cuando las manos adoptan una posición vertical y se sincronizan con el ritmo del otro fragmento, ambos movimientos fraccionados y desglosados evocan nuevamente el baile en un club nocturno.

El movimiento mecanizado, que inicialmente resultaba tenso, ya se vuelve familiar, y la tensión que generaba desaparece. En este punto, se introduce un elemento musical con distorsiones metálicas que reinstaura la tensión y el desconcierto. La música electrónica, compuesta de ruidos y disonancias, anima la instalación lumínica y aísla el cuerpo danzante en otra dimensión, a un ritmo diferente que sugiere un ritmo imaginario.

De esta forma, se añade una presencia desde la ausencia: una capa sonora imaginaria evocada por el movimiento y el ritmo de la bailarina, mientras el único hilo musical disonante, materializado, parece integrarse al interior del cuerpo que baila, como si el sonido proviniera de su propia imaginación. Los movimientos, ligeramente desarticulados, se vinculan con el interior de la figura y remiten a su estado de ánimo en plena exposición.

Las intensidades incontrolables, junto con la falsedad e impropiedad en la apariencia y las posturas corporales, enfatizan la materialidad del cuerpo y revelan grietas y fisuras. Emanaciones descontroladas de energía excesiva y sobrante parecen irreparables, sin solución. Los cambios en el movimiento remiten a una dimensión ritual, donde las aceleraciones del cuerpo dialogan con las distorsiones sonoras y el movimiento

lumínico, dotando al cuerpo de una imagen de terror y horror, como si se tratara de un cuerpo afectado y herido por "balas sonoras".

El ritmo generado produce una especie de trance en el que el cuerpo parece poseído, con movimientos frenéticos y desarticulados. Es como si una contaminación repentina de movimientos y sonidos los hiciera retroalimentarse mutuamente. Tras la agitación generalizada, los contrastes sonoros y de movimiento ceden, y el sonido vuelve a la calma, mientras que el cuerpo continúa desenfrenado, como si no pudiera detenerse.

El desenfreno corporal se contrasta con un oscuro total y una imagen congelada del cuerpo, seguida nuevamente por otro oscuro que reinstaura el movimiento. Esta reanudación del movimiento parece estar guiada por los efectos sonoros, que dan la impresión de manipular el cuerpo.

Aquí se observa una transfiguración del cuerpo en imagen, donde se concentra toda la tensión generada por el movimiento. La iluminación cumple la función de velar y desvelar este cuerpo/figura, enmarcándolo en instantes estáticos y congelados de posturas y poses monumentales, de perfil y semiperfil, con los brazos en alto. Estas poses remiten nuevamente a la escultura religiosa y a las representaciones de María y Eva mencionadas anteriormente en este trabajo. Horror sagrado que « semble faire émerger le corps de la danseuse (Anja Röttgerkamp), nouvelle Ève se dépliant et se dressant avec une extrême lenteur, d´une nuit primordiale que ponctuent seulement quelques points lumineux. » (Vouilloux, 2020, p. 33)

Se instaura un nuevo escenario dentro del espacio escénico mediante la iluminación láser, que forma dos paredes laterales de líneas en tonos verdes, creando un espacio triangular cuyo centro se configura como un círculo negro. Una luz frontal ilumina el rostro de la bailarina, cuya expresión facial evoca la dimensión barroca de *Santa Teresa* de Bernini. Los reflejos que emanan de las paredes lumínicas revelan fragmentos del cuerpo de la intérprete, dejando algunas partes en penumbra.

Periódicamente, se establece un diálogo sonoro-lumínico a través de un instrumental de vientos metálicos, voces fantasmales y silencios, que acompaña una desconfiguración corporal. Las líneas laterales de luz cambian en intensidad, color y tonalidades, pasando de verdes a azules, blancos, rosas, rojos, granates y violetas.

Se generan contrastes entre las intermitencias lumínicas y los momentos de congelados o estatismo del cuerpo danzante. Estas poses diversas generan imágenes monumentales que otorgan a las posturas del cuerpo una cualidad escultórica y una presencia imponente.

Cabe preguntarse si lo que ocurre en escena no es la evocación de una historia que nunca ha pasado y que regresa en forma de hologramas, una especie de "incendio electrónico e íntimo" que R. Boisseau (2013) define como "impressions rétiniennes et excitation nerveuse se combinent pour une plongée en apnée dans des zones spectaculaires et psychiques inconnues."

La figura de la bailarina de *The Pyre* (como la patinadora de *Éternelle Idole* y la atleta de *This is how you will disappear*) parece provenir de un pasado anterior al de la representación, como si la idealidad de su perfección se deshiciera, y no tanto por la realidad de su muerte sino en lo que revela la realidad de una fantasía, incluida la fantasía asesina, de la que es objeto. Vouilloux señala :

> Comme la "Young beautiful blonde girl", elles sont seules au début, adhérant pleinement à l´image idéale qu´elles cherchent à rejoindre, s´adonnant peut-être, telle la jeune Parque de Valéry, « Je me voyais me voir, sinueuse » … Si attirante est cette image pour les autres que c´est justement par eux que leur arriveront plus tard des « histoires » - gifles, meurtres fantasmés. (Vouilloux, 2020, p. 36)

The Pyre de alguna manera confunde esta lógica invirtiendo el orden de la representación con respecto al de la historia, ya que la tercera parte de la misma (el solo de baile) se da antes de la segunda (la escena de la bailarina y del niño); el solo de la bailarina corresponde a la forma del relato escrito (distribuido a los espectadores al inicio del espectáculo) en la que se habla de una madre y su hijo. Es aquí donde se ve claramente la relación de la palabra con otros lenguajes escénicos (movimiento corporal, lumínico, y sonoro) o la imposibilidad de su relación, uno de los propósitos de la exploración que menciona Vienne. La creadora explica que :

> La plupart de mes personnages ont de la peine à exprimer des choses, lorsqu'ils ne sont pas carrément mutiques. La narration refoulée permet un rapport de tension, de conflit. Dans The Pyre, le texte semble devoir être caché. Il s'agit alors de développer la manière dont il peut transparaître dans ce mouvement d'étouffement. (Boisseau, 2013)

Para contrarrestar el silencio o la ausencia de una herramienta textual, la danza se presenta como la herramienta más poderosa. Las imágenes no emergen directamente de las palabras del texto de Cooper, sino más bien de las voces fantasmales en off, que

contribuyen a la creación de nuevas imágenes, como se ha observado en los trabajos precedentes citados en esta investigación. Como en todas sus obras, Vienne convoca el inconsciente, tanto el de los personajes como el de los espectadores.

Los informáticos de l'Ircam[44], Manuel Poletti et Thomas Goepfer acompañan a Vienne en esta creación, que señala que:

> Je joue avec trois instruments dans ce spectacle. Une femme, la musique et la lumière. Pour construire ce jeu de tensions, j'ai demandé à l'Ircam de m'aider à approfondir un système de diffusion du son, déjà utilisé dans l'un de mes précédents spectacles, le Spat. Il permet de sculpter la musique dans l'espace en faisant surgir le son à des endroits précis… Comme si un instrument fantôme apparaissait tout d'un coup dans tel ou tel endroit du plateau. (Boisseau, 2013)

Hay una clara exposición de la figura/cuerpo que, en un juego de repetición, se transfigura constantemente de lo animado a lo inanimado. Aquí se despliega la memoria visual de Vienne, con imágenes que remiten a la representación de la mujer en la pintura, grabados, fotografía y cine. Estas referencias, mencionadas por Vienne en entrevistas, incluyen evocaciones como la figura de Laura Palmer de David Lynch, el personaje de la madre en *La Luna* de B. Bertolucci, y la relación entre la cantante Nico y su hijo Ari. Estas influencias sirven para explorar una relación madre-hijo perturbada y compleja, que resuena en la dinámica entre la bailarina y el niño en esta pieza. Vienne explica esta incógnita como una posible hipótesis :

> Mais le fait que la Danseuse soit la mère de l'enfant n'est qu'une hypothèse. Au spectateur d'enclencher la manette d'un scénario dont le premier chapitre proposé sur scène est en réalité le troisième, mais sans doute pas le dernier, de l'histoire. (Vienne, 2013)

En la mitad de la pieza, se introduce por primera vez un movimiento horizontal que transforma el cuerpo de realista a abstracto mediante posturas oblicuas, movimientos suspendidos y un juego de iluminación que se refleja en el suelo negro brillante del escenario. A través de una repetición de frases coreográficas, el cuerpo pasa de una

[44] Institut de recherche et coordination acoustique /musique Icam – Centre Pompidou

posición vertical realista a posturas inclinadas y horizontales, hasta desaparecer en contacto con el suelo en la oscuridad.

En esta tercera fase, el cuerpo se desintegra, reduciéndose a un punto lumínico minúsculo que genera la impresión de un cuerpo incierto y fantasmal. Reflejado en el suelo como figuras iluminadas y hologramas, el cuerpo evoca referencias a la pintura extendida y una materia líquida que contrasta con los elementos sólidos de su vestuario, como los zapatos plateados de tacón. Una ventana con rejas, creada por las líneas de la instalación lumínica, encierra al cuerpo en una dimensión de subsuelo, reforzando la idea de confinamiento y transformación.

En el origen de este espectáculo, y de ahí su título, Gisèle Vienne fantaseaba con una idea de "gasto extremo e improductivo", la idea de G. Bataille sobre el máximo ejemplo de gasto improductivo, como el del sol. De esta lectura surge el túnel de luces compuesto por 25.000 LED en el que se atrapa la bailarina de *The Pyre*, como afirma Vienne:

> Elle se consume, elle est dans une extrême intensité, presque en transe, comme possédée, en train d'exécuter son ultime danse. Avec Anja Röttgerkamp, nous avons travaillé sur une fragmentation du mouvement qui suscite une sorte d'excitation et d'inquiétude pour celui qui regarde. (Boisseau, 2015)

Una vez más, Vienne crea imágenes espectaculares y mentales que esta vez discurren en una noche artificial y alucinógena y concreta focos de sensaciones inquietantes creando el suspense de un thriller psicológico. La creadora escénica afirma no conocer la verdad de esta pieza. Aunque no parezca devastadora, en un principio, Vienne señala que puede que esta sea su pieza más violenta, hasta la fecha. (Boisseau, 2015)

La figura femenina atrapada evoca sensaciones de incomodidad, inquietud y suspense al exponer lo íntimo de su cuerpo a través de efectos visuales, lumínicos y sonoros. La respiración, acentuada por un halo lumínico, revela movimientos desglosados y ejecutados lentamente, que contrastan con otros rápidos. La iluminación lateral encierra la figura y, a momentos, crea imágenes hipnóticas de escaleras lumínicas en movimiento, provocando vértigo en el espectador.

Este juego de luces se combina con contrastes entre cuerpo congelado, movimientos en slow motion y figuras que alternan entre verticalidad y horizontalidad,

desvaneciéndose o elevándose con el sonido ascendente. Aparecen dos presencias fantasmales: una sólida y otra líquida, desintegrándose en el suelo. Los movimientos lentos y fragmentados contrastan con composiciones sonoras animadas y sacudidas, que evocan la solemnidad de la música sagrada de los órganos.

Se desdibujan los límites entre la persona real (bailarina) y el personaje de ficción; estos se entremezclan sin llegar a desvanecerse cuando el cuerpo animado se mecaniza, plasmando la imagen de poses en un recorrido que transita desde la inmovilidad hasta el movimiento. Como señala Vouilloux :

> En vertu d´une dynamique que The Pyre et Crowd portent au plus haut degré d´intensité, que les états de corps doivent leur identité scénique, la chorégraphie cherchant par divers moyens à obtenir, à l´instar du hip-hop et du voguing, des mouvements proches de ceux que seule la technique cinématographique, par le montage et les effets spéciaux, est à même de produire. (Vouilloux, 2020, p. 79)

Vienne toma ejemplo del principio de la mecanización que utiliza Schlemmer en su teatro:

> La historia del teatro es la historia de la mutación de la forma del ser humano: del ser humano en cuanto interprete de hechos físicos y mentales, en un juego que va de lo ingenuo a lo reflexivo, de lo natural a lo afectado. (Schlemmer, 2019, p. 25)

Según Schlemmer (2019), la mecanización es un signo de la época y abarca todos los ámbitos de la vida y del arte; las nuevas posibilidades que ofrecen la técnica y los nuevos inventos permiten conjeturar nuevas hipótesis y realizar las fantasías más audaces y la reproducción mecánica permite liberar el sonido de los instrumentos y y de la voz humana de sus limitaciones espaciales y temporales.

El trabajo de Schlemmer encuentra su eco en la pieza de Vienne en la mecanización del cuerpo/figura y en su abstracción, y de este modo, como señala Schlemmer, la abstracción propicia, por un lado, la desconexión de las partes de un todo preexistente, sea para reducirlas hasta el absurdo o para elevarlas a su máxima expresión, y por otro, la generalización y la síntesis que permite esbozar nuevas totalidades. (Schlemmer, 2019) Según el autor, el espacio cúbico, tridimensional y sus leyes se configuran en la red invisible de líneas formadas y esta matemática se corresponde con la matemática inherente al cuerpo humano, y crea su propia compensación mediante movimientos mecánicos y vienen determinados por la inteligencia.

El cuerpo de la bailarina de *The Pyre* se desintegra en la oscuridad bajo sonidos distorsionados, seguido de silencios sepulcrales. La música electrónica, con tonos metálicos que evocan campanas, devuelve fragmentos de un cuerpo fantasmal a la vista del espectador. Imágenes psicodélicas de la instalación lumínica hipnotizan al espectador, e introducen a un niño que avanza lentamente hacia la figura femenina iluminada, la cual se desintegra nuevamente en un túnel visual creado por líneas verdes y azules.

En un tratado de la danza del siglo quince, escrito por Domenico de Piacenza (*De la arte di ballare et danzare* 1450-1455), uno de los coreógrafos más conocidos de la época, maestro de la corte Sforza en Milán y en la corte Gonzaga en Ferrara, el autor enumera seis elementos fundamentales de este arte: medida, memoria, agilidad, modales, medida del espacio y "phantasmata". Este último elemento el absolutamente central– se define así:

> I say that whoever wants to learn this art, needs to dance to phantasmata; note that phantasmata are a kind of corporal swiftness that is controlled by the understanding of the measure . . . This necessitates that at each tempo you appear as if you had seen Medusa's head, as the poet says; after having performed the movement, you should appear entirely made of stone in that instant and in the next you should put on wings like a falcon moved by hunger, according to the above rule, that is to say, employing measure, memory, manner with measure of ground and air. (Da Piacenza, 1445-1450, citado en Agamben, 2013, p. 3)

En *The Pyre*, "fantasma" se refiere a una detención repentina entre dos movimientos que prácticamente contrae en su tensión interna la medida y la memoria de toda la serie coreográfica. Los historiadores de la danza se han preguntado sobre el origen de este "baile con fantasmas", un símil con el que, según sus discípulos, el maestro quería transmitir "muchas cosas que no se pueden contar". (Agamben, 2013)

El origen de este movimiento fantasma proviene de la teoría aristotélica de la memoria, fundamental para la psicología medieval y renacentista. El filósofo, al vincular estrechamente tiempo, memoria e imaginación, afirmaba que sólo los seres que perciben el tiempo pueden recordar, y lo hacen con la misma facultad con la que perciben el tiempo, es decir, con la imaginación. De hecho, la memoria es imposible sin una imagen (phantasma), que es un afecto, un pathos de la sensación o del pensamiento. En este sentido, la imagen mnémica está siempre cargada de una energía capaz de mover y

perturbar el cuerpo. La pausa o la suspensión del movimiento no es inmóvil sino cargada de memoria y energía dinámica, lo que significa que la danza ya no representa el movimiento sino el tiempo. (Agamben, 2013).

Del mismo modo la bailarina de *The Pyre* de Vienne, en las pausas entre dos movimientos se muestra en poses como otros personajes estudiados hasta ahora, y como señala Vouilloux:

> Comme s´ils avaient vu la tête de Méduse : grevés d´une longue mémoire, animés d´une folle énergie. Mais d´une mémoire chargée de secrets inavouables et d´une énergie qui est celle du désespoir. Comme possédés par une image qui les poursuit et à laquelle ils tenteraient d´échapper, divisés entre des postulations contradictoires, ils ne cessent de céder à ce qu´elle leur prescrit : renvoyant comme un boomerang l´image de soi que chacun veut donner ou que le regard de l´autre sur lui attend, leurs corps sont écrits, tatoués par le fantasme, par ce regard désirant et mortifère qui en compose et en décompose les aspects, en exalte l´obscure puissance métamorphique. (Vouilloux, 2020, p. 62)

La violencia se manifiesta de manera progresiva y simbólica a través de acciones físicas, sonoras y lumínicas. El niño, inicialmente estático, se acerca a la mujer caída en el suelo, evocando una figura asociada al pecado y la fragilidad. En un momento crucial, el niño toca su cabello, transformando su cuerpo incorpóreo en uno real. Sin embargo, este contacto inicial de ternura se quiebra cuando el niño le propina un golpe en la mejilla, desencadenando la desintegración física y simbólica de la figura femenina, que vuelve a fundirse con el entorno lumínico.

La violencia se intensifica con la interacción de los personajes y se manifiesta en las líneas lumínicas distorsionadas y sonidos alarmantes que refuerzan un estado de emergencia. La figura de la mujer, ahora caída y estática, emana humo, mientras el niño, en un acto de aparente desesperación o frustración, golpea repetidamente el cuerpo, hasta que este finalmente se descompone y desaparece en la oscuridad. Este ciclo de destrucción y desaparición subraya la brutalidad física y emocional.

Después de la agresión física, la recomposición del espacio que se lleva a cabo con la instalación lumínica evoca un club nocturno, una nave espacial o la obra de Vasarely. El cuerpo femenino envuelto en la bruma remite a la deformación pictórica de la obra de Francis Bacon, a lo carnal, a la ambigüedad, al retrato de una persona convulsa

y amenazada por la violencia; como, por ejemplo, en las obras de Bacon: *Figura tumbada* (1966), y *Estudios para autorretrato* (1976), entre otras.

El vestuario brillante y monocromático de la bailarina, compuesto por materiales que resaltan las curvas y formas del cuerpo, interactúa con la iluminación para crear un efecto visual que transforma y deforma su figura. Este juego de luces y texturas genera "otro" cuerpo, desconcertante e irreconocible, que contrasta con la imagen gloriosa inicial, subrayando la transición hacia un estado de inquietud y ambigüedad hasta el final de la pieza.

Como señala el investigador M. Akerman: “Bacon quiso retratar a seres humanos sufriendo, en violencia, retorciéndose aislados, solos y desfigurados.” (Akerman, 2012, p. 30) Las imágenes que crea Vienne, configuraciones de lo ambiguo, remiten a las misteriosas imágenes de Bacon que generan curiosidad y perplejidad produciendo sentimientos encontrados, como atracción y repulsión, a la vez. Como la obra de Bacon, una interacción equilibrada pero inquietante entre miedo y deseo, vulnerabilidad y crueldad, sufrimiento y apatía, característica de la idiosincrásica imaginería de Bacon. (Akerman, 2012) La tensión y la intensidad, la combinación de elementos incompatibles y las sugerencias de lo monstruoso o lo inhumano abundan, tanto en las imágenes de Bacon como en las de Vienne nos sugiere pensar en lo huidizo de la belleza.

En este intento de analizar la pieza con toda su abstracción es inevitable tratar de buscar un sentido, como afirma Schlemmer, trate del problema faustiano o del impulso de personificación en virtud del cual creó sus dioses y sus ídolos, el hombre busca su semejanza, su imagen, o lo que le es incomparable: “Busca o a su igual, el superhéroe, o figuras fantasiosas.” (Schlemmer, 2019, p. 33) Como afirma el autor, adaptándose al espacio abstracto, el hombre se transforma, eso es lo que ocurre en el teatro abstracto y en la pieza de Vienne.

7.7.1 Belleza huidiza

El diseño lumínico en *The Pyre* de Gisèle Vienne evoca la belleza efímera mediante el uso de tonos azules que contrastan y destacan sobre un fondo negro, creando una atmósfera onírica y etérea que resalta la naturaleza intangible de la estética presentada en escena. Eco (2010) señala que, a partir del siglo XII, el azul se convierte en un color apreciado. Invita a pensar en el valor místico y en el esplendor estético del azul de las vidrieras y de los rosetones de las catedrales: domina sobre los otros colores y contribuye

a filtrar la luz de forma “celestial”. En determinados períodos y lugares, el negro es un color real, y en otros, es el color de los caballeros misteriosos que ocultan su identidad. Unos siglos antes, Isidoro de Sevilla consideraba que entre los cabellos más hermoso estaban los rubios y pelirrojos. (Eco, 2010)

La mujer de *The Pyre* y el tratamiento de Vienne de la belleza remite a la imagen de la belleza huidiza que nos recuerda a los huidizos e indescifrables rostros femeninos de L. Da Vinci. Eco (2010) afirma que:

> El carácter huidizo e indescifrable de la naturaleza femenina, que se expresara en el concepto de “gracia”, remite también al problema teórico, típico (aunque no exclusivo) de la pintura manierista, de las condiciones de construcción de una imagen en el interior de un espacio. (Eco, 2010, p. 193)

La belleza que examina Vienne muestra signos de una forma de expresión de la belleza mediante el sueño, el estupor y la inquietud. Una especie de hermosura sobrehumana que menciona Cervantes en *Don Quijote de la Mancha* (libro I, capitulo XIII) y que hoy en día apreciamos en los autorretratos *selfies* que sirven de presentación en las redes sociales. Estos autorretratos presentan poses uniformes y expresiones de rostro que no muestran emociones ni estados de ánimo. Muestran un exterior desprovisto del interior.

Esta reflexión nos remite a los conceptos de tiempo, repetición, infinito y presencia que explora E. Ferrer en su autorretrato *Extrañeza, desprecio, dolor y un largo etc.* (2013) en el que con su propio rostro expresa un largo repertorio de afectos y estados de ánimo para explorar el carácter efímero y mutante de las emociones humanas. Este trabajo y su propósito nos remite a la cultura de *selfy* y al concepto de la postbelleza o belleza desnaturalizada, tal y como lo define E. García-Sánchez en su investigación filosófica en el campo de la bioética:

> La evolución y procesamiento técnico que está sufriendo la belleza corporal la está convirtiendo en un artefacto, en un producto artificial de consumo. El proceso paulatino de su desnaturalización la está transformando radicalmente al conducirla a un nivel tal de perfección y de exaltación cuyo resultado es la disolución misma de la belleza, su evasión de la realidad. (García-Sánchez, 2024)

El antropólogo Hans Belting (2007) indaga detrás de los iconos de las imágenes de culto en culturas tempranas relacionándolas con interrogantes acerca de la identidad colectiva y la representación como actos sociales en correspondencia simétrica. Se interesa también por la imagen de los muertos como medio para el cuerpo ausente y modelo de cuerpo establecido por una cultura, y afirma que, esta relación es válida incluso para la praxis de la imagen más reciente, como lo muestra la pugna por el dominio de la imagen. Belting (2007) sostiene que una imagen es más que un producto de la percepción, se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva.

> Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes. Esta relación viva con la imagen se extiende de igual forma a la producción física de imágenes que desarrollamos en el espacio social, que podríamos decir, se vincula con las imágenes mentales como una pregunta con una respuesta. (Belting, 2007, p. 14)

Por lo tanto, podríamos decir que la transfiguración de la figura femenina en *The Pyre* se convierte en un signo simbólico, vinculado por una relación de semejanza a una realidad que trasciende la imagen y permanece más allá de ella.

Como señala Belting, la imagen reclama un nuevo contenido conceptual: "animamos a las imágenes, como si vivieran o como si nos hablaran, cuando las encontramos en sus cuerpos mediales." (2007, p. 16) De este modo, la percepción de las imágenes en la pieza de Vienne se convierte en un acto de animación en sí mismo.

La distinción entre imagen y medio nos aproxima a la conciencia del cuerpo. Las imágenes del recuerdo y de la fantasía surgen en el propio cuerpo como si fuera un medio portador viviente. (Belting, 2007, p. 17) Concebimos la figura/cuerpo de *The Pyre* como cuerpo simbólico o virtual de la imagen en la que se transfigura, que a su vez transforma la percepción corporal del espectador. Vienne dirige la experiencia del espectador del cuerpo hacia el cuerpo, a través del acto de observación, remitiendo a los medios electrónicos de imagen, donde se produce la descorporización de las imágenes.

Esta experiencia corporal de un nuevo tipo nos remite al cuerpo virtualizado y a la reflexión de Belting:

> Con todo, el cuerpo virtualizado o globalizado proporciona esta extensión de su percepción solo mediante sus órganos corporales. El enfoque medial de las imágenes trae

> de regreso a nuestro cuerpo que en numerosas variantes de la semiótica fue intencionalmente sacado del juego – como sujeto medial de la discusión. (2007, p. 17)

De este modo, Vienne nos habla del ser humano, inventor de nuevas dimensiones, que se experimenta como medial y actúa de manera medial. Lo que en el mundo de los cuerpos y de las cosas es su material, en el mundo de las imágenes es su medio; puesto que una imagen carece de cuerpo, ésta requiere de un medio en el cual pueda corporizarse. (Belting, 2007)

Los cultos más antiguos a los muertos reflejan una práctica social de sustituir el cuerpo en descomposición del difunto por un medio duradero, como la piedra o el barro (esta costumbre es presente en numerosas culturas asiáticas); o la pira funeraria Ngaben en Bali (Indonesia), donde la cremación libera el alma del difunto, facilitando así su viaje en un nuevo cuerpo. (Jacknis, 1988). En este contexto, Gregory Bateson y Margaret Mead señalan: "It is the transition between the secular and the supernatural, the phenomena of birth and death, which are fraught with horror and impurity, and the transition through death must be endlessly repeated in incomplete efforts to insure finality." (Bateson, Mead, 1942, p. 232)

En el rito balinés Bateson y Mead identifican representaciones del cuerpo mediante los huesos, ceniza y una muñeca, elementos que nos remiten a la pira de Vienne en *The Pyre*:

> In addition to the body itself, the bones and the collected ashes, the mortuary ritual also involves a long series of ritual objects which represent parts of the body or a body as a whole." "(…) The doll representing the soul was taken home from the exhumation to be fed and to visit the household gods. (1942, p. 248)

La antítesis entre forma y materia encuentra sus raíces en la diferencia entre medio e imagen. Vienne nos presenta un ejemplo contemporáneo de esta transfiguración, mostrando un cuerpo/medio que se convierte en imagen y que, envuelto en la bruma, se desvanece y evapora. Este cuerpo, similar a una imagen o fotografía virtual, enfrenta su carácter efímero ante el consumo frenético de lo visual. Este consumo frenético e instantáneo solapa todo presente, del que habla François Bonnet en su ensayo *Après la mort, Essai sur l'envers du présent* (2017).

Mediante la transfiguración del cuerpo glorioso en la imagen Vienne nos remite a la imagen "asesina de lo real" de Baudrillard. (Baudrillard, 1981) Para Baudrillard, toda imagen en la que no se pueda leer alguna prueba de realidad equivale a un simulacro.
De este modo, Vienne nos remite a la imagen digital con sus posibilidades técnicas de efectos especiales y retoques donde las imágenes sintéticas de imágenes virtuales nos hacen reflexionar sobre un nuevo concepto de imagen y la relación de la realidad con el simulacro. Y como afirma M. Corvin : « Une façon efficace et inquiétante d´atomiser l´homme et de ne laisser sur le plateau que la trace de son absence est d´en étendre l´acceptation ad infinitum ou presque. « (2014, p. 251)

8. CAPÍTULO VIII THE VENTRILOQUISTS CONVENTION (2015)

8.1 Sobre la obra

El concepto y la puesta en escena de esta pieza son una creación de G. Vienne, a partir del texto de Dennis Cooper, y en colaboración con los intérpretes : Jonathan Capdevielle, Kerstin Daley-Baradel, Uta Gebert, Vincent Göhre y los marionetistas del Puppentheater Halle : Nils Dreschke, Sebastian Fortak, Lars Frank, Ines Heinrich-Frank, Katharina Kummer, sustituida por Katia Petrowick, desde el noviembre de 2017, y Christian Sengewald, en la versión alemana.

La banda KTL (Peter Rehberg y Stephen O´Malley) realiza la creación sonora; los títeres son un diseño de Vienne que firma también el diseño escenográfico y del vestuario, en colaboración con Angela Baumgart; Arnaud Lavisse realiza el diseño de iluminación, y los responsables del taller de ventriloquía en el proceso de creación son Marcus Geuss y Michel Déjeneffe.

Esta es una producción del Puppentheater Halle y DACM en coproducción con Nanterre-Amandiers CDN // Festival d'Automne à Paris // Les Spectacles Vivants – Centre Pompidou // CDN Orléans/Loiret/Centre // TJP CDN d'Alsace-Strasbourg // Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne // Internationales Sommerfestival Kampnagel, Hamburg // Le Parvis Scène nationale de Tarbes-Pyrénées // La Bâtie – Festival de Genève // Kaserne Basel // Theater Freiburg // Bonlieu Scène nationale Annecy en el marco del proyecto DIPTIC con el apoyo del programa europeo de cooperación territorial INTERREG V-A Francia-Suiza 2014-2020 // humain Trop humain CDN Montpellier // Fidena Festival, Bochum.

La obra fue estrenada el 14 de agosto de 2015 en el marco del Internationales Sommerfestival Kampnagel, Hamburgo (Alemania) y se representó en numerosos festivales y teatros internacionales hasta el año 2018.

Después de examinar el cuerpo como teatro de recreación a través del teatro de marionetas y ventriloquia en *Jerk*, o el cuerpo como desdoblamiento mental en *Last Spring: A Prequel*, en esta pieza Cooper y Vienne exploran el cuerpo como origen de identidades en conflicto.

El relato se ubica en una convención internacional de ventriloquía, un lugar de participantes de intereses comunes cuyas voces se duplican y triplican (gracias a la tercera voz) en una especie de *huis-clos* de nueve personajes en búsqueda de identidad. Este ambiente de aparente igualdad e intereses comunes cuenta con un ventrílocuo estrella, que se regocija en su lucrativo contrato con un importante casino de Las Vegas, una ventrílocuo de hospital que está a cargo de niños con enfermedades terminales, un adepto a la música rock y su novia, la dama rica, un padre travestido de mujer y su hijo adolescente, y otros.

El ventrílocuo estrella opera como intermediario entre el público y sus compañeros, actúa de manera irónica como un narrador omnisciente, y su liderazgo espectacularizado pronto declina a raíz de su actitud insensible hacia sus compañeros, contaminando el ambiente en el camino hacia una fatídica apoteosis.

Gisèle Vienne, comprometida en una revisión de trastornos humanos y las relaciones interpersonales aborda esta pieza fundamentada en la técnica de la ventriloquia, que descubrió con el actor Jonathan Capdevielle en la pieza *Jerk*.

La puesta en escena de Vienne desarrolla la partitura de Dennis Cooper para veintisiete voces realizadas por nueve marionetistas-ventrílocuos profesionales.

Este relato de ficción, inspirado en el mayor encuentro internacional de ventrílocuos, está construido y documentado en torno a la realidad de la convención internacional que se celebra cada año en Kentucky, junto a Vent Haven, un museo dedicado a la ventriloquía, donde se guardan todas las marionetas de la historia de este arte en Estados Unidos; en este museo se conservan y exponen las marionetas que ya no se utilizan, a menudo debido a la muerte de su ventrílocuo.

La reunión anual, en la que se inspira Vienne, es una oportunidad para que los ventrílocuos de Estados Unidos, y también de todo el mundo, se reúnan en torno a su punto de interés común y forjen vínculos. Procedentes de contextos sociológicos y profesiones diferentes, encuentran allí su “familia” y comparten esta pasión curiosa, incluso sospechosa. (Vienne, 2015) Vienne asistió a esta convención y quedó fascinada :

> C´est un événement incroyable. Des bars aux ascenseurs, on croise sans cesse des gens prêts à tester sur vous leur spectacle. J´ai tout de suite pensé qu´il y avait là le matériau d´une pièce de théâtre. (Sourd, 2016)

Fascinada por la ventriloquia y las relaciones conflictivas que unen al manipulador con su marioneta, G. Vienne crea esta pieza que sumerge al espectador una vez más en un mundo donde los personajes se duplican de manera vertiginosa.

Para el espectáculo, Vienne encontró un grupo de titiriteros dispuestos a aprender ventriloquia, y fue en Alemania, donde Vienne descubre a los actores del Puppentheater de la ciudad de Halle, una de las últimas compañías en Europa que dispone de un teatro de marionetas. El ventrílocuo belga Michel Dejeneff (conocido en los años 1980 por su programa de televisión con su marioneta Tatayet) ha iniciado al elenco de los marionetistas de *The Ventriloquists Convention* en el arte de ventriloquia; un proceso que ha durado que casi un año: "En réunissant l´acteur Jonathan Capdevielle, avec qui j´ai créé *Jerk*, et la troupe du Puppentheater, je disposais de neuf manipulateurs. J´ai imaginé leur marionnette en m´inspirant de leur personnalité. " (Sourd, 2016)

Algunas de las marionetas de la pieza encarnan animales, y otras, a seres humanos. Algunas de ellas son fieles copias humanas, como la inquietante presencia de un clon de la marioneta de Anthony Hopkins (en la película *Magic* de Richard Attenborough) o cuerpos figurativos deformados, como la marioneta de la marionetista Inés en la pieza (los personajes de marionetistas llevan sus propios nombres reales).

Vienne señala que en el proceso de creación se interesa por los titiriteros ventrílocuos, y junto a su equipo, realiza una investigación a partir de fuentes documentales principalmente vinculadas al encuentro de Cincinnati (Kentucky), pero también cuenta con fuentes de la ficción sobre el tema. A partir de estos materiales, la pieza se inventa como una reconstrucción libre, con el interés en la motivación por el arte de los ventrílocuos, lo que los llevó hacia esta práctica: la forma en que su arte es considerado por su entorno, y por las cuestiones relacionadas al género e identidad de los ventrílocuos, y otros aspectos de estos perfiles intrigantes. (Vienne, 2015)

A través de esta investigación, Vienne se interesa, de manera más general, por la figura de los titiriteros y ventrílocuos, tal como la transmite nuestra imaginación, y sus diferentes representaciones, principalmente en la literatura y el cine: "Nos centramos en los rasgos recurrentes que distinguen a estos personajes, a menudo representados como psicológicamente sospechosos, extraños e incluso inquietantes." (Vienne, 2015)

Referencias al arte de la marioneta, cine y ventriloquía abundan, como la marioneta Franky, una marioneta conocida en la historia del arte de la ventriloquía;

identificamos también un homenaje al humor demoledor de las marionetas del *Muppet Show* (Barrio Sésamo). Las referencias que utiliza Gisèle Vienne reúne diferentes estilos del arte de la marioneta y el autor Dennis Cooper esculpe los diálogos de este encuentro con una dramaturgia viva y precisa que hace reír, estremecerse y reflexionar al espectador.

La orquestación y manejo de Vienne de los títeres asombra, al igual que la habilidad de los titiriteros del Puppentheater Halle que encarnan a este variopinto y conmovedor grupo de seres humanos. La pieza es a veces cómica, a menudo gélida, sobre todo disonante y ahonda en las almas de los presentes, y los que ya no están en escena.
Podemos definirla como subversiva por los temas que trata y en el modo en el que juega y provoca al espectador.
Vienne describe la pieza como "an unfolding of various layers of language — speech, gesture, emotion, thought and so on — and we create dialogue through these different linguistic layers." (Vienne, 2015)

The Ventriloquists Convention, una reconstrucción imaginaria, es una pieza realista que se construye a partir de los diferentes momentos que marcan la convención: desde la ejecución de los números de los participantes hasta la evocación de las diversas inquietudes, tanto profesionales como privadas, vinculadas a esta actividad.
En un espacio escénico compuesto por numerosas sillas para acomodar a los participantes, el espectador es considerado como uno más de ellos. Mediante el realismo Vienne muestra cómo se construyen las relaciones y estructuras de poder.

Vienne afirma que, junto a su equipo artístico, con esta serie de retratos de ventrílocuos continua su trabajo sobre la relación entre el cuerpo y la voz, a través de diferentes juegos de encarnación y disociación que permiten observar las múltiples capas de la psicología humana, así como el papel y la forma que toman las palabras en múltiples capas de este espectáculo, desde un punto de vista tanto singular, como colectivo. (Vienne, 2015)

Vienne señala que hay muchas maneras de describir *The Ventriloquists Convention* pero, aunque trate de una reconstrucción ficcional de una convención real, este no es un trabajo documental; una pieza emocional que habla de nuestras necesidades de afecto, y las maneras en las que las satisfacemos; se trata de la cuestión de la soledad, el deseo y de la relación psicológica, emocional y física respecto a los otros. (Vienne, 2015)

8.2 Ventriloquía

La etimología de la palabra ventrílocuo se menciona en un tratado de La Chapelle, *Le ventriloque* o *L'Engastrimythe* (1772); la palabra ventriloquia proviene del latín ventriquus (venter: vientre + loquela: palabra o habla), y significa hablar desde el vientre (La Chapelle, 1772). El término en latín, a su vez, proviene del griego ἐγγαστρίμυθος (γαστήρ: vientre + μῦθος: palabra o habla).

La historia de la ventriloquia se remonta a la antigüedad donde los pueblos primitivos la consideraban una manifestación de lo sagrado y lo sobrenatural.

François Lenormant (2012) define al ventrílocuo como un poseído que en su vientre aloja un espíritu (normalmente de un muerto) que hace oír su voz independientemente de la voluntad del poseído. De este modo, el ventrílocuo se presenta como canal de comunicación de un espíritu que se ubica en una zona de indistinción entre la actividad y la pasividad, se presenta como un sujeto problemático (un muerto o su espíritu) cuya voz es independiente de la del ventrílocuo. Su voz proviene de un muerto o su espíritu que ya no puede funcionar como sujeto y, por tanto, el ventrílocuo se vuelve el sujeto.

Ventriloquia de los pueblos primitivos se relaciona con la adivinación, la nigromancia, el espiritismo y por lo tanto con las pitonisas, los adivinos, los chamanes, los médiums, etc. Estos son capaces de desactivar el mecanismo consciente con su voz para dejar lugar a la voz de los espíritus, los demonios o los dioses en un estado alterado de conciencia. La Chapelle describe a los ventrílocuos como :

> …ceux qui tendent des pièges à notre liberté, ceux qui se masquent sous l´image de la Divinité, on ne sçauroit trop les réprimer, on ne sçauroit trop les poursuivre.
>
> Tels étoient les Caractères des anciens Ventriloques. Malheureusement ils n´ont pas été reconnus ; & il est incroyable combien ils ont bouleversé de Têtes, combien ils ont causé de Troubles !
>
> En faisant croire qu´ils parloient du ventre (ce qui a fondé leur dénomination, & ce qui est contre Nature) les Assistants se persuadoient que quelque Génie supérieur y avoit pris siège, & que de-là il prononóit des Oracles.
>
> Quand ces Fourbes vinrent ensuite à perfectionner leur Talent, en faisant imaginer que leurs paroles venoient de plusieurs centaines de toises, dans toutes les Directions possibles, quoique l´on fût à côté d´eux, on n´osa plus douter que ce ne fût Dieu même,

> qui parloit du sein de l´Air, du creux de la Terre, du fond des Abîmes, etc. (La Chapelle, 1772, pp. 12-14)

En su libro, *Vientres que hablan: Ventriloquia y subjetividad en la historia occidental* (2015), G. Prósperi ofrece una lectura de la historia occidental entendida como una tensión entre dos voces o dos vectores discursivos: uno se identifica con el logos (λόγος) y otro, con el mitos (μῦθος). Para ello, recurre a la ventriloquia y a la figura de ventrílocuo, un fenómeno que, desde la antigüedad, parece remitir a una voz que se origina en el vientre, lugar de lo impuro, de lo animal, y no en la boca, lugar de la verdad, de lo humano.

Prósperi (2015) señala que los registros más antiguos sobre la ventriloquia se encuentran en Aristófanes y Platón que mencionan a Euricles de Atenas, sujeto que se revela enseguida opaco y problemático; aparece también en el Libro XI de la Odisea en el que Odiseo desciende al Hades para comunicarse con Tiresias, y después de realizar los ritos y las libaciones propias del ritual nigromante, el héroe ve salir del Hades las almas de los difuntos.

La nigromancia, el arte de adivinar el futuro a través de los muertos genera una confusión entre el reino de los vivos y el de los muertos, entre la esfera de lo puro y la de lo impuro. Eustaquio de Antioquía escribió un tratado donde destaca la figura de la pitonisa, ventrílocua y en las palabras emitidas desde su vientre; le perturba la figura de la pitonisa y la vincula la adivinación y la nigromancia de la con la idolatría (con imagen) y le adjudica la locura describiéndola como una mujer en estado de frenesí de su trance que se aleja de sí misma, de su identidad, de su mismidad, y este alejamiento o esta desactivación de la persona es lo que se entiende por demoníaco – mezcla de verdad y falsedad, impuro de lo real con lo irreal. (Prósperi, 2015)

S. Connor, en el libro *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism* (2000), en el capítulo II, habla de la figura de la pitonisa y los mitos que rodean el oráculo de Delfos. En el capítulo III menciona a Eustacio de Antioquía, y el argumento gira en torno a las relaciones entre la voz, el cuerpo y la verdad, pero no implica la sugerencia explícita de un engaño de ventriloquía.

Leigh Eric Schmidt tiene interés en cómo los sentidos, especialmente la audición, han dado forma a la práctica y las ideas religiosas y observa que:

> From late antiquity into the eighteenth century, ventriloquism was deeply embedded in Christian discourses about demon possession, necromancy, and pagan idolatry. The term itself, in its Greek and Latin derivations, meant literally one who speaks from the belly, and it long held a place among many other specialized markers for different types of divination, prophecy, and conjuring. (Schmidt, 1998, p. 277)

En el transcurso de unos siglos, la figura de la pitonisa (de los griegos, mesopotámicos y los hebreos) se convierte en una figura más maligna, la bruja o la posesa que se identifica con lo demoniaco. De este modo, la ventriloquía en el Medio Evo se relaciona con la brujería y la demonología. Durante los siglos XVI y XVII, por toda Europa proliferan los casos de posesión demoniaca que se caracteriza por una multiplicidad de voces. (Schmidt, 1998)

Connor (2000) menciona los casos de posesión más conocidos y ampliamente discutidos en Inglaterra que ocurrieron en los últimos quince años del siglo XVII e involucraron a un ministro de la Iglesia de Inglaterra de inclinaciones puritanas, llamado John Darrell. El capítulo da cuenta de la posesión de Thomas Darling, de trece años, y este relato está estructurado en torno a la experiencia de las voces. Al regresar a casa desde un bosque donde se había perdido, Darling había comenzado a experimentar fiebres intermitentes y visiones de gatos verdes. Respondiendo a las sugerencias de que su enfermedad podría no ser física sino demoníaca, Darling inventó una historia sobre haber conocido en el bosque a una anciana llamada Alice Gooderidge, sospechosa localmente de ser una bruja.

Las posesiones y exorcismos de finales del siglo XVI y principios del XVII son un importante intento temprano de formar y fijar esta relación instrumental entre el "yo" y su voz. Lo que los exorcismos protestantes implican sobre todo es el intento de corporizar la voz, convirtiéndola en el rastro expresivo del "yo", en lugar de una acción corporal realizada sobre el "yo". (Connor, 2000)

Smidth (1998) señala que la gran parte de la discusión formativa sobre la ventriloquia en la tradición cristiana se centra en la historia bíblica de la *Bruja de Endor* relatada en el Primer libro de Samuel, en la que el Rey Saúl, que anteriormente había tratado de eliminar a todos los adivinos mágicos, se disfraza y visita a una hechicera con la esperanza de invocar el fantasma de Samuel y discernir la futura batalla contra los filisteos:

> With the help of the necromancer Saul hears the prophet Samuel speak from beyond the grave – an apparent success for the soothsayer that made for considerable anxious commentary in the patristic literature and long afterward. (Smidth, 1998, p. 278)

Prósperi (2015) observa que los tratados médicos del siglo XIX vinculan la ventriloquia con la imposibilidad de identificar la fuente emisora de la voz o su lugar de proveniencia - unas veces parece venir del vientre y otras, de lugares lejanos e inasequibles. Prósperi señala que:

> El fenómeno de la ventriloquia, como hemos visto, abre un abismo entre el sujeto y la voz. Como un discurso sin persona, el μῦθος del ventrílocuo genera una zona ambigua y potencialmente peligrosa en donde la función fundadora del cogito cartesiano —vigente, según dijimos, a fines del siglo XVIII— puede en cualquier momento, como en el caso de la locura, perder la claridad y distinción de su soberanía. La lejanía de la que parece provenir la voz del ventrílocuo genera una incomodidad tanto en el mundo laico de la filosofía ilustrada como en el mundo religioso de la Iglesia católica. (2015, p. 178)

En una novela publicada en 1840, *The Life and Adventures of Valentine Vox, the Ventriloquist*, Henry Cockton narra la historia de un joven que aprende el arte de imitar varias voces sin mover los labios. Esta capacidad de variación tímbrica y fonética, que el siglo XIX adjudicaba a los ventrílocuos, tendía a desestabilizar, además de la relación eentre el sujeto y la voz, la línea divisoria de los géneros; las voces travestidas de la ventriloquia exhiben la construcción performativa de las identidades heteronormativas.

En la Modernidad, y concretamente en el siglo XIX, la literatura retoma la voz de los muertos que en la antigüedad transmitían las pitonisas y los adivinos. (Prósperi, 2015) Además, a pesar de las presiones de la reforma en la época Moderna temprana, las prácticas de magia se mostraron resilientes, como señala Schmidt:

> The enlightened magician cultivated such newly codified arts as ventriloquism and the display of phantasmagor turning the old juggler´s repertory into an object lesson on religious illusion and epistemological trickery (with the consequent need to hone technical knowledge and skeptical rationality). (1998, p. 275)

Connor (2000) examina el desarrollo de la tecnología de audio y el resurgimiento del espiritismo a finales del siglo XIX y principios del XX y observa cómo la aparición del autómata en la imaginación occidental coincidió con el uso creciente de muñecos en las representaciones de ventrílocuos.

A finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, espectáculos de magia estaban muy extendidos, se podían encontrar en teatros, museos, cafeterías y salas de conciertos. La magia se consideraba un arte escénico ligado al experimento filosófico y no se relacionaba con poderes sobrenaturales. Hay una reformulación de la ventriloquia que pasa de una categoría demonológica a una técnica de magia ilustrada:

> Amid the putative visual dominance of the modern sensorium, the sudden popularity of ventriloquism as both philosophy and entertainment at the end of the eighteenth century gave expression to the continuing strength of these aural fascination among the learned. (Schmidt, 1998, p. 276)

Los nuevos intérpretes de ventriloquia eran adeptos a la mímica, dominaban las expresiones de voces múltiples, sonidos naturales y gritos de animales; también eran expertos en proyectar la voz, haciéndola parecer que venía de varias distancias y lugares (debajo del suelo, de una chimenea, de un bolsillo o de un sombrero); lograban tales ilusiones mediante una hábil distracción, una modulación precisa y labios casi inmóviles. Jugaban hábilmente con estas voces y seres invisibles, y también eran titiriteros, a veces usaban muñecos de madera y autómatas para crear dobles, figuras mágicas que hacían eco de las "marionetas" utilizadas en la brujería y fueron un presagio de los "muñecos"(muppets), que fueron indispensables para la creación de vodevil de finales del siglo XIX.

Los ventrílocuos eran maestros en animar lo inanimado, portadores de asombro auditivo, de sonidos inciertos, confusos, bajos, trémulos, intermitentes y bestiales. La fantasmagoría (espectáculos de fantasmas ghost shows), esencialmente visual, encuentra su complemento en la ventriloquia, que es esencialmente acústica.

En el capítulo XVI de *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism,* (2000) *Talking Heads, Automaton Ears*, Connor señala que, desde sus inicios, la historia de la ventriloquia ha estado ensombrecida por la historia de los intentos de crear autómatas capaces de simular o replicar el habla. Los esfuerzos por crear esos autómatas parlantes (normalmente en forma de cabezas parlantes), es larga y está plagada de fracasos y

erupciones compensatorias de fantasías. Antes del período medieval, se utilizaban a menudo medios mecánicos (el uso de tuberías, tubos y otros elementos, cómplices ocultos) para convencer a los crédulos de los poderes mágicos de los bustos o ídolos parlantes; también abundan las historias de cabezas capaces de hablar mediante magia demoníaca. Tal vez el mito fundador de la cabeza parlante se encuentre en la obra de Robert Greene *Friar Bacon and Friar Bungay* (1594).

La ventriloquia evolucionó de una práctica asociada con la posesión demoníaca y las voces sobrenaturales a una forma de entretenimiento y una herramienta para el racionalismo de la Ilustración, lo que refleja cambios culturales más amplios en la comprensión de la religión y la ilusión. (Schmidt, 1998)

Prósperi señala que cada formación histórica supone, como bien ha demostrado Deleuze en la línea de Foucault, la delimitación de un plano visible o de "visibilidad" y un plano decible o de "decibilidad" en relación al estrato discursivo. "La figura del ἐγγαστρίμυθος, en esta perspectiva, se ha revelado enseguida central. Ella representa una voz que, lejos de provenir de la boca —lugar paradigmático, como dijimos, de lo humano— proviene del vientre." (2015, pp. 341-342)

Prósperi examina la constitución del pensamiento occidental[45] que, en su perspectiva, no supone tanto un pasaje del mitos al logos cuanto una tensión permanente entre dos fuerzas divergentes y antagónicas; una que tiende a aglutinar el sentido en un centro unívoco y homogéneo y otra que tiende a dispersarlo en lo múltiple y heterogéneo.

El fenómeno de la ventriloquia ha permitido pensar esta segunda voz, en un sentido musical, a partir de la cual o frente a la cual se ha ido estructurando históricamente la voz del logos. Muestra las diversas figuras paradigmáticas en las que se ha encarnado esta tensión fonética y política - el profeta y el adivino o la pitonisa, la bruja y el inquisidor, el poseído y el exorcista, el cogito y la imaginación, la medicina y la literatura, la psiquiatría y las alucinaciones auditivas. (Prósperi, 2015)

La historia de la metafísica occidental se define como historia de la presencia que puede definirse como el movimiento, a la vez especulativo y político, a partir del cual el logos ha traído a la presencia la voz del mitos, y "al hacerlo —o para hacerlo— ha debido

[45] La "historia occidental" en Prósperi (2015) se sitúa en la perspectiva abierta por Heidegger en Sein und Zeit (1967), retomada luego por Derrida. Según Heidegger y Derrida, la historia de Occidente es una historia de la Presencia y del olvido del Ser, es decir, metafísica.

delimitar un espacio de legitimidad, un espacio que no es, en rigor de verdad, sino el espacio imaginario y delirante del que ha surgido la presencia misma, el ser como presencia.” (2015, p. 344)

> La imagen que el hombre está obligado a contemplar en el espejo de su historia es su propia imagen y su propia naturaleza no es sino imaginaria y fantástica. Lo que descubre el hombre es que de este lado del espejo no se encuentra lo real, la esencia y la sustancia inmutable de lo humano. El hombre occidental ha necesitado construir, y al mismo tiempo legitimar, un “más acá del espejo”, un espacio “real” donde poder construir su mundo y su historia. (2015, p.349)

En todo discurso a lo largo de la historia de la humanidad, tanto oral como escrito, narrativo o poético, interviene una pluralidad de voces (ideológicas, políticas, mediáticas, científicas, etc.). Esta multiplicidad vocálica se define en líneas generales por dos grandes fuerzas o principios lógicos de polaridad entre mitos y logos y se relaciona con la ventriloquia: “la voz de la ventriloquia no remite nunca a una primera persona, sino siempre a una multiplicidad, a un pueblo” (Prósperi, 2015, p. 351) y “la figura del ventrílocuo, del ἐγγαστρίμυθος, viene a encarnar la voz mítica que subvierte la lógica propia del λόγος y la hace trastabillar.” (2015, p. 17)

8.2.1 Ventrílocuo

En las formas tradicionales del teatro de títeres, el titiritero permanece oculto, mientras que el ventrílocuo actúa a la vista, combinando las funciones de titiritero y actor. El ventrílocuo manipula al títere, que suele estar sobre sus rodillas, brazos o un pedestal, dotándolo de movimiento y creando la ilusión de un personaje que cobra vida a través de la palabra y el gesto.

Al animar al títere, el ventrílocuo desvía la mirada, acompaña sus palabras con gestos y da vida a un diálogo, ya sea escrito o improvisado, desempeñando simultáneamente el rol de actor y titiritero. La voz del títere, distinta a la del intérprete, se caracteriza por ser una voz difusa generada mediante la compresión de las cuerdas vocales y el control diafragmático, lo que requiere una precisa regulación de la respiración.

El ventrílocuo utiliza su aparato respiratorio y vocal habitual, complementado con sonidos sustitutos que reducen al mínimo el movimiento de los labios, reforzando así la ilusión sobre el origen de la voz. La ventriloquia se presenta como un arte de ilusión, donde el títere, sincronizado con el diálogo, se convierte en el aparente receptor y emisario de la voz.[46]

8.2.2 El títere del ventrílocuo

El títere de ventrílocuo, comúnmente llamado muñeco, ha evolucionado significativamente en cuanto a materiales y técnicas de fabricación. Tradicionalmente, estas figuras se esculpían en madera, pero en la actualidad se emplean materiales como celastic, látex, madera plastificada o fibra de vidrio, que imitan tanto la apariencia como la textura de la madera. En Gran Bretaña, el papel maché se ha convertido en un material preferido por los fabricantes de títeres, una elección estilística que también sigue vigente en lugares como la India, Australia y las Antillas Británicas.

El diseño típico del títere estadounidense incluye una mandíbula móvil, similar a los muñecos utilizados en las piezas de Gisèle Vienne. Por otro lado, el equivalente británico presenta un movimiento menos marcado del labio inferior, que a veces se combina con un leve movimiento del labio superior. Los personajes en los espectáculos de ventriloquia suelen encarnar arquetipos, siendo el más común el "joven descarado" o el "sabelotodo", quienes desafían la autoridad del adulto (el ventrílocuo) mediante humor, imprudencia y sarcasmo.

El ventrílocuo dota a su títere de una voz única y lo manipula generalmente introduciendo una mano en la cabeza del muñeco. Este tipo de títere, conocido como títere de mano, suele contar con un teclado que permite mover los ojos o las orejas. También existen los "títeres pistola", controlados desde el cuello. Los mecanismos que posibilitan los movimientos están ocultos en el interior del cuerpo hueco del títere, de modo que permanecen invisibles para el público. Además, algunos títeres incluyen funciones avanzadas, como girar la cabeza, guiñar un ojo, parpadear, levantar las cejas, mover las orejas, sacar la lengua o incluso realizar acciones como fumar o escupir.

[46] World Enciclopedia of Puppetry Arts, Ventrílocuo, Presentación, World Enciclopedia of Puppetry Arts, Union Internationale de la Marionnette. Recuperado de: https://wepa.unima.org/es/ventrilocuo/

La actuación del ventrílocuo requiere una sincronización extremadamente precisa entre los movimientos de la boca del títere y las sílabas pronunciadas. Esta técnica contrasta con otras formas de manipulación de títeres, en las que el movimiento de la boca es menos articulado o está completamente ausente.[47]

8.2.3 Algunos ventrílocuos conocidos del siglo XX

Uno de los ventrílocuos más conocidos es probablemente el estadounidense Edgar Bergen (1903-1978), conocido por sus espectáculos en la radio, televisión y el cine; fue el creador de célebres personajes como Charlie McCarthy, Mortimer Snerd y Effie Klinker, muñecos de ojos fijos que únicamente movían la mandíbula inferior.

Otro ventrílocuo conocido de la misma época fue Bob Neller, famoso por las mil expresiones faciales que podía exhibir su títere (fabricado por los hermanos McElroy) combinando diferentes mecanismos con diversas inclinaciones de la cabeza y posiciones corporales. A finales del siglo XX, la ventrílocua Shari Lewis (1933-1998) dio a conocer sus títeres de lana Lamb Chop que entretuvieron a familias durante más de 40 años. "The Shari Lewis Show" se emitió en la NBC de 1960 a 1963 y contó con la participación de Lewis y sus amigos títeres, Lamb Chop, Charlie Horse y Hush Puppy, y Lamb Chop's Play Along (1992-1997), dirigida a un público preescolar.

Lewis dedicó su carrera al entretenimiento y educación infantil hasta su muerte en 1998.[48]

Valentine Vox (Jack Riley), un ventrílocuo estadounidense nacido en Gran Bretaña y autor del libro *I Can See Your Lips Moving: the history and art of ventriloquism* (1981). Realiza sus espectáculos en teatros, cabarets y televisión en diferentes lugares del mundo en su lengua materna (inglés), en japonés y en alemán. En 1981, montó la primera exposición sobre ventriloquia en el Victoria & Albert's Museum of Childhood de Londres. De 1995 a 2000 realiza su espectáculo, *More Magic* en Strip de Las Vegas,

[47] World Encyclopedia of Puppetry Arts, Ventrílocuo, Presentación, Union Internationale de la Marionette, World Encyclopedia of Puppetry Arts. Recuperado de: https://wepa.unima.org/es/ventrilocuo/

[48] The Indianapolis Public Library, Digital Indy, (2004) Shari Lewis hand puppets, Collection: The Children's Museum of Indianapolis, Indianapolis-Marion County Public Library. Recuperado de: https://www.digitalindy.org/digital/collection/tcm/id/1786/

haciendo tanto ventriloquía como magia. Vox funda la Asociación Internacional de Ventrílocuos, de la que llegó a ser director, y durante nueve años organizó una convención anual de ventrílocuos en Las Vegas, que reunía a algunos de los nombres más importantes de ventriloquia, incluidos Jay Johnson, Jimmy Nelson, Ronn Lucas, Jeff Dunham y el legendario Paul Winchell.[49]

Wenceslao Moreno (1896-1999), conocido como Señor Wences, de origen español, conocido por sus títeres Pedro, la gallina Cecilia, o Johnny. Johnny era un personaje creado por Señor Wences por su propio puño apretado sobre el que iban colocados los ojos y una peluca.

En Francia, Jacques Courtois fue un ventrílocuo conocido por sus programas en la televisión, en los años 1950-60, que iba acompañado por su perro Hércules, o su pato Omer.

8.2.4 Referencias de ventriloquia

Uno de los libros de ficción que trata el tema de ventriloquia es *The Life and Adventures of Valentine Vox the Ventriloquist* (1840) de Henry Cockton, mencionado anteriormente. En este relato Cockton cuenta la historia de Valentine Vox que utiliza ventriloquia para causar efecto, presumir, provocar con pomposidad, y para reducir las reuniones públicas a una anarquía absoluta.

El documental de Nina Conti *Her Master´s Voice* (2012) explora la pérdida de su mentor y ex amante, el cineasta Ken Campbell, quien la introdujo a la ventriloquia y le legó su colección de títeres.

La periodista Elisabeth Vincentelli asistió a la convención internacional en la que se inspira Vienne, Vent Haven International Ventriloquist Convention (2018), con el propósito de estudiar los mecanismos de la comedia en este evento donde participaron 525 ventrílocuos: “The key elements of good ventriloquism, as in all comedy or theater, are characterization and timing.” (Vincentelli, 2018)

La periodista señala la presencia de Jeff Dunham, uno de los ventrílocuos actuales más conocidos por sus personajes de Achmed the Dead Terrorist y Peanut. Vincentelli relaciona ventriloquia con el vodevil y la pantomima, y queda fascinada (del mismo modo que Vienne) por la forma en que las comunidades, incluidas las autoseleccionadas,

[49] Vox, Valentine, página web oficial del artista. Recuperado de: https://www.valentinevox.net/

funcionan en las artes. Destaca el espectáculo del Wooster Group sobre canciones y bailes de los Shakers Early Shaker Spirituals.

Vincentelli describe un ambiente animado donde asisten ventrílocuos de todas las edades y proveniencias que presumen ser una gran familia igualitaria y estima un gran número de niños que por lo general interactuaban con sus títeres que encarnaban personas mayores, de hecho, sus abuelos. Coincide en que un gran número de espectáculos parecían confesiones e historias personales lo que nos remite a los ventrílocuos de Vienne y sus relatos emocionales.

Esta convención, que Vienne toma como ejemplo e inspiración, es considerada por su director ejecutivo Mark Wade como "el lugar al que hay que acudir si se quiere ser un mejor ventrílocuo." (Wade, 2016)

El universo de ventriloquia nos remite al delicado poema de Mông-Lan intitulado Ventriloquist. Terminamos este apartado con el poema de la poeta vietnamita americana Mông-Lan, quien además de ser poeta, es música multiinstrumentista, autora de novelas y ensayos, artista visual, bailarina y cantante.

Ventriloquist_____

what is there in this pungent darkness?

notes drying on shelves

hollow mandolin

pinch of salt like stars

there is no wine

( )

this thing which wants to be more than that of mind
a signpost a directory a map of human speech

let's rewind the clock

whose hands flow into bodies

where are you in this pythonine dream?

the air is denser than you

walk & it sustains me

i have no doubts the air also sustains me

these voices deliquescent unsustained glimmers

( )

the morning light is utterly different

( )

to enter dislocated sleep

loiter for the strain

hung by the voice

till the throat dries

( )

empty & quiet

does the land speak

when one walks on it

when rain

blood drips from branches?

toward a sky of broken plows

there is the work to be done

Mông-Lan ventriloquist (Mông-Lan, 2002, pp. 52-53)

8.3 La manifestación de la violencia en *The Ventriloquists Convention*

Esta pieza para titiriteros-ventrílocuos reconstruye, a modo de ficción, los episodios del encuentro anual de ventrílocuos, mencionado anteriormente: la historia personal de los ventrílocuos, lo que les guio hacia el arte de ventriloquía, sus inquietudes y relaciones interpersonales. En la recreación de un evento real, nueve ventrílocuos y sus marionetas diversas, a través de ritos inquietantes transforman la realidad en una extraña fábula. Esta convención podría leerse como un relato contemporáneo de represión, conflicto interpersonal, y búsqueda de identidad.

El lirismo carnal que caracteriza la mayoría de las obras de Vienne es ausente en esta pieza donde la creadora se centra en el tema del cuerpo inanimado y su voz. Cuanto más caótica se vuelve esta polifonía de veintisiete voces, más aisladas y erráticas se vuelven las conductas individuales. A medida que aumenta el ritmo de las colisiones entre los participantes, el espacio mismo se vuelve inestable - las identidades no se definen, sino que se difuminan, se revocan y se confunden mediante juegos de encarnación o disociación que prestan el cuerpo y la voz. Vienne ve las marionetas como una variedad de representaciones humanas, desde esculturas hasta robots, infundidas con el poder de la metamorfosis: "They can be seen as objects, ghosts, dead, alive, present, absent, holy and profane." (Eglinton, Eglinton, 2017)

La pieza se desarrolla como una partitura donde se fusionan diferentes niveles de diálogo. Los nueve intérpretes hacen oír su voz, su voz de ventrílocuo, a través del títere, y su voz de ventrílocuo, sin un soporte – su tercera voz. Esta tercera voz, incorpórea, se revela como una voz fantasmal, como los subtextos y lo no dicho, que tienen una presencia escénica junto a los diálogos. La dramaturgia se desarrolla cuestionando las relaciones entre el cuerpo y la voz y las capas de la psicología humana, en un juego de dualidad y disociación, donde lo verdadero y lo falso se fusionan. Vienne juega con los senderos de la psique y las neurosis humanas en una puesta en escena realista que proporciona una narración y representación lineal.

Lo ambiguo forma parte del núcleo de la pieza, donde Vienne intenta plasmar encuentros y relaciones extrañas entre los ventrílocuos y sus títeres. Estas relaciones parecen ser íntimas y cercanas y de este modo se contraponen al mundo exterior, que se revelará en la pieza como una intemperie hostil, una fuente de traumas. Un único espacio conforma el espacio escénico que potencia la sensación de un espacio cerrado, un mundo

propio de fantasía en el que se refugian los personajes titiriteros; cada uno de ellos tiene una herida profunda y encuentra su refugio en este huis-clos que remite a la desconfianza hacia el mundo exterior.

La relación cercana entre el ventrílocuo y su títere a veces sufre cambios y se vuelve ambigua en determinadas situaciones. Identificamos violencia que opera a múltiples niveles y se presenta como violencia física, que se da entre los titiriteros y sus títeres y entre los títeres mismos: como, por ejemplo, cuando el ventrílocuo estrella agrede físicamente a su títere, igual que el titiritero del títere llamado Osen agrede a su muñeco físicamente, con golpes; o cuando el títere Osen agrede al títere llamado Franky.

La violencia verbal se despliega a diferentes niveles: del titiritero hacia su títere u otros (en el caso del ventrílocuo estrella y el titiritero de Osen); del titiritero hacia otros titiriteros, (cuando el ventrílocuo estrella lanza ironías al personaje de Jessica acerca de su identidad de género; Jessica es un hombre travestido de mujer, se siente mujer y se vuelve sensible cuando el ventrílocuo estrella le asigna la identidad masculina.

Hay una violencia contenida en la tercera voz que narra lo que el espectador ve y cuestiona, esta se burla, hace preguntas sobre cuestiones sensibles, y por lo general, hace que todo lo que perturbe se refleje en ella.

La violencia verbal se despliega a través de la relación del mismo ventrílocuo que utiliza la información personal íntima y sensible de sus compañeros y la exhibe en público, a modo de broma, para espectacularizar su actuación. La revelación de secretos íntimos hierre, hace daño y se manifiesta mediante la incomodidad, llanto, silencios o aislamiento de los personajes agredidos. Hay una violencia psicológica en la actitud narcisista del ventrílocuo estrella, que agrede de esta manera también.

Lo ambiguo se percibe en las reacciones ambiguas donde es difícil distinguir el llanto de la risa, o la risa histérica. Vienne siempre lleva la ambigüedad al límite, y estas son sus formas de proceder en *The Ventriloquists Convention*. La latente violencia del ventrílocuo estrella, al inicio de la pieza, no distingue la agresión verbal de la broma y su humor nefasto con el que revela las intimidades de los demás para hacerse gracioso, pero más importante, para poder manipular y controlar la situación, y también para lucirse a la cuenta de los demás.

Las múltiples voces de los protagonistas delatan su compleja psicología, destacando las diferentes capas del diálogo: la voz del propio ventrílocuo, vestido de personaje o no, la de su títere, y aquella, aún más singular, la tercera voz sin ningún soporte físico que la encarne y que, por tanto, aparece fantasmal.

Ambas violencias, tanto la física como la verbal se suceden en la interacción entre los ventrílocuos, entre ventrílocuos y títeres o entre títeres mismos. A lo largo de la pieza se percibe una violencia latente que nace de las dinámicas interrelacionares mencionadas, que instalan una especie de suspense y revelan las vulnerabilidades humanas. En cualquier momento, cualquiera de los participantes se puede volver la víctima de una dinámica de agresión instalada. Ni ventrílocuos ni sus títeres están a salvo en esta confusión de interacciones: hay múltiples canales de comunicación como el de ventrílocuos entre sí, ventrílocuos con títeres o viceversa y títeres con otros títeres.

Estas comunicaciones no son lineales y los participantes mismos deciden si interactuar en persona, como actor, mediante su títere o con su tercera voz, la del subconsciente, narrador o el rol que le adjudiquen, en determinada situación.

Por lo general, el títere participa como bromista, para romper el hielo en la comunicación con los demás, para hacer preguntas íntimas, o las que nadie se atreve hacer en persona; para cuestionar, criticar o burlarse de algo o alguien, y también, como receptores y emisores de emociones. Los títeres operan aquí como alter ego del ventrílocuo – son capaces de decir lo que el ventrílocuo no se atreve como, por ejemplo, reírse de si mismos, no estar de acuerdo con ciertas actitudes y comportamientos, o hacer cumplidos a los demás (normalmente los personajes masculinos que expresan su simpatía hacia los personajes femeninos).

Observamos la complejidad de estas comunicaciones en las escenas donde los ventrílocuos se comunican a través de sus títeres para arreglar o no sus asuntos personales, como es el caso de Ute y Sebastian que parecen estar en conflicto, no se hablan y, sin embargo, toman contacto a través de sus muñecos. Aquí se presenta una ambigüedad más – la relacional, donde se entremezclan sensaciones contradictorias, de rechazo y atracción. Sus títeres interactúan mediante el doble diálogo – verbal y gestual con un ruido sonoro de fondo.

Cada voz construida o natural es única y se distingue fácilmente de las demás por su color vocal, su timbre distintivo de la voz y el "cuerpo" al que está asociada. Los intérpretes mediante su voz encarnan personajes distintos que coexisten en diferentes registros de presencias. Este hecho implica una tensión entre el cuerpo vivo, el cuerpo del títere y el cuerpo desmaterializado de la tercera voz; todos estos elementos juntos propician al desarrollo de la imaginación.

La convención teatral en esta puesta en escena muestra claramente que se trata de personajes diferentes, incluso cuando son interpretados por la misma persona; estas voces

traicionan y resaltan, aunque sea sutilmente, las diferentes facetas que componen la psicología del ventrílocuo y la esquizofrenia que resulta de ello.

Hay una duplicidad de las voces en la escena de inicio – en la presentación de los ventrílocuos y sus títeres; en las escenas que causan risas o sentimientos de euforia y alegría, todos interactúan a la vez y los personajes son multiplicados.

Identificamos los aspectos de lo absurdo en las repeticiones (verbales y de acciones), en las acciones extendidas y prolongadas como, por ejemplo, en los aplausos largos y exagerados, en las risas aumentadas que rozan lo grotesco en la forma y expresión de los rostros de los ventrílocuos, en la forma en que el ventrílocuo estrella lleva el espectáculo, que tiene tendencia a convertirse en un espectáculo para un solo hombre de risa exagerada, falsa y diabólica (su títere está hecho a su semejanza), que genera tensión entre los participantes con sus provocaciones; afirma utilizar la provocación para animar el ambiente. Las terceras voces responden a sus provocaciones.

Así, las diferentes capas que forman el diálogo, es decir lo dicho, lo pensado, lo que emana del inconsciente, los subtextos y lo no dicho, se expresan aquí en voz alta, interpretada alternativamente por el ventrílocuo, su títere o su "tercera" voz.
Se desarrolla una dramaturgia que refleja tanto la alteración como la normalidad de estos intercambios y transforma relaciones aparentemente simples en un laberinto psicológico. La tercera voz es reaccionaria – figura como la conciencia, espejo y sus observaciones perturban el grupo – un fantasma que revela.

El procedimiento de Vienne de la polifonía de voces remite a la pieza *Theater of the Ears* (1999) de V. Novarina, dirigida por Zaven Paré and Allen S. Weiss, una pieza para una voz grabada y una marioneta electrónica que encarnan múltiples identidades descritas por Allen S. Weiss como:

> Strange anatomy: the mute face of Novarina, the manifold voices of Whitehead, the electronic borborygmi of Migone, the cosmic hands of Sussman, the cruel eye of Paré, the hermetic ear of Weiss. Who's there? A monster, of sorts. No phantasms, but frozen mutations of language, following Novarina's declamation, "articulatory cruelty, linguistic carnage."
>
> Loosen the tongue, fracture speech, worsen the word through a logological proliferation, through an incantatory drunkenness, through an onomastic frenzy. Seek an impossible private language, and you shall find a universal

> expression. Eschew communication, indicate the hapax; ridicule narrative, celebrate solecism. (Weiss, 2006)

Para ello, como en la pieza de Vienne “For the performer, who must find a voice, even one exhausted by ideas, this strange puppet spells the most maddening, magnificent kind of trouble.” (Novarina, 2000)

8.3.1 Los seres-objetos : Entre lo animado e inanimado

La pieza de Vienne se construye en un cruce que revela voces múltiples que cada sujeto encarna y como señala Vouilloux « divisé qu´il est entre ce qu´il dit et pense, dit sans le penser, pense sans le dire et, bien sûr, ne saurait ni penser ni dire. » (2020, p. 38)

La convención de ventrílocuos y sus marionetas que parecen gnomos o monstruos por momentos evoca la película *Freaks* (1932) de Tod Browning, donde aparece un circo lleno de seres deformes y personas con diversas amputaciones, en una serie de intrigas que se suceden. En este aspecto, la pieza de Vienne remite a la película y saca a la luz la soledad en la que las contradicciones de los ventrílocuos aprisionan a sus títeres; actitudes torpes como la de Kerstin, la ventrílocua rica con una apariencia controlada, cuando cree que, de cierta manera, puede tranquilizar y reconfortar a su muñeco, llamado Franky, diciéndole: ”It is impossible for a puppet to die.” (Vienne, Cooper, 2015, 00:32:10)

Como mencionamos anteriormente en este trabajo de investigación y como señala Vouilloux:

> Les poupées, les mannequins renvoient à un stade plus avancé du processus de tmèse, de scissiparité, qui affecte les actants et qui, sans éliminer la violence primaire, (ou « primale »), l´atténue en la déportant, en la transposant du côté de la métaphore et de la symbolisation… » (2020, p. 76)

Al respecto, Vienne afirma que “Il y a une liberté d´action avec les poupées qui serait déplacée autrement. Il y a donc une valeur métaphorique et une violence possible avec les objets et les masques. » (Filiberti, 2004)

En *The Ventriloquists Convention*, el dilema al que se enfrenta Uta (interpretada por la titiritera Uta Gebert) se refiere precisamente al estatuto de estos objetos singulares - los títeres: el suyo consiste en un cojín que presenta los rasgos esquemáticos de un rostro. Uta se pregunta si su personaje - cojín es un objeto terminado, una escultura, o un títere

que espera a ser activado. Cuando los demás lo ven como una marioneta, ella lo considera una escultura - un tema que suscita cuestiones acerca del arte contemporáneo en el campo de la estética analítica.

Lo que inquieta y violenta al espectador en toda la obra de Vienne, y aquí se multiplica, es lo incierto de los sujetos. En la interacción del ventrílocuo con su títere identificamos encarnaciones y disociaciones. Estas encarnaciones se muestran mediante la forma y aspecto de los títeres, como mediante los roles adjudicados. El espectador, guiado por las figuras aparentes de los cuerpos ficticios y sus movimientos geométricos, por las figuras formadas por las múltiples operaciones verbales y visuales solo puede hacer proyecciones hacia estos seres objetos.

Los títeres creados por G. Vienne son figuras variadas, un no-muerto deprimido, un fantasma sucio, un saltamontes lascivo y embarazado, una teña simpática, un cojín conceptual para una galería de arte contemporáneo, Franky, un niño de 75 años, cuya restauración ha costado una fortuna, Tricsy (un espray con ojos), el muñeco Sebastian, amante de heavy-metal, y el títere de la estrella del evento, la encarnación del muñeco diabólico de la película *Magic* de R. Attenborough.

Los títeres figurativos humanos resultan inquietantes en comparación con otros de formas zoomorfas o con objetos personificados, como un cojín. Mientras que los títeres con formas de animales o abstractas evocan el dibujo infantil o el juguete, los muñecos realistas, debido a su semejanza con el ser humano, generan inquietud. Esto se debe a que presentan rostros con rasgos detallados, lo que les confiere la apariencia de objetos-seres dotados de vivencia propia y vida interior.

Sin embargo, existe una incoherencia entre esta apariencia y la inmovilidad del títere o muñeco, así como en sus proporciones, que desafían la percepción del espectador al intentar encontrar una semejanza absoluta con el ser humano.

8.3.2 La manifestación de la violencia: historias personales en el ámbito de la ficción

En *The Ventriloquists Convention* de Gisèle Vienne, la violencia se manifiesta de maneras sutiles y perturbadoras, como habitualmente sucede en sus obras, reflejando las complejidades de las relaciones humanas y la lucha interna de los personajes.

En la pieza se utiliza la figura del ventrílocuo y su muñeco para explorar temas de afecto en términos de deseos y carencias, la dualidad de la identidad, la manipulación, el control, y el poder. Muerte, abuso psicológico y sexual, abandono (testimonio de la

titiritera ventrílocua Kirsten), proyecciones de deseos (Jessica utiliza su títere saltamontes embarazada para hablar de su deseo de ser mujer, y cuenta sus problemas en el parto), pederastia (relación del ventrílocuo estrella con el ventrílocuo adolescente, y la de Kirsten con el adolescente). Historias autobiográficas se entrelazan, al igual que los canales de comunicación, y lo real personal de las vidas de los titiriteros se infiltra en la ficción.

Confesiones traumáticas repercuten en el títere a través de agresiones físicas y psicológicas, donde los roles se alternan (por ejemplo, la historia del adolescente y la de su madre/padre). En este contexto, destaca la historia de Ines, quien confiesa que le gustaría animar a su muñeco para que pueda sangrar, salpicar y asustar a los niños enfermos del hospital. Además, solicita la participación de otras marionetas que "morirán" en su espectáculo, en el cual los titiriteros estarán a cargo de sus muertes mediante actos de agresión física. Por ejemplo, Jessica golpea a su saltamontes y Sebastian ahorca a su muñeco. El espectáculo de Ines es, en última instancia, una obra dedicada a una niña muerta.

Jessica afirma que “It´s easy to affect people with a muppet. Just assign it a topic of death and move it around.” (Vienne, Cooper, 2015) Revela su infancia solitaria, marcada por las horas que pasaba en un sótano con su único amigo, una marioneta imaginaria, el único lugar donde podían estar juntos y a solas. En su relato, también emerge la violencia verbal y física ejercida por su padre. Kirsten, por su parte, comparte su herida de abandono, la falta de afecto y emociones, así como su escape hacia un mundo imaginario.

En la desarticulación de la personalidad y la persona, a través del desdoblamiento y la multiplicación, se hacen visibles las fisuras, heridas y conflictos internos, así como aquellos que provienen del entorno externo. Como afirma Prósperi:

> La voz de la ventriloquia, el mitos del ventrílocuo, se asemeja a una corriente marina, un flujo de sentido, aunque siempre en el límite de su propia coherencia, de su propia consistencia: flujo de sílabas, de palabras, de gestos, de silencios: una marea. (Prósperi, 2015, p. 345)

La violencia psicológica a menudo se presenta en forma de manipulación emocional y psicológica. Los diálogos entre los personajes revelan tensiones subyacentes y conflictos que pueden llevar a momentos de agresión, tanto verbal como implícita. Además, la atmósfera de la obra, combinada con la estética visual y sonora, crea un

sentido de incomodidad que resalta la violencia latente en las interacciones. La violencia en *The Ventriloquists Convention* se manifiesta a través de la dinámica entre los personajes, el uso del ventriloquismo como metáfora de control y la exploración de la identidad, lo que invita al espectador a reflexionar sobre la naturaleza y dinámicas de la violencia en nuestras propias vidas y relaciones.

Cuando el títere se basa en una representación metafórica, la magia perturba la realidad misma. La variación entre diferentes puntos de enfoque para perturbar la orientación del espectador, los cuerpos animados e inanimados que se animan, los seres incorpóreos dotados de una voz y la coreografía de efectos sorpresa, permiten a los intérpretes/titiriteros emerger literalmente del escenario, como en un sueño.

No se trata aquí de engañar a los sentidos, ni de cuestionar la realidad en sentido estricto, sino avanzar y retroceder entre los efectos, representar diferentes capas de realidad, temporalidad y espacialización. El arte de títeres es un arte cuyo lenguaje es la desviación de la realidad en la realidad. (Bordenave, 2018)

Este arte actúa sobre la realidad compartida con los espectadores en el espacio-tiempo de la representación, tomando el efecto mágico ya no como un fin, sino como un medio al servicio del propósito de la artista para perturbar los sentidos y crear posibles significados, siempre abiertos. En la pieza de Vienne relacionamos la magia con el efecto visual en la percepción del espacio, tiempo y las múltiples capas de realidad que se presentan en la pieza.

Si tanto la magia como el títere están constantemente al borde de lo imposible, la magia juega empíricamente con un compartir real con el público, mientras que el títere opera dentro del marco simbólico de la representación. Los dispositivos de manipulación de los títeres no están a la vista, pero se muestran o se comentan, y sin embargo, la magia funciona porque la magia es un umbral hacia lo invisible, es una emoción ancestral y necesaria para crear una distorsión de la realidad.

En la ficción propuesta, la manifestación mágica tiene sentido tanto para los personajes como para el espectador para el que este sentimiento mágico convocado es la propuesta de otra aproximación a la realidad.

Es importante mencionar lo inquietante de los títeres cuando no son animados. Se trata de una presencia/ausencia que inquieta al espectador; destaca también su presencia en la ausencia de la animación dado que forman parte activa y auténtica de la pieza, junto a sus titiriteros actores.

La magia aquí resulta en la autenticidad y lo real de los personajes títeres. Confundir magia y realidad, actuar sobre la realidad en el espacio-tiempo, compartido con el espectador, proporciona un lugar para la reflexión. La magia sobre todo reside en la habilidad y en el arte de los intérpretes/titiriteros que dan vida a esta variedad de personajes corpóreos e incorpóreos. Como señala E. Recoing :

> La marionnette est par excellence l´art de la convention consciente. Elle délie la parole du corps. Elle met en évidence « l´action intérieure «, le drame immobile. Elle rappelle que la gestualité est à l´origine de l´écriture et que la marionnette est par essence un art gestuel avant d´être un art figuratif. Elle exalte l´artificialité exacerbé du jeu.» (Recoing, 2018, p. 34)

Da la impresión que en la pieza de Vienne el títere impone su propio lenguaje a la escritura dramática; cuestiona los límites de lo que nos establece como seres humanos. Como señala Recoing (2018), como arte híbrido exige una escritura que sea en sí misma híbrida en sus métodos de implementación, y cuestiona constantemente la articulación de la imagen y la escritura. Los títeres de Vienne desarrollan su propio lenguaje, logrando que el texto no se convierta en un simple pretexto ni quede subordinado a la imagen visual.

Entre la palabra y la imagen, entre el sonido y el significado, existe un espacio flotante, un intermedio donde el títere hace su propia escritura. En este contexto se forman nuevas relaciones entre el texto y el intérprete y pueden surgir otras configuraciones. En esta relación disociada entre el texto y el objeto animado se muestra la capacidad del títere para incitar a la escucha de un contenido que va más allá de la encarnación. El texto avanza, conjuntamente con los demás "escritores" en escena, en la elaboración de signos, trazando un camino en el cuerpo de la escritura y representa el elogio de una dramaturgia que surge del hacer.

La fuente primaria del títere es la plasticidad de su ser en juego; impone su hieratismo, su cuerpo inanimado cuando no es manipulado y exige condensación y pureza de lo visible; dota significados a través del ritmo de su despliegue escénico y aviva la imaginación del espectador, que aporta a este trabajo. Impone a los intérpretes su concentración, su imperturbabilidad, su igualdad de humor. Y como señaló Recoing, el títere es primero gestual antes de ser figurativo - es un arte de ensamblaje en el que el texto puede estar presente, pero como un componente más, entre otros.

En su puesta en escena entre los diálogos y monólogos, Vienne evoca mundos oníricos en los momentos de silencios, en los que apenas se pronuncian palabras.
Fantasmas y miedos atraviesan este relato donde los actores/titiriteros se entregan a la escena en sus roles múltiples, y como afirma T. Ostermeier : « Et c´est pour cela qu´on admire les acteurs, car ils ont le courage d´être vus avec leur fragilité, avec leur peur, avec leur corps et leur âme. Ils sont prêts à montrer cela aux autres. » (Ostermeier, 2016, p. 43)

8.3.3 El sonido en The Ventriloquists Convention

The Ventriloquists Convention es una obra en la que el sonido ocupa un papel esencial en la construcción de la atmósfera y en la revelación de los complejos estados emocionales de los personajes. En esta pieza, el uso del sonido se convierte en un componente importante que articula el discurso narrativo, amplifica las tensiones y provoca una experiencia sensorial directa en el espectador.
Uno de los aspectos más destacados del uso del sonido en *The Ventriloquists Convention* es cómo el mismo parece desdoblar la percepción de la realidad dentro de la pieza explorando temas de control, manipulación, voz, afecto, imaginación como salvación, y otros. El sonido es asociado tanto a los cuerpos de los personajes, como a las voces de los títeres, que sirven de eco de los deseos, miedos y pensamientos ocultos de los protagonistas. Los títeres, como objetos que poseen vida propia en la tradición de la ventriloquia, son activados tanto por las voces de los personajes como por una serie de efectos sonoros manipulados electrónicamente.

El sonido se convierte en un vehículo para crear una doble capa de significado. Las voces de las marionetas son artificialmente distorsionadas, lo que crea una disociación entre el cuerpo y la voz. Este desdoblamiento sonoro refleja la alienación y el control implícitos en las interacciones humanas, que la obra explora. A través de la voz de la marioneta, Vienne pone en cuestión las fronteras entre lo auténtico y lo artificial, entre la autonomía y la manipulación, creando un sentido de irrealidad que no se limita al mundo de las marionetas, sino que permea todo el universo de la obra.

El uso del sonido en *The Ventriloquists Convention* también tiene una función clara en la desestabilización psicológica de los personajes. El paisaje sonoro que acompaña la obra está compuesto por una mezcla de sonidos manipulados, voces distorsionadas, susurros y ruidos indeterminados que generan una atmósfera inquietante. Estos sonidos no solo acompañan la acción, sino que parecen tener una influencia directa

sobre los personajes, afectando su percepción de la realidad. La sonoridad electrónica y los efectos de distorsión se utilizan para evocar una sensación de paranoia, confusión y descontrol. En particular, el uso de ruidos abruptos y agudos, a menudo interrumpiendo momentos de silencio o calma, genera una sensación de ansiedad e inestabilidad. Estos sonidos alteran la percepción temporal, creando un espacio de tensión continua donde los personajes parecen atrapados, no solo en su entorno físico, sino también en un estado psicológico perturbador.

El uso del sonido para representar estados internos también se conecta con el concepto de "voz interior" o "diálogo interno" que resuena a través de las distorsiones sonoras. Las voces de los títeres, que en ocasiones se entrelazan con las voces humanas, representan las partes más reprimidas o subconscientes de los personajes, actuando como una suerte de "eco" de sus deseos o miedos no expresados. A través de este desdoblamiento sonoro, Vienne consigue visibilizar el conflicto interno de los personajes, llevándolos al límite de su propia comprensión de sí mismos.

En *The Ventriloquists Convention*, el sonido también cumple una función de manipulación, tanto en el contexto de la obra como dentro de la dinámica entre personajes y marionetas. La ventriloquia, como técnica de manipulación de voces y cuerpos, se extiende al propio uso del sonido, transformándolo en un mecanismo de control.
A través de la distorsión sonora y la manipulación electrónica, el sonido en la obra se convierte en una herramienta de poder, un medio por el cual los personajes intentan controlar y darle forma a las voces que los rodean.

Este juego de manipulación sonora se ve reflejado en la relación entre los personajes humanos y sus títeres. Las voces de los muñecos, que en un primer momento parecen ser controladas por los personajes, se vuelven gradualmente más autónomas, tomando un protagonismo propio. Este desplazamiento de poder sonoro subraya la tensión central de la obra: la lucha por el control sobre la voz, el cuerpo y la narrativa. Los personajes, a medida que se ven atrapados en este juego de manipulación, también se enfrentan a la amenaza de perder su capacidad para distinguir entre lo que es real y lo que es artificial, lo que subraya el tema de la alienación de la voz y la autonomía del sujeto.

Ruido y silencios conforman entre otros el espacio sonoro que remite a la ambigüedad de la realidad. Estos elementos son cruciales en el uso del sonido para la creación de una ambigüedad espacial y temporal, donde el sonido juega con la percepción del espectador, difuminando las fronteras entre lo visible y lo invisible.

A lo largo de la obra, el silencio se utiliza de manera estratégica, no solo como ausencia de sonido, sino como una forma de amplificar la tensión o de crear una expectativa en el espectador. El silencio se convierte en un espacio cargado, donde el sonido puede entrar y salir con un impacto mayor, causando una disonancia entre lo que se ve y lo que se escucha. Los efectos sonoros de *The Ventriloquists Convention* están diseñados para ocupar un espacio multidimensional. No se limitan a una simple función de ambientación, sino que se distribuyen a través del espacio escénico de manera que el sonido parece provenir de diversas direcciones.

Los cambios en la dirección del sonido y la manipulación de la perspectiva auditiva también refuerzan la sensación de desorientación y confusión que los personajes experimentan, y el espectador también. Este uso del sonido también puede ser interpretado como una reflexión sobre los límites del lenguaje y la comunicación y la confusión que pueden crear estas herramientas fundamentales de la comunicación. En una obra donde los personajes intentan, sin éxito, comunicarse de manera auténtica, el sonido sirve para subrayar lo que no se puede decir, lo que no se puede controlar y lo que se encuentra más allá de las capacidades del lenguaje humano. La distorsión de las voces, los ruidos incoherentes y las sonoridades desconcertantes representan las barreras psicológicas y emocionales que impiden una comunicación efectiva y auténtica.

El sonido interrumpe situaciones violentas, como, por ejemplo, cuando el títere Sebastian simula un concierto rock para interrumpir las agresiones psicológicas y distraer con el volumen alto de la música que se sobrepone a los diálogos. Los sonidos que emite el títere Osen, que se niega a hacer su espectáculo y agrede físicamente a su titiritero y a los demás títeres; su titiritero devuelve estas agresiones físicas y le amenaza. Los sonidos electrónicos en forma de zumbido aparecen cuando la tercera voz como narrador aporta al suspense y dramatiza las escenas; esta voz es, a veces, burlona e irónica. Los acordes agudos prolongados y la música suspense que inaugura la pieza generan una atmosfera de tensión, antes de que la tensión crezca mediante los procedimientos descritos anteriormente, y funciona como un presagio.

9. CAPÍTULO IX *CROWD* (2017)

9.1 Sobre la pieza

En la creación escénica de *Crowd*, G. Vienne realiza la coreografía, la escenografía y colabora en la dramaturgia junto a Dennis Cooper. Vienne cuenta con las creaciones musicales de numerosos artistas como: Underground Resistance, KTL, Vapour Space, DJ Rolando, Drexciya, The Martian, Choice, Jeff Mills, Peter Rehberg, Manuel Göttsching, Sun Electric & Global Communication. Peter Rehberg realiza la selección y el montaje musical mientras Stephen O´Malley trabaja en el concepto sonoro. El diseño lumínico es una creación de Patrick Riou, el vestuario de Gisèle Vienne en colaboración con Camille Queval y los intérpretes. El elenco está compuesto por: Lucas Bassereau, Philip Berlin, Morgane Bonis, Marine Chesnais, Sylvain Decloitre, Sophie Demeyer, Vincent Dupuy, Massimo Fusco, Nuria Guiu Sagarra, Rehin Hollant, Oskar Landström, Theo Livesey, Maya Masse, Nach, Katia Petrowick, Linn Ragnarsson, Jonathan Schatz y Henrietta Wallberg.

Esta es una producción de DACM en coproducción con: Nanterre-Amandiers CDN // Le Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne // Wiener Festwochen, Vienne // Le Manège Scène nationale de Reims // Théâtre National de Bretagne, direction Arthur Nauzyciel // CDN Orléans/Loiret/Centre // La Filature Scène nationale de Mulhouse // BIT Teatergarasjen, Bergen, con el apoyo de CCN2 – Centre Chorégraphique National de Grenoble y del CND Centre national de la danse.

La pieza se estrenó el 8 de noviembre de 2017 en Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne. La última representación fue el 20 de diciembre de 2024 en Théatre de la danse - La Villette Avec Chaillot.

En *Crowd*, el teatro danza de Vienne cuenta historias, esboza retratos, comportamientos, plantea conflictos y su resolución. El significado de la palabra "crowd" remite a una serie de asociaciones encadenadas: hace pensar en el individuo, en el colectivo, en la interacción, en el efecto de la multitud, en un evento social. Estas asociaciones coinciden plenamente con el contenido de la pieza donde la exaltación en la expresión de sentimientos exacerbados se desarrolla a través del deseo, en el contexto de una reunión multitudinaria – una fiesta techno. Esta reunión tiene todas las características

y las fases de un ritual: el trance, el juego de seducción, del combate, y el sacrificio. La fisicidad, el cuerpo inmóvil y cuerpo en movimiento articulan la narración escénica y revelan los estados de ánimo de los personajes, las tensiones que surgen en la interacción y sus consecuencias. Vienne señala el contraste de *Crowd* con los temas y procedimientos escénicos en sus creaciones anteriores:

> Jusqu'à *The Pyre* (2013), mes pièces, quel que soit le nombre d'interprètes, traitaient beaucoup de l'espace intime et d'intimités superposées, à travers des personnes souvent assez isolées. Après *The Ventriloquists Convention* (2015), c'est la deuxième fois que je mets en scène un groupe dont les interactions et la sociabilité sont un enjeu central. Ce groupe est certes très différent de celui de la convention de ventriloquie, puisque c'est un groupe de jeunes gens réunis dans un désir d'exaltation des sentiments, autour d'un intérêt partagé pour un genre musical, la techno. Le contexte choisi étant celui d'une fête. La mise en scène du groupe intègre bien sûr la question de l'intimité et de ses rapports au groupe, et le rapport des émotions individuelles et collectives.
>
> Depuis mes débuts, je m'intéresse aux questions posées par les sociologues, les anthropologues, les philosophes sur le rapport de l'art au religieux et sur tout ce qui serait de l'ordre des pensées et sentiments inconvenants, de leurs espaces d'expressions archaïques et contemporains existants et possibles. Que ce soit l'érotisme, la mort, la violence, par exemple, il s'agit de sujets qui préoccupent chacun d'entre nous et qui peuvent perturber, voire mettre en péril la collectivité selon la manière dont ils s'expriment.
>
> Avec Crowd, ce sont souvent les aspects jubilatoires et exutoires de l'expression de sentiments exacerbés qui se développent, à travers le désir et l'envie complexe d'amour. Les personnes, faisant communauté, qui vont à cette fête, sont disposées à traverser des expériences émotionnelles particulièrement fortes, de tout type, et arrivent dans un état où leurs sens sont déjà très excités. Ce groupe s'exalte à travers une pièce dont la structure et certains comportements évoquent de nombreux rituels. Face à ce grand huit émotionnel, les spectateurs peuvent également être dans un rapport très physique et très sensible à la pièce. (Sanson, 2017)

Vienne señala la selección musical de Rehberg, compuesta por las creaciones significativas de relevancia en la historia de la música electrónica, como las creaciones de músicos destacados de la escena de Detroit y otros. Se trataba también de abarcar una

selección representativa de las sonoridades que representaban las últimos cuatro décadas. Además de esta selección de piezas, presentes durante gran parte de la obra, también hay una composición original creada por KTL (Stephen O'Malley y Peter Rehberg) y otra de Peter Rehberg. (Sanson, 2017)

Con la presencia musical (casi) constante, el movimiento en la escena tiene un papel importante. Los actores se desplazan constantemente movilizando y saturando el espacio escénico en todas sus dimensiones con una serie de movimientos construidos rigurosamente. La palabra está inscrita en los elementos plásticos que figuran en la obra de Vienne – en la iluminación, en el movimiento en escena que crea frases y oraciones complejas que a su vez se inscriben en los cuerpos, y en la música. El cuerpo adquiere múltiples capas y se vuelve político, psicológico etc. La combinación de estos cuerpos diversos converge con sus distintas capas y se unen creando un gran cuerpo – la imagen. Aquí nos encontramos con la fricción, tensión, contradicción, y distorsión de todos los elementos participantes que generan alteraciones constantes de la percepción. De este modo, el espectador manipulado queda hipnotizado por los estados de ánimo que estas alteraciones llegan a provocar.

Vienne señala que lo que le apasiona, junto a Dennis Cooper, desde el inicio de su extensa colaboración, es intentar reinventar, con cada proyecto, nuevas relaciones con el texto, el lenguaje, la palabra, la narración y nuevas formas de escribir para la escena.
El subtexto de *Crowd* es un texto inaudible, pero sí parcialmente inteligible.
En *Crowd*, los quince bailarines en escena no solo desempeñan un rol coreográfico, sino que también son personas cuya psicología, imaginación, sentimientos e historia constituyen componentes esenciales de la obra. (Sanson, 2017)

Viene afirma que trabaja la dimensión narrativa y psicológica de cada una de estas personas, todas ellas muy diferentes entre sí. Como en una fiesta, emergen múltiples historias que se desarrollan en escena. Estas historias y retratos de personas son desarrollados por Cooper, a partir del trabajo realizado con los intérpretes, quienes afinan y enriquecen la escritura de la obra. La escritura de esta pieza recuerda al trabajo de mezcla en la música: se trata de una mezcla de narraciones, como si existieran quince pistas musicales cuyos volúmenes respectivos se modulan. Esta es una composición que, además, deja al espectador un papel determinante en la forma en que experimenta y atraviesa la obra. (Sanson, 2017)

En *Crowd* la imagen es móvil, sus cualidades plásticas son altamente elaboradas y acopladas a un flujo de música casi ininterrumpido. Estas imágenes se asemejan al cine

mudo, y se trata principalmente de todo lo que no se mira ni se escucha, las imágenes silenciosas que nos persiguen e inundan el escenario. El juego del ritmo a distintas velocidades, desde la velocidad extrema hasta la quietud absoluta, nos remite a un juego que se mueve entre lo cinematográfico, el video clip, la pintura, o la pintura viviente.

La pieza está compuesta por diferentes elementos que dialogan y se complementan sin que exista una jerarquía entre ellos. De este modo, la danza, el gesto, el movimiento, la música y la iluminación juegan en el espacio y borran las fronteras de sus propios lenguajes, como en las piezas anteriores de Vienne. Numerosos relatos conviven de manera simultánea y/o se suceden donde se presentan quince retratos, que revelan la imaginación y sentimientos de cada persona en esta fiesta.

El contexto de fiesta que escoge Vienne sirve para explorar las relaciones del individuo con lo íntimo y con lo colectivo, a través del espacio y las interacciones humanas. A Vienne le interesa en particular la relación entre las emociones individuales y colectivas y el modo de compartirlas. Vienne se inspira en el libro de Bernard Rimé *Le partage social des émotions* (2009) que le lleva a esta exploración, invitando al espectador a

adentrarse en el mundo de multitud de *Crowd*, precisamente a través de la imagen y la fisicidad violenta que hipnotizan. Esta "imagen móvil" de Vienne se compone de cuerpos cuyos movimientos exacerbados crean un ritmo hipnótico y asocian al teatro de la crueldad de Artaud, un extraño teatro que agita el espacio y el tiempo y actúa directamente sobre el alma (Artaud, 2017). Elaboramos un marco teórico para situar la temática de Vienne, y a continuación haremos un análisis de la manifestación de la violencia en *Crowd.*

9. 2 Raíces, definición y tipos de violencia

En el presente, como a lo largo de las diferentes épocas y culturas, el enfrentamiento entre individuos y comunidades constituye uno de los fenómenos sociales más característicos y preocupantes de la especie humana. La historia de la humanidad está llena de ejemplos de agresividad y crueldad en sus más diversas manifestaciones y enormes proporciones que ésta puede llegar a alcanzar.

Identificamos dos principios fundamentales (aunque también criticados como conceptos limitados y reduccionistas) en el estudio del origen y la conducta agresiva

del hombre: la condición innata y la condición adquirida. Se han planteado numerosas preguntas acerca de ¿El hombre es agresivo por la naturaleza?, ¿Es inevitable la violencia?, ¿Nuestras respuestas agresivas son fruto únicamente de las influencias del medio? Estas cuestiones, revelan la problemática que relaciona la conducta violenta innata y/o adquirida del ser humano.

Ambos principios, en conjunto o por separado, se han estudiado desde las perspectivas diversas en numerosas ciencias como biología, sociobiología, antropología, psicología, psicoanálisis, filosofía etc. Estas intersecciones disciplinarias son demasiado numerosas para ser analizadas en detalle dentro de esta contribución, y nos limitaremos aportar algunos argumentos que aclaran la diferencia entre las dos perspectivas, y de este modo, establecer nuestra postura para el estudio de la violencia, aportar la información sobre los tipos de violencia y, hacer el foco principal en los tipos de violencia que detectamos en la obra *Crowd*.

Consideramos importante señalar que el concepto de la conducta violenta se lleva estudiando en un marco del tiempo amplio, y todas estas perspectivas han estado sujetas tanto al carácter de la época en la que se estudiaba el concepto como influenciadas por diferentes ideologías. Los científicos de diferentes disciplinas coinciden en que el fenómeno de la violencia no se puede explicar desde un solo prisma, y consideran de vital importancia establecer las causas que intervienen en la producción de dicho fenómeno, a fin de intentar eludir en las condiciones y circunstancias que hacen posible su desarrollo. Para poder comprender y avanzar en la comprensión de este fenómeno y su realidad pluridimensional, algunas de las ciencias previamente mencionadas han establecido un amplio diálogo interdisciplinario que permite progresar en la búsqueda de respuestas a las preguntas antes formuladas. En diferentes teorías unas excluyen a las otras y se critican mutuamente, y en otras, estas ideas convergen, se suman y ambas perspectivas resultan complementarias y necesarias.

La condición innata de la agresividad humana tiene sus fundamentos en los estudios de dos disciplinas, la etología, y la sociobiología que tienen por objeto las bases biológicas de la conducta individual y social de los animales, respectivamente (Asensio Aguilera, 1986). Midgley (2002) afirma que la sociobiología fue criticada por reduccionista, pero se le reconoce un mérito importante – potenciar la continuidad en relación con el mundo natural, y al respecto, Asensio Aguilera (1986) dice que el hombre no es una abstracción desligada del mundo natural.

El contexto en el que normalmente se manifiesta la conducta agresiva en el mundo animal es la defensa del territorio, competencia sexual, establecimiento de jerarquías, depredación y otros, y tiene que ver con los objetivos biológicos vinculados a la actividad vital de los organismos de los que dependen los aspectos tan importantes como la selección de reproductores, el mejor aprovechamiento de los territorios, la defensa de la descendencia, la alimentación etc.

La etología suponía que un estudio del comportamiento animal podía ser relevante para el estudio de la agresión humana ya que los mecanismos de agresión en el hombre no difieren radicalmente de los que hay en los animales; ambos son el producto de la selección natural y obedecen, al menos inicialmente, a las mismas necesidades tales como la defensa del territorio, la posibilidad de reproducción, etc. Ambos, tanto el hombre como el animal, funcionan por medio de complejos 'disparadores' innatos que dan inicio a una conducta (Palacio, 2003). Para el análisis de la respuesta agresiva debemos tener en cuenta la interacción que se produce entre las condiciones ecológicas, la asimilación que los organismos realizan de los datos que el medio les ofrece en función de su información hereditaria, los parámetros fisiológicos, y el resultado de las experiencias anteriores:

> Hemos de considerar la conducta de agresión como un mecanismo complejo de adaptación preprogramado genéticamente, íntimamente relacionado con otras funciones vitales, sensible a múltiples factores tanto internos como externos y sobre el que se imbrican toda una serie de aprendizajes fruto de la experiencia individual, que son susceptibles de matizar e incluso alterar su desarrollo. (Asensio Aguilera, 1986, p. 50)

A través de la experiencia y la interacción, se introduce un nuevo elemento, el medio, para hablar de la condición adquirida. Esta se refiere a la influencia del medio y la conducta agresiva adquirida se explica cómo violencia cultural o aprendida y guarda relación con lo social, lo político, lo cultural. La violencia, las conductas agresivas y destructivas se adquieren, se aprenden y se desarrollan en el ámbito familiar, en el campo del estudio/trabajo, y a través de los medios de comunicación. (Pulgar, 1986)

A la hora de buscar la definición de la violencia, nos encontramos con un problema complejo acerca de la definición universal y completa del término, y consecuentemente de su clasificación porque no existe un único criterio. Esta dificultad se debe a que el

concepto de violencia es subjetivo, cultural y presenta problemas para su legitimidad e ilegitimidad. La Organización Mundial de la Salud define la violencia como: El uso intencional de la fuerza o el poder físico, de hecho o como amenaza, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones.

Tipos de violencia que establece la clasificación de la OMS, divide la violencia entre categorías generales, según las características de los que cometen el acto de violencia: la violencia autoinfligida (comportamiento suicida y autolesiones), la violencia interpersonal (violencia familiar, que incluye menores, pareja y ancianos; así como violencia entre personas sin parentesco), la violencia colectiva (social, política y económica). La naturaleza de los actos de violencia puede ser: física, sexual, y psíquica.

Consideramos que las causas y raíces de las distintas violencias que detectamos en la pieza *Crowd* guardan relación con la condición innata y con la condición adquirida e identificamos la violencia autoinfligida, violencia interpersonal (física y sexual), y la violencia colectiva.

Relacionamos la violencia autoinfligida con el medio, la violencia interpersonal, en parte, con el "deseo mimético" de Girard (que se basa en la afirmación de que los hombres se influencian unos a otros - la imitación comporta también los deseos), y con el impulso territorial que no abordaremos en este trabajo por su complejidad, pues guarda relación con numerosos conceptos y causas. Midgley lo describe de la siguiente manera:

> El simple hecho de nombrar un impulso territorial dice mucho sobre él, al igual que llamarlo sexual. Pero comprenderíamos mucho más si tuviéramos una idea adecuada de cómo funciona el territorio en general, y aún más si supiéramos cómo funciona en una especie determinada, cómo se relaciona con otros motivos como el dominio, el afecto y la agresión. Todos estos motivos generales son agrupaciones de impulsos particulares. El espacio personal es solo un aspecto del concepto de territorio, y sin embargo, es importante para todos los seres sociales avanzados, incluidos los que no tienen un hogar. Mirar es solo una de tantas formas de intrusión. (2002, p. 9)

En cuanto a la violencia colectiva en *Crowd*, se vincula al concepto de la violencia simbólica de Bourdieu donde el poder y las relaciones de poder contienen unas componentes extrínsecas que acaban interiorizándose en cada persona a través de las formas de vida:

> La violencia simbólica es, para expresarme de la manera más sencilla posible, aquella forma de violencia que se ejerce sobre un agente social con la anuencia de éste. (…). En términos más estrictos, los agentes sociales son agentes conscientes que, aunque estén sometidos a determinismos, contribuyen a producir la eficacia de aquello que los determina, en la medida en que ellos estructuran lo que los determina. El efecto de dominación casi siempre surge durante los ajustes entre los determinantes y las categorías de percepción que los constituyen como tales. (1995, p . 120)

Esta es una teoría sobre la influencia en el pensamiento, un orden social que funciona como una máquina simbólica que comprende la noción de la dominación:

> Llamo desconocimiento al hecho de reconocer una violencia que se ejerce precisamente en la medida en que se le desconozca como violencia; de aceptar este conjunto de premisas fundamentales, prereflexivas, que los agentes sociales confirman al considerar el mundo como autoevidente, es decir, tal como es, y encontrarlo natural, porque le aplican estructuras cognoscitivas surgidas de las estructuras mismas de dicho mundo. En virtud de que nacimos dentro de un mundo social, aceptamos algunos postulados y axiomas, los cuales no se cuestionan y no requieren ser inculcados. Por esta razón, el análisis de la aceptación tóxica del mundo, que resulta del acuerdo inmediato de las estructuras objetivas con las estructuras cognoscitivas, es el verdadero fundamento de una teoría realista de la dominación y de la política." (1995, p.120)

Abordaremos el tema de la violencia colectiva a través del prisma de la violencia simbólica con el enfoque en la influencia de las tecnologías en la sociedad de consumo. Consideramos que las raíces de la condición adquirida de la conducta violenta del hombre en *Crowd* tienen sus orígenes en todas las formas de "persuasión clandestina", la más implacable es la ejercida simplemente por el *orden de las cosas."* (Bourdieu, 1995, p. 120) Domenach señala que:

> Por su aspecto ontológico la violencia no puede disociarse de la condición humana. La violencia de los individuos y de los pequeños grupos debe ponerse en relación con la violencia de los Estados; la violencia de los conflictos, con la de los órdenes establecidos." (1984, p. 39)

Teniendo en cuenta la condición "innata" de la conducta agresiva y el bagaje genético presente a lo largo de su historia evolutiva, el ser humano puede temer más a los componentes adquiridos, aprendidos del entorno en que se desarrolla. Los componentes, en ocasiones "neurotizantes", "anestesiantes" o "hipertrofiantes" de nuestra cultura contemporánea, proporcionan las condiciones necesarias para las manifestaciones de una conducta violenta que analizaremos en la pieza *Crowd*.

Domenach (1981) observa que debemos enfrentarnos no con la violencia en si, sino con tal forma particular de violencia y, hay que interrogarse sobre la forma en que la violencia nos ataca y buscar los métodos para detenerla. De este modo, relacionamos la violencia simbólica con la imagen, símbolo de la cultura visual de nuestra época. Thomas Mitchell observa que "lo que necesitamos es una crítica de la cultura visual que permanezca alerta ante el poder de las imágenes, para bien y para mal, capaz de discriminar entre la variedad y especificidad histórica de sus usos." (2009, p. 11). Mitchell señala que los modos de comunicación y representación están alterando la estructura misma de la experiencia humana:

> La cultura, ya se trate de la investigación avanzada que se lleva a cabo en los seminarios universitarios, de las ideologías diversas que propaga el currículo de las "artes liberales", o de la diseminación de imágenes, textos y sonidos a un público masivo, es inseparable de cuestiones de representación. La política, especialmente en una sociedad que aspira a unos valores democráticos, también está profundamente conectada con problemas de representación y mediación y no solo con los vínculos formales entre los "representantes" y sus constituciones, sino también con la producción de poder político mediante los medios de comunicación. (2009, p. 11)

La cuestión aquí no es relacionar estas interacciones con cuestiones referentes al poder, valor e interés humano. El presente trabajo es "una reflexión sobre el lugar común en el que vivimos en una cultura de la imagen, en una sociedad del espectáculo, en un mundo de semejanzas y simulacros." Una reflexión sobre un mundo de "los poderes del realismo y la ilusión." (2009, p.13). Estos conceptos activan toda una serie de asociaciones a las nociones políticas, semióticas, estéticas, económicas etc. en las que se puede identificar la violencia simbólica que se desarrolla y actúa de una manera subyacente. La identificamos en la pieza *Crowd* en forma de una tensión omnipresente

que es capaz de estallar en cualquier momento de formas violentas diversas. La sensación de inquietud e incertidumbre que produce ya una forma de violencia en sí.

9.3 La violencia en Crowd: interpersonal, autoinfligida, simbólica

Teniendo en cuenta los argumentos aportados en el marco teórico del apartado anterior, en la obra *Crowd* encontramos elementos que aportan argumentos para la afirmación de que la naturaleza del conflicto humano tiene que ver con ambas condiciones mencionadas, la innata y la adquirida y que estas dos no se excluyen sino se complementan. Detectamos tres tipologías de violencia: violencia autoinfligida, la violencia interpersonal (física y sexual), y violencia colectiva simbólica.

9.3.1 Violencia interpersonal

En *Crowd* detectamos la violencia interpersonal en forma de violencia física que tiene relación con la invasión del espacio del otro, con la gestión de los espacios íntimos y comunes. Comprendemos que esta violencia física tiene su origen tanto en la condición innata donde se relaciona con el concepto de territorialidad, y este al concepto de adaptabilidad, como en la condición adquirida. En cuanto a la condición adquirida, nuestra hipótesis se vincula al entorno, "un espacio conceptual" relacionado a la sociedad post- industrial de consumo, de cultura individualista en la que subyacen diferentes formas de violencia que Bourdieu identifica como violencia simbólica.

La violencia física se manifiesta en la pieza a través del cuerpo violentado en las incursiones bruscas de otros individuos en el espacio íntimo de uno, donde el movimiento brusco del invasor intimida, y en ocasiones agrede a la persona cuyo espacio se invade. Sucede también que el personaje que se siente invadido reacciona de manera violenta y agrede al supuesto invasor, sin haber sido agredido físicamente.

La violencia sexual sucede en el contexto de la insinuación no deseada que implica tocamientos no consentidos. Es iniciada por el hombre en una de las escenas del baile.

Su propuesta es rechazada y como resultado de una frustración, su reacción es violenta – empuja a la mujer que tarda unos instantes en procesar la información del impacto. Aquí el tiempo se dilata para poner énfasis en este proceso y, crear tensión para

la reacción que viene a continuación. El foco lumínico está en el rostro de la mujer que lentamente se desconfigura por el grito, contaminada por la violencia recibida devuelve el golpe a su agresor.

Otra de las situaciones en las que surge la violencia física es en la disputa de dos hombres acerca de una mujer y remite a Girard y su "mimética" del deseo - los hombres cuando están juntos, tienen tendencia a desear las mismas cosas. Ambos interesados intentan seducir a la mujer, y en este recorrido se crea la tensión. La culminación de esta competición acaba en el conflicto físico. Sus cuerpos son violentados mutuamente en un torbellino de agresión hasta la intervención de los compañeros que les separan e intermedian para alcanzar la paz.

Estas situaciones remiten a la "violencia intrínseca" del ser humano que, según Girard, se contagia – un conflicto físico desencadena una serie de conflictos.

9.3.2 Violencia autoinfligida

Identificamos también la violencia autoinfligida, en las escenas donde los personajes se hacen daño a sí mismos (sea en los momentos de desesperación por crisis personales que desconocemos, sea en los momentos de excitación extrema). Se tiran al suelo, se golpean, saltan con ímpetu etc. En el presente ritual, los momentos de autoagresión recuerdan a lo religioso, a la fase del ritual dedicada a la purificación, a la exterminación de los demonios como ocurre en numerosos rituales religiosos. Este acto de autolesión deliberada remite también a diversos trastornos presentes en nuestra sociedad, tales como la depresión, la ansiedad, el abuso de sustancias, y otros trastornos de la personalidad (Klonski y Glenn, 2008), y también a lo que Julia Kristeva llama "las nuevas enfermedades del alma" que identifica con la "angustia ignorada" y el "vacío interior":

> Así pues, el agravamiento de la enfermedad psicológica que caracteriza al mundo moderno, esta "telenovela" que aparece como la otra cara solidaria de la sociedad del rendimiento y del estrés, puede ser una llamada al psicoanálisis. "Danos el sentido de nuestro desastre interior, líbranos de él", parece decir el desasosiego psicológico, este alter ego de la sociedad del espectáculo. (1995, p. 37)

El pensamiento de Kristeva se puede aplicar tanto al origen de los ejemplos de violencia física que proporcionamos, como al origen de otras formas de violencia que trataremos a lo largo del presente trabajo. En parte, esta violencia física, también es el resultado de una condición adquirida que proviene de la violencia colectiva que relacionamos con el concepto de la violencia simbólica de Bourdieu descrita anteriormente.

9.3.3 Violencia colectiva: violencia simbólica

Identificamos la violencia colectiva simbólica en la influencia cultural de nuestra época en términos del poder de manipulación subyacente (y no tan subyacente) de un orden social dominante de la cultura post-industrial. Consideramos que los elementos principales que la generan son la inestabilidad de un ámbito laboral nuevo que se caracteriza por la transitoriedad e imprevisibilidad, la sociedad de consumo, la saturación de la información de los medios de comunicación y de las nuevas tecnologías. Todos estos elementos, y los nuevos formatos de interacción y socialización cibernética participan en la formación del carácter y la constitución de la identidad del individuo.

Consideramos que las influencias del medio mencionadas guardan relación con la violencia simbólica que identificamos en *Crowd* y esta se manifiesta a través de la relación del individuo con lo íntimo y con lo colectivo, mediante situaciones donde las personas no son capaces de gestionar los espacios íntimos y comunes e interactuar con el otro de la manera pacífica. Consideramos que esto se debe, en parte, al conflicto entre el espacio real y el ciberespacio, entre la realidad física y la virtual que influye en las relaciones interpersonales y en el modo de compartir los espacios comunes.

Identificamos la violencia simbólica también con las situaciones e individuos que desencadenan, ejercen, o padecen la violencia por distintos motivos relacionados con el orden social en distintos ámbitos y diferentes maneras que trataremos a lo largo de este trabajo.

La época contemporánea abunda en irrupciones e invasiones incontroladas - internet, medios de comunicación, saturación de información e imágenes de todo tipo de agresión e incitación a la violencia junto a sus impulsos económicos de la sociedad de consumo.

Nancy (2005) afirma que hoy en día estamos rodeados por un contexto general de violencia masiva (sea legítima o no, sea veraz o no), y trata de una cuestión relacionada con los espacios de autoridad y poder, político o científico, religioso o técnico, artístico o

económico. La saturación de los estímulos en la sociedad de consumo, la falta de conocimiento, de reflexión, de pensamiento, y opinión propia hace que surjan numerosas identidades y opiniones influenciadas y artificialmente creadas. Al respecto, Girard (1983) observa que este hecho influye en la pérdida de autonomía. La saturación resultante en la pérdida de autonomía crea un estado de anestesia donde la urgencia de lo inmediato lleva a la amnesia.

Todas estas dinámicas representan una forma de violencia, causan carencias espirituales y llevan a la frustración que se puede traducir en el aislamiento y en la dificultad de interactuar con el otro en una dimensión tangible, física, que a su vez puede causar y generar otros tipos de violencia. (Abordaremos este tema en el apartado 3.2 La violencia hipnótica.)

Julia Kristeva considera que habría que "transformar esta prisión del alma que ha levantado el Occidente como medio de supervivencia y de protección y que ahora exhibe su desastre: reto terapéutico y al mismo tiempo ético e, incidentalmente, político." (1995, p. 37)

Denominamos "violencia hipnótica" una de las formas subyacentes de violencia en el presente trabajo que guarda relación con la saturación de estímulos visuales de nuestra época que Vienne traslada a escena. El efecto de hipnosis e inquietud que consigue con herramientas que utiliza remite a la afirmación de Fix (2010) que el propósito del teatro es perturbar y arrancar al espectador de la comodidad de su asiento y confrontarlo a la violencia. Vienne juega con la alteración de la percepción, y consideramos que esta manipulación es intencionada y tiene el fin de hablar y hacer reflexionar acerca de lo invisible, de la violencia subyacente en la sociedad que identificamos como violencia simbólica. Este juego con la percepción del espectador se lleva a cabo mediante la imagen y su alteración con el movimiento, la iluminación y el sonido, instrumentos y elementos omnipresentes en nuestra época. Fix (2010) afirma que el teatro y su capacidad cuestiona "el miserabilismo televisivo" mediante la postura cautiva de la mirada que resulta ser es una forma leve de terror. En una entrevista con El País, Vienne comenta:

> Pasé de la filosofía al arte porque me interesaban más las experiencias físicas y emocionales, y cómo interactúan con nuestro pensamiento racional. O más bien, cómo lo violentan. Cómo lo disturban. Eso es algo que vemos estos días en la televisión, por

ejemplo, en las reacciones de los políticos, que cada vez atienden menos a la racionalidad y más a las pasiones." (Vienne, 2018)

Las herramientas que utiliza Vienne en esta pieza para alterar la percepción e hipnotizar tienen su lenguaje y "coreografía" propia - una serie de gestos bruscos, acompañados de luz blanca de neón que cambia de intensidad y de ángulo, deslumbra a los personajes y al espectador, y la música electrónica a todo volumen, crean una especie de círculo hipnótico. Los movimientos extraños y las miradas indefinidas, en ocasiones causan y generan violencia, ya que la extrañeza da lugar a dudas y despierta miedos ante lo imprevisible. Todos estos elementos se contaminan los unos a otros y de este modo la percepción alterada de los personajes altera la del espectador. Hay una tensión omnipresente en cada movimiento, en las idas y venidas, en los giros, en los cuerpos unidos en un rito que emanan violencia no verbal.

Con desplazamientos y nuevos encuentros se interrumpen los momentos de tensión para dar lugar a otras reacciones como alegría repentina, éxtasis de individuos aislados en la multitud que resultan no menos inquietantes que los momentos de violencia explícita en los conflictos entre personas, o con uno mismo. Estos momentos resultan violentos por imprevisibles y extraños; son vulnerables también, crean tensión y muestran fragilidad y vulnerabilidad. Estas formas de violencia tamizadas en ocasiones se disfrazan, y de este modo solo se desplazan, no se ahuyentan ni aniquilan hasta el momento del sacrificio en la pieza.

Los conflictos que surgen en este lugar de diversión hablan también de la tensión latente y omnipresente en una sociedad contemporánea estructurada y llena de normas donde el hombre es el esclavo del sistema "y la realidad se percibe como una violencia intolerable. Tener esclavos no es nada, dijo Diderot, lo que es intolerable es tener esclavos y llamarlos ciudadanos." (Domenech *et al.*, 1981, p. 34)

9.4 El contexto: La fiesta como ritual

Peter McLaren (1986) señala que los antropólogos ignoran el concepto de ritual en sus propias investigaciones, y son capaces de calificarlo de "inútil" porque no logra proveer una descripción adecuada de la actividad social en la sociedad moderna, secular.

Descartan el análisis del ritual de la consideración científica seria: “Tales académicos describirían los rituales modernos como envolturas simbólicas que viven en el almacén de la cultura.” (McLaren, 1986: 43). Sin embargo, como no ha habido ninguna refutación definitiva del ritual como una herramienta conceptual valiosa, McLaren observa que “raramente somos conscientes de la medida en la cual los rituales estructuran nuestra percepción y comportamiento.” (1986, p. 45)

Gisèle Vienne lo confirma con su pieza en la que evoca un ritual que se desarrolla en una fiesta de música techno y dice al respecto que:

> Una rave es mucho más que una fiesta frívola. Es un ritual, un encuentro en el que se desatan muchas historias humanas, que se perciben ya desde la manera en que baila cada persona. Un simple gesto, un espasmo premeditado expresa a veces mucho más que las palabras. (Vienne, 2018)

En casi todas las sociedades hay unas fiestas que mantienen un carácter ritual. El observador moderno ve en ellas sobre todo la transgresión de las prohibiciones. (Girard, 1983)

Vienne observa que “la gente, obviamente, va a una rave a divertirse, pero también a soltarse del todo, casi de una forma naíf, a dejar fuera cualquier viso de solemnidad. En definitiva, es una manera muy primitiva de buscar placer.” (Vienne, 2018)

La transgresión se inscribe en el marco amplio de una desaparición general de las diferencias, y en el transcurso de la fiesta, los más imprevistos encuentros son supuestamente tolerados. La desaparición de las diferencias va asociada con frecuencia al conflicto y a la violencia. (Girard, 1983) En *Crowd*, identificamos claramente la interacción entre las personas que no se conocen, y algunos encuentros se transforman en conflictos. El modo de relacionarse con el otro puede perturbar y también poner en peligro a la comunidad según como se exprese cada uno, y del modo del que se interpretan ciertas expresiones, como indica Girard:

“Si la crisis de las diferencias y la violencia reciproca pueden constituir el objeto de una conmemoración jubilosa, es porque aparecen como el antecedente obligatorio de la resolución catártica en la que desembocan.” (1983, p. 128). Girard habla de la unanimidad fundadora y de la función de la fiesta que no es diferente de la de los restantes ritos sacrificiales:

> Como ha entendido muy bien Durkheim, se trata de vivificar y renovar el orden cultural repitiendo la experiencia fundadora, reproduciendo un origen que es percibido como la fuente de toda la vitalidad y de toda fecundidad: es en aquel momento, en efecto, cuando la unidad de la comunidad es más estrecha, y el temor de recaer en la violencia interminable más intenso. (1983, p. 128)

En este sentido, Girard ve en la fiesta una preparación al sacrificio y se basa en una interpretación del juego de la violencia que a través de la crisis sacrificial encontrará su resolución.

En algunas culturas, como en la cultura Incwala swazi que menciona Girard (1983), existe el concepto de anti-fiesta que consiste en una serie de prohibiciones durante un tiempo determinado. Estas prohibiciones y sus efectos suponen una amenaza de violencia. Encontramos el paralelismo entre este fenómeno y el de la sociedad post-industrial reglada y regida por las normas impuestas por una estructura del poder.
De este modo, toda la frustración acumulada corre el peligro de estallar y contagiar la violencia. "Los malos espíritus" de los que habla Vienne se expulsan en una crisis sacrificial. En *Crowd* vemos precisamente el procedimiento descrito de un ritual primitivo religioso en forma de un ritual moderno con alteraciones como síntomas de nuestra sociedad.

Lo religioso aquí es la música electrónica, el dj cumple la función del sacerdote, y los participantes interactúan ejecutando movimientos y gestos diversos que componen un baile colectivo. Se contaminan los movimientos, estados de ánimo y la "impureza acumulada" estalla y da lugar al sacrificio. La fiesta, lugar de diversión se vuelve una válvula de escape.

Girard menciona el mito griego de *Dionisos y Las bacantes* donde podemos observar el juego de la violencia descrito anteriormente, y visto en *Crowd*. Idílicas al comienzo, se convierten en un lugar contaminado por violencia que Penteo, rey de Tebas cuando llega de fuera define: "Regreso de un viaje para enterarme del inesperado mal que golpea nuestra ciudad." (1983, p. 135) Consideramos que la fiesta ritual en *Crowd* contiene numerosos elementos que "golpean" nuestra sociedad y lo mostraremos a lo largo de este trabajo.

9.4 Las fases del ritual y la violencia según Girard. El sacrificio y los símbolos.

En su libro *La violencia y lo sagrado* (1983), René Girard ofrece una teoría antropológica cuyo tema central es la violencia como origen de la sociedad humana y, establece una estructura de las fases del ritual. Sus elementos principales son: una teoría mimética del deseo, el mecanismo de la víctima expiatoria y, la revelación cristiana. A través de una lectura política con bases antropológicas encontramos paralelismos en *Crowd* identificando las fases y los fenómenos del ritual que plantea Girard.

La teoría de Girard emerge como una religión para apaciguar la violencia y evitar que se desate una violencia fundadora que se encuentra en el origen de la civilización. Ésta empuja a una comunidad en crisis a elegir una víctima expiatoria cuyo sacrificio permita restaurar el orden perturbado, profundamente conmovido por un deseo mimético - el ser humano está naturalmente inclinado al conflicto violento para obtener un objeto, una mujer, el poder.

Girard identifica este fenómeno como "rivalidad mimética". A través del ritual y sus símbolos se supera el conflicto social – a través del sacrificio, origen de todas las sociedades. De hecho, el carácter sagrado de la víctima revela la ambivalencia del ritual sagrado. En esta figura se identifica una imagen pura e inocente, y a su vez, la figura en la que la sociedad desahoga toda su violencia, en formas socialmente aceptables. El hombre, para poder vivir en su sociedad, afirma Girard (1983), necesita construir un sistema muy equilibrado para desahogar su violencia y su agresividad en una forma socialmente aceptada. En nuestra época, estas formas socialmente aceptables son el ocio, el deporte, la competencia económica, la competencia laboral etc.

En *Crowd* identificamos el ritual en la fiesta, una experiencia colectiva que se asemeja a un evento espiritual que parte de una experiencia religiosa. Girard observa que “la función de la fiesta no es diferente de la de los restantes ritos sacrificiales.” (1983, p. 128)

Lo religioso en el ritual de Vienne se puede identificar con la fiesta de música electrónica como motivo central de la reunión y el vínculo entre los participantes. En la perspectiva ritual, el conflicto que surge entre dos jóvenes constituye el primer eslabón de la violencia que penetra en el interior de esta comunidad:

> Una sociedad *primitiva,* una sociedad que no posea un sistema judicial, está expuesta, como se ha dicho, a la escalada de la venganza, a la aniquilación pura y simple que ahora denominamos violencia esencial; se ve obligada a adoptar respecto a esta violencia unas actitudes incomprensibles para nosotros. Siempre tropezamos con dificultades para entender las cosas por las dos mismas razones: la primera es que no sabemos absolutamente nada respecto a la violencia esencial, ni siquiera su existencia; la segunda es que los mismos pueblos primitivos solo conocen esta violencia bajo una forma casi enteramente deshumanizada, es decir, bajo las apariencias parcialmente engañosas de lo *sagrado.* (1983, p. 37)

En *Crowd*, la violencia surge entre dos hombres cuando ambos intentan seducir a una mujer, al respecto, Girard dice que:

> La rivalidad no es el fruto de una convergencia accidental de los dos deseos sobre el mismo objeto. *El sujeto desea el objeto porque el propio rival lo desea.* (…) Al desear tal o cual objeto, el rival lo designa al sujeto como deseable. El rival es el modelo del sujeto, no tanto en el plano superficial de las maneras de ser, de las ideas, etc., como en el plano más esencial del deseo. (1983, p. 152)

De este modo, según el principio de mímesis la violencia se desencadena, se contagia y se propaga. Se resuelve en el siguiente rito, en el sacrificio. Aquí es importante recordar las precauciones rituales mencionadas anteriormente, que según Girard "tienden, por una parte prevenir este tipo de difusión y, por otra, a proteger en la medida de lo posible, a los que se encuentran repentinamente implicados en una situación de impureza ritual, es decir de violencia." (1983, p. 37)

La violencia comprimida siempre acaba por esparcirse, contagiar y afectar a quien quede a su alcance. En *Crowd*, asistimos a varias situaciones donde algunos individuos, aislados y ensimismados exteriorizan su angustia a través de movimientos bruscos que invaden el espacio del otro, y de esta manera el invadido se convierte en un cuerpo violentado por puro azar de estar al alcance de una erupción de angustias comprimidas, consecuencia de las estructuras sociales en nuestra época.

La menor violencia puede provocar una serie de acciones y consecuencias nefastas, y estas se deben al contagio, en el que tanto la intolerancia de la violencia como la tolerancia de la misma pueden causar y generar auténticos desastres. En *Crowd*, un

conflicto entre dos hombres es contagiado en el grupo. Mientras algunos intentan frenarla causan el efecto contrario - avivan el conflicto iniciado por la simple dinámica de la oposición que causa otra oposición. En este momento se suma otra violencia – la que se opone a la violencia (inicial):

> La violencia posee unos extraordinarios efectos *miméticos*, a veces directos y positivos, otras indirectos y negativos. Cuanto más se esfuerzan los hombres en dominarla, más alimentos le ofrecen; convierte en medio de acción los obstáculos que se cree oponerle; se parece a un incendio que devora cuanto se arroja sobre él con la intención de sofocarlo." (1983, p. 38)

El sacrificio no tiene más objetivo que el de impedir que la violencia reaparezca y se extienda en la comunidad: "La catarsis sacrificial consigue impedir la propagación desordenada de la violencia" (1983, p. 37) El orden arcaico cierra el círculo y se encarga de repartir la justicia generando cierta estabilidad. Según Girard "esta estabilidad solo podía reposar sobre lo religioso, es decir, sobre el rito sacrificial". (1983, p. 49)

Según Turner, la mediación se cumple gracias a la excitación social y los estímulos sonoros (música o canto), olfativos (incienso), cinestésicos (danza), psicofísicos (drogas):

> En el ritual en acción, con la excitación social y los estímulos directamente fisiológicos — música, canto, danza, alcohol, drogas, incienso— el símbolo ritual efectúa, podríamos decir, un intercambio de cualidades entre sus dos polos de sentido: las normas y los valores se cargan de emoción, mientras que las emociones básicas y groseras se ennoblecen a través de su contacto con los valores sociales. (1999, p. 33).

Todos estos elementos estímulos están presentes en *Crowd*. Turner (1999) afirma que los símbolos, como parte imprescindible de todo ritual, son considerados medios para la consecución de fines en cada tipo de ritual, y son asociados a ponderosas emociones y deseos conscientes e inconscientes. Melgar (1998) indica que los símbolos de los colores, del sonido (música), el gesto y el movimiento según Turner "suscitan transformaciones sociales, afectivas y conductuales en los actores sociales ayudándoles a resolver situaciones conflictivas como el cambio de status, vía el ritual y la catarsis

renovando la fuerza cohesiva y reguladora de las normas sociales." (Turner, 1967, Citado en Melgar, 1998, p. 10)

En *Crowd*, uno de los símbolos significativos es el agua; el agua vertida de la botella sobre la tierra, puede entenderse como símbolo de limpieza y purificación (siendo un símbolo polivalente en nuestra cultura influenciada por la religión cristiana, se encuentran numerosos ejemplos de las propiedades del agua en la Biblia, tales como - el elemento fecundante de toda la vida, purificadora de la faz de la tierra etc.)

El gesto y el movimiento son símbolos que Vienne nos muestra en el proceso mediante la danza en un juego donde el cuerpo encarna a la persona, y la persona pasa a ser un cuerpo, y Wind (2014) dice al respecto que el cuerpo violentado se estudia en movimiento, ya sea que la materia se degrade lentamente en el escenario o que un cuerpo degradado se mueva gradualmente. Esta progresión en el tiempo y el espacio de un físico dañado intenta curar las heridas mediante la puesta en escena que luego se convierte en conciencia.

En *Crowd,* el cuerpo persona violentado o degradado se manifiesta a través del movimiento gradual en diferentes posturas – cuerpos torcidos, cuerpos agazapados, cuerpos que se mueven lentamente y gradualmente que parecen inmóviles, cuerpos que caen en ralentí. Según Wind (2014) la degradación física, en un aspecto meramente carnal, forma parte de una dialéctica catártica entre el placer y el sufrimiento, o el dolor. De esta manera, el poder catártico del cuerpo violentado pone en evidencia su poder de metamorfosis.

Esta metamorfosis se manifiesta en *Crowd* de otro modo; no presenciamos el sacrificio del cuerpo violentado, sino del otro que se utiliza para el sacrificio y que será el medio para la metamorfosis del cuerpo violentado e instaurará el orden impidiendo la consiguiente propagación de la violencia. El cuerpo violentado adquiere una dimensión simbólica y representa toda la violencia que no se muestra de una forma evidente - la violencia es asociada a un sentimiento, una sensación y otras formas invisibles que pasan desapercibidas.

Esta comprensión teatral del cuerpo oscila entre el cuerpo como materia que se degrada, como territorio que se invade, como cuerpo que se politiza, una presencia humana con sus valores y su identidad, o como cuerpo reflejo del alma. De este modo, entendemos que el cuerpo en la pieza de Vienne puede tener numerosas lecturas a la vez, en relación con la violencia. El poder de la expresión corporal en esta estructura de rito transgrede el poder que tiene la palabra para así a través del cuerpo y su lenguaje hacer y

abarcar toda la complejidad que logra relatar el cuerpo y que sería difícil expresar a través del lenguaje verbal. Wind (2014) relaciona el cuerpo con el territorio de la resistencia gracias a su poder metamórfico donde la exposición del cuerpo violentado coloca al espectador y al actor en un contexto de alteridad que genera una conciencia, moral o no, catártica o no, de uno mismo y de los demás.

9.5 Espacio escénico en *Crowd*: elementos y significados

En este montaje se llevan hasta su esencia los conceptos de la dramaturgia del espacio y movimiento a partir de sus signos. El cuerpo situado en relación a la geometría espacial, formas (de los cuerpos y composiciones que se crean con cuerpos estáticos y cuerpos en movimiento junto a sus sombras que se reflejan en el suelo), color e iluminación constituyen la forma y el contenido. Podemos definir el género como teatro danza enmarcado en una estética estilística de realización escénica que como afirma Martínez "nace de la presencia de lo performativo como estética estilística dominante en la acción teatral." (2017, p. 80)

Encontramos los elementos expresionistas minimalistas como el movimiento, el gesto y la iluminación que aluden a "sentimientos más extremos, a una puesta en escena más emocional". (2017, p. 81)

Este espacio conceptual forma parte de la dramaturgia espectacular y, consiste en un espacio escénico amplio con el suelo escenográfico negro cubierto por tierra polvorienta y corpóreos negros al fondo del escenario. El aspecto denominado ambiente escenográfico, nos sitúa en un contexto significativo que Martínez define:

> La escenografía, junto al uso que los intérpretes hacen de la misma, es una herramienta para el entendimiento de los signos escénicos, como la ubicación geográfica e histórica o los cambios de lugar de la acción, pero también sobre el contexto socio-económico del espacio y/o personajes, sobre el género y la estética estilística." (2017, pp. 44-45)

La violencia se inscribe en un contexto de ocio nocturno, de fiesta en un descampado a las afueras de la ciudad. Remite a un polígono industrial, un lugar

desértico e inhóspito, un lugar de artificio donde se crea una atmósfera, un lugar en un no lugar. Trata de una fiesta multitudinaria donde se juntan las personas que quieren vivir emociones intensas, y toda la desinhibición sucede en un marco sin referencia locativa precisa. La ubicación geográfica es incierta, pero proporciona alguna información locativa con los pocos elementos que cuenta. Los signos vinculados a lo locativo son el suelo escenográfico – tierra, y los corpóreos negros que dan la profundidad e infinidad del espacio e indican un lugar al aire libre de noche.

El elemento tierra es uno de los elementos de las cosmogonías occidentales y está presente en todas las religiones y rituales. Remite a la relación del hombre con su entorno, nos ubica en un ritual ancestral, en una arena de lucha arcaica y, atemporal a la vez. Dado que trata de un ritual moderno, este elemento natural está en oposición al artificio de la atmósfera que se crea con los elementos tecnológicos en la naturaleza (la música electrónica, la iluminación); de este modo, entendemos que trata de un símbolo de simulacro, un concepto propio de nuestra época.

Vienne proporciona lo que Martínez define como "descodificación de coordenadas espacio temporales, siempre en el seno cultural, que hace que el espectador interprete señales de lugar y tiempo histórico en la escenografía, así como en el vestuario o la utilería." (2017, p. 105). La ubicación temporal se define a través del signo - fiesta "rave", y signo musical - música techno, signos propios de la contemporaneidad.

En efecto, Gilmour (2005) afirma que el fenómeno de la música electrónica de baile remite a una cultura de "participación total"; en el ritual del baile se mide la efectividad del artista (en ocasiones llamado "chamán") reflejada en la pista de baile. El arte de la música electrónica se produce de manera interactiva, en comunidad y, niega la legitimidad del "arte conservado" puesto que se trata del momento vivido de manera directa. La cultura "rave" es una versión contemporánea del ritual y se relaciona con danza, drogas y chamanes de los rituales ancestrales. La música electrónica tiene patrones repetitivos como la música tribal de tambores y, su efecto guarda relación con los estados de trance, euforia y éxtasis colectivo. Tiene un papel importante dentro del proceso del ritual ya que es el elemento imprescindible para el baile a través del cual se logra la transformación – mediante la purificación en el sacrificio.

Es importante mencionar la naturaleza de la rave que Simon Reynolds (1999) califica como "intransitiva" por una imposición hiperacelerada de cambios y sujeto sin referentes, que tiene como único elemento de identificación posible, el único que

permanece – el espacio. En una suerte de acrobacia conceptual, la recreación del espacio-paisaje externo del artista da paso a la emulación del paisaje interno. Aquí podemos conectar la fiesta rave con el ritual ya que entramos en el territorio de la evocación de paisajes del subconsciente mediante la introspección. Esta introspección tiene relación con los patrones repetitivos de la música electrónica que resulta hipnótica (algunos géneros de música electrónica han sido etiquetados como "aislacionismo" por su calidad sonora y el efecto que proporcionan).

El vestuario está compuesto por prendas cómodas de moda juvenil como pantalones cortos, camisetas y sudaderas de algodón, de colores diversos, pantalones deportivos de materiales sintéticos y colores llamativos, zapatillas de deporte de goma, plástico, lentejuelas. Lo importante del vestuario aquí es su relación con los conceptos del cuerpo desnudo, y cuerpo vestido. El cuerpo que se presenta en la escena no es natural, sino que se trata de un cuerpo construido social y culturalmente. Podríamos decir que el cuerpo que aparece en escena se encuentra en un espacio liminar entre lo que sería un cuerpo real, de carne y hueso, y un cuerpo construido. Patrice Pavis (2000) afirma que "el cuerpo lleva el vestuario del mismo modo que el vestuario lleva el cuerpo". (2000, p. 180) Ambos se necesitan y se complementan hasta tal punto que nuestra percepción habitual del cuerpo es la del cuerpo vestido, no desnudo – resultado de la construcción social que se adecua a nuestros valores sociales. En este sentido Pavis (2000) dice que la desnudez no sería el grado cero del vestuario, sino que lo sería el vestuario.

De este modo, podríamos decir que los cuerpos de las mujeres en *Crowd* que llevan las prendas que dejan a la vista las partes del cuerpo como la cintura, las piernas, los brazos o los hombros, implica un proceso de cosificación del cuerpo humano (femenino) frente al hombre. Acostumbrado a un cuerpo vestido como construcción social y, el cuerpo de la mujer como objeto, en la sociedad patriarcal. De este modo, se crea una cadena de asociaciones o tautologías de construcción social: si desnudo – expuesto para el hombre.

John Berger (2000) afirma que estar desnudo significa estar sin disfraces, trata de un estado íntimo donde estar desvestido es ser uno mismo. Este pensamiento remite al ritual ancestral donde el cuerpo vestido es una construcción social; se viste y se disfraza para el ritual. Es importante mencionar como el mundo de las creencias y las prácticas rituales, tiene que ver con una estética llamativa y, este aspecto visual se relaciona con el vestuario y el tipo de prendas que se usan. Al margen del tipo de ritual, la parte visual juega un papel importante dentro del culto "religioso". Turner (1999) afirma que el

vestuario es un elemento de conexión, poder y ritualidad a lo largo de las prácticas, ya que esto es lo que permite que exista una conexión más fuerte dentro de toda la fisionomía ritual. Las prendas y los adornos junto con sus características se deben tomar en cuenta como elementos de desarrollo, identidad y adoctrinamiento en el proceso del ritual.

En *Crowd* observamos que las prendas descritas anteriormente tienen su función práctica y estética en la fiesta ritual; práctica en cuanto a la relación con el cuerpo - el volumen y el tipo de material que dejan el cuerpo al libre movimiento y, adecuado para un ambiente de muchedumbre y las condiciones climáticas que se plantean aquí – época estival. En cuanto a su función estética, el vestuario forma parte importante de esta fiesta ritual - a nivel sociológico, permite expresar la individualidad. En las sociedades modernas, especialmente en las grandes ciudades, al aumentar el anonimato, se pone énfasis en la apariencia como medio para descifrar al otro. Por otro lado, las apariencias pueden ser engañosas y el vestido puede convertirse en una máscara que se superpone al cuerpo y oculta su verdadera esencia.

Las partes "desnudas" y las "vestidas" del cuerpo participan en lo hipnótico del juego del contraste de lo orgánico/inorgánico. En el movimiento, junto a los movimientos de luz, se revelan características particulares de las partes desnudas a través de las texturas, pliegues, marcas de la piel como tatuajes, cicatrices, hendiduras, líneas anatómicas del cuerpo y sus volúmenes. En cuanto a lo inorgánico y las características de las prendas y los accesorios, estos revelan la armonía y la desigualdad de los colores y los dibujos, los brillos, y los pliegues con sus diversos volúmenes. Estas combinaciones adquieren la estética del ritual ancestral por la mezcla ecléctica de materiales, texturas, formas y las cromáticas que se crean bajo los efectos de luz.

La contaminación sucede y se manifiesta a través de los cuerpos vestidos y desnudos – las manchas de barro salpicado son las huellas de la violencia y, este cambio de aspecto de la piel y de las prendas, refleja la variación y el cambio que sucede en el personaje. En el sacrificio en *Crowd,* los personajes usan las prendas para el rito de sacrificio, hacen movimientos repetitivos con ellas, las tiran al suelo, o las usan para bailar y jugar con ellas. El hecho de desvestirse en el rito de sacrificio implica también la purificación (ya que las prendas son manchadas de barro como signo de la propagación de la violencia), y la liberación de los males. Podríamos hacer también una lectura en relación con la liberación y desaparición de las barreras entre las personas en la fiesta. El ritual como ceremonia colectiva que acerca y conecta los espíritus ha logrado su conexión y, esta se muestra mediante la fisicidad de los torsos masculinos desnudos unidos en el

abrazo, y de los cuerpos de las mujeres también. Los cuerpos de algunas mujeres están más descubiertos que al inicio de la fiesta, pero en ningún caso se desnudan como los hombres.

No hay zonas ocultas en el escenario, todo el conjunto está presente de la manera continua, lo único que cambia es el foco lumínico que desplaza y guía la atención del espectador. Este hecho no excluye acciones simultaneas y las elecciones que hace el espectador – puede fijarse en lo que le pretenden mostrar, iluminando más o de manera particular algún lugar del espacio escénico, o elegir cualquier punto de la composición, dependiendo del efecto que logra hipnotizarle más. Dar visibilidad al conjunto ayuda a observar o percatarse de los detalles y diferentes zonas del espacio escénico para detectar la alteración tanto en la percepción como en el comportamiento de los personajes en escena. La iluminación también tiene su propio lenguaje y se utiliza para alterar las situaciones y, también la percepción de estas.

La atmósfera con su función sensorial y emocional tiene un papel importante en la pieza dado que el propósito de Vienne es indagar acerca de la alteración de la percepción jugando con ella y, esta como afirma Martínez:

> Pertenece a un terreno más subjetivo, más personal, pero igualmente unido a lo cultural, como es el de las sensaciones y emociones que la plástica provoca en el espectador mediante líneas, colores, texturas y movimiento, en combinación con la iluminación, lo sonoro y el actor. (2017, p. 105)

El actor con su gesto y movimiento constituye un signo importante en *Crowd*, tal y como lo afirma Artaud:

> En cuanto a los objetivos ordinarios e incluso al cuerpo humano, elevados a la dignidad de signos, uno puede inspirarse, evidentemente, en los caracteres jeroglíficos, no solo para anotar tales signos de una manera legible, de modo que sea fácil reproducirlos, sino para componer en escena símbolos precisos e inmediatamente legibles. (2017, p. 124)

Martínez señala que "la concepción espacial siempre va unida al dibujo escénico de movimiento" (2017, p . 43) y, profundizaremos en este tema en el apartado 9.5.3 Movimiento – ritmo: progresión en el tiempo.

Tanto el suelo escenográfico cubierto de la materia orgánica (tierra), como la iluminación, el humo, y la música crean una atmósfera envolvente que provoca sensaciones y emociones diversas que aportan al contexto de fiesta donde el espectador también vive emociones intensas. Todos los elementos estimulan el cuerpo del espectador que se contagia en las escenas de excitación y euforia – su cuerpo se mueve en el asiento; percuten en él en las escenas que transmiten ansiedad, miedo, pánico, nerviosismo, y tensión y, el cuerpo del espectador se contamina, pues el cuerpo reacciona ante los estímulos y se tensa.

Mediante las texturas, tal y como afirma Martínez "intervienen las sensaciones de placer o displacer, de frío o de calor, de sensualidad o de dolor, entre otras." (2017, p. 109) Vienne utiliza la textura denominada táctil natural asequible "según la terminología de Wucius Wong "que guardan correspondencia con la textura natural de los materiales. (2017, p. 109) De este modo, el suelo y el vestuario tienen una correspondencia mimética con los que podemos encontrar en la realidad y, se utiliza con el fin de poner el acento en la similitud del ritual ancestral y la fiesta electrónica como ritual.

El suelo cambia de aspecto – de color y textura ante movimientos bruscos. La tierra limpia de color marrón rojizo al inicio, al esparcirse, se convierte en nubes de polvo de tonos marrón claros; los tonos cambian a marrón oscuro, casi negro cuando la tierra se moja. El efecto de nubes de polvo remite a imágenes de aparición, de ensueño, y en ocasiones, de premonición. La tierra mojada se convierte en barro que alude a la dificultad de movimiento, al dolor, a la contaminación.

Este elemento es el primero en cadena que inicia una especie de dinámica de contaminación visual que tiene un orden progresivo. La tierra mojada por las botellas de agua que caen al suelo o vertidas intencionalmente, sea por acciones de índole mística – (regar la tierra seca y polvorienta dentro del ritual), o por algún ímpetu de carácter nervioso o agresivo (como tirar la botella de agua al suelo). En esta rueda de movimientos exacerbados, la tierra se convierte en una masa pegajosa de textura y aspecto que transmiten el caos y la urgencia de una limpieza - orden inminente.

Apreciamos una expansión de la contaminación que se manifiesta en las marcas de barro que salpican los cuerpos, tanto las partes despojadas del tejido como las partes del vestuario de los personajes. El ambiente se mancha, se ensucia y la plaga se propaga mediante los demás elementos sígnicos. Los gestos y movimientos se aceleran, y surgen conflictos físicos tales como empujones e intentos de pelea.

En este momento, el espacio escénico se llena de deshechos, latas, botellas y bolsas de plástico y, sufre el cambio estético.

Los cuerpos de los intérpretes tendidos en el suelo generan una imagen que violenta – hace pensar en cuerpos expulsados y abandonados como los desechos esparcidos por el suelo. Esta sensación es provocada por el poder del instante que nos remite una vez más a lo que Danan (2017) llama "el estado de ánimo performativo" porque no representan nada, solo ruedan lentamente sobre ellos mismos como una masa humana en la que los individuos se funden.

Esta propagación de la contaminación a través de los cuerpos remite a lo enfermo, contaminado, contagiado. A los síntomas del mal del alma y otros males de la sociedad de consumo – acumulación de plástico, a la cantidad de deshechos que se generan con el consumo, y a su vez, a la maquinaria de la misma sociedad que consume a las personas. Remite a las grandes estructuras de poder que determinan las condiciones de vida de miles de personas que se convierten en objetos consumidos como los deshechos ante la mirada del espectador. Esta reflexión resulta violenta, también.

En esta escena las líneas cambian, se vuelven horizontales - los cuerpos yacen en el suelo como después de una masacre o después de una noche de amor desatado, y una joven permanece sola de pie. Su presencia adquiere significado - la víctima sacrificada en aparición de una diosa invita a reflexionar acerca del sacrificio en la sociedad contemporánea. Bonnet (2017) dice que lo peor es que siempre creemos que hacemos bien al sacrificarnos, y a veces ni siquiera somos conscientes de que nos sacrificamos. Sacrificarse es ser un soldado y ofrecer su vida a la patria, ir al frente para intentar salvar vidas, pero, sobre todo, y de manera oculta, consumir nuestro tiempo sumiéndonos a la tarea para contribuir a la expansión de la empresa que nos involucra en su porvenir a largo plazo, esclavizándonos por una estructura abstracta que nos trasciende.

9.5.1 La manifestación de la violencia en *Crowd.* La invasión del espacio propio: espacio íntimo/espacio común

Gisèle Vienne reflexiona sobre la relación que mantiene el ser humano con la violencia como parte de la sociedad civilizada. Según Baudrillard (1981) las presentaciones de la violencia son las únicas capaces de sacar al espectador de su apatía frente al espectacular simulacro que se ha convertido en el principio mismo de nuestra sociedad.

El simulacro del que habla Baudrillard (1981), guarda relación con la sociedad actual que se caracteriza por una doble concentración humana, la concentración física en grandes urbes, y paralelamente una gran red comunicativa telemática. Esta realidad telemática que proporciona e incita al consumo, ejerce una dominación simbólica y crea confusión entre lo real y lo ilusorio. Perniola (2012) habla de la imagen que ocupa el lugar de la realidad, tanto en la política como en la cultura y, en la vida cotidiana. Menciona el triunfo de la apariencia y la repetición, la desaparición de la verdad, del significado y del valor que ya conocíamos.

Esta "crisis" general de los parámetros conocidos influye en el ser humano, en el modo del que se relaciona consigo mismo y con el mundo. De este modo, consideramos que la realidad virtual y el orden social generan fenómenos que influyen en la comprensión y gestión del espacio físico, en el comportamiento e interacción de las personas donde se puede dar la violencia como consecuencia de la dominación simbólica. Esta cuestión se manifiesta en *Crowd* mediante el cuerpo con gesto y movimiento – las situaciones somáticas tienen sus manifestaciones corporales. En *Crowd,* los síntomas de nuestra época impactan en la corporeidad. El cuerpo aquí hace la conexión entre el plano de la expresión y el contenido.

Al respecto, Fontanille (2011) observa que actualmente, en el estudio interdisciplinar de la semiótica, la cuestión del cuerpo no es solo acerca del cuerpo, sino de la materialización de las interacciones sociales, de las emociones y las cogniciones. Entendemos que esta sensibilidad afectiva se muestra a través del cuerpo en la relación del individuo con lo íntimo y con lo común mediante el espacio.

En este sentido, identificamos una cadena que repercute al individuo en la sociedad de consumo - tendencia individualista que causa alienación, anestesia, y pérdida de autonomía que se manifiestan, en ocasiones, a través de las conductas violentas que, según Domenach:

> A medida que se desarrolla una conciencia "civilizada", que no tolera el espectáculo de la violencia, ésta se disimula y se desplaza en dos direcciones. Por una parte, se interioriza y se expresa de manera imprevista e indirecta a través del discurso filosófico y crítico, o de manera vulgar, por la explosión del altercado, del tumulto en ocasión de manifestaciones, fiestas, bailes etc. (1981, p. 41)

En *Crowd* identificamos esta “explosión del altercado” en una fiesta donde “la violencia común se "desahoga" de múltiples maneras, a través de una agresividad flotante que, casi siempre, se fija sobre el adversario concretado por el azar. “ (1981, p. 41)
En algunas ocasiones el adversario es concretado por el azar, y en otras por motivos que podemos llegar a explicar, pero en ningún caso y justificar. En *Crowd*, esta violencia se manifiesta mediante incursiones bruscas en el espacio íntimo del otro y, se da por motivos o situaciones distintas, como por ejemplo: invasión del espacio del otro en los momentos de ensimismamiento, sea por momentos de exaltación o euforia repentina (personas que bailan, saltan y no se dan cuenta que invaden su espacio vital), sea por momentos de crisis personal (invaden el espacio del otro intencionadamente para crear conflicto), la invasión del espacio del otro por la inmediatez del deseo sexual.

Cuando hablamos del individualismo, consideramos que la sociedad post-industrial consumista es una cultura que crea tendencias y conductas individualistas ensimismadas en el deseo e inmediatez, y este hecho tiene que ver con el espacio propio y espacio común en la interacción de las personas, Antuñano observa al respecto que:

> Los mensajes lanzados al ciberespacio producen mil alucinaciones en el emisor y en el receptor: fantasías que se disparan, emoción instantánea, fabulación de situaciones, mensajes sin respuesta, desolación y otro sinfín de situaciones que conducen al individualismo, a la desesperación al no conseguirse los resultados deseados. (2016, p. 382)

Todo esto influye en la percepción que el individuo puede tener de si mismo y del mundo que le rodea (la vida virtual ofrece numerosas posibilidades de diseño de identidades y estas son influenciadas y moldeadas por las telecomunicaciones que nos ofrecen las nuevas tecnologías) según Antuñano del siguiente modo:

> La comunicación escrita, en ocasiones anónima, la ambigüedad de lenguaje, la posibilidad de crear una identidad deseada y distinta de la que creemos nuestra llevan a una especie de aislamiento “donde el aislamiento que proporcionan las redes sociales aboca a relaciones virtuales o coyunturales, carentes de estabilidad. (2016: 383)

Este modo de interacción puede generar conflicto en una interacción en tiempo y espacio único y real ya que los códigos comunicativos empleados no coinciden del todo

- la falta de otros lenguajes que participan de una comunicación real y, la falta de interacción en general que no contribuye a la empatía, tolerancia, y estabilidad en las relaciones.

Aparte de la posibilidad de crear una identidad ilusoria, en el mundo globalizado, los medios de comunicación nos imponen una mirada, nos hacen ver una serie de espectáculos que aportan mucho más que la simple información que supuestamente proporcionan las noticias. Trata de toda una serie de códigos estéticos, modelos, hábitos, determinantes de valores. Los modelos que ofrece la sociedad se pueden apreciar en el flujo de información que llega al individuo a través de canales múltiples - televisión y el mundo cibernético a través de la publicidad, periodismo sensacionalista, y todo el flujo de información que diseña nuestros deseos, necesidades, y opiniones. Este tipo de seducción constante está enfocado en el consumo y en la creación de productos y sus consumidores. La maquinaria poderosa se disfraza en lo que Bonnet (2017) llama "el sueño secreto de la comunidad" donde los seres se ven alejados entre sí. En este contexto, por "alejado" entendemos - aislado, alienado - de la consciencia de sus propios deseos, necesidades, opinión y criterios.

Esta alienación guarda relación con la anestesia que se produce ante la saturación, y esta lleva a la apatía y la pérdida de autonomía, que a su vez está relacionada con la libertad. Bonnet observa que en este imperio de las imágenes existe una construcción ideológica constante y remite al diseño de una identidad, al ser virtual que se auto diseña, o es diseñado mediante las influencias. Esta identidad compuesta por el artificio repercute a la hora de compartir un espacio físico donde aparte de la ausencia de códigos y lenguajes no verbales encontramos la ausencia del cuerpo. Trosman (2019) dice, al respecto, que:

> La "cybercultura" alienta la idea de una "posthumanidad", propone deshacerse del cuerpo para llegar a una humanidad gloriosa. Los "internautas" se sienten encerrados en un cuerpo pesado; la comunicación sin cuerpo a través de las computadoras favorece la multiplicación de identidades.

Este pensamiento remite a David Le Breton y su pensamiento acerca de pensar el cuerpo que identifica con pensar el mundo como un tema político mayor, y un factor importante para pensar en las sociedades contemporáneas: "Nuestras actuales concepciones del cuerpo están vinculadas con el ascenso del individualismo como

estructura social." (2002, p. 8) En esta estructura, el espacio del "otro" se vuelve irrelevante, y en ocasiones inexistente.

Las estrategias de difusión y venta de productos son orientadas a la inmediatez y con mensajes subliminales "personalizados" alude al bienestar que se consigue mediante la satisfacción inmediata de las necesidades del individuo. De este modo se sugieren necesidades, gustos y se incita al consumo enfocando estas sugestiones a los mundos individuales autosuficientes. En esta maquinaria según Bonnet (2017) las dos herramientas principales son el olvido y la repetición. La memoria se borra "reseteando" el cerebro del individuo para poder ofrecerle el mismo producto en formato diferente, una y otra vez. La amnesia se suma a la anestesia ya que existe una glorificación del momento presente (que se publica de inmediato), mientras que nuestro cuerpo, descompuesto en píxeles, recompuesto de recuerdos artificiales, y que pronto será incluso criogenizado, aún debe responder a las órdenes exclusivas del presente y es constantemente *reiniciado*, *reseteado*, *reformateado*. La repetición en este contexto hipnotiza, anestesia, y se convierte en una "herramienta de captación temporal" hasta conseguir su objetivo. (2017, p. 25)

La inmediatez es el presente, y su perpetuación borra otras dimensiones como el pasado o el futuro donde, según Bonnet (2017), el *Carpe Diem* de Horacio se inscribe en el pensamiento hedonista y orienta hacia la búsqueda del placer. El uso de *Carpe Diem* se ha convertido, con el auge de la sociedad de consumo, en una especie de fórmula mágica que convierte la indiferencia y la inconsistencia en dos pilares de la aceleración del presente, y lo afirma como único polo de poder y deseo.

En *Crowd*, este hecho se manifiesta también a través del fenómeno de la fiesta de la música electrónica que tiene un carácter efímero. El fenómeno entero remite a la simultaneidad y, la idea del arte "no-conservado" sin ánimo de posteridad - a la fugacidad; de lo efímero del éxtasis narcótico a la vigencia breve del producto musical.

De este modo, anula la vigencia posterior de la sensación generada ya que trata de un arte que se autoconsume en el momento. Además, todo se consume a sí mismo en un flujo continuo de modas, géneros y usos simultáneos que niega sistemáticamente el pasado y apuesta por un futuro nunca alcanzable. Un fenómeno sin tiempo, o un fenómeno del presente.

De esta manera, se niega toda la relación con la posterioridad dado que hay una presencia exagerada del presente que acelera el poder de consumo. El presente pasa de ser el vector y se convierte en el conductor hacia la felicidad. Del mismo modo, la

acumulación desenfrenada de imágenes participa de esta intensificación tratando de llenar el vacío de un presente que desaparece en el pasado. Bonnet (2017) habla del "olvido" y la "repetición" como bases fundamentales de la cadena de consumo.

En *Crowd*, los movimientos repetitivos en forma de impulsos remiten a esta cadena: desde la inmediatez del deseo propio sin tener en cuenta al otro (en la escena de seducción contrariada), como las repeticiones constantes de movimientos de los personajes aislados del grupo, o como en una escena, en la que esta repetición de los movimientos del grupo al unísono genera angustia en un hombre que se aleja del resto.
De esta manera, toda la exaltación del presente como promesa de la diversión enseguida caduca, es solapada por un nuevo presente que se renueva sin cesar. Los deseos, las ganas, las necesidades crean un círculo de frenesí donde la ansiedad alimenta a la angustia, se genera una tensión y un vacío imposible de llenar con esta dinámica.

Bonnet (2017) relaciona el porvenir con el entusiasmo común y comunitario, y afirma que en un mundo individualista la desesperanza es inevitable ya que la comunidad ya no se forja alrededor de un destino común.
Encontramos relación entre las premisas de deseo, inmediatez, y egocentrismo con los motivos de los ejemplos de invasión del espacio íntimo en *Crowd* y la relación con el espacio común. Estos hechos crean la división y la lejanía del exterior, del otro, generando así un espacio conceptual de ensimismamiento y conflicto a la hora de compartir el mundo material, físico con los demás.

En *Crowd* identificamos esta lejanía del otro mediante los movimientos que crean divisiones en el espacio. Acostumbrados a que todo sea dirigido y enfocado en uno mismo, el otro se vuelve el objeto del deseo de uno, de su necesidad, o simplemente se vuelve inexistente. Concluimos que ya no existe ni valor ni ilusión de lo común, con lo cual compartir se vuelve complejo y complicado sin que surjan conflictos y violencia. Consideramos que la violencia en sus distintas formas está omnipresente, y volvemos a Girard y su teoría de la violencia intrínseca.

9.5.2 La violencia hipnótica: El uso del cuerpo - cuerpo inanimado/cuerpo animado

La estética que expone Artaud en *El teatro y su doble* (2017) gira en torno a la no separación entre el arte y la vida, donde prima la sensación y propone un teatro donde las imágenes físicas violentas muelen e hipnotizan las sensaciones del espectador.

Antes de comenzar nuestro análisis sobre este tipo de violencia singular, aportamos las definiciones que consideramos necesarias para definir los conceptos de los que hablaremos. Consideramos que los elementos visuales que hipnotizan y, al no poder despegar la mirada generan cierta violencia, tienen origen en la sensación, y está en la percepción. La percepción crea sensaciones que nos pueden llevar al estado hipnótico, con lo cual es importante definir el significado de lo *hipnótico*, y definir los conceptos de *sensación* y *percepción* para hablar de qué manera y, mediante qué elementos quedamos hipnotizados en la pieza de Vienne.

En *Crowd*, la violencia que denominamos *hipnótica* se manifiesta a través del cuerpo marioneta y sus efectos del cuerpo estático y cuerpo en movimiento. Los cuerpos de los intérpretes parecen cuerpos de una marioneta porque parecen hipnotizados o manipulados, y consecuentemente nos hipnotizan con una sucesión constante de imágenes cambiantes y una búsqueda constante del movimiento en la inmovilidad y la inmovilidad en el movimiento.

La Real Academia de la lengua española propone dos significados de la palabra hipnótico:

> el primero es el adjetivo hipnótico "perteneciente o relativo a la hipnosis", y el segundo, figura como nombre masculino y significa "medicamento que se da para producir sueño. (RAE, 2020)

Ambas definiciones guardan relación con nuestra hipótesis. La primera, en cuanto a los elementos que generan esta sensación a través de la percepción, y el segundo, está relacionado con nuestra percepción de nuestra época que consideramos que se caracteriza por una saturación de "pantalla" que anestesia y produce el sueño, en términos metafóricos – o la anestesia, como resultado de la saturación y manipulación.

En la psicología, la sensación es considerada un hecho psicológico (vivencia) y, un hecho fisiológico (impresión) originado por un estímulo excitante, y se define como:

la experiencia subjetiva surge de la estimulación de un órgano sensorial y se manifiesta como la percepción consciente de una impresión en el cuerpo. Los estímulos provenientes del entorno activan grupos de receptores sensoriales específicos, que, al conectarse con el sistema nervioso central, proporcionan información esencial al organismo. (Papalia, 2019)

La percepción es un proceso psíquico consciente mediante el cual identificamos un objeto que, por alguna de sus características, genera una o varias sensaciones en nosotros. En la

percepción objetual, se enfatiza la exploración de las propiedades de estímulos simples, como la luminosidad, el color, la profundidad, la forma o el movimiento aparente. Por otro lado, la psicología moderna también destaca la percepción ambiental, centrada en escenas a gran escala que generan experiencias relacionadas con el entorno. Esto permite que una persona no solo perciba las propiedades del entorno físico, sino que también participe activamente en la construcción, definición e interpretación del mismo. Así, nuestra percepción se ve influida tanto por factores externos como internos, lo que significa que la experiencia vivida depende tanto de la subjetividad del emisor como de nuestra propia subjetividad. (Papalia, 2019)

Lo que ocurre en Crowd en relación a la percepción del espectador es que los hilos que maneja la creadora escénica con la intención de alterar la percepción, remite a los fenómenos de la sociedad industrial, a una sociedad teledirigida por la gran pantalla que lleva a la alienación, a la pérdida de autonomía y libertad, conceptos desarrollados en el apartado anterior.

En *Crowd*, hay una fuerza hipnótica constante que emana de la imagen, sea la imagen estática, sea la animada, que genera un vínculo entre el objeto y nuestra mirada. Una fuerza que penetra en lo íntimo de la imagen, y como toda incursión en lo íntimo de un espacio causa la sensación de presenciar algo que no nos pertenece que Nancy (2005) explica como la imagen que arroja en su rostro una intimidad que le alcanza en el en medio de la intimidad, a través de la vista, el oído.

El pensamiento de Nancy remite no solo a la penetración en lo íntimo de una imagen, sino de la exposición de la intimidad en relación con la imagen. Trata de hechos intangibles que violentan.

La fuerza hipnótica emana del movimiento y de los universos propios de las figuras en escena en un trabajo coreográfico que Vienne describe así:

> Le travail chorégraphique développe une interprétation hypersensible de mouvements retouchés, les danseurs donnent à voir leurs émotions quasiment image par image ou dans un lent morphing. Ce dispositif permet d'aller chercher bien plus dans le détail en disséquant l'action en cours. Loin d'écraser la sensibilité, ces retouches vont l'exacerber. L'interprète n'est pas la « sur-marionnette » rêvée par le scénographe et metteur en scène Gordon Craig, mais un être jouant sur un clavier d'émotions étirées et décomposées. (Trappolet, 2024)

El hecho de no poder despegar la mirada violenta al espectador. Esta manipulación efecto/recurso remite a la falta de autonomía de esos cuerpos-personas manipulados, a la objetivación del cuerpo humano en relación a la sociedad de consumo, individualista regida por la inmediatez del deseo. Los cambios bruscos, los cuerpos estáticos, su activación o animación y puesta en marcha, y sobre todo la incertidumbre que crea el hecho de que en cualquier instante pueden pasar de un estado a otro, que no dependen de su propia voluntad, transmite una sensación de impotencia y angustia. Angustia desde la impotencia - por el mero hecho de tener la consciencia de que ninguno de los personajes maneja su propia vida ni es capaz de reaccionar ya que probablemente ni siquiera tenga la consciencia de ello.

El universo de la marioneta ha ido adquiriendo un peso creciente en la cultura del siglo XX, la marioneta como figura central del pensamiento y en la práctica escénica como portador de códigos representativos. (Bartoli, 2003). En *Crowd,* relacionamos el cuerpo del actor en el espacio y su movimiento y el concepto de la marioneta con el concepto del cuerpo manipulado. El cuerpo y su manipulación tienen la carga de significados unidos al mundo de la deshumanización: "Deshumanización como actitud antihumanista, pérdida del centro, caída, vacío de la existencia o estatuto de lo no autentico". (Bartoli. 2003, p. 157) En el teatro contemporáneo, este cuerpo manipulado remite a la observación de Wind (2014) que un cuerpo violentado permite cuestionar la deshumanización e instrumentalización del cuerpo de hoy que es un cuerpo entre célebre y maltratado; reintroducir una sensibilidad mediante el cuerpo que sufre y volver a materializar una relación con el cuerpo y el mundo que había sido desrealizado por el desencanto con este.

En una entrevista para el programa *Arte Journal* de la cadena Arte France, Vienne comenta que este trabajo, aparte de pretender indagar acerca de las condiciones y detonantes de actos violentos en nuestra sociedad, también pretende hacer una labor pedagógica, mostrar y hacer reflexionar acerca de esos orígenes de la violencia como resultado del desencanto con el mundo. (Arte Journal, 2017, 00:01:04)

Este desencanto nos remite al desencanto y una crítica a la sociedad actual de la película *Climax* (2018) de Gaspar Noé, donde identificamos una situación claustrofóbica de una fiesta convertida en la peor pesadilla del cine de terror. Algunos momentos de *Crowd* de Vienne nos remiten al relato cinematográfico de Noé, sobre todo en relación a la tensión omnipresente que se contrasta con el supuesto ambiente festivo y la percepción

del espectador. En una entrevista con B. Trappolet, Vienne reflexiona acerca del filme de Noé y su pieza *Crowd*, destacando sus diferencias:

> À mes yeux, Gaspar Noé met en avant un cinéma d'une grande intensité corporelle. Tant dans l'expérimental *Enter the Void* que le dramatique *Climax*, les récits, les paysages musicaux et le montage, brouillent les sens et les émotions pour parvenir à des niveaux plus fins d'appréhension de ce qui est vu. La pièce *Crowd* travaille, elle, sur une altération bien différente de la perception. Cette appréhension falsifiée visant à changer l'état de corps et d'être du regardeur est obtenue par des jeux croisés d'optique et de rythmique qui mobilisent par exemple certains ressorts de l'hypnose. (Trappolet, 2024)

El trabajo coreográfico llevado a la máxima precisión del movimiento en la pieza hace pensar en la manipulación de la marioneta y en la perdida de autonomía del hombre en la época contemporánea por la saturación de estímulos que le proporcionan las nuevas tecnologías (el mundo cibernético, la influencia de los medios de comunicación), así como en la consecuencia de esta saturación y la manipulación que ejercen las fuerzas del poder que guían, diseñan e influencian la vida de las personas. Vienne dice que utiliza el concepto de la marioneta, no tanto para hablar de nuestro propio reflejo como por las reacciones tan dispares que son capaces de despertar en nosotros. (Théval, 2021)

Los jóvenes que participan de esta fiesta multitudinaria en *Crowd* parecen marionetas tiradas de un hilo y obedecen ciegamente a las fuerzas que les guían. Aquí podemos pensar en cómo el gran número de contenidos del mundo cibernético o de los mass media sugieren y crean gustos, necesidades etc. En *Crowd*, los movimientos ralentizados, las detenciones bruscas, las iniciaciones de movimientos repentinas muestran cuerpos mecánicos y automáticos. De este modo, "se establecen semejanzas e incluso identidades con el fantoche, el autómata, la muñeca, el juguete, el títere", e incluso el robot. (Bartoli, 2003, p. 157)

Los intérpretes de *Crowd*, con sus movimientos y detenciones remiten a este mundo robotizado y dirigido por una máquina. Vienne juega con nuestra percepción encadenando una serie de movimientos y congelados, y nos transporta al formato de un video clip o *giff* donde todo puede ser manipulado y montado para fines determinados. Sin embargo, las escenas que desfilan ante nuestra mirada son reales a pesar de la calidad virtual que adquieren gracias a la coreografía de movimientos realizados con precisión y perfección y la iluminación que la acompaña, y tiñe esta dimensión real de virtual. En el

universo enigmático de la marioneta identificamos el juego de la duplicidad de los cuerpos - el cuerpo vivo actúa como un doble, mostrándose como un cuerpo enfático y solemne, congelado en su función de objeto artificial. (Barthes, 2015)

En *Crowd*, la marioneta se propone como alternativa al cuerpo vivo transformándolo en una sombra del ser con la inercia de una existencia (vacía) y desprovista de autonomía. Las sombras de los cuerpos que se reflejan en el suelo terroso sirven de premonición para lo que sucede a continuación – los cuerpos caen y se funden con sus propias sombras en el momento de la contaminación de la violencia.

En los congelados, los cuerpos se vuelven estáticos, firmes y se establece un nexo de la marioneta con la escultura, cuerpo inanimado que se puede identificar con la muerte, con la inmovilidad. Las trayectorias ralentizadas del gesto de los intérpretes hacen que se parezcan a las figuras hieráticas del arte egipcio antiguo, y también recuerdan a los simbolistas franceses del movimiento Nabis que mediante su pintura nos intentan comunicar el sueño, la espiritualidad y la intimidad en la vida cotidiana.

La marioneta revela las relaciones entre la superficie y la profundidad, revela la opacidad del presente y nos remite a lo "invisible" en relación a lo "visible", lo que menciona Vienne en una entrevista, y lo que identificamos con violencia simbólica y distintas formas de la violencia subyacente como la que produce la alienación. Esta se manifiesta a través de las miradas de los intérpretes cuyos ojos en ocasiones parecen vacíos y artificiales, y a través de las extremidades que algunas veces parecen desarticuladas o a través de los fragmentos de los cuerpos, partes del cuerpo que fluctúan en el espacio que nos revela la iluminación (la escena inicial donde el foco lumínico está en los pies, o las partes del cuerpo descubiertas en la mecanicidad de la danza frenética en la escena de la seducción erótica).

La distorsión temporal, los movimientos retocados, vibraciones rítmicas y coreográficas, una serie de códigos en los movimientos - movimientos desiguales, movimientos espasmódicos, trabajados con mayor o menor ritmo - llegan a revelar diferentes estados y emociones como el nerviosismo, incomodidad, excitación. Cada movimiento corresponde al estado de ánimo del personaje, proporciona una mirada precisa, y con el arte de marionetista muestra como el hombre se expresa con la mano, el cuerpo y el rostro para hablar de las carencias y problemáticas de nuestra época.

Ritmo y melodía salen de diferentes cuerpos mediante los instrumentos visuales y la música que utiliza Vienne, y todos estos elementos convergen y se unen con todas las diferentes capas. Se crea fricción, tensión, contradicción, distorsión, con todos estos

diferentes instrumentos juntos. Estos elementos estimulantes tienen fuerza que junto a la iluminación resultan ser disparadores de la percepción del espectador que se siente hipnotizado, aunque consciente de los instrumentos hipnóticos.

9.5.3 El movimiento y el ritmo

El análisis de esta pieza atrajo nuestra atención hacia la construcción de espacios y tiempos y la interrupción de una acción para dar paso a otra de una manera nítida, clara y limpia que participa en una mirada crítica y activa por parte del espectador.

Todos los elementos con sus movimientos participan de la creación de una atmósfera particular en cada una de las fases de esta pieza ritual. El ritmo se define con los contrastes de movimiento lento/rápido, gesto nervioso/relajado, triste/alegre, luz clara/oscura, sonido de distorsión/armonía. Un dominio de los cuerpos que de manera constante unen el ralentí, el corte, la aceleración nos sitúa en el video clip, o en una secuencia cinematográfica en la que se desarrolla una sucesión de estados de ánimo.

Las líneas del movimiento que utiliza Vienne en su coreografía son verticales al inicio, más dispersas a continuación, no parecen tener una trayectoria definida en el espacio. El cuerpo, el gesto, el movimiento, y las fisionomías revelan la emoción, el modo de relacionarse con uno mismo y con el otro. De esta manera se proporciona la información acerca de la identidad de cada uno de los participantes de esta fiesta:

> Asimismo, las diez mil y una expresiones del rostro reproducidas en forma de máscaras podrán titularse y catalogarse, de modo que participen directa y simbólicamente en el lenguaje concreto de la escena, independiente de su utilización psicológica particular." (Artaud, 2017, p. 124)

Las transiciones se marcan con los fundidos en negro cinematográficos (de distintas intensidades de oscuro) y las iniciaciones de escenas nuevas con la luz blanca de neón, y con los contrastes de "congelados" y la música acelerada.

El espectáculo se inaugura con el escenario vacío y una luz que emerge del fondo, como si llegara de algún lugar fuera del escenario. El espacio vacío, la oscuridad, y los pies en movimiento ralentizado emergen del primer término izquierdo del escenario seguidos de un foco lumínico de neón blanco. La figura femenina que atraviesa la diagonal del escenario lleva un pantalón corto, una chaqueta y una mochila en la espalda

de colores claros, y zapatillas blancas con lentejuelas. Sus piernas descubiertas están ligeramente manchadas. Es la víctima expiatoria que veremos más tarde, en la escena de sacrificio. La siguiente figura que emerge de la oscuridad es una figura masculina que lleva una sudadera negra con capucha y pantalón negro. La figura negra sobre el fondo negro, el humo del cigarro que exhala crea una nube alrededor de su figura y parece un fantasma, una aparición, o más bien, una premonición. Sus manos están manchadas de color rojo que parecen manchas de sangre. Los contrastes iniciales de tonos claros y oscuros - las texturas de las manchas, del humo y del halo de la luz proveniente de fuera del escenario crea una atmósfera de inquietud e incertidumbre. Desde el comienzo se suceden escenas de lo cotidiano, de la interacción de las personas y sus cuerpos, pero esta relación con la realidad es contrastada con movimientos desglosados, desarticulados, ralentizados o acelerados que crean extrañeza.

Los movimientos lumínicos se complementan con los movimientos corporales y el foco lumínico acompaña a los personajes revelando los detalles de su vestuario, o partes de su cuerpo volviéndolos símbolos de lo que acontece y tiñe el ambiente de los congelados en función del estado de ánimo, con azules para una imagen fantasmagórica, rojos para la tensión y grises en combinación de contrastes claro oscuro para el conflicto.

Las figuras emergen desde diferentes direcciones, y se van creando grupos de personas que interactúan. Los movimientos de las cabezas y de las extremidades lentos contrastan con la música electrónica acelerada y repetitiva. Quince intérpretes crean el dibujo escénico y se desplazan por el espacio con los movimientos de diferentes estilos – caminando, con movimientos cotidianos y otros, más expresivos. La presencia física que los intérpretes generan utilizando los recursos corporales, de la danza, y del video intensifica la percepción del espectador y esta se altera con la mezcla de variados códigos.

Las transiciones están marcadas por el ritmo musical, y el cambio de luz; el juego de alteración de la percepción se crea con el detenimiento del movimiento de los intérpretes, y con su reanudación. En ocasiones, solo una figura continua con el movimiento ralentizado, mientras las demás están paradas. Este efecto genera extrañeza de la misma manera que cuando un solo cuerpo estático se contrapone con el grupo de cuerpos en movimiento. En los momentos estáticos surge la búsqueda del movimiento en la inmovilidad de las figuras, y la inmovilidad en el movimiento ralentizado.

Los movimientos de un solo cuerpo aluden a la evasión del mundo, a la soledad, al ensimismamiento. Parece que el mundo se ha detenido y la figura en movimiento se encuentra sola en este cuadro junto a otros cuerpos inmóviles que parecen hechizados. El movimiento general se vuelve a instalar de manera gradual, todas las figuras activan las partes de su cuerpo, una por una con movimientos desglosados. Las trayectorias se vuelven más definidas, y los cuerpos se acercan generando una promiscuidad de movimientos en un espacio reducido donde los cuerpos reunidos crean un gran cuerpo que se mueve de manera uniforme. Este cuerpo enseguida se descompone con los movimientos desarticulados de los cuerpos que se alejan.

La atmósfera tiene su evolución temporal en el desarrollo de las escenas. Se crean diálogos con una serie de gestos y movimientos, acciones en presente que se realizan sin narración aparente. G. Deleuze afirma al respecto que en una obra se trata de producir un movimiento capaz de conmover la mente fuera de toda representación; se trata de hacer del movimiento en sí mismo una obra y, sustituir signos directos por representaciones mediatas para inventar vibraciones, rotaciones, giros, gravitaciones, bailes o saltos que lleguen directamente al espíritu. (Deleuze, 1984, Citado en Danan, 2017, p. 39)

Los movimientos sucesivos van uniendo unos cuerpos con otros con movimientos amplios y ondulados - las personas se abrazan, los dúos se inclinan, se doblan en armonía hasta el momento en el que uno irrumpe del exterior con un giro brusco y rompe esta armonía. La incursión en el espacio íntimo de la otra causa conmoción, el grupo se altera, y la violencia se contamina. Dos hombres entran en el conflicto y los movimientos ondulados ralentizados se transforman en golpes y son seguidos de la supresión del movimiento. Esta supresión del movimiento es un signo del comienzo de la contaminación.

A medida que el espectáculo avanza, los movimientos adquieren una trayectoria más circular. Esta circularidad propia del ritual, se instala con nuevas líneas horizontales. Después del primer conflicto, la iluminación cambia nuevamente, y el ambiente es envuelto en la oscuridad. La atmósfera cambia, adquiere tonos apocalípticos donde apreciamos siluetas con contraste claro oscuro. Los movimientos se aceleran, y se establecen nuevas líneas en el espacio junto al sonido y la iluminación. Estas son continuas, discontinuas, rectas, y los movimientos se vuelven cada vez cortos hasta extenuarse. El movimiento se congela, y aparece un cuadro inmóvil desordenado. Las posturas de las figuras recuerdan las pinturas religiosas de representaciones de escenas

bíblicas como, por ejemplo, el Cristo crucificado, por los desnudos frontales con las manos en cruz donde el espectador puede captar la belleza corporal y la expresión de la tensión de la figura. Estas escenas emanan espiritualidad y misterio y, de esta manera las relacionamos con el ritual ancestral.

La estática ilusoria de las figuras es alterada con los movimientos minuciosos, casi invisibles pero existentes acompañados del cambio de luz que pasa de tonos fríos de claro oscuro, para instalar los cálidos de tonos marrones rojizos. La estática aparente es sustituida con un giro brusco y los intérpretes instauran el baile con movimientos frenéticos. Los movimientos y sus calidades se contagian y apreciamos una coreografía colectiva de líneas verticales y horizontales simétricas que se intercambian a un ritmo preciso. Hay una variedad de movimientos que se alternan - cortos largos, suaves, bruscos, fuertes, lentos, rápidos.

Empieza un trance colectivo, iniciado por la voz que emerge por primera vez de la música a modo de predicador que se dirige a sus fieles. Los movimientos van en ascendencia, se aceleran aún más, y este juego de baile adquiere otra dimensión - se instala el deseo sexual. Los cuerpos se acercan, caen juntos al suelo, se abrazan, se unen, se manchan de tierra, la sexualidad se reduce al instinto, y parece una lucha primitiva en la que los cuerpos se chocan o pasan a las caricias. Perturba la ambivalencia del gesto que consiste en movimientos suaves y bruscos a la vez y, genera una sensación entre el placer y la violencia, una sensación inquietante: “Hay que observar, que el deslizamiento de la violencia a la sexualidad, y de la sexualidad a la violencia, se efectúa con gran facilidad. (…) La sexualidad contraída desemboca en la violencia” (Girard, 1983, p. 42) Surgen también dúos con movimientos coordinados hasta el siguiente congelado en el que un hombre y una mujer bailan uno frente al otro enmarcados en total simetría de movimientos y posturas. Sus movimientos evolucionan en direcciones distintas. Este principio de separación regula la relación entre el individuo y el grupo.

El baile sigue, otros dúos se insinúan, se tocan, y en ocasiones la ternura se vuelve una forma de violencia, y se separan de manera brusca. Remite a la ambivalencia de los sentimientos, de las impresiones de un mundo veloz y en cambio constante.
Un hombre se separa de un grupo que transmite alegría con movimientos amplios, rostros sonrientes al ritmo musical que produce euforia. A continuidad, se instala cierta intranquilidad que se manifiesta a través del aislamiento del hombre. Su gesto, la

mirada perdida, el giro de la cabeza hacía el vacío, y los hombros caídos revelan inquietud. Ensimismado así, se aleja del grupo.

El grupo bajo la influencia violenta de su propio ritmo de vida y el individuo que permanece bajo su propia influencia, a pesar de sus intentos de separarse, forma dos polos de tensión. El sistema de apego y el sistema de afiliación a grupos que sostiene Bowlby (1980), es una forma de conceptualizar la tendencia de los seres humanos a crear lazos afectivos y, un intento de explicar la variedad de formas de dolor emocional y trastornos de personalidad como la ansiedad, la ira, la depresión y alejamiento emocional, como consecuencia de separación indeseada. El hecho de separarse remite a desafección y determinación individual que guarda relación con la dificultad de establecer relaciones íntimas sea por miedo, sea por aislamiento sintomático y/o la objetivación del deseo en la sociedad actual de tendencia individualista.

Estos polos definen la dinámica de la pieza tanto en el plano de la forma como del contenido. El aislamiento y la dificultad o imposibilidad de acercarse al otro habla de la dificultad de establecer intimidad con el otro. La disposición de personajes que cambia constantemente en los dúos y los grupos alude a la inestabilidad de las relaciones. Los elementos sígnicos hablan de los personajes que están en su propio espacio, aislados de los demás, personas que interactúan con otras, se aman, se rechazan, se exploran. Los grupos se dividen a veces, y luego se agregan nuevamente:

> Además, esos gestos simbólicos, esas máscaras, esas actitudes, esos movimientos individuales o de grupos, con innumerables significados que son parte importante del lenguaje concreto del teatro, gestos evocadores, actitudes emotivas o arbitrarias, excitadas trituraciones de ritmos y sonidos, serán duplicadas, multiplicadas por actitudes y gestos reflejos: la totalidad de los gestos impulsivos, de las actitudes truncas, de los lapsus del espíritu y de la lengua, medios que manifiestan lo que podríamos llamar las impotencias de la palabra, y donde hay una prodigiosa riqueza de expresiones a la que no dejaremos de recurrir oportunamente. (Artaud, 2017, pp. 124-125)

La alegría y satisfacción van en orden ascendente junto a la música, para llegar a los momentos de emoción intensa, euforia que se manifiesta a través de los movimientos más bruscos, cortos, y discontinuos. Distinguimos la euforia individual y colectiva que contrastan entre sí.

Cabe mencionar la temporalidad característica en la obra de Vienne, que se manifiesta a través de los movimientos corporales, sonoros y lumínicos. En *Crowd* el tiempo de la fiesta rave se comprime y se expande, como lo describe Vienne:

Les mouvements sont ralentis, saccadés et mis en boucles comme dans les techniques utilisées pour certains films d'animation. Mais je précise que l'on n'est pas dans l'imitation d'un ralenti ou d'une saccade, le mouvement est éminemment sensible et ressenti. Un bougé pianissimo traduit ainsi une plongée dans un état spécifique. Par la lumière vibratile que signe Patrick Rioux, le temps de la rave est lui aussi altéré, il peut être celui d'une nuit de douze heures comme celui de saisons filant sur plusieurs années. (Trappolet, 2024)

La atmósfera se construye con los elementos mencionados, y también a través de una continuidad de iluminación de luces de neón que despierta sensaciones de calor, frío y efectos de bruma, niebla, de luz tenue al anochecer, de rayos de luz eléctrica de la madrugada, o de un flash fotográfico. La luz blanca potencia los movimientos desglosados, y la ausencia de la luz contrasta el ritmo acelerado de la música con la quietud de los cuerpos.

La continuidad luminosa contrasta con los cuerpos estroboscópicos en la fase de la catarsis que da paso a la culminación del caos, donde los movimientos son aún más bruscos, cortos, rápidos y espasmódicos. Los movimientos espasmódicos en el baile colectivo crean tensión porque en ocasiones transmiten la ambigüedad entre la alegría y ganas de compartir o intenciones de crear conflicto:

> Nos encontramos, repentinamente, en plena lucha metafísica, y el rígido aspecto del cuerpo en trance, endurecido por el asedio de una manera de fuerzas cósmicas, es expresado admirablemente con esta danza frenética, tiesa y angulosa a la vez, donde se siente de pronto que el espíritu cae a pico. (Artaud, 2017, p. 85)

La interrupción de la música y el silencio repentino (al cabo de una hora de hilo musical ininterrumpido) genera extrañeza junto a los cuerpos tendidos en el suelo, en la escena que precede el sacrificio. Los cuerpos manchados de tierra y barro yacen inmóviles en el suelo. La víctima se levanta y el foco de luz revela su presencia blanca, iluminada, y la imagen se vuelve sagrada. Cabe la interpretación incluso de

un sacrificio colectivo dado que nuestra percepción está constantemente alterada, y cada vez dudamos más de lo que percibimos.

El sacrificio pone fin a la violencia contagiada, y se instauran los movimientos suaves, lentos, y repetitivos de un trance colectivo apaciguado.
Se reanuda la interacción a paso lento, tocamientos y abrazos, el humo inunda la escena. El ambiente es purificado, y ya no quedan signos de violencia.

Esta experiencia que repercute en los estados de ánimo es conseguida mediante la asociación de ideas y la emoción. El ritmo conseguido mediante la inquietud, la incertidumbre y conflictos directos en el marco de un ritual, deja ver y entrever la violencia en diferentes momentos: en la rivalidad de sexos, en el deseo amoroso, en el deseo sexual, en la incomunicación, en la fragilidad, en la angustia, y en el sufrimiento.

Los diferentes aspectos de la violencia en *Crowd* hacen pensar en la violencia cotidiana de una gran ciudad de nuestra época y sus entornos con sus elementos múltiples: la muchedumbre y las fricciones en escena remiten a la multitud en constante movimiento; las constantes interrupciones a las inestabilidades de la época; el volumen alto de la música techno a la contaminación sonora; el juego lumínico a la saturación visual de luces artificiales y esta remite a la soledad, a la dificultad de adaptarse a un mundo veloz y encontrar un lugar.

9.5.4 Entre la imagen y la acción

A partir de un texto partitura creado por D. Cooper, Vienne plasma el desarrollo de la historia con múltiples microhistorias y sucesos, en forma y movimiento visual mediante la fisicidad. La forma verbal se traduce en acción o movimiento que se desencadena en la imaginación del interprete y del espectador a la vez. El cuerpo, el gesto y el movimiento se transforman en imagen portadora de signos. Las reacciones individuales y colectivas, deseos, sueños, sucesos, espacios propios y aquellos compartidos se materializan a través la expresión corporal. Vienne sitúa al espectador en un presente continuo y de este modo, le traslada al plano de emociones y sensaciones. El espectador percibe mediante la mirada estados de ánimo que se materializan en solos, dúos, o agrupaciones que evolucionan en diferentes lugares del espacio escénico creando así composiciones pictóricas estáticas, similares a los cuadros vivientes y, móviles que recuerdan a las secuencias cinematográficas o de video. Aquí se contrapone lo estático con el movimiento.

Vienne describe este montaje como:

> Les strates d'écritures de la pièce sont nombreuses. C'est un mélange, un tuilage autant stylistique que temporel, qui module les corps, des mouvements et des volumes. Une partie de la narration non audible au plateau mais perceptible dans l'architecture de la pièce a été réalisée avec l'auteur américain Dennis Cooper qui contribue à la dramaturgie de mes pièces depuis *I Apologize* (2004). Pour *Crowd*, il a œuvré en étroite collaboration avec les quinze danseurs en nourrissant son écriture, pour partie, de leurs imaginaires.
>
> Le montage des quinze histoires n'impose pas un regard unique dictant ce qu'il faudrait cadrer ou non. Que l'on songe au *Radeau de la Méduse* de Géricault ou à la photo méticuleusement mise en scène par Jeff Wall, *Dead Troops Talk* [une scène hallucinée, où des soldats russes tués dans une embuscade en Afghanistan sont incarnés par des performeurs canadiens - nda], l'ensemble est à l'image de tableaux narratifs extrêmement denses en détails et en cadrages multiples. Il n'est pas possible de tout voir, ce qui laisse le spectateur libre de monter la pièce selon ses désirs. C'est précisément cette excitation doublée de frustration que je recherche. (Trappolet, 2024)

Las alteraciones del espectador y su frustración, al intentar abarcar todas las escenas simultáneas sucede en el inmenso espacio vacío del espacio escénico, con el fondo negro, y el suelo escenográfico cubierto de tierra marrón junto a la plástica de los cuerpos, el espacio sonoro y "la agogía, el dibujo del movimiento en el espacio relacionado con la duración e intensidad del ritmo constituyen la composición". (Antuñano, 2016, p. 386)

La primera composición es el espacio vacío y, a partir de la entrada de los intérpretes, las composiciones varían y se crean con los cuerpos escultóricos de los intérpretes que actúan como estructuras arquitectónicas en el espacio escénico. Vassiliev (2006) afirma que el teatro se dirige a los sentidos, a la mirada en particular, como si tratara de una obra de arte, o una manifestación ilusionista y plástica a la vez, en un volumen que expresa las dimensiones del mundo que se desea crear. Vienne consigue crear un mundo mediante la plástica donde se crean relaciones (en ocasiones casi invisibles) de tensiones y de divisiones del espacio con un valor simbólico explícito en la nivelación del mundo interno y externo de los personajes.

El trance colectivo, mencionado anteriormente, donde los cuerpos son unidos y la cercanía de los cuerpos crea un cuerpo ampliado para hablar de las emociones colectivas; en las escenas donde los individuos se alejan del grupo para hablar de la soledad,

aislamiento, o de la desesperación y desgarramiento de los personajes y, estos se materializan con diferentes movimientos de los intérpretes que se golpean, saltan y tiran al suelo.

Estas sensaciones se transmiten mediante el ensamblaje de los movimientos bruscos y su velocidad junto al movimiento de las luces, y de la plástica del suelo de tierra. Los intérpretes circulan sobre el escenario, escribiendo los movimientos que crean oraciones e inscriben la atención inmediata en el cuerpo.

Vienne experimenta con el congelado, generalmente de todo el equipo, salvo a veces con un único bailarín que sigue bailando a cámara lenta (se crea el efecto llamado "el reto del maniquí" que consiste en permanecer quieto mientras se está siendo grabado). En la escena del primer congelado, se transpone un cuerpo móvil al grupo de cuerpos estáticos para jugar con la percepción. En estas imágenes mixtas, los cuerpos en movimiento se amplían con la lentitud y, transmiten la sensación de una calculada y medida cámara lenta corporal que contrasta con la velocidad galopante de la música. El fraccionamiento del movimiento de los intérpretes, crea una dinámica visual impactante.

Este efecto artificial resulta familiar ya que remite al video clip, en el que la cámara lenta va a contracorriente con la velocidad de la música que sigue su curso a toda velocidad. Sin embargo, las imágenes estáticas perturban, porque no resulta "natural" ver un cuerpo vivo carente del más mínimo movimiento. En ocasiones, Vienne juega con la estática aparente y fuerza la mirada del espectador a buscar el movimiento, incitándola con la mínima fracción del movimiento en la extrema lentitud. Este efecto es inquietante y hace cuestionar la percepción del espectador.

Puede que esta sea también una técnica para teatralizar el juego, y experimentar con el simulacro (como parte de la sociedad del espectáculo).

Los movimientos de luz y la disposición de los intérpretes en el espacio aportan volumen a los cuerpos y al dinamismo de la composición. La luz blanca de neón remite al artificio, al ambiente artificialmente creado y resulta hostil, cegadora; al mismo tiempo remite a lo orgánico como reveladora de los rostros máscara. Máscara aquí guarda relación con la marioneta, donde el gesto se subraya mediante los aumentos o reducciones de escala por la disposición del cuerpo en el espacio y por la iluminación. Esto nos remite a la asociación que menciona Bartoli cuando habla del trabajo de Schumann (Bread and Puppet):

> La asociación escultura/danza, la relación mascara/interpretación estática, la dialéctica actor/maniquí – el teatro es una derivación de la escultura, y las máscaras son más antiguas que los actores, los rostros de piedra y de madera precedieron a los mimos. (Bartoli, 2003)

Las expresiones de rostro, las ¨máscaras¨ aluden a la violencia de la palabra no expresada, porque el lenguaje verbal parece quebrarse por la imposibilidad de expresarse, se reduce al intento de decir algo; la imposibilidad de articular, de oír, de ser oído (nos remite también al ser y al parecer de la sociedad contemporánea también, o incluso a la máscara teatral medieval que permite cometer todos los crímenes sin ser identificado). En este ambiente donde el volumen alto de la música techno silencia la palabra, esta se reduce a una expresión facial.

En *Crowd* identificamos composiciones pictóricas en las que los cuerpos con sus posturas toman la dimensión plástica de una escultura resaltando determinadas partes y particularidades del cuerpo. Los juegos equilibrados o desordenados, las posiciones verticales o inclinadas proporcionan una variedad de simetrías, y remiten al tipo de belleza que los griegos llamaron eurhythmia - impresiones de geometría en las líneas de cuerpos en el espacio. Los cuerpos parcialmente descubiertos se mueven en círculos concéntricos en las escenas del trance y remiten al dibujo primitivo con formas geométricas y patrones que se repiten. Con la iluminación se revelan las formas, hendiduras, elementos que resaltan, tienen su valor en si, y a estos se le añaden sus propias sombras en los momentos de conflictos teñidos de claro oscuro.

Las formas de un solo cuerpo y, de un conjunto de cuerpos causan impresiones distintas. Identificamos los cuerpos de formas planas, curvas, irregulares de un solo cuerpo y, formas multiangulares de mayor volumen y ondas de los conjuntos de cuerpos. Las proporciones y las relaciones de los cuerpos en si crean ciertas tensiones y fricciones de las formas en el espacio. En los momentos en los que se transmiten estados alegres, estas composiciones son equilibradas y ligeras. La ligereza se manifiesta a través de los espacios vacíos alrededor de las figuras, cada forma tiene su espacio propio.

En los momentos de tensión, los volúmenes de un solo cuerpo o de un conjunto de cuerpos se sobreponen a otros creando composiciones desequilibradas e inquietantes. Cuando un solo espacio vacío se invade surge una reacción en cadena, y el espacio se empieza a contaminar con la invasión, la composición se desequilibra y se vuelve desordenada. A través de estos volúmenes desequilibrados en el espacio se manifiesta el

conflicto; el más mínimo movimiento de invasión desequilibra la composición y crea tensión que se percibe como violenta.

La cromática juega un papel importante en cuanto a la percepción de la violencia. La ordenación de los colores altera y cambia nuestra impresión. La iluminación tiene la función de resaltar los colores y sus tonos en función de las fases del ritual que proporcionan la información sobre el estado de ánimo colectivo, y crea determinadas atmósferas.

En la fase inicial del ritual, los intérpretes caminan, cruzan el escenario de un lado al otro, y los colores de su vestuario se mezclan (diríamos al azar) proporcionando una atmósfera de la que por momentos emana la serenidad, y reconforta. Prevalecen los azules "el color más nombrado en relación con la simpatía, armonía, la amistad y la confianza." (Heller, 2004, p. 23) Cuando los personajes empiezan a bailar, surgen las olas de alegría, y prevalecen tonos rojos, verdes, amarillos en contraste con tonos marones. Prevalecen los tonos claros en la transformación de la alegría en emociones más extremas. Cuando el ambiente se empieza a contaminar, surgen las combinaciones de tonos que Heller llama "contrastes simbólicos": las combinaciones de "rojo y blanco (fuerte – débil, pasional – insensible), blanco y marón (noble – innoble), negro y rosa (rudo – delicado)." (2004, p. 37)

Cuando la violencia estalla, y surge un conflicto físico violento, se aprecian las figuras de tonos negros (el color del poder, de la violencia, y de la muerte), y grises (color de la crueldad). (2004) En la fase del ritual que pertenece al "sacrificio", el foco lumínico está en una figura femenina de color blanco, el color que Heller define como "el color femenino de la inocencia, del bien y de los espíritus." (2004, p. 153). A partir de este momento se reinstaura el orden, y la cromática vuelve a ser parecida a la del inicio de la pieza. Cuadros vivientes se van sucediendo con su estática o movimiento lento para crear nuevas composiciones con sus cromáticas, formas y, volúmenes distintos: "La composición y el movimiento progresivo de los cuadros vivientes permiten conocer los límites de estos cuerpos violentados en su entorno." (Wind, 2014, p. 15)

Se aprecia el desenfoque entre la imagen y la acción en las escenas que se van alternando, en ocasiones parecen una sucesión de los personajes de tragedias griegas o remiten a la secuencia cinematográfica por "el desarrollo, caótico en apariencia, de las imágenes del sueño en el cerebro y esto por un encadenamiento eficaz." (Artaud, 2016, p. 121)

Este lenguaje transgrede los límites de la palabra y concentra sus significados en estas viñetas estáticas o en movimiento que penetran de una manera directa y extraña al espectador transmitiendo sensaciones que se asemejan a las de un espacio indefinido entre el sueño y la realidad. Vienne está alterando constantemente la percepción del espectador con diversos elementos, y el componente visual parece llegarle a modo de flecha directa y crea una "onda nerviosa" que según Artaud es lo que el teatro como el cine tenían que producir. (Artaud, 2016).

El hecho de que el espacio escénico no oculte nada y de que la división del espacio mediante diferentes situaciones esté a la vista del espectador, remite a una composición fragmentada, similar a la de multipantalla. Esta visión incita a querer abarcar con la vista todo lo que sucede en el espacio escénico, tarea nada fácil ya que el escenario abunda en personajes y acciones en todo momento, y recuerda a las pinturas de El Bosco, en el formato estático. Este tipo de construcción fragmentada de la escena permite un juego polisémico y posibilita la variedad de lecturas. De este modo, los cuadros múltiples en acción generan una sensación de ansiedad, angustia e impotencia a la vez ante numerosas pantallas simultáneas y, otras que se suceden. Un espejo veraz y fiel de nuestras vivencias diarias, de la saturación visual y otras de la sociedad de consumo.

Siendo un espejo, recuerda que también puede aludir a las apariencias - tal y como "servía a los escritores del Siglo de Oro español como representación del mundo de las apariencias. (González y Martínez, 2017, p. 261) Solo que estas "apariciones" contemporáneas tienen más que ver con la saturación por velocidad y cantidad de "vivencias" del universo cibernético donde a veces resulta difícil distinguir lo que apareció de verdad o como producto de una alucinación digital. En la escenificación se presenta el plano de una realidad alterada que por si sola puede ser una "apariencia".

10. CAPÍTULO X *L´ÉTANG* (2020)

10.1 Sobre la obra

> *Cette pièce est créée en souvenir de notre très chère amie et collaboratrice, la comédienne Kerstin Daley Baradel, décédée en juillet 2019, et avec qui nous avions développé si intimement ce travail.*
>
> Gisèle Vienne

La creación de la pieza *L´Étang* se ha realizado durante una residencia artística en Théâtre National de Bretagne, en novembre de 2020, y la pieza se estrenó el 4 de mayo de 2021 en el Théâtre de Vidy-Lausanne en Suiza, y se sigue representando en la actualidad. La pieza, basada en la obra original Der Teich (1978) de Robert Walser, escritor suizo, es una creación de Vienne donde trabaja en la dramaturgia, escenografía y puesta en escena. L´Étang fue creada en colaboración con Kerstin Daley-Baradel y Ruth Vega Fernández.

Adèle Haenel, Julie Shanahan, Henrietta Wallberg realizan la adaptación del texto en colaboración con G. Vienne. Las intérpretes que trabajan en *L´Étang* son Adèle Haenel y Ruth Vega Fernández (al inicio) y fue sustituida por Julie Shanahan y Henrietta Wallberg, que trabajan en alternancia. El diseño lumínico es una creación de Yves Godin, la creación sonora de Adrien Michel, dirección musical de Stephen F. O´Malley, y la música original de Stephen F. O´Malley y François J. Bonnet.

La concepción de las muñecas/esculturas de G. Vienne son realizadas por Raphaël Rubbens, Dorothéa Vienne-Pollak y Gisèle Vienne, en colaboración con Théâtre National de Bretagne. El diseño del vestuario es una creación conjunta de Gisèle Vienne y Camille Queval.

Esta es una producción de DACM/Compagnie Gisèle Vienne en cooproducción con Nanterre-Amandiers CDN / Théâtre National de Bretagne / Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne / Holland Festival, Amsterdam / Fonds Transfabrik – Fonds franco-allemand pour le spectacle vivant / Centre Culturel

André Malraux, Scène nationale de Vandœuvre-lès-Nancy / Comédie de Genève / La Filature, Scène nationale de Mulhouse / Le Manège, scène nationale – Reims / MC2: Grenoble / Ruhrtriennale / TANDEM Scène nationale / Kaserne Basel / International Summer Festival Kampnagel Hamburg / Festival d'Automne à Paris / théâtre Garonne, scène européenne – Toulouse / CCN2–Centre chorégraphique national de Grenoble / BIT Teatergarasjen, Bergen / Black Box teater, Oslo.

L´Étang es una adaptación de un breve texto juvenil homónimo de Robert Walser que revela los pliegues de una historia de amor filial. Vienne señala que admira la obra de Robert Walser, y gracias a Klaus Händl, escritor y director austriaco conoció este texto. El texto teatral de Walser fue traducido de un dialecto suizo-alemán al alemán en 2014, por Händl en colaboración con Raphael Urweider. Vienne afirma que enseguida pensó en una realización escénica de la obra de Walser dado que le pareció un texto sensible con un inquietante cuestionamiento de los sentimientos, el orden, el desorden y la norma - un drama familiar que refleja la violencia de la norma social inscrita en nuestro cuerpo. (Théval, 2021)

Se trata de una obra de teatro que Walser escribió para su hermana, una historia íntima que ella reveló mucho después de su muerte. El texto está compuesto por ocho escenas, personajes, diálogos, y espacios muy concretos. (Walser, 2022)

Vienne señala que este texto teatral, una especie de monólogo de diez voces, una conmovedora experiencia íntima, le inspiró para su puesta en escena que fue construida a partir del contexto y subtexto vertiginosos de la escritura de Walser. Vienne señala que :

« Les pièces de théâtre qui me stimulent le plus sont celles qui ne sont pas évidentes pour le plateau, et invitent à remettre notre perception en question, également à travers les difficultés formelles qu'elles posent. » (Théval, 2019)

L´Étang es la historia de un niño que no se siente amado por su madre y, en el colmo de su desesperación, finge suicidio para comprobar el amor de su madre. El texto está atravesado por la confusión y angustia adolescente mediante una escritura sensible y subversiva que aborda las cuestiones vinculadas al orden, a la norma y su respeto y su cuestionamiento. Vienne señala que :

> Le rapport du dominé, qui a toujours le rôle central dans son œuvre, au dominant. Le dominé, apparemment sage, y est réellement subversif. Il connaît toujours si bien les

> règles, mais les renverse, n'arrive pas à les suivre ou, plus souvent, ne le souhaite pas, les critique en faisant semblant de les suivre.
>
> L'espace de réflexion qu'ouvre donc ce texte à la mise en scène, se doit d'interroger l'ordre justifié par une norme, celle, formelle, du théâtre et de la famille. (Théval, 2019)

De esta manera, a través de sus grietas, *L'Étang* se abre al juego de los abismos y el caos. Vienne afirma que encuentra muy estimulante las fronteras del abismo:

> J'aime le spectacle vivant, la recherche de l'instant présent dans l'épaisseur du réel, du plus vivant, l'intensification de l'expérience et l'expérience émotionnelle du temps. Et le plus vivant, ce n'est pas de s'endormir dans nos structures, mais de les remettre toujours profondément et sincèrement en question, tout comme notre perception. (Théval, 2019)

Vienne examina lo que podemos encontrar en el texto de Walser, más allá de las palabras; en los silencios, en los cuerpos, en el aliento, en las entrañas, dentro de una familia en la que el amor, demasiado amor o falta de amor, hace daño, y ¿Qué es capaz de contar el cuerpo que la palabra y la voz no logran expresar? (Théval, 2021)

Vienne señala que esta es la primera vez que aborda los temas relacionados a la familia como estructura social que aborda de la siguiente manera:

> C'est la première fois que je travaille sur une pièce dont le sujet est notamment la famille, révélatrice de la structure sociale et de la manière dont ce système agit jusque dans notre intimité et notre chair. Ruth joue la mère, une autre mère voisine et le père, et Adèle interprète Fritz, le fils, et toutes les voix des enfants et adolescents. D'autres adolescents sont représentés par quinze poupées de taille humaine qui sont dans des positions d'attente ou d'effacement.
>
> Les comédiennes prennent des voix différentes qui peuvent être associées ou dissociées du corps qui les interprète… Ce travail ouvre également des espaces mentaux et musicaux. Il pose essentiellement la question de l'articulation entre la pensée et les émotions, la parole audible ou non, le mouvement visible ou non, et de notre capacité à écouter et lire la parole propre des corps dans leurs rapports intrinsèquement mêlés et en tension avec la pensée. (Arvers, 2020)

10.2 La adolescencia perturbada

En este marco teórico abordaremos los temas y comportamientos que se reflejan de manera sensible en los trabajos del autor de texto teatral *L´Étang*, R. Walser, y en la pieza escénica de G. Vienne desde el prisma de la psicología y psicoanálisis.

Identificamos el período adolescente del personaje del adolescente Fritz alterado por los factores interrelacionares familiares, vinculados, en particular, a su madre que padece un trastorno psicológico y/o depresión que, a su vez, influye en la percepción afectiva del adolescente y su comportamiento. Además, la percepción de esta alteración se relaciona con la construcción social del rol de la madre ideal en la sociedad, en relación a la percepción subjetiva y la carencia afectiva del adolescente Fritz, resultante en un cambio de comportamiento e ideas suicidas. A continuación, abordaremos brevemente los modelos vigentes y una actitud adolescente reivindicativa, como el tema del suicidio e incesto, que se insinúan de una manera delicada, en el texto y en la pieza teatral.

10.2.1 Adolescencia

La adolescencia como una construcción social es el producto de una interacción entre las condiciones psicosociales y las imágenes culturales que una sociedad elabora en cada contexto histórico. Los enfoques transgeneracionales, de género y transculturales son importantes a la hora de definir las características de la adolescencia de un contexto. Como numerosos autores plantean (M. J. Díaz Aguado y M. Martín Serrano, entre otros) los estudios de la adolescencia se realizan analizando los cambios socioeconómicos y demográficos que se están produciendo en nuestra sociedad.

La variable de género, fundamental en cualquier estudio sobre conducta humana, adquiere una relevancia particular al abordar la adolescencia, la violencia y la interacción entre el individuo y su entorno. Actualmente, los adolescentes tienden a iniciarse de manera más temprana en comportamientos que, en el pasado, se asociaban a etapas posteriores de esta etapa de desarrollo. Este adelantamiento está influido por una sociedad donde las nuevas tecnologías, entre otros factores, facilitan que los adolescentes más jóvenes accedan a espacios simbólicos previamente reservados para la adultez (Bernárdez, 2006).

Algunos ejemplos de estos comportamientos incluyen la violencia y su visibilización, el inicio de relaciones sexuales, el consumo de drogas, entre otros. Todos ellos son aspectos esenciales a considerar desde un enfoque teórico para promover una construcción saludable de la identidad adolescente. La formación de una identidad, junto con las concepciones clave sobre el proceso de socialización humana, cobra especial significado en relación con los conceptos de familia, entorno y ocio (Silva, 2006).

La Organización Mundial de la Salud (OMS) define los conceptos relacionados con la etapa comprendida entre los 15 y los 18 años bajo los términos de pubertad, adolescencia y juventud. La pubertad se describe como un conjunto de cambios orgánicos comunes a todas las especies, caracterizados por fenómenos neurohormonales y antropométricos. Estos cambios conducen a la madurez biológica adulta, al desarrollo del dimorfismo sexual y a la capacidad reproductiva.

Por otro lado, la adolescencia se entiende como un período de transición bio-psico-social que abarca la etapa entre la infancia y la adultez. Durante este periodo, que oscila entre los 10 y los 20 años, se producen modificaciones corporales y ajustes a nuevas estructuras psicológicas y ambientales que preparan al individuo para la vida adulta.

El término juventud incluye las fases intermedias y finales de la adolescencia, así como los primeros años de la adultez (de 15 a 25 años). Esta etapa se caracteriza por la predominancia de logros (o frustraciones), la consolidación de la personalidad, el proceso de socialización y la incorporación progresiva a las dinámicas productivas de la sociedad a la que se pertenece.

Desde un enfoque psicológico, la juventud coincide con la etapa pospuberal de la adolescencia, vinculándose con los procesos de interacción social, la construcción de identidad y la asunción de responsabilidades. Sin embargo, la condición de juventud no es uniforme y varía según el grupo social considerado, lo que puede generar múltiples interpretaciones y confusiones (Organización Mundial de la Salud, 2024).

En este trabajo, no profundizaremos en estas categorizaciones. Nos centraremos en el período de la adolescencia, definido de manera consensuada por distintos autores desde diversas perspectivas. Según la OMS, la adolescencia es una fase de transición entre la niñez y la adultez, que abarca entre los 10 y los 19 años. Es un momento crucial en el desarrollo humano, marcado por un rápido crecimiento físico, cognitivo y psicosocial. Estas transformaciones impactan significativamente en cómo los adolescentes se sienten, piensan, toman decisiones y se relacionan con su entorno (Organización Mundial de la Salud, 2024).

La biología establece posibilidades o tendencias, algunas de las cuales son reforzadas por la cultura, que construye modelos como los juveniles, familiares u otros. Sin embargo, el papel de la biología es relativo en cuanto a predisposición, ya que siempre debe considerarse su interrelación con los niveles psicosociales.

En este contexto, los aspectos psicológicos están relacionados con el desarrollo de la identidad, la necesidad de independencia, la tendencia a formar grupos, la transición del pensamiento concreto al abstracto, las manifestaciones y conductas sexuales vinculadas con la formación de la identidad sexual, así como las contradicciones en la conducta y las fluctuaciones emocionales.

Una relación particularmente significativa, que puede llegar a ser conflictiva, es la que se establece con los padres, acompañada de una actitud social caracterizada por un espíritu reivindicativo. (Silva, 2007)

La socialización puede entenderse como el proceso mediante el cual la sociedad influye en el individuo, moldeándolo y adaptándolo a las condiciones de una sociedad específica. Al mismo tiempo, este proceso incluye la respuesta o reacción del individuo frente a dicha influencia. Es el medio por el cual los miembros de una colectividad aprenden los modelos culturales de su entorno, los internalizan y los transforman en sus propias normas personales de vida. Históricamente, la familia ha sido el agente socializador más relevante en la vida del individuo. Sin embargo, los cambios sociales derivados de la industrialización y la modernización han modificado este panorama. Actualmente, otros agentes socializadores, como los grupos de pares, el sistema educativo y los medios de comunicación masiva, también desempeñan un papel significativo en este proceso.

Este último factor influye en las percepciones de la realidad sobre las que actúan los adolescentes y, en contextos de fragilidad, puede convertirse en una fuente de incertidumbre (Navarro-Pérez et al., 2015). Como indican Navarro-Pérez et al., para comprender la realidad que enfrentan los adolescentes vinculados de alguna forma a entornos de riesgo, es fundamental analizar tanto las relaciones familiares y afectivas como las expectativas subjetivas de los adolescentes. También resulta clave considerar el papel de la educación obligatoria y reglada dentro de una estructura social más amplia.

En este análisis, exploraremos las relaciones familiares y afectivas a través de la teoría del apego propuesta por J. Bowlby, la cual sigue vigente y se complementa con otras perspectivas actuales.

10.2.2 La teoría del apego

La "teoría del apego", desarrollada por el psicólogo John Bowlby (1979), se refiere al vínculo que el niño o niña establece con sus cuidadores, proporcionando la seguridad emocional necesaria para un desarrollo adecuado de los mecanismos de respuesta y la capacidad de interactuar positivamente con el entorno.

Según esta teoría, los adolescentes que durante su infancia establecieron un vínculo inseguro con sus madres tienen una mayor probabilidad de sobreestimar la confiabilidad de los extraños, como señalan Xiaomei Li et al. (2022):

> The idea is to understand whether early attachment relationships with mothers have a longitudinal, predictive association with how adolescents process cues related to trustworthiness, both at the behavioral level and the brain level," y "We were able to see how early relationship dynamics during toddlerhood, which is a key period for social-emotional development, predicted adolescent functioning, even at the level of the brain.

Como sostienen Xiaomei Li et al., (2022), el núcleo de la teoría del apego remite a la confianza del niño en su cuidador principal (madre, en gran mayoría de los casos), que le brinda atención, calidez y consuelo cuando estas sean necesarias. Un apoyo inconsistente o poco confiable por parte del cuidador puede conducir a un patrón de apego inseguro. McElwain (2022) señala la importancia fundamental de que los padres sean abiertos a las emociones negativas de sus hijos. (Xiaomei Li et al., 2022),

Bowlby afirma que, los efectos inmediatos y a largo plazo que median la salud mental del niño son la resultante de una experiencia de relación cálida, íntima y continua entre la madre y su hijo por la cual ambos encuentran satisfacción. (Bowlby, 1951) La teoría del apego desarrollada por Bowlby en el periodo de1969 a 1980, describe el efecto que producen las experiencias tempranas y la relación de la primera figura vincular en el desarrollo del niño, rescatando en la base de sus principios conceptos inherentes a la etología y al psicoanálisis.

Según Bowlby (1965), el apego es la primera relación del recién nacido con su madre o con un cuidador principal, constante y receptivo a las señales del niño. Se trata de un proceso que sirve de base a todas las relaciones afectivas en la vida hacia personas significativas - progenitores, maestros o personas con las cuales se han formado vínculos duraderos.

La mayoría de las investigaciones destacan el apego desorganizado o la ausencia de este, considerado el extremo más problemático dentro del espectro de estilos de apego.

En casos de maltrato infantil, el niño que se siente asustado experimenta un colapso de los mecanismos comportamentales, lo que afecta significativamente su capacidad para tolerar la frustración y disminuye su confianza en un cuidador impredecible, que no ofrece seguridad ni estabilidad. Estos niños suelen exhibir comportamientos controladores, punitivos y agresivos, y en ocasiones presentan una inversión de roles, adoptando una actitud paternal hacia sus madres, quienes a menudo enfrentan trastornos psicológicos.

Además, los niños provenientes de estos contextos suelen tener dificultades durante la edad escolar, manifestando carencias en sus habilidades sociales y cognitivas.

De este modo, se destacan las repercusiones de las relaciones tempranas entre madre e hijo, las cuales dejan marcas significativas y duraderas en la salud mental del individuo. Los estudios contemporáneos en neurociencia sobre el desarrollo cerebral hasta la adultez revelan cambios notables tanto a nivel estructural como comportamental. Aunque la influencia genética desempeña un papel relevante en la generación de comportamientos alterados, esta influencia está mediada, en gran medida, por el entorno del individuo, lo que da lugar a modificaciones epigenéticas (Moneta, 2014). La evidencia acumulada refuerza aún más la conclusión sobre la importancia crucial de los vínculos primarios en el desarrollo cerebral y su vulnerabilidad a trastornos mentales (Moneta, 2007).

Winnicott (1971) identifica distintos tipos de apego:

Apego seguro: Los niños con apego seguro tienden a explorar libremente en presencia de su madre, muestran protesta cuando ella se ausenta y la buscan activamente al regresar. Estos niños confían en madres que se caracterizan por ser sensibles y emocionalmente disponibles.

Apego inseguro evitativo: Este tipo de apego está relacionado con fallos en el establecimiento del vínculo materno-infantil. La figura materna suele ser sobreestimulante e intrusiva (Aizpuru, 1994). Los niños con este tipo de apego muestran poca angustia cuando la madre no está presente y evitan buscar contacto con ella. Se comportan de manera distante, evitan el contacto visual y sus madres tienden a rechazar el contacto físico con ellos.

Apego inseguro ambivalente o resistente: Los niños con este tipo de apego buscan la proximidad de su madre, pero al mismo tiempo muestran resistencia a ser consolados

por ella. Protestan y lloran intensamente ante su separación, manifestando agresión y ambivalencia hacia ella. Estos niños se frustran fácilmente, y sus madres tienden a responder de manera inconsistente, oscilando entre actitudes distantes e intrusivas. (Aberastury, Knobel, 1970).

Durante la niñez, las figuras parentales representan la principal fuente de apoyo psicológico y seguridad emocional. En la adolescencia, el individuo atraviesa un proceso de transformación caracterizado por la tendencia a desidentificarse de sus padres, con el objetivo de encontrar nuevos referentes propios. Este tránsito implica pasar de una relación endogámica a una exogámica, iniciándose en la pubertad un lento proceso de desvinculación parental.

En este proceso, los vínculos con los amigos adquieren un papel cada vez más relevante, permitiendo la incorporación de identificaciones transitorias que ayudan al adolescente en la construcción de su identidad. (Aberastury, Knobel, 1970)

Algunas investigaciones demostraron que el punto de vista del adolescente sobre su relación con la madre y con el padre influencia en la forma en que percibe el vínculo con sus amigos; sea este confiado, evitativo, hostil o de excesivo control. (Vega et al., 2011)

En la adolescencia, uno de los principales trabajos psíquicos que se activan es el desprendimiento de la autoridad parental. Este proceso, que implica retirar las investiduras libidinales de los primeros objetos de amor, se complementa con el fortalecimiento de los vínculos entre el adolescente y sus pares, los cuales proporcionan un soporte emocional y psicológico esencial (Silva, 2007).

Freud (1908) señala que este desprendimiento de la autoridad parental es una de las operaciones más necesarias, pero también una de las más dolorosas en el desarrollo del individuo. Este proceso suele estar acompañado por una confrontación generacional, marcada por el cuestionamiento de las normas, pautas y valores internalizados a través del ideal del yo. El adolescente se atreve a romper su dependencia de los padres para emprender el desafío de crear su propia identidad y subjetivarse.

La confrontación generacional es inherente a la adolescencia, y en ella resultan imprescindibles los procesos de elaboración psíquica inconsciente y la inserción en grupos de pares, que brindan al adolescente el apoyo necesario para afrontar el desprendimiento de la autoridad parental. Este proceso implica dejar de definirse exclusivamente a través de los padres para alcanzar una autonomía que permita al adolescente ser él mismo. Requiere también abandonar la idealización de la figura parental para encontrar nuevos referentes en otras figuras.

La caída de la omnipotencia parental genera en esta etapa sentimientos de desamparo y soledad. Se trata de un período de profundos cambios que marca el inicio de un lento proceso de duelo. En este contexto, el adolescente atraviesa múltiples muertes simbólicas que son esenciales para su desarrollo y transición hacia la adultez. (Aberastury, Knobel, 1970).

10.2.3 Estructura en crisis – la desidealización de los padres

León y Rebeca Grinberg (1976) destacan la importancia de las relaciones objetales y las identificaciones en la adolescencia, y señalan que esta etapa representa una estructura en crisis, tanto a nivel familiar como en la organización social. Consideran que el adolescente, como sujeto en transición, tiende a ser percibido como un marginado dentro de la sociedad.

Los autores también hacen referencia a los ritos de pubertad en las sociedades primitivas, señalando que estos rituales son un ejemplo claro de las estrictas limitaciones impuestas por las prohibiciones del Superyó social. Estas restricciones buscan garantizar que no se transgredan las normas establecidas por el grupo privilegiado adulto.

Con frecuencia, los padres no comprenden la complejidad del conflicto que surge cuando son desidealizados por sus hijos adolescentes, un proceso que es parte integral de los importantes cambios que estos experimentan al enfrentarse a nuevas ideologías, sistemas de valores y perspectivas desde las cuales interpretar el mundo.

Este proceso, en el que los padres dejan de ser percibidos como ídolos omnipotentes, constituye uno de los duelos que el adolescente debe atravesar en su desarrollo. Al mismo tiempo, también es un duelo que los padres necesitan elaborar para adaptarse a esta nueva dinámica. El universo adolescente puede concebirse como una estructura en constante oscilación entre dos extremos: la inestabilidad generada por los cambios psicobiológicos característicos de esta etapa y la inseguridad proveniente del entorno social. A esta compleja dinámica se añade la necesidad de encontrar un "continente" estable que proporcione al adolescente solidez y confianza en su identidad, facilitando su proceso de separación e individuación (Vega et al., 2011).

León y Rebeca Grinberg (1976) introducen el concepto de "vínculo de dualidad", afirmando que este tiene su origen en la relación diádica primitiva entre el niño y su madre. La naturaleza de esta relación será determinante para el desarrollo del crecimiento psíquico del niño, específicamente en su capacidad para discriminar entre sujeto y objeto,

símbolo y lo simbolizado, fantasía y realidad, interior y exterior, así como para alcanzar la etapa de "separación-individuación".

León Grinberg (1976) también destaca que el planteamiento de Bion ofrece una hipótesis de trabajo valiosa para comprender las vicisitudes que pueden surgir en el vínculo entre el bebé y su madre. Esta relación, entendida como una relación simbólica prototípica, constituye una interacción esencial entre dos sujetos.

10.2.4 La adolescencia, su interrelación con el entorno y la familia

La etapa de la adolescencia se caracteriza por una marcada capacidad de soñar y fantasear, lo que facilita la creación de un espacio tridimensional, con una noción de tiempo real y un predominio del uso de la identificación proyectiva normal. Estas habilidades contribuyen al avance en el proceso de simbolización y al crecimiento mental. Sin embargo, cuando ha existido un fracaso en la relación con el objeto materno o su figura sustituta —es decir, cuando la madre o persona de referencia en la crianza no ha ejercido una adecuada capacidad receptiva y de contención frente a las proyecciones derivadas del padecimiento mental del niño—, este último no logra desarrollar una noción de espacio interno. Estos niños presentan dificultades en el proceso de aprendizaje y no logran realizar identificaciones genuinas para asimilar conocimiento.

En su lugar, tienden a adoptar actitudes imitativas, manifestando pseudoidentificaciones narcisistas o identificaciones adhesivas. Estos sujetos habitan un mundo bidimensional, donde se sienten "pegados" a la superficie del objeto. De esta forma, se convierten en una extensión del objeto, imitando tanto su apariencia como su comportamiento. (Silva, 2007)

Rebeca y León Grinberg (1976) destacan que las convicciones de cada individuo están profundamente ligadas a sus fantasías inconscientes específicas, las cuales constituyen una parte esencial del sentimiento de identidad. Los autores otorgan especial relevancia a estas fantasías inconscientes, así como a las ideas y juicios de valor que satisfacen las necesidades más profundas del sujeto.

La familia, entendida como un sistema abierto en constante interacción con su entorno, está sujeta a impactos de naturaleza social, política, económica, cultural y religiosa. Sin embargo, los tipos, modos y grados de apertura de cada familia hacia su entorno dependen de una variedad de factores adicionales.

Según Minuchin (1994), la estructura familiar puede definirse como el conjunto invisible de demandas funcionales que organizan la interacción entre los miembros de la familia. En este sentido, la familia opera como un sistema que se rige por pautas transaccionales.

Dentro de nuestra cultura y sociedad, coexisten diversos tipos de familias. Tanto la familia como la escuela, considerados los núcleos donde el sujeto experimenta sus primeras vivencias, desempeñan un papel clave. En estos espacios, el individuo observa modelos significativos debido a la carga afectiva que los une, recibe normas de comportamiento, comienza a comprender las consecuencias de sus actos y compite con sus iguales (Samper García et al., 2000).

Diversas variables familiares se consideran fundamentales para el desarrollo personal del niño. Estas incluyen la estructura familiar, el tamaño de la familia, y la cantidad y calidad de las relaciones entre sus miembros. Una estructura familiar se caracteriza por la predictibilidad y estabilidad de las relaciones sociales, lo que implica cierto grado de jerarquía de autoridad y un nivel adecuado de organización y planificación en las actividades y la distribución de responsabilidades.

La principal contribución de las familias, a través de su estructura, es un sentido de seguridad. Cuando las familias carecen de estructura, tienden a transmitir indecisión e inseguridad a los más jóvenes, quienes se enfrentan a la falta de un marco de referencia estable y no pueden prever las consecuencias de su conducta (Watson, Lindgren, 1991).

Los estudios clásicos de Baumrind sobre la relación entre la conducta parental y los patrones de personalidad de los hijos concluyeron que los niños seguros de sí mismos provenían de padres que ejercían un alto grado de control, mantenían una comunicación abierta, ofrecían apoyo emocional y fomentaban la madurez. Por el contrario, los niños ansiosos, inquietos o deprimidos solían tener padres que ejercían poco control, mostraban menores exigencias de madurez, se comunicaban menos y ofrecían escaso apoyo.

Asimismo, los padres de niños inmaduros mostraron un nivel de apoyo emocional moderado, pero puntuaron negativamente en todos los demás aspectos. Según estos estudios, el modelo de niño maduro se beneficiaba de padres que combinaban un control firme con amor y afecto, mientras que los niños inmaduros recibían escaso control y pocas exigencias para desarrollar una conducta madura (Samper García et al., 2000).

10.2.5 La percepción subjetiva de la figura materna/paterna

Los estilos educativos y las estrategias de disciplina ejercidos por el padre y/o la madre, según la percepción de los adolescentes, se evalúan a través del Child's Report of Parental Behaviour Inventory (CRPBI) desarrollado por Schaefer (1965). Este instrumento permite analizar cómo los hijos perciben la disciplina familiar en su relación tanto con el padre como con la madre, examinando categorías como: autonomía, autonomía y amor, amor, amor y control, control, hostilidad, hostilidad y autonomía.

Conforme los adolescentes avanzan en edad, perciben en su familia un incremento de confianza para actuar con mayor libertad y expresar sus sentimientos. También se observa un aumento en su seguridad para tomar decisiones de manera independiente, así como una mayor estimulación hacia actividades intelectuales, sociales y culturales por parte de su entorno familiar (Samper García et al., 2000).

En general, los adolescentes perciben un incremento en la autonomía promovida tanto por el padre como por la madre, caracterizada habitualmente por una disciplina más flexible. Este cambio refleja una relajación de las normas y un menor nivel de control a medida que los adolescentes demandan mayor independencia y consolidan su autonomía. Sin embargo, este aumento de autonomía se acompaña de una percepción de disminución en la expresión de apoyo emocional, una menor posesividad y sobreprotección materna, así como una reducción de la sensación de negligencia o falta de atención por parte de sus madres (Samper García et al., 2000).

En cuanto a los estereotipos de género en la educación de los hijos, se observan cambios más significativos en la relación de los adolescentes con sus madres. Al final de este periodo evolutivo, los adolescentes perciben a sus padres como más flexibles. Por su parte, las madres, además de otorgar mayor autonomía, son percibidas como menos cercanas, con menores expresiones de afecto y apoyo emocional, y con un nivel reducido de protección hacia sus hijos.

El componente afectivo, que tradicionalmente está más vinculado a la relación madre-hijo durante la infancia, parece disminuir progresivamente a lo largo de la adolescencia. En general, el clima familiar, tal como lo perciben los adolescentes, tiende a mejorar a medida que estos avanzan en madurez y en su desarrollo evolutivo. No obstante, la percepción familiar suele ser más negativa en los primeros años de la adolescencia, mejorando gradualmente con el tiempo (Samper García et al., 2000).

Bion asocia esta situación con fenómenos caracterizados por violencia, invariabilidad y subversión del sistema, elementos intrínsecos a cualquier proceso de cambio, a los que denomina "cambio catastrófico". Según Bion, una situación o idea nueva posee una fuerza potencialmente disruptiva que, en mayor o menor medida, afecta y desestabiliza la estructura del campo en el que se manifiesta (Clavel de Kruyff, 2007). La transformación de una estructura en otra implica momentos de desorganización, dolor y frustración. Este proceso de cambio puede alterar la estructura de la personalidad y está relacionado con diferentes estilos educativos parentales.

Entre ellos se destacan:

Estilo democrático o autoritativo: Caracterizado por altos niveles de afecto y control, promoviendo un equilibrio entre ambos factores.

Estilo autoritario: Definido por un bajo nivel de afecto y un alto nivel de control, con tendencia a imponer normas estrictas.

Estilo permisivo: Marcado por altos niveles de afecto y bajo control, lo que genera mayor flexibilidad en las normas.

Estilo negligente: Caracterizado por bajos niveles tanto de afecto como de control, lo que implica una falta significativa de atención y dirección.

10.2.6 El rol esperado del adolescente y sus mecanismos de defensa psicológica

León y Rebeca Grinberg (1976) consideran que el individuo puede llegar a construir un ideal de sí mismo en función de su "rol" diferencial dentro del sistema de clasificación vigente en su sociedad. Durante la adolescencia, el individuo comienza a desarrollar características que lo diferencian de sus semejantes, percibiendo en ellos distintas posiciones o "roles". Estas posiciones y roles no solo actúan como sistemas de referencia para facilitar la comunicación entre los individuos, sino que también son asumidos de maneras particulares por cada persona.

Sin embargo, los roles pueden convertirse en máscaras que ocultan la verdadera identidad, lo que plantea una de las cuestiones más complejas: la autenticidad de la identidad individual. Según los autores, en términos simplificados, podría afirmarse que una identidad auténtica implica "ser algo", mientras que desempeñarse "como algo" corresponde a una pseudoidentidad.

La interacción del adolescente con los distintos entornos en los que vive o ha vivido, así como las múltiples variables que intervienen en cada uno de ellos, son factores

de gran importancia. Desde la psicología, resulta esencial destacar cómo se han internalizado estas experiencias de interacción. En este proceso, es relevante considerar las defensas psicológicas que pueden manifestarse de manera automática. Una de las principales defensas es la proyección, que consiste en atribuir a otras personas sentimientos desagradables, inaceptables o incluso aceptables que el individuo no reconoce como propios (Silva, 2007).

En ocasiones, los adolescentes perciben a sus profesores y padres como injustos, poco razonables o distantes. Estas percepciones suelen estar vinculadas a situaciones de fracaso en la relación con su entorno, especialmente cuando el objeto materno o su figura sustituta no han logrado ejercer una adecuada capacidad receptiva y de contención frente a las proyecciones derivadas del malestar mental del niño. En estos casos, el adolescente puede experimentar dificultades para desarrollar una noción sólida de espacio interno.

Además, resulta relevante subrayar la influencia que tienen las creencias y actitudes de los adultos respecto a los adolescentes en la forma de interactuar con ellos, ya que estas percepciones determinan en gran medida el comportamiento de los jóvenes (Güemes-Hidalgo et al., 2017).

10.3 Los adolescentes y los límites - transgresión

10.3.1 Adolescentes - regulación emocional y depresión

La adolescencia, una etapa marcada por la transición y el cambio, resalta la importancia de la regulación emocional y la resolución de conflictos para el bienestar y el desarrollo socioemocional del individuo (César, 2015). La regulación emocional se entiende como la capacidad de experimentar tanto estados afectivos positivos como negativos, reflexionar sobre su utilidad, atraerlos o alejarlos según sea necesario, y monitorear las emociones propias y las de los demás (Gracia et al., 2020).

Factores como la salud mental de los padres y la calidad de la relación con la madre desempeñan un papel clave en el desarrollo de la regulación emocional. Bajos niveles en estas variables suelen estar asociados con un mayor número de conductas disruptivas y un rendimiento académico más deficiente. Además, algunos estudios realizados con adolescentes señalan diferencias de género en la capacidad de

autorregulación afectiva, donde las adolescentes tienden a obtener puntuaciones más altas que sus pares masculinos (César, 2015).

Según Kemp (2018), el uso de las redes sociales ha experimentado un crecimiento exponencial en la última década, constituyendo un factor de riesgo para la salud mental de los adolescentes. Estas plataformas influyen significativamente en su bienestar psicológico y en la regulación emocional. La disponibilidad instantánea y la dedicación excesiva a las redes pueden derivar en un uso descontrolado, generando consecuencias negativas en el ámbito psicosocial. Este impacto se agrava en la adolescencia, una etapa en la que las emociones negativas se experimentan con mayor frecuencia e intensidad (Gracia et al., 2020).

En relación con los trastornos depresivos, los principales factores de riesgo incluyen preocupaciones familiares, antecedentes de alcoholismo en la familia, padecimiento recurrente de enfermedades y el estado psicopatológico de la madre, entre otros. Vélez y colaboradores (1989) destacan que los problemas emocionales de la madre aumentan significativamente el riesgo de desarrollar depresión mayor y ansiedad excesiva en los adolescentes.

La depresión, además, se identifica como un trastorno emocional de alto impacto, siendo la tercera causa de muerte entre jóvenes de 15 a 24 años. Se estima que aproximadamente uno de cada veinte niños/as y adolescentes enfrentará un episodio depresivo antes de cumplir los 19 años. En la década de los 90, la Organización Mundial de la Salud advirtió que tanto el suicidio como la depresión se convertirían en problemas de salud prioritarios en el siglo XXI (Gracia et al., 2020).

10.3.2 Suicidio e ideación suicida

El suicidio resulta de la interacción de múltiples factores que, en un momento dado, generan un intenso malestar emocional percibido como irreversible y permanente, lo que lleva a la persona a considerar que la única salida posible es terminar con su vida. En España, los datos indican que una media de 3.801 personas se suicida cada año, de las cuales el 75% son hombres. En 2022, se registraron 4.227 muertes por suicidio, de las cuales 341 correspondieron a jóvenes entre 15 y 29 años (224 hombres y 117 mujeres). Actualmente, el suicidio es la principal causa de muerte no natural en este grupo de edad, superando a los accidentes de tráfico, cuya incidencia ha disminuido significativamente.

Un aspecto preocupante es el descenso en la edad de inicio de conductas suicidas. En menores de 15 años, el suicidio genera un impacto familiar y social considerable. La relación con la familia es una de las variables más influyentes en los intentos suicidas; mantener relaciones conflictivas o insatisfactorias con el padre o la madre incrementa el riesgo de intentarlo. Factores como el bajo apoyo parental, el alto control materno y la falta de una interacción armoniosa son elementos que contribuyen significativamente a estas conductas (Palacios, 2010).

En la adolescencia, la conducta suicida puede conceptualizarse como un proceso continuo que comienza con la ideación suicida, pasa por las autoagresiones y las amenazas, y puede avanzar hacia intentos de suicidio e incluso culminar en un suicidio consumado (Montés, Jiménez, 2023).

Esta etapa, caracterizada por cambios físicos y psicológicos significativos, coincide con el inicio de experiencias en múltiples ámbitos como la afectividad, la sexualidad, la integración en grupos de pares y los retos académicos o profesionales. Estas vivencias exigen constantes adaptaciones y reflexiones que son esenciales para construir la identidad, así como un sistema de valores, objetivos y metas, pero que, en ocasiones, resultan difíciles de gestionar emocionalmente.

En este contexto, el entorno familiar adquiere un papel crucial. Los padres, madres y otros educadores o figuras de referencia cercanas desempeñan una función esencial en la creación de un espacio seguro que favorezca el crecimiento y el desarrollo personal de los adolescentes (Montés, Jiménez, 2023).

El suicidio figura entre las tres principales causas de muerte en adolescentes a nivel mundial, siendo este grupo el que presenta el incremento más acelerado en las tasas de suicidio en comparación con otras edades. En las últimas décadas, la prevalencia de conductas suicidas, incluyendo intentos y suicidios consumados, ha aumentado de forma alarmante (Sanchis, Domènech-Llaberia, 2010). Las dinámicas familiares juegan un papel crucial como factor de riesgo en el suicidio adolescente, donde se destacan malas relaciones con los padres, conflictos familiares persistentes, desorganización en la estructura familiar nuclear y la incapacidad de mantener vínculos adecuados (Garcés et al., 1998).

La investigación sobre conductas suicidas diferencia entre ideación, intento y acto consumado, y reconoce la diversidad de factores que los configuran. Según Rascón et al. (2004), la ideación suicida se define como una forma de afrontar los problemas, mientras que el intento se refiere al daño autoinfligido con diversos grados de intención de morir

o de causarse lesiones. La ideación puede oscilar entre pensamientos vagos sobre el escaso valor de la vida (ideación pasiva) y pensamientos más específicos relacionados con la planificación de un suicidio (ideación activa).

Las experiencias vitales percibidas como altamente estresantes pueden desencadenar en los adolescentes pensamientos de no querer seguir viviendo. Aunque en muchos casos estos pensamientos no trascienden, la persistencia del estrés y la sensación de desesperanza ante un cambio pueden generar ideas suicidas recurrentes. En este contexto, el acceso a información y consejos sobre suicidio en internet o redes sociales puede aumentar significativamente el riesgo de comportamiento suicida. El acto de buscar y planificar un método es en sí mismo un indicador de altísimo riesgo.

Además, los estados de ánimo negativos y las alteraciones cognitivas relacionadas con la desesperanza prolongada pueden dar lugar a pensamientos negativos en relación a la existencia propia y la autoestima. Estas creencias refuerzan la percepción de inutilidad y pueden llevar a la planificación de actos suicidas (Montés, Jiménez, 2023).

El principal deseo de muchas personas que piensan en suicidarse no es necesariamente morir, sino poner fin a su sufrimiento. Expresar sus intenciones de quitarse la vida suele interpretarse como un llamado de ayuda, que refleja la ambivalencia entre el deseo de acabar con todo y la esperanza de ser salvados. Sin embargo, factores psicológicos como la impulsividad, la baja tolerancia a la frustración y a la incertidumbre, la percepción subjetiva de carencia de cuidados y atención, la inhibición emocional y las dificultades para resolver problemas pueden intensificar sentimientos de desamparo y desesperanza, especialmente en presencia de crisis familiares o eventos altamente estresantes. Este cúmulo de factores puede llevar al adolescente al silencio y la falta de comunicación, con consecuencias negativas para su bienestar (Montés, Jiménez, 2023).

Durkheim (1897) subrayó el rol de la familia y el estado civil en el desencadenamiento del acto suicida, definiéndolo como toda muerte que resulta, directa o indirectamente, de un acto llevado a cabo por la misma persona, quien es consciente de sus consecuencias. Por su parte, Lecrubier (2002) identificó la ideación suicida como una importante señal de alarma y un fuerte predictor tanto de intentos como de suicidios consumados.

Las señales de alerta relacionadas con pensamientos suicidas pueden manifestarse de manera verbal o no verbal. Estas últimas incluyen cambios repentinos en la conducta, como irascibilidad, incremento de agresividad, indiferencia excesiva, pasividad,

apariencias tristes, aislamiento prolongado, falta de interés por la socialización, entre otras conductas preocupantes (Montés, Jiménez, 2023).

La conducta suicida no es aleatoria; está vinculada a factores sociales, psicológicos y biológicos cuya interacción compleja dificulta su predicción. Estudios epidemiológicos sobre ideación suicida en adolescentes han revelado una gran variedad de datos en términos de prevalencia. Algunos autores destacan que los individuos que consumaron el suicidio presentaban índices elevados de pensamientos recurrentes sobre la muerte y el suicidio (Sanchis, Domènech-Llaberia, 2010).

Las variables de salud mental, género y edad son factores determinantes que, junto con elementos genéticos, biológicos, sociales y demográficos, así como adversidades en la infancia y ciertos rasgos de personalidad, conforman un conjunto de variables interrelacionadas que influyen en la vulnerabilidad individual frente a trastornos mentales, el estrés y la adversidad. Domènech-Llaberia et al. (2005) destacan que, entre los 15 y 19 años, los suicidios consumados son seis veces más frecuentes en hombres que en mujeres, y subrayan la incidencia del abuso físico y sexual como adversidades significativas en la infancia.

Existe una clara relación entre los intentos de suicidio en adolescentes que han sufrido alteraciones familiares y aquellos que han sido víctimas de abusos durante su infancia. Estas experiencias adversas suelen manifestarse en comportamientos como tristeza persistente, baja autoestima, vergüenza excesiva, aislamiento y ansiedad social. Según Lecrubier (2002), la ideación suicida, generalmente vinculada a la depresión y la desesperanza, constituye un requisito previo para el intento de suicidio, marcado por sentimientos de soledad, pérdida y despersonalización. En este estado, los valores y estilos cognitivos del individuo pueden alterarse, transformando su percepción del mundo. (Sanchis, Domènech-Llaberia, 2010)

El establecimiento de vínculos afectivos seguros es considerado una protección crucial contra trastornos depresivos y conductas suicidas. Los niños que no logran desarrollar estos lazos debido a circunstancias adversas están menos protegidos frente a la enfermedad mental y el suicidio, lo que resalta el papel del entorno familiar como un factor desencadenante o protector clave. (Domènech-Llaberia et al., 2005) Relacionarse de manera no satisfactoria o conflictiva con los padres incrementa significativamente el riesgo de intentos suicidas. (Palacios, 2010)

La ideación o conducta suicida refleja conflictos subyacentes que deben ser abordados para reducir la probabilidad de un desenlace fatal. (Lecrubier, 2002) Los

jóvenes con depresión pueden presentar síntomas disfrazados, como tristeza recurrente, desesperanza, incapacidad para disfrutar de actividades, aislamiento, comunicación limitada, baja autoestima, sentimientos de culpa, irritabilidad, hostilidad, dolores físicos, ausencias escolares frecuentes o un rendimiento académico bajo (Domènech-Llaberia et al., 2005).

10.3.3. El ideal de la madre y la percepción filial como construcción social

Lorena Saletti sostiene que "tanto el amor maternal como el instinto son construcciones sociales elaboradas por la cultura, aprendidas y reproducidas" (Saletti, 2008, p. 172). Hacia finales del siglo XIX, las ideologías relacionadas con la educación infantil sufrieron un cambio significativo. El instinto materno dejó de considerarse suficiente para garantizar una crianza adecuada y se desarrolló una ideología científicamente fundamentada, guiada por expertos, cuyo propósito era disciplinar a las madres para que sirvieran a los intereses de la nación. El discurso médico se convirtió en un mecanismo para moldear la "naturaleza femenina", asignándole un papel social redefinido. A través de este discurso, se otorgó a las mujeres una gran responsabilidad sobre la prosperidad y el orden social, mientras se les incentivaba a abandonar otros espacios. Este modelo también impuso una pesada carga moral, generando sentimientos de culpa severa en aquellas mujeres que no cumplían con las expectativas del rol maternal (Bolufer, 1998).

Hoy en día, también persiste un modelo de las formas de amor maternal como constructo social que impone exigencias a las mujeres, configurando una maternidad vigilada y necesaria para mantener el modelo patriarcal (Alemany-Arrebola et al., 2019).

Badinter (1981) subraya la variabilidad del sentimiento materno y desafía el mito del instinto maternal al señalar que la maternidad es un sentimiento fluctuante, condicionado por la historia personal y social de la madre. Según su análisis, el rol de la madre es una construcción cultural, y no un instinto innato derivado de una supuesta naturaleza femenina. Simone de Beauvoir, en su ensayo *El segundo sexo* (1949), ya había cuestionado el amor maternal como una imposición social y cultural en la construcción de la figura de la mujer.

En este contexto, el amor materno se presenta como una "aptitud natural" y se destaca como el factor central en el desarrollo infantil. La estabilidad emocional de la madre es considerada crucial para prevenir ansiedades y miedos en los niños. Estas

primeras décadas de la era permisiva pusieron énfasis en la necesidad de una atención materna absoluta, aunque advirtiendo también sobre los riesgos de la sobreprotección y la indulgencia excesiva (Alemany-Arrebola et al., 2019).

A partir de este constructo social del ideal materno, se han modelado las creencias, percepciones y actitudes de los hijos respecto a los estilos educativos, los cuales se han conformado desde un prisma de género. Aunque la construcción del género es un proceso intraindividual, este se desarrolla en constante interacción con el contexto social y cultural, donde se refuerzan identidades estereotipadas y sexistas basadas en la autoridad masculina y la dependencia femenina. Estas creencias, transmitidas de generación en generación, se naturalizan con el tiempo y son asumidas como verdades absolutas, influyendo también en los estilos parentales y en las prácticas de crianza (Cantón-Cortés, Ramírez & Cantón, 2014; Shek, 1998, Citado en Alemany-Arrebola et al., 2019).

Los padres desempeñan un papel crucial en el proceso de socialización de sus hijos, orientándolos hacia el desarrollo de su individualidad, autorregulación y autoafirmación. Esta labor incluye la supervisión y la aplicación de actos disciplinarios como parte del control conductual. Es importante destacar que los estilos educativos parentales dependen del conocimiento que los padres tengan sobre el desarrollo evolutivo de sus hijos, de la cultura en la que están inmersos y de sus propias experiencias previas de crianza (Infante, Martínez, 2016). Aunque gran parte de las investigaciones en este ámbito se han enfocado principalmente en el rol de la madre, estudios recientes sugieren que tanto padres como madres adoptan estilos de crianza diferenciados, lo cual aporta matices importantes al análisis de las dinámicas familiares (Alemany-Arrebola et al., 2019).

Alemany-Arrebola et al. (2019) recogen que, según autores como Cantón et al. (2014), las madres suelen ser percibidas por los hijos como más comprensivas, cercanas, cariñosas e involucradas en las tareas escolares del hogar. Además, presentan estilos de disciplina más flexibles e igualitarios, con altos niveles de comunicación, afecto y control, al tiempo que son menos severas y más permisivas. Por otro lado, Capano y Luján González (2016) destacan que tanto hijos como hijas tienden a considerar a las madres como menos cariñosas, menos inductivas y más indulgentes en comparación con los padres.

A medida que los hijos crecen, se percibe una disminución en el apoyo y la implicación de ambos progenitores, así como en el grado de control y supervisión (Musitu, Cava, 2001). Además, diversos estudios señalan que el estilo educativo no es

uniforme y varía según el género de los hijos, lo que resalta la necesidad de replantear los estilos de crianza para fomentar la igualdad de género desde las primeras etapas. Educar en igualdad dentro del núcleo familiar es clave para evitar la perpetuación de creencias estereotipadas sobre los roles de género, que pueden derivar en problemáticas como la violencia contra las mujeres.

Por su parte, Molina et al. (2017) destacan que las madres suelen asumir un papel más activo en el control de la conducta inadecuada, utilizando estrategias como la omisión (retirar la palabra o privar al adolescente de su paga, entre otras). También fomentan la asunción de responsabilidades, obligando al adolescente a enfrentar las consecuencias de su conducta y a reparar el daño causado. Según la percepción de los hijos, las madres desempeñan un rol más significativo en su educación.

Finalmente, los autores subrayan que los estilos de crianza materna y paterna son percibidos de manera diferente por los hijos y están claramente influenciados por el sexo y la edad. En general, los adolescentes tienen una visión más negativa del comportamiento de sus progenitores en comparación con los niños, ya que perciben menos muestras de afecto y más críticas, debido a que las estrategias basadas en el cariño tienden a dar paso a un enfoque más centrado en el control.

Los datos de diversas investigaciones evidencian que la percepción de las estrategias de control parental varía en función del sexo. Del Barrio y Carrasco (2004) identificaron diferencias en los estilos de crianza percibidos por mujeres y varones, siendo estos últimos quienes consideraban que sus padres les imponían mayores niveles de control, hostilidad y una combinación de autonomía con amor. (Alemany-Arrebola et al., 2019)

Cabe destacar que esta percepción no solo está mediada por el género, sino también por otras variables contextuales que pueden influir significativamente, como el centro educativo al que asiste el adolescente, su nivel socioeconómico o el entorno cultural en el que se desarrolla. Estas variables ofrecen una perspectiva más amplia para entender las dinámicas familiares y las diferencias en los estilos de crianza percibidos.

10.3.4 El incesto: perspectivas y análisis

Con prefijo negativo: incestus: no casto.

E. Roberd, B. Pastor, 2001

El tema del incesto, particularmente en el contexto de la relación madre-hijo se relaciona con el contenido de la pieza *L´Étang* de G. Vienne.

El incesto ha sido históricamente considerado un tabú universal en casi todas las culturas. R. J. Aragonés (2007) explora el origen y la naturaleza de este fenómeno, analizando los trabajos de Freud, *Tótem y Tabú* (1930), y Lévy-Strauss, *Antropología Estructural* (1974), quienes basaron sus estudios en la prohibición del incesto sin profundizar en su origen ni en la esencia de lo prohibido. Según Aragonés, el deseo incestuoso y el complejo de Edipo son pilares fundamentales del psicoanálisis; sin ellos, "pierde su columna vertebral", y la teoría evolutiva "evita situar el lugar del homo edipicus en el camino al homo sapiens". (Aragonés, 2007, p. 7)

El autor sostiene que el psicoanálisis aún no ha logrado una explicación coherente sobre el origen y la naturaleza del incesto, a pesar de que constituye uno de sus fundamentos centrales. Define el incesto de manera negativa, como algo "no puro", destacando que, en la raíz del término, subyace una amenaza de castigo. Para Aragonés, el incesto está impregnado de una negación inherente que no puede ser ignorada ni completamente rechazadas.

> Que el incesto y la prohibición del incesto forman una díada indisociable y que juntos a la estructura de parentesco constituyen, en realidad, una tríada indivisible en que no se puede separar el incesto de la prohibición, ni estas, de la estructura de parentesco. (Aragonés, 2007, p. 12)

Aragonés (2007) propone una reflexión acerca de las tensiones existentes entre la naturaleza humana, las reglas evolutivas que regulan las relaciones biológicas y los imperativos culturales que moldean las conductas humanas. Desde una perspectiva biológica, el incesto conlleva efectos perjudiciales asociados a la endogamia, como el aumento en la probabilidad de transmisión de genes recesivos o defectuosos, lo que disminuye la aptitud biológica de la descendencia.

A nivel psicológico, se manifiesta una contradicción entre el deseo incestuoso y su represión social. Si bien los seres humanos poseen mecanismos innatos, como el "efecto de incesto", que inhiben de manera natural la atracción hacia parientes cercanos para evitar los riesgos biológicos mencionados, este deseo puede emerger en circunstancias emocionales particulares. Factores como el amor, la admiración o

carencias afectivas pueden motivar una proximidad emocional o física hacia un familiar cercano.

El incesto no solo se reprime por sus implicaciones biológicas, sino también por sus connotaciones morales y culturales. Las normas sociales que lo prohíben están vinculadas estrechamente a las estructuras familiares y a la preservación de jerarquías dentro del grupo. Los tabúes en torno al incesto funcionan como mecanismos para garantizar la cohesión social, preservar la integridad del grupo y reforzar las dinámicas de poder dentro de las familias.

Desde esta perspectiva, el incesto representa una transgresión de los límites que estructuran las relaciones familiares, al desafiar las categorías de lo que se considera "familiar" y "ajeno". En este contexto, Aragonés (2007) destaca que el deseo incestuoso se enfrenta a una contradicción inherente: mientras que puede surgir de manera natural en ciertos escenarios psicológicos, está profundamente reprimido y es moralmente inaceptable dentro de los marcos culturales que rigen las sociedades.

Según Freud (1912-1913), el incesto es un instinto natural y filogenético relacionado con el asesinato simbólico del padre por parte de los hermanos-hijos, dado que el hombre, como jefe de la manada, monopolizaba la sexualidad. En su libro, *Tótem y Tabú* (1912-1913), Freud aborda la prohibición del incesto y señala que esta no responde únicamente a razones prácticas, ya que incluso las relaciones amorosas no reproductivas son condenadas. El autor sostiene: "Creemos tan sólo comprender que en esta prohibición se toma muy en serio el papel del tótem (animal) como antepasado" (Freud, 1912-1913, p. 9).

El tótem, en este contexto, no solo define el grado de parentesco, sino que también actúa como símbolo de la prohibición de las uniones sexuales dentro del grupo. Según Freud, esta restricción está íntimamente relacionada con la supervivencia del grupo y la estructura social, garantizando la cohesión y el orden al impedir relaciones sexuales dentro del mismo linaje familiar.

> …un cierto número de hombres ejerce derechos conyugales sobre un cierto número de mujeres. Los hijos nacidos de este matrimonio de grupo tienen, naturalmente, que considerarse unos a otros como hermanos, aunque puedan no tener todos la misma madre y considerar a todos los hombres del grupo como sus padres. (Freud, 1912-1913, p. 10)

Freud menciona, entre diversos ejemplos, la costumbre de Lepers Island (Nuevas Hébridas), donde el hijo, al llegar a cierta edad, debe abandonar el hogar materno. En este contexto, la prohibición de contacto se extiende tanto a la madre como a la hermana, entrando en vigor tras la ceremonia de iniciación en la adolescencia. Con el tiempo, esta separación entre madre e hijo se intensifica, imponiéndose a la madre una mayor reserva que la aplicada al hijo.

A lo largo de los siglos, las leyes, normas sociales y valores culturales han reforzado el rechazo hacia este tipo de prácticas, considerándolas como uno de los crímenes más graves en el ámbito familiar. A pesar de la condena universal, el incesto madre-hijo sigue siendo un tema complejo, no solo por su violación directa de las normas sociales y legales, sino también por el profundo trauma psicológico que inflige a las víctimas.

El incesto madre-hijo es uno de los temas más controvertidos y delicados, y ha sido explorado desde diversas disciplinas como la psicología, la sociología, la antropología, el derecho y la ética. A continuación, se analizará este fenómeno desde diferentes perspectivas para comprender sus implicaciones y los daños causados a las personas involucradas.

Desde la perspectiva psicológica, el incesto madre-hijo se considera una forma grave de abuso sexual infantil, con consecuencias devastadoras tanto a corto como a largo plazo. Según Finkelhor (1984), este tipo de abuso puede provocar trastornos de ansiedad, depresión, problemas de autoestima y dificultades en la regulación emocional, impactando significativamente la capacidad de la víctima para establecer relaciones interpersonales saludables en la adultez. La dinámica es aún más compleja debido al rol de la madre como cuidadora primaria, lo que genera en el niño sentimientos de culpa, confusión y angustia cuando los límites entre el afecto y el deseo sexual se desdibujan. Estas experiencias pueden dañar profundamente su desarrollo emocional e identidad sexual.

Un estudio de Dallam (2001) destaca que las víctimas de abuso sexual incestuoso suelen desarrollar una visión distorsionada de las relaciones afectivas y sexuales, lo que puede derivar en problemas de confianza y disfunción sexual en su vida adulta. Por otro lado, Murillo et al. (2021) señalan diferencias de género en la prevalencia del abuso sexual infantil, siendo las niñas más frecuentemente víctimas, aunque los niños enfrentan mayores barreras para revelar el abuso debido a estereotipos de género que los representan como agresores y no como víctimas. Además, los niños pueden temer ser percibidos como

instigadores o no reconocer el abuso debido a normas culturales que sexualizan sus experiencias. En promedio, las víctimas masculinas tardan más de una década en revelar sus experiencias, mientras que las mujeres suelen hacerlo en menor tiempo (O'Leary y Barber, 2008).

Desde el enfoque sociológico, el incesto madre-hijo constituye una transgresión fundamental de las normas que regulan la estructura familiar. La familia, como institución clave en la reproducción y socialización, se desestabiliza cuando los roles parentales son corrompidos de esta manera. Las normas culturales asignan a la madre el rol de cuidado y protección, y cualquier desviación de este rol amenaza la estabilidad tanto del núcleo familiar como del sistema social en su conjunto.

Según Painter y Levine (2000), las estructuras familiares tradicionales en diversas culturas han sido concebidas para salvaguardar la integridad de las relaciones entre padres e hijos, y el incesto representa una ruptura extrema de esos vínculos. Este tipo de abuso no solo destruye la relación entre madre e hijo, sino que también compromete la capacidad del niño para establecer relaciones saludables en el futuro. El impacto trasciende a la víctima directa, afectando la cohesión familiar y generando daños en el tejido social. Por lo tanto, el incesto no solo infringe las normas familiares, sino que también socava los valores fundamentales que sustentan la confianza, el afecto y la seguridad en las relaciones humanas.

En muchas culturas, el incesto es considerado uno de los crímenes más atroces, no solo por violar la integridad del cuerpo de la víctima, sino también por quebrantar el contrato implícito de protección mutua entre padres e hijos. Murray et al. (2014) definen el abuso sexual infantil como cualquier acto que involucre a un menor que no ha dado su consentimiento o no tiene la madurez para comprender y asumir la situación. El abuso no necesariamente implica contacto físico, sino que puede manifestarse a través de manipulación u otras formas de coerción. (García y García-Alandete, 2023). Cuando este tipo de abuso ocurre dentro del núcleo familiar, se clasifica como abuso sexual intrafamiliar:

Una de las definiciones más claras, de las hasta ahora publicadas, es la que considera el maltrato infantil como toda acción, omisión o trato negligente, no accidental, que priva al niño de sus derechos y su bienestar, que amenaza o interfiere en su desarrollo físico, psíquico o social y cuyos autores son personas del ámbito familiar. De forma sencilla y operativa se distinguen los siguientes tipos de maltrato: maltrato físico, negligencia abuso sexual, y maltrato emocional. (Soriano, 2015, p. 1)

Losada y Jursza afirman que “El abuso sexual intrafamiliar es considerado como una forma particular de violencia y de poder.” (2019, p. 2815)

En nuestra lectura de los acontecimientos en la pieza *L´Étang* de Vienne, aparte de la percepción subjetiva del adolescente, identificamos una posible negligencia en forma de largos períodos sin supervisión del menor por parte de su madre, como maltrato sexual donde se incluyen tocamientos (insinuados tanto en la pieza como en el texto de Walser); maltrato emocional en forma de la conducta de ignorar al menor y actitudes de distanciamiento, de desapego, o la privación de afectos y de seguridad, considerado maltrato emocional pasivo. (Soriano, 2015)

De este modo, se rompen los límites que delimitan los diferentes roles dentro de la unidad familiar, y la confianza que el niño deposita en su cuidador se percibe como traicionada. Según Minuchin (1983), las jerarquías que establecen reglas de poder son determinantes para la funcionalidad o disfuncionalidad de una familia. En aquellas familias marcadas por la violencia y el conflicto, predomina una jerarquía rígida y desigual, donde una figura con mayor poder y comportamiento perverso ejerce agresiones sexuales que pueden desencadenar patologías severas.

Perrone y Naninni (1997) describen la relación entre el abusador y la víctima como inherentemente desigual, en la que se pierde el sentido de integridad y se justifica o niega la violencia ejercida por el agresor. Este tipo de vínculo, definido por los autores como una "relación de hechizo", implica una alteración del estado de conciencia de la víctima, caracterizada por una pérdida de capacidad crítica y una atención restringida, bajo el dominio abusivo del agresor (Losada, Jursza, 2019, p. 2814).

Sánchez (2015) sostiene que, en muchos casos de violencia intrafamiliar, se genera una aceptación implícita del abuso, debido a la manipulación ejercida por el abusador, quien crea un entorno de secretismo, ya sea dirigido hacia el menor o hacia otro miembro de la familia (García, García-Alandete, 2023).

El silencio, ya sea impuesto o autoimpuesto, establece una doble violencia que puede derivar en fantasías de complicidad y afectar la identificación y la elección del objeto sexual. En el caso del incesto, este silencio contribuye a la desfiguración de los roles parentales y a la transmisión imaginaria y simbólica de expectativas de abuso hacia las generaciones siguientes. Estas dinámicas plantean serias interrogantes que deberían motivar investigaciones más profundas sobre el tema:

> ¿Existe alguna conducción posible desde los padres u otros adultos responsables del niño que subvierta la marca estructural del abuso? ¿Alguna captura simbólica es posible para prevenir la tramitación del horror a la descendencia? ¿Deberíamos hablas de cierta tipología del adulto abusado? (Santana, Machín, 2005, p. 691)

En el ámbito legal, el incesto madre-hijo se clasifica como un delito extremadamente grave en la mayoría de los sistemas jurídicos contemporáneos. Las normativas establecen que cualquier forma de abuso sexual infantil debe enfrentarse a penas severas, con el propósito de salvaguardar la integridad física y psicológica de los menores. En diversos países, el incesto se contempla como un delito independiente, diferenciado de otros tipos de abuso sexual, debido a su magnitud y las profundas repercusiones sociales y familiares que implica.

Según la Convención sobre los Derechos del Niño de las Naciones Unidas (1989)[50], los estados tienen la obligación de proteger a los niños de todas las formas de abuso, incluida la explotación sexual. La legislación sobre el abuso infantil está diseñada no solo para castigar a los perpetradores, sino para garantizar que los niños que han sido víctimas de abuso reciban el apoyo y la atención necesarios para su recuperación.

Sin embargo, como señala Herman (1992), uno de los desafíos más importantes en el caso del incesto es la dificultad de la víctima para denunciar el abuso, debido a la relación de dependencia emocional y física que mantiene con el agresor. En estos casos, la madre, como figura de poder y autoridad, puede usar su posición para manipular al hijo, creando una dinámica de abuso prolongado.

En el ámbito ético y filosófico, el incesto madre-hijo plantea cuestiones fundamentales relacionadas con el consentimiento, el poder y la autonomía. El consentimiento es un pilar esencial en las relaciones humanas, y en el caso del incesto, se percibe como una violación directa de la autonomía de la víctima. Como afirma Nussbaum (1999), la ética del consentimiento requiere que ambas partes tengan la capacidad de comprender y decidir libremente sus acciones. Sin embargo, un niño, por su vulnerabilidad y falta de madurez emocional, no puede otorgar un consentimiento válido en este contexto. La relación de poder inherente entre madre e hijo anula cualquier

[50] United Nations. (1989). Convention on the Rights of the Child. United Nations. Recuperado de: https://research.un.org/en/crc35

posibilidad de consentimiento auténtico, convirtiendo el acto en una forma de explotación y abuso.

Además, el incesto madre-hijo infringe normas éticas básicas relacionadas con el cuidado, la protección y el respeto por la dignidad humana. El rol de la madre, como principal cuidadora, implica la responsabilidad ética de salvaguardar a su hijo de cualquier tipo de daño. En este contexto, el incesto no solo constituye una violación de los derechos del niño, sino también una grave traición al deber protector asociado al rol parental.

El incesto madre-hijo es un fenómeno profundamente perturbador que abarca dimensiones psicológicas, sociales, legales y éticas. Psicológicamente, este acto inflige un daño severo y duradero en la salud mental y emocional de la víctima, afectando su capacidad para establecer relaciones saludables en el futuro. Desde el ámbito sociológico, el incesto destruye las bases de la estructura familiar, comprometiendo la cohesión social al quebrantar los roles familiares fundamentales. Legalmente, constituye un delito grave que acarrea sanciones severas para quienes lo cometen. En el plano ético, el incesto infringe principios esenciales como la autonomía, el consentimiento y el deber de cuidado, transgrediendo normas fundamentales de respeto y protección.

La comprensión de este fenómeno exige un enfoque interdisciplinario que permita abordar su complejidad y reconocer la necesidad de proteger a las víctimas, especialmente a los menores, frente a este tipo de abuso. La sociedad debe continuar fortaleciendo mecanismos efectivos de prevención, apoyo a las víctimas y sanción para los agresores, asegurando la defensa de los derechos de los niños en todos los niveles.

10.4 La manifestación de la violencia en *L´Étang*

Como hemos observado a través de este marco teórico, el entorno inmediato del niño, la familia, que idealmente debería funcionar como un núcleo de seguridad, puede transformarse en un espacio de peligro y manifestar disfunciones graves.

La primera etapa del proceso de creación de la pieza *L'Étang* de Gisèle Vienne se llevó a cabo durante el primer confinamiento en Francia, en el contexto de la pandemia

de Covid-19. En relación con la estructura social de la familia y el contexto mencionado, Vienne observa que:

> C´était très curieux de travailler cette pièce pendant le confinement. *L´Étang*, c´est bien une boite blanche dans laquelle les personnages sont enfermés. La pièce met en scène toute la manière dont le système sociétal est imprimé dans notre chair, à travers la structure des rapports déjà créée dans la famille ; le modèle intime qui fait que cela va s´ancrer dans notre éducation sensible et affective. Je ne l´ai conscientisé que progressivement, mais la structure de la famille – avec un papa, une maman et des enfants – je ne l´ai jamais vue autrement que dysfonctionnelle. On sait très bien que les violences conjugales, l´inceste et les viols ne sont pas l´exception et font partie d´un système. Mais même sans ces faits-là, même dans sa banalité, la structure familiale reste violente. Demander à tout le monde de rester chez soi en supposant que la maison est un havre de paix et d´équilibre, c´est faire rentrer dans les sphères privées ce qu´on ne veut pas voir dans les sphères publiques. Il y a des gens à qui on a envie de dire : « Sortez de chez vous, partez loin ! » (Jean-Calmette, De Logivière, 2020, p. 36)

10.4.1 L´Étang de Robert Walser : El texto y su reflejo

Personne n´a le droit de se comporter à
mon endroit comme s´il me connaissait.
Robert Walser

L´Étang es un texto, que R. Walser (1878-1956) dedicó a su hermana Lisa, en forma de un manuscrito, su único texto en dialecto suizo-alemán. El texto describe el simulacro del suicidio de un adolescente, el joven Fritz. Fritz no se siente amado y en su desesperación, mediante el intento de suicidio, trata de comprobar el amor de su madre y recuperarlo. Los sentimientos encontrados del adolescente se perciben mediante la palabra, como ironía, revuelta, pero también el dolor y la fragilidad del personaje. Esta historia escrita a la edad de veinticuatro años, presagia la futura creación de sutiles giros de Walser. El texto teatral de Robert Walser consiste en breves escenas dramáticas que plantean numerosas cuestiones, como señala Gwenële Hebert:

> Le grand auteur allemand interroge lui aussi les conventions : les conventions familiales et sociales, le rapport à l'autorité, les relations de dominant a dominé.
> Gisèle Vienne s'est emparée de cette matière textuelle intime pour en explorer les résonances souterraines. Quelles frontières entre le réel vécu et le réel fantasmé ? Comment reconstruire à partir de là une œuvre singulière sur le plateau ? (Hebert, 2020, p. 5)

El marco teórico elaborado desde la perspectiva de psicología y de psicoanálisis está basado en el texto *L´Étang* de Robert Walser (2022) que se refleja en la pieza de Vienne mediante la palabra y la voz en off, como mediante la partitura de movimientos, sonido, iluminación y las esculturas/muñecas, que analizaremos en los próximos apartados de este capítulo.

Fritz expresa su malestar y critica las relaciones interpersonales en su núcleo familiar en el que reina el silencio:

> Fritz
> J´aimerais presque mieux ne plus être nulle part que de rester ici dans ces conditions. Ils font tous la tête. Ah les beaux repas en famille ! On n´entend que le cliquetis des cuillères, des fourchettes et des couteaux. Pas un mot. (Walser, 2022, p. 7)

Fritz se siente invisible, tiene celos de su hermano Paul que identifica como el favorito de su madre, y expresa su amargura y angustia:

> Paul, il peut parler bien sûr, il peut tout se permettre. Tout ce qu´il fait est beau, sage, comme il faut, charmant. C´est le meilleur gamin du monde. On pourrait croire qu´il est le seul fils de sa maman et que maman n´en a pas d´autre auprès de lui. Moi, rien de ce que je fais n´est juste, je peux m´y prendre comme je veux. Bon, si c´est comme ça qu´elle voit les choses, grand bien lui fasse. C´est vrai aussi, je suis vachement dépité et amer. Si seulement quelqu´un voyait ce qui se passe en moi. (2022, p. 7)

Fritz tiene una hermana, Klara, y un hermano, Paul. Las relaciones entre hermanos oscilan entre los celos, las rivalidades, las burlas y apego. En la segunda escena, Fritz y Klara discuten, y la hermana critica a su hermano delante de los padres para castigarlo.

Un poco más tarde, mientras Fritz, humillado por la corrección, se marcha hacia el estanque, Klara y Paul tienen una discusión:

Klara

Où est passé Fritz ?

Paul

Il vient de partir pour l'étang, là-bas, à la lisière du bois. Il a dit...

Klara

Qu'est-ce qu'il a dit, encore ?

Paul

Oh, rien. Juste qu'il veut se noyer.

Klara

Quoi ?

Paul

Eh bien oui. La vie, il a dit, n'est qu'une veste déchirée. Et il veut la raccommoder.

Klara

Quoi ? La vie est…

Paul

Je n'ai pas envie de le dire une deuxième fois. Il veut aller raccommoder sa vie. Il en a assez, à force.

Pas la peine de prendre une aiguille. J'ai oublié le reste.

Klara

Mais cours, alors ! Il faut courir.

Paul

Où ça ?

Klara

À l'étang ! Ça me fait peur ! Tu es toujours là ? Pourquoi tu ne cours pas ?

Paul

Je ne vais quand même pas m'éreinter pour une vie qu'il faut raccommoder !

Ça ne va pas être si sérieux que ça.

Klara

Et si c'était sérieux, t'imagines ? Et si tu ne veux pas courir, alors...

Paul :

... ça va, j'y vais, c'est bon !

En la escena cuatro, entre el desapego, la incredulidad de Paul, la preocupación y el pánico de Klara, se muestra la ambivalencia de los personajes. Klara hace que el hermano sea castigado, pero a la vez, muestra la preocupación por él y, angustiada ante el peligro, pide ayuda a Paul.

Fritz expresa su amor hacia la madre y la tristeza por la convicción absoluta de que ella no lo percibe:

> Si seulement maman pouvait une bonne fois voir au fond de mon cœur. Elle serait peut-être étonnée, elle verrait peut-être que moi aussi je l´aime un peu. Ô—que le l´aime ! me voilà déjà muet. Pas besoin du moindre mot. Je le sais bien, dommage seulement que personne d´autre ne le sache. Je vais monter dans ma chambre et réfléchir à tout ça. Sûrement que je vais me mettre à pleurer en haut. Personne ne le verra. Pleurer, c´est seulement pleurer s´il y a quelqu´un qui est là et qui l´entend. (2022, pp. 7-8)

El monólogo de Fritz después de negarse a unirse a sus amigos del pueblo resalta la extrañeza del personaje que se genera por una forma de escisión perceptible en las palabras del adolescente:

> Fritz
> S'ils sont tellement bien sans moi, pourquoi ils se donnent la peine de me demander de venir ? Ils n'ont qu'à partir. Je n'en ai rien à faire, rien du tout... J'aime bien être seul. Quand on est seul, c'est là que les pensées viennent. Personne ne vous dérange. J'ai toujours l'impression d'avoir oublié quelque chose quelque part. Je sais que ce n'est rien, pourtant ça me tourmente. Qu'est-ce que ça pourrait être ? Rien ? Facile à dire ! Non, il y a bien quelque chose, mais, bêtement, j'ai justement oublié quoi.
> Je vais suivre cette piste. Je vais aller dans la forêt, dans mon coin à moi, et peut-être que, là-bas, ça me reviendra ! Mais pourquoi il faut toujours penser ? On est obligé, c'est plus fort que nous. C'est tellement bête, d'être obligé. On ne devrait être obligé à rien. Facile à dire. Allez, on y va. Je ne suis pas complètement seul, après tout. Je suis mon propre meilleur ami. Et toutes ces questions que je pose. En fait ça me donne envie de rire. Mais dans la forêt, on va réfléchir à ce que je pourrais faire pour que ma mère... (Escena 2)

En un diálogo con su hermana Klara. que muestra sospecha del comportamiento extraño de Fritz, el adolescente se rebela, actúa de manera violenta y expresa su indiferencia respecto a los padres, a la madre, su rol y autoridad:

Fritz

Je m´en fiche. Qu´elle me foute sur la gueule. Que le monde entier me foute sur la gueule. (2022, p. 8)

En un diálogo con sus amigos Otto y Heinrich que le invitan salir y jugar con ellos, Fritz expresa su sentimiento de soledad, una autoestima baja, la necesidad de aislarse del mundo, y revela su angustia mediante las insinuaciones acerca del intento del suicidio:

Fritz

J´aimerais bien jouer et courir. Mais je ne peux pas m´empêcher d´y penser tout le temps. Toujours à la même chose. Il vaut mieux que je reste seul.

……..

Fritz

Ils ne feront quand même rien que de me chicaner et de se moquer. Pourquoi faut-il que je sois un type aussi morose ?

……

Fritz

Puisqu´ils y arrivent si bien sans moi, pourquoi est-ce qu´ils se donnent tant de peine pour m´emmener ? Qu´ils courent. Au fond, ça m´importe si peu, si peu. J´aime bien être seul. C´est là que les idées vous viennent. (2022, pp. 10-11)

Fritz expresa su rebeldía hacia la regla, la norma, y nuevamente expresa su soledad en un dialogo consigo mismo:

Fritz

Pourquoi au fond doit-on penser ? On doit, on est obligé. C´est tellement bête qu´on soit obligé à des choses. On ne devrait pas être obligé !

…….

Viens, Fritz allons ensemble. Je ne suis pas tout seul quand même. Fritz est le copain de Fritz.

Je suis le meilleur ami de moi-même. (2022, p. 11-12)

En una serie de reflexiones acerca de cómo atraer la atención de su madre, Fritz revela sus ideas acerca del intento/simulacro del suicidio:

Klara

Mais je veux réfléchir dans la forêt à ce que je pourrais faire pour que maman--- (2022, p. 11)

En la casa de la señora Kocher, la madre ejemplar de su amigo Ernst, Fritz expresa su carencia afectiva respecto a su madre:

Fritz

Je n´ai encore jamais senti que j´avais une mère. Tout au plus sur mes fesses. (2022, p. 13)

En un diálogo entre sus hermanos Klara y Paul, Klara está inquieta y muestra su preocupación por Fritz; trata de conseguir alguna información de Paul mientras Paul, en tono de burla comenta que Fritz dijo que se iba a ahogar en el estanque en el bosque, que la vida no valía la pena y que estaba cansado. Mientras tanto, en la calma del bosque Fritz trata de ejecutar su plan, guiado por la obsesión de su carencia afectiva en relación a su madre:

Fritz

Je voudrais savoir si maman est capable de se faire du souci pour moi aussi. Je serais quand même curieux de voir si elle restera indifférente quand on lui dira que Fritz s´est jeté dans l´étang.

……

Fritz

Mais -- à présent, il faut absolument que je sache si je ne vaux rien du tout à ses yeux ou bien non. (2022, p. 15)

Al comienzo de la última escena, el círculo se completa: encontramos a los niños sentados en una mesa. Se produce un diálogo muy curioso entre Fritz y su hermano y su hermana:

Paul

Cette tâche d'encre, là, c'est l'étang. Ou bien ? Est-ce que cette tâche d'encre peut être l'étang noir ?

Fritz

Bien sûr. Et le couteau c'est moi.

Klara

Et moi qu'est-ce que je suis ?

Fritz

Attends. Une chose après l'autre. Regardez, maintenant, le couteau à fromage ne lâche plus la tâche d'encre noire. Non, c'est la tâche qui ne lâche plus le couteau. Non, juste comme ça : le couteau entre dans l'étang. C'est ça, l'histoire. Le couteau n'y peut rien. C'est un couteau très sage.

Klara

Mais de toute façon il ne peut pas se noyer.

Fritz

Il ne s'en inquiète pas plus que ça. Et maintenant, regardez bien, une fourchette accourt. Ouh là, quel raffut ! Comme elle crie, lorsqu'elle voit que le couteau n'est plus là. Et comme elle s'enfuit ! Pas croyable, qu'une fourchette puisse avoir de telles jambes.

Paul

La fourchette, c'était moi.

Klara

Mais moi alors, qu'est-ce que j'étais ?

Fritz

Attends. Toi aussi ça va être ton tour. Dès que la fourchette s'en va, le couteau ressort bien prudemment de la vase, se nettoie un peu pour avoir l'air propre et rentre lentement à la maison. Et à la maison, il aperçoit une petite cuiller par terre. La petite cuiller, c'est toi, si tu veux.

Klara

C'est vrai, tu m'as trouvée quand j'étais par terre.

Fritz

Il est difficile de décrire la tête de la petite cuiller.

Klara

Qu'est-ce que j'ai fait, comme tête ?

Fritz

En fait, tu avais à peu près neuf têtes. Tu es tombée de l'une dans l'autre. On pouvait à peine les compter, tant les changements étaient rapides. C'est ce qu'a fait la petite cuiller. Et maintenant, fin de l'histoire.

Paul

Non, il y a encore deux personnages qui doivent faire leur entrée. Le père et la mère.

Fritz

J’ai plus d’idée. Trouvons plutôt un autre sujet pour une autre histoire.

10.4.2 Las cuestiones del texto se transcriben en la creación de Vienne

Viene señala que, su manera de abordar las cuestiones complejas de la historia de Walser es entrando en contacto con diferentes capas de lectura del texto, que están en tensión o contradicción entre sí:

> En se faisant côtoyer différents langages formels, c’est à dire différentes hypothèses de lecture du monde. En provoquant une remise en question des signes déployés au cœur même de la mise en scène et durant son développement. En traversant des expériences où le corps remet en question la raison, en expérimentant et provoquant des failles dans notre lecture du monde, car, comme l’analyse Bernard Rimé dans son texte passionnant “Emotions at the service of Cultural Construction” : “ (…) emotions are states that signal flaws in the subject’s anticipation systems, or in other words, in aspects of the subject’s models of how the world works.” (Théval, 2019)

Del mismo modo, al cuestionar la expresividad y la percepción de los signos desplegados en la puesta en escena, con el propósito de atravesar experiencias donde el cuerpo interpela a la razón, Vienne experimenta y provoca fisuras en nuestra interpretación del mundo, explorando las múltiples capas de lectura del texto de Walser.

En su puesta en escena de *L'Étang*, de manera sintética, examina esas capas de lectura de las cuales hay tres que son las más legibles:

> La première, c’est l’histoire telle qu’on la lirait au premier degré. La deuxième, qui à mon sens arrive de façon assez évidente, émet l’hypothèse d’une personne qui imaginerait, fantasmerait, délirerait cette histoire, qui ressemble peut-être plus à l’expérience que pourrait faire Walser lui-même de son texte, avec une mise en scène qui rappelle ce rapport à l’imagination qui n’est pas égal : certains éléments sont extrêmement précis et vivants, d’autres sont plus flous ou absents. Ces différences de perception peuvent être visibles ou sensibles de différentes manières sur scène, à travers, par exemple, différents degrés d’incarnation et de désincarnation des corps.

> Et puis la troisième strate, c'est ce que l'on voit si l'on ne suit pas les conventions du théâtre : deux comédiennes dans une boite blanche, Adèle Haenel et Ruth Vega Fernández, qui jouent cette pièce de Robert Walser. (Théval, 2019)

La lectura de primer grado, o la primera capa mencionada por Vienne, aborda la relación del adolescente con su madre, y toda la obra se centra en la ambivalencia de esta relación. El adolescente sufre por no sentirse amado; su madre lo golpea y, en un acto desesperado, simula su suicidio con el objetivo de experimentar el amor maternal. La reacción de la madre resulta desconcertante, mostrando de repente una inquietante dulzura hacia su hijo. La dinámica de dominado y dominante es un tema omnipresente tanto en el texto de Walser como en la obra de Vienne, en las que confluyen amor, odio, violencia y deseo.

La segunda capa de lectura expande la percepción hacia un juego de fantasía. Según Vienne, el texto de Walser podría interpretarse como una fantasía o una hipótesis surgida del delirio emocional. Esta lectura se relaciona con el teatro de marionetas que amplifica la historia de *L'Étang*. Fritz parece ser el autor de esta narración imaginada, y tanto la última línea del texto como las escenas —producto de la fantasía del joven— sugieren la hipótesis de que todo lo ocurrido es simplemente una historia inventada.

La tercera capa se centra en la deconstrucción y la reinvención, mediante las cuales Vienne cuestiona los signos convencionales de representación para proponer una nueva lectura del texto, basada en la invención de formas novedosas de representación. Este enfoque creativo, reivindicado por Gisèle Vienne, encuentra eco en el pensamiento de Alain Robbe-Grillet, quien desarrolla la idea de que el lector también es un creador, al asumir un rol activo en la construcción de la historia. (Robbe-Grillet, 2019) Vienne señala que :

> C'est ce rapport d'archéologue, d'enquêteur du monde que j'expérimente : à partir de plusieurs éléments, j'essaie de reconstituer une narration du monde et de tisser des éléments de narration dans le monde à reconstruire, avec tout ce que je n'arrive pas à relier. Sans vouloir tout maîtriser, je veux construire les narrations à travers des sons, des images, des textes, des corps, des humains, des histoires, des couleurs, des lignes, tout finalement. Je fais de la reconstitution, pas de ce qui a préexisté, mais en essayant de construire le lien qu'il y avait entre ces éléments, et de le comprendre. Je comprends de manière très avancée mon travail, mais pas entièrement, et j'essaie toujours de le

> comprendre davantage. À partir du moment où j'ai cette position, j'invite donc les comédiens et les spectateurs à un nouvel endroit : j'interagis avec la pièce, autrement que le comédien, ou que le spectateur qui agit encore autrement. Nous menons tous un travail créatif jubilatoire : le spectateur ne se déplace pas au plateau et ne dirige pas les lumières, mais il a une marge d'action importante. J'aime beaucoup l'agent de police de Twin Peaks (série télévisée de David Lynch et Mark Frost, 1990), cet étranger qui arrive dans une petite ville et qui essaie de comprendre et reconstituer une histoire, celle du crime de Laura Palmer. Il tente de comprendre ce qu'il voit, que ce soit simple ou bizarre, mais aussi ce qu'il ne voit pas et qu'il ne sait pas. C'est la figure de l'étranger qui arrive dans un espace, et qu'il essaie de comprendre. Je trouve cela bouleversant. (Hebert, 2020)

En *L'Étang*, al igual que en sus piezas anteriores comentadas en este trabajo, Vienne otorga un papel fundamental al espectador, invitándolo a participar activamente en la construcción de sus relatos de mundos extraños y enigmáticos, lo que recuerda el rol del detective mencionado por Lynch.

La tercera capa de lectura que señala Vienne se materializa a través de la creación de dos intérpretes y una coreografía que se desarrolla en la caja escénica de *L'Étang*. Esta capa se ejecuta utilizando el cuerpo, el movimiento, las relaciones espaciales y otras herramientas características del enfoque artístico de Vienne.

La dimensión coreográfica, una constante en la expresión de Gisèle Vienne participa en la creación de las múltiples capas de lectura que menciona; el más mínimo movimiento, así como la estática de los cuerpos forman parte de su partitura coreográfica elaborada y precisa. Esta partitura transcribe de manera abstracta los lugares de representación que aparecen en el texto de Walser: un cuarto, una calle, la casa de Madame Kocher, jardín detrás de la casa, un estanque, un pasillo, dentro del cuarto, y el comedor de la casa.

El texto de R. Walser se presenta como una sucesión de escenas que tienen lugar en diferentes lugares. La escenografía de L´Étang de G. Vienne apoya esta evolución del espacio en un espacio escénico minimalista que se transforma con la iluminación, color y sonido.

El espacio escénico, envuelto en la oscuridad, marca el inicio del espectáculo, al igual que ocurre en otras piezas de Vienne previamente analizadas. Una intensa luz blanca inunda el escenario, revelando una primera imagen: un cuadro blanco que redefine el espacio descrito en el texto de Walser.

Siete muñecas con aspecto de adolescentes están dispuestas sobre y alrededor de una cama individual. Una de ellas yace en el suelo, separada de las demás. Las muñecas visten como adolescentes contemporáneos, llevando sudaderas, vaqueros, pantalones de chándal, entre otras prendas. Se trata de muñecas andróginas, sin una distinción clara de género. Algunas de ellas son idénticas, lo que añade un elemento inquietante a la escena.

Debido a la inmovilidad de los muñecos, el espectador se encuentra ante una imagen estática: un grupo de jóvenes en un espacio íntimo, como lo es un dormitorio. Alrededor de la cama se distribuyen varios objetos: un reproductor de CD, algunos libros, pañuelos usados, paquetes de caramelos abiertos y latas de bebida, componiendo un desorden típico de la habitación de un adolescente contemporáneo. La música de estilo metal emitida por el reproductor de CD se mezcla gradualmente con el sonido que, desde los altavoces de la sala teatral, comienza a llenar todo el espacio.

Uno de los muñecos, ligeramente apartado del grupo y tumbado boca arriba en el suelo, resulta particularmente intrigante. La posición de esta figura sugiere diversas interpretaciones: podría estar durmiendo, haberse excluido voluntariamente del grupo o haber sufrido una exclusión, o incluso representar la muerte. Este muñeco tiene un "doble" animado, un intérprete, que se encuentra sentado cerca de la cama, lo que introduce una lectura posible de presagio en la figura desdoblada.

La escena inicial, aparentemente estática, se interrumpe con la aparición de un hombre (posiblemente un técnico de teatro, identificado por sus guantes de trabajo negros), quien entra en escena y comienza a retirar los muñecos uno por uno, llevándolos fuera de escena. Durante los primeros minutos del espectáculo, el espacio escénico se vacía de los cuerpos inertes de los muñecos que, a pesar de su inmovilidad, parecen dotados de una extraña forma de vida. La manera delicada y cuidadosa en que el técnico recoge a cada uno de ellos del suelo intensifica esta sensación de vitalidad latente.
Este enigmático inicio presenta múltiples pistas y preguntas, abriendo un abanico de interpretaciones para el espectador.

Dos intérpretes ingresan al espacio escénico una tras otra por la misma abertura por la que previamente fueron retirados los muñecos. Tras su entrada, esta abertura se cierra, delimitando su ingreso. Adèle Haenel, en el papel de Fritz, es la primera en aparecer, seguida por Ruth Vega Fernández, quien interpreta a la madre.

Fritz está vestido con un atuendo típico de un adolescente con apariencia andrógina: zapatillas deportivas, pantalones anchos blancos, camiseta negra, una cazadora tipo bomber de color caqui y una gorra gris claro. Complementa su atuendo con

un collar de grandes eslabones plateados. Por su parte, la madre lleva botines marrones de tacón, unos vaqueros ajustados y un suéter de color rosa claro. Su cabello es largo y castaño, con un flequillo que enmarca su rostro.

Ambas intérpretes se desplazan en slow motion, un recurso que introduce un estado de ambigüedad entre lo real y lo imaginario, elemento que prevalece a lo largo de toda la pieza. Los movimientos lentos de las figuras/personajes, junto con las distancias espaciales que mantienen entre sí, generan una constante transformación del espacio, creando nuevos significados y atmósferas en la escena.

Identificamos una multiplicación de roles en la puesta en escena donde cada intérprete asume varios personajes a lo largo de la obra. Adèle Haenel, quien interpreta a Fritz, también encarna a Klara, Paul y otros adolescentes, mientras que Ruth Vega Fernández, además de interpretar a la madre, asume ocasionalmente el rol del padre, o incluso de la madre de uno de los amigos de Fritz. Esta dinámica responde a la lectura de Gisèle Vienne de la obra de Walser, quien describió esta historia como una narrativa para "diez voces". Este enfoque plantea uno de los desafíos característicos del teatro contemporáneo: la noción del personaje, la multiplicidad de voces y la dificultad de identificar y asignar palabras a una figura o personaje específico.

El principal indicador del cambio de un papel a otro radica en el trabajo vocal y su modulación, permitiendo la distinción de las voces. Adèle Haenel logra una encarnación múltiple mediante variaciones en la entonación y el timbre, adaptándolos a cada personaje. Además, el uso del micrófono amplifica incluso las palabras susurradas, lo que genera una sensación de intimidad tanto entre los personajes como entre los intérpretes y el público.

El atrezo también juega un papel importante en la identificación de personajes. Una peluca roja, colocada en el proscenio desde el inicio de la obra, simboliza el cambio de personaje. Ruth Vega Fernández, al sustituir la peluca marrón que lleva como la madre por la peluca roja, adopta el rol de Madame Kocher, la madre de Ernst. Su lenguaje corporal también se transforma: camina de manera peculiar, tambaleándose mientras avanza hacia el último término del espacio escénico a cámara lenta. Aunque esta convención teatral está claramente establecida, el espectador sigue enfrentándose a una cierta incertidumbre sobre la identidad de los personajes, lo que añade una sensación de desorientación e inquietud a la experiencia.

El texto de Walser es modificado por el lenguaje de Fritz, que se caracteriza por ser familiar y crudo. Vienne desarrolla una dramaturgia basada en el texto de Walser (la

traducción al francés de *L'Étang* realizada por Lucie Taïeb) la cual incluye cortes, modificaciones y la integración de textos surgidos durante las improvisaciones de las intérpretes en el proceso creativo. Como resultado, el texto final presenta una impronta más compacta y contemporánea, moldeada por un enfoque personal. Además, Vienne señala que el texto continúa evolucionando incluso en sus representaciones, debido a que la puesta en escena incorpora elementos de improvisación constante.

Dos facetas contrastantes desestabilizan la percepción del espectador: la representación de la madre en *L'Étang* rompe con la imagen tradicional de una figura maternal amorosa y afectuosa. Ruth Vega Fernández encarna una figura dual de gran sensualidad, que se manifiesta como una presencia autoritaria, amenazante, enfermiza y tóxica, dando vida a una madre fascinante y aterradora. La violencia psicológica que ejerce sobre su hijo se refleja físicamente en el cuerpo de Fritz (interpretado por Adèle Haenel). El cuerpo de la madre, inicialmente encarnado por Ruth Vega Fernández, es erotizado. Sus movimientos, poses y contorsiones transmiten una lascivia manifiesta que resulta inquietante, especialmente cuando su mirada se dirige al público, o en escenas como cuando enciende un cigarrillo en el proscenio, se quita el jersey o cambia de peluca. Esta representación crea una atmósfera perturbadora que desafía las expectativas del espectador sobre el rol maternal.

La partitura coreográfica, característica de la obra de Gisèle Vienne, es inseparable de la partitura musical y sonora, que para esta pieza crean Stephen F. O'Malley y François J. Bonnet. El sonido ambiental y los ruidos delimitan los espacios y evocan emociones, imágenes y colores. Además, reflejan las relaciones, tensiones y mundos interiores (aspectos que serán analizados en este trabajo), a través de sonidos de ambiente, sonidos orgánicos y las composiciones musicales creadas por los autores, como *Troubled air* de Sunn O))), de la banda de Stephen F. O'Malley (2019) y *River Wensum Roe Deers*, de François J. Bonnet (2020), entre otras.

El uso del micrófono amplifica desproporcionadamente el ruido de los cuerpos y produce un efecto de extrañeza. Los susurros alcanzan al espectador, quien escucha de cerca sonidos como la respiración o la deglución; Ruth Vega Fernández mastica chicle, fuma, entre otros. La amplificación de estos sonidos corporales nos sumerge en una intimidad física inusual, destacando la organicidad de los cuerpos de los intérpretes.

Las capas de lectura señaladas por Vienne se manifiestan también en los distintos tratamientos de las temporalidades que caracterizan la escritura del movimiento, la música, la luz, el espacio, así como en la interpretación del texto. De este modo, la

percepción sensible del tiempo de Vienne se traduce en diferentes temporalidades que contribuyen a la escritura de los estratos, permitiendo una articulación formal y el despliegue de la experiencia del presente; un espacio donde convergen lo real y lo fantaseado, lo constituido por el recuerdo, el pasado y el futuro anticipado. (Vienne, 2021)

Las modulaciones rítmicas constituyen uno de los hilos conductores de este espectáculo. El trabajo coreográfico de movimientos corporales en cámara lenta resulta hipnotiza al espectador y establece una dimensión espacial-temporal fuera de la realidad. Esta dilatación del tiempo se combina con silencios y tiempos suspendidos durante los cuales los cuerpos se quedan quietos en poses escultóricas (de ahí la impresión a veces de cuerpos estatuarios).

C. Fleury, en su libro *Métaphysique de l´imagination* (2000) remite a lo real como emocional y señala que « Le réel est un événement émotionnel au sein duquel l´âme fait l´éprouve de sa filiation, de la distance qui la sépare de sa plénitude, toute histoire émotionnelle est une histoire du passage. » (Fleury, 2000, p. 579)

Vienne destaca la importancia y la sorpresa a la hora de descubrir lo que aceptamos ver en relación con lo que realmente vemos. Señala que incluso en el teatro, nuestra mirada está condicionada por nuestras construcciones culturales y eso es precisamente lo que le parece interesante e importante - poner en perspectiva estas construcciones y su deconstrucción, en un ejercicio complejo como puede ser esta pieza. Vienne cuestiona constantemente nuestros hábitos perceptivos y espera que :

> L'expérience artistique, la création si nécessaire de nouvelles formes, et ainsi de nouvelles lectures et expériences du monde, puisse nous permettre d'interroger et faire vaciller la pseudo-réalité, fruit de la création partagée de la représentation de la réalité, la norme sociale. (Théval, 2019)

Concluimos que los tres niveles de lectura propuestos por Vienne se entrelazan a lo largo del espectáculo. El primer nivel se centra en la deconstrucción y reconstrucción del relato, donde el simulacro del intento de suicidio de Fritz adquiere una dimensión compleja debido a las múltiples facetas de la madre y su comportamiento conflictivo y perturbador. En este contexto, el adolescente aparece como una figura indefensa y sumisa ante la presencia monumental y aterradora de su madre.

El segundo nivel de lectura revela un juego de fantasía que se articula en torno a un objeto central: una cama situada en el espacio escénico. Este mobiliario simboliza el

sueño, las pesadillas, la fantasía y la intimidad, incluyendo relaciones sexuales y eróticas. La cama, ocupada alternadamente por Fritz, su madre y sus compañeros, actúa como un elemento metonímico que sugiere el carácter imaginario de las acciones en escena. Además, remite a una historia soñada o a una fantasía de deseo que incluye una relación erótica entre madre e hijo. Este deseo también se manifiesta en la interacción de Fritz con otra figura materna, Madame Kocher, la madre de su amigo, añadiendo otra capa de complejidad a las dinámicas de poder y deseo presentes en la obra.

El tercer nivel de lectura se refleja en el desenlace, donde Fritz, en una interpretación magistral de Adèle Haenel, cuenta una historia inventada sobre su suicidio a sus hermanos. Esta escena, en la que la actriz encarna sucesivamente a los tres niños con los ojos cerrados, concluye con una referencia a la posibilidad de una nueva narración. En este punto, la madre, que había desaparecido de la escena, regresa y se sienta junto a Fritz en la cama. Ambos permanecen en silencio, mirándose intensamente, hasta que un oscuro total marca el fin de la pieza.

Este final abierto sugiere un ciclo interminable de narraciones y fantasías, dejando entrever la posibilidad de una nueva historia o fantasía que replique y transforme las dinámicas ya exploradas. La obra, por tanto, se presenta como un espacio de constante reinvención, donde los límites entre lo real y lo imaginario, lo narrado y lo vivido, se desdibujan para dar lugar a múltiples lecturas y significados.

En relación con la tercera capa de lectura, la iluminación y el uso de colores desempeñan un papel crucial en la narrativa de la pieza. Los cambios constantes en las intensidades y tonalidades de luz generan imágenes impactantes que inundan el escenario con matices de rosa, azul, verde, blanco y naranja. Estas transiciones cromáticas se deslizan suavemente de un tono a otro, estableciendo un ritmo gradual que acompaña el desarrollo de la obra.

La iluminación no solo define atmósferas, sino que también actúa como un marcador en la transición de personajes y voces. Las luces facilitan el paso de una encarnación a otra y de una dinámica de dominación a otra de subordinación. Además, el apagón final puede interpretarse como el cierre de una fantasía y el posible inicio de otra.

Las degradaciones tonales y los cambios graduales en la iluminación desdibujan los límites entre seres humanos y objetos, como las muñecas, al igual que lo hacen con las transformaciones de los personajes y las relaciones. Este recurso crea una atmósfera fantasmal que inquieta y perturba al espectador, al tiempo que lo invita a imaginar y

construir otras versiones posibles de la narrativa, en consonancia con los trabajos anteriores de Vienne.

10.4.3 La manifestación de la violencia mediante la palabra, el cuerpo, movimiento, iluminación y sonido

L'Étang (2020) de Gisèle Vienne es una pieza que explora la complejidad de las relaciones humanas a través de una serie de manifestaciones simbólicas de la violencia. La violencia en esta pieza no se presenta como un acto físico explícito, sino que se despliega a través de múltiples capas sensoriales y narrativas que incluyen la palabra, el cuerpo, el movimiento, la escultura, lo animado y lo inanimado, la iluminación y el sonido. Estos elementos, característicos del trabajo de Gisèle Vienne, se integran para generar una atmósfera de tensión y conflicto.

En esta obra, al igual que en las anteriormente mencionadas, Vienne articula una puesta en escena que combina danza contemporánea, teatro físico y medios visuales y sonoros. Este enfoque permite la manifestación de una violencia sutil, psicológica y emocional que impregna todos los aspectos de la obra. La interacción entre los diversos lenguajes escénicos contribuye a crear una atmósfera de desestabilización emocional que impacta profundamente al espectador.

El uso del diálogo verbal en *L'Étang* es limitado, pero cada palabra está cargada de una violencia implícita. Estas palabras se transforman mediante modulaciones vocales que adquieren un carácter fantasmal, desafiando la percepción del espectador y abriendo múltiples posibilidades de interpretación. Los fragmentos de discurso funcionan como detonantes de la violencia emocional y psicológica, evidentes en las interacciones entre los personajes y en la externalización de pensamientos reprimidos.

Las frases, a menudo repetidas en tono monótono o interrumpidas abruptamente, generan una sensación de incomunicación y frustración. Esta fragmentación del lenguaje crea una violencia simbólica, donde la incapacidad de comunicarse de manera clara y efectiva se traduce en una violencia emocional que afecta tanto a los personajes como al espectador. De este modo, Vienne invita a reflexionar sobre el poder y las limitaciones del lenguaje hablado en una cultura marcada por la racionalidad.

En *L'Étang*, la palabra actúa como medio de comunicación, y también se convierte en un dispositivo de poder y control, revelando las dinámicas de sumisión y

lucha que subyacen en la obra. Así, la palabra exacerba las tensiones internas de los personajes y las dinámicas de poder, haciendo visible la complejidad de sus relaciones.

El cuerpo en *L'Étang* se convierte en un medio primordial para expresar la violencia, siempre al borde de la explosión física. A través de la coreografía, Gisèle Vienne trabaja con movimientos entrelazados que combinan agresión y vulnerabilidad, construyendo una narrativa corporal cargada de significado.

Fritz parece fascinado por la figura materna, pero también expresa tristeza y sufrimiento al interactuar con ella. El cuerpo de Fritz, sus poses y los sonidos que genera al respirar, tragar y gemir, reflejan un estado constante de sufrimiento y dominación. El adolescente, simultáneamente víctima y rebelde, utiliza el simulacro de suicidio como un intento de revertir su posición de dominado, buscando alterar el equilibrio de poder y ganar control sobre su madre. Sin embargo, en la pieza de Vienne, la reacción de la madre desemboca en una escena de tintes sádicos, que resulta perturbadora para el espectador.

En una de las escenas, Fritz se contorsiona de dolor bajo la mirada fría e imperturbable de su madre, quien, erguida y en postura dominante, no emite ninguna reacción visible al sufrimiento de su hijo. Su cuerpo se presenta como una estatua, inmóvil y desprovista de humanidad, creando una atmósfera inquietante y opresiva.

L'Étang desarrolla una relación madre-hijo cargada de ambigüedad, de la que el espectador, en una posición de voyeur, es testigo. Las escenas en las que la madre adopta una actitud erotizada y un comportamiento lascivo provocan incomodidad, aludiendo al tema del incesto madre-hijo, uno de los tabúes más sensibles y perturbadores.

Los cuerpos de los personajes/figuras se desplazan por el escenario con una tensión constante y palpable, ejecutando gestos bruscos, arrastres y caídas que evocan lucha interna y sufrimiento emocional. Estos movimientos, a menudo repetitivos y forzados, sugieren que los personajes están atrapados en una espiral de violencia autoimpuesta.

La violencia en los cuerpos también se refleja en su interacción con el espacio físico. A menudo, los cuerpos se estiran, tensan y deforman en movimientos que parecen desafiar la naturaleza misma, simbolizando la lucha interna del individuo contra su propio ser, sus emociones, su percepción subjetiva y las expectativas sociales.

Este lenguaje corporal fragmentado y expresivo evidencia la imposibilidad de escapar del ciclo de violencia, tanto externa como autoimpuesta.

10.4.4 Figura escultórica: Expresión y significado

La violencia en *L'Étang* se manifiesta mediante cuerpos escultóricos, tanto animados (cuerpos de las intérpretes) como inanimados (objeto artefacto en forma de muñeco), que también juegan un papel crucial en la representación de la violencia. Las figuras humanas y no humanas están entrelazadas en una relación simbólica de dominación y opresión. Los personajes humanos están rodeados de objetos que parecen estar impregnados de una energía inquietante, como si los propios elementos inanimados pudieran ejercer una influencia violenta sobre los sujetos. Uno de los ejemplos evidentes sería la interacción de las figuras animadas con las inanimadas, hecho que refuerza la sensación de que la violencia no solo es perpetrada por los humanos, sino que está imbuida en el espacio mismo, de manera latente o de un modo en el que el entorno no parece reaccionar a las emociones y acciones humanas, amplificando la violencia subyacente.

La relación entre los cuerpos humanos y las esculturas crea una atmósfera perturbadora, en la que lo inanimado se convierte en un agente de violencia indirecta, amplificando el sufrimiento y el conflicto interno de los personajes mediante su presencia estática. Las esculturas inanimadas sirven de espejo en el que se reflejan los cuerpos animados en los momentos del movimiento minucioso, imperceptible que remite a Emma Bigé y su libro *Mouvementements* (2023) en el que observa:

> Il y a en moi des mouvements qui ne sont pas de moi, des mouvements qui me précèdent et dont certains m´instituent : mouvements de la respiration, mouvements des fluides dans mes vaisseaux sanguins, mouvements de ma posture qui se maintient érigée sans mon concours conscient, mouvements de mes yeux qui suivent les contours des choses autour de moi. Sans cesse, je suis mouvementée, du dedans comme du dehors, par d´autres mouvements que les miens. (2023, p. 13)

10.4.5 Escultura/Muñeco – la vida en los seres inanimados

La escultura/muñeca en *L'Étang* sirve como objeto simbólico dentro de la narrativa que explora Vienne. Como hemos podido observar, el uso del objeto en la obra de Vienne sirve para profundizar en temas como la infancia, la vulnerabilidad, la alienación y el deseo, temas frecuentes en la obra de la artista. Abordamos tanto la función

estética como simbólica de la escultura/muñeca dentro del contexto de la pieza que combina elementos de teatro, performance y arte visual.

En la atmósfera inquietante de *L´Étang* las muñecas de tamaño real que encarnan a amigos de Fritz parecen cobrar vida dentro de una narrativa que desdibuja las fronteras entre lo real y lo imaginario. La escultura/muñeca, en este contexto, se convierte en un vehículo de exploración emocional y psicológica, invitando a la reflexión sobre la naturaleza del ser, la percepción subjetiva, la manipulación, el control, y la norma, temas recurrentes en el trabajo de Vienne.

Objetos inertes de muñecas, figuras realistas de tamaño real de adolescentes, amigos de Fritz, se pueden interpretar como figuras que remitan a la vulnerabilidad de la infancia, pero también a la deshumanización y la objetificación del ser humano. Las muñecas, tradicionalmente asociadas a la inocencia y la ternura, en el contexto de Vienne se presentan como objetos cargados de una tensión perturbadora, reflejando la angustia interna y proyecciones individuales y sociales.

La figura de la muñeca también cumple con una función metonímica: representa el ser humano de una manera distorsionada, (el doble de Fritz) sugiriendo las tensiones inherentes a la relación entre cuerpo, deseo y control. En este sentido, la muñeca es un medio para explorar las dinámicas psicológicas y emocionales de Fritz.

La escultura puede ser vista como un contraste entre la apariencia externa de un objeto inofensivo y su potencial para evocar sentimientos de incomodidad o desasosiego que se transpone en las escenas de aislamiento de Fritz. El grupo de figuras adolescentes inanimados contrastan con la figura aislada de Fritz y se asemejan en su pasividad y estática.

Una de las características más inquietantes de la obra de Vienne es su exploración de los límites del deseo y la violencia, temas que se reflejan en la interacción de Fritz y su madre, y de Fritz y la madre de Ernst. En estas escenas, el cuerpo escultórico de la intérprete se muestra como un objeto pasivo y activo; parece tener vida propia, sugiriendo que la relación entre los personajes y el objeto no es unívoca, sino que está llena de ambigüedad.

Las esculturas en forma de congelados de los cuerpos animados pueden ser vistas como una manifestación física del deseo reprimido, de una relación de poder entre el sujeto y el objeto, o de un acto de violencia que despoja al ser humano de su humanidad. Este uso del cuerpo animado como cuerpo inanimado como metáfora de la violencia subraya el interés de Vienne por la psique humana, especialmente en lo que respecta a los

instintos primarios y las dinámicas de control. En *L'Étang*, puede que la escultura funcione como un dispositivo testigo que cuestiona la moralidad y las convenciones sociales, invitando a los espectadores a reconsiderar su relación con los objetos, las representaciones visuales y convenciones sociales.

La presencia de la muñeca en *L'Étang* además de representación estética, responde a un interés por lo grotesco y lo sobrenatural. Vienne, al igual que muchos artistas contemporáneos mencionados anteriormente, explora el horror y lo surreal a través de la figura de la muñeca, una creación que, en su forma más distorsionada, puede resultar perturbadora (los muñecos Franky, Sebastian y el muñeco diabólico en *The Ventriloquists Convention*). La muñeca aquí es una transfiguración de lo que en principio parece inocente, pero que, al igual que en la tradición de los autómatas o en el cine de terror, refleja la inquietante posibilidad de que el objeto inanimado cobre vida.

El tratamiento de la luz, la textura y el detalle en la escultura contribuye a esta atmósfera de desasosiego donde la muñeca, aunque fija en su forma, parece estar atrapada en un estado de suspensión. En ocasiones, recuerda a las prácticas de animación de los objetos inanimados, como los autómatas de la tradición europea, que juegan con la frontera entre lo vivo y lo muerto.

Con el uso de este objeto y el lenguaje de la marioneta, Vienne nos invita a explorar las tensiones subyacentes en las relaciones humanas y el tema de la construcción/desconstrucción de la identidad. La inquietante presencia de la muñeca en la obra refuerza los aspectos psicológicos y filosóficos que definen el trabajo de Vienne.

10.4.6 El color y la iluminación

En *L'Étang* la iluminación juega un papel fundamental en la creación de una atmósfera densa, opresiva y ambigua como en el juego entre la imaginación y la realidad. Vienne presenta las fantasías y la percepción subjetiva del adolescente Fritz mediante la imagen creada con la iluminación y color para plasmar un horizonte de expectativas y estados de ánimo del joven. A lo largo de la pieza, las luces son utilizadas para intensificar los momentos de tensión y desestabilización, sumergiendo a los personajes en una oscuridad que refleja su mundo emocional cerrado y sombrío.

La partitura lumínica en *L'Étang* resalta el espacio físico y manipula la percepción emocional de los espectadores, creando sombras que se alargan y se distorsionan, como si el espacio mismo estuviera siendo moldeado por la violencia de una visión inestable.

La iluminación intensa puntualiza momentos de brutalidad o confrontación, mientras que, en otros momentos, la falta de luz subraya la invisibilidad de la violencia subyacente. Esta manipulación de la luz y la oscuridad y el efecto que crean los contrastes permite que la violencia se muestre en la forma en que esta se oculta y revela, en los espacios entre la acción y la reflexión. La luz se convierte así en un medio para manifestar las tensiones entre lo que se muestra y lo que permanece oculto, una metáfora de los procesos internos de represión y liberación.

El uso del color y la iluminación en *L'Étang* remite a una aproximación visual de la emoción que Gisèle Vienne utiliza de manera estratégica para profundizar en los temas centrales de la obra, tales como la angustia existencial, la alienación y la complejidad emocional de los personajes. Estos elementos visuales actúan como lenguajes autónomos que refuerzan la narrativa, intensifican la atmósfera y subrayan las tensiones psicológicas y emocionales. El uso de la luz y el color se convierte en una forma de comunicación no verbal que, en conjunción con la danza y el sonido, amplifica el impacto sensorial de la pieza.

Vienne emplea el color y la iluminación para crear una experiencia inmersiva del elenco y espectador donde el color funciona como indicador de emoción y estado psicológico en la pieza, es un reflejo de los estados internos de los personajes. A lo largo de la pieza, el esquema cromático varía de forma deliberada, creando una atmósfera coherente y comunicando la evolución emocional y psicológica de los personajes.

Los colores oscuros y saturados intensifican el drama interno con el uso predominante de tonos negros, grises y terrosos que establecen una atmósfera de opresión, desesperanza y conflicto interno. Estos colores, que evocan la oscuridad y el vacío, se asocian con los momentos más intensos donde personajes se encuentran atrapados en sus propios conflictos emocionales. (Pastoureau, 2008) Los tonos oscuros también se utilizan para crear una sensación de claustrofobia y aislamiento, sugiriendo que los personajes están atrapados tanto en su entorno físico como en su mundo emocional. (Heller, 2004)

La contraposición de colores fríos y cálidos aluden a luchas y desequilibrio emocional. A lo largo de la obra, hay una alternancia entre colores fríos, como el azul y el verde, y colores cálidos, como el rojo y el naranja. Esta oposición cromática refleja las luchas emocionales y los altibajos psicológicos de los personajes. El color naranja, como afirma M. Pastoureau (2016) en la época romana, se asociaba sobre todo a la mujer.

Los tonos fríos, asociados con la calma y la distancia, a menudo preceden o acompañan momentos de introspección, mientras que los tonos cálidos, con su asociación

al calor, la pasión y la energía, se utilizan en las escenas de confrontación o intensidad emocional. Por otro lado, los tonos azules o verdes se asocian con la calma superficial o la alienación, marcando las fases de desconexión o vacío emocional. (Heller, 2004)

Los contrastes de color ayudan a intensificar las tensiones entre los personajes y sus deseos reprimidos. El rojo, en particular, se asocia con la violencia, el deseo y la tensión sexual, marcando momentos clave de confrontación emocional. Este color, según Pastoureau (2016), en la historia, se asociaba al poder, a las llamas del infierno, como a las formas políticas de violencia extrema, en el siglo veinte. Como afirma Pastoreau (2016), el color rojo marca otro lugar simbólico en su interpretación de políticas de izquierdas como la infancia, el amor, la pasión, la belleza, el placer, el erotismo, el poder y la justicia.

Vienne juega con la luz de manera sutil modulando la visibilidad del espacio para reflejar los cambios de la psique de los personajes, y a su vez, para manipular la percepción del espectador. La luz se convierte en un medio narrativo y emocional, transformando el espacio físico y haciendo visible lo invisible.

La intensificación del conflicto se lleva a cabo con luces fuertes que se enfocan en los cuerpos de los personajes, mientras el resto del espacio se sumerge en sombras profundas. Esta utilización de la luz y la oscuridad resalta nuevamente la lucha interna de los personajes y la tensión en sus relaciones. Los puntos de luz, a menudo colocados de manera asimétrica, crean un fuerte contraste entre el sujeto iluminado y el entorno oscuro, lo que subraya la disonancia emocional y la fragmentación de la experiencia subjetiva de los personajes.

La iluminación también se usa para enfatizar la vulnerabilidad de los personajes, donde una luz tenue puede hacer que los personajes se vean más pequeños, más aislados o más frágiles. Al mismo tiempo, el uso de luz dramática también puede hacer que los personajes se vean más amenazantes o imposibles de comprender, especialmente en las escenas más tensas o violentas, en las que los cuerpos parecen fragmentarse o diluirse en la oscuridad.

El uso del contraste luz/sombra alude a la cuestión de identidad. Las sombras profundas no solo se utilizan para crear misterio, sino también para representar el lado oculto de los personajes: sus deseos reprimidos, sus temores y su angustia existencial. En momentos clave, los personajes parecen desvanecerse parcialmente en la oscuridad, como si sus identidades y emociones estuvieran fragmentándose. Este uso de la sombra refuerza

la idea de alienación, invisibilidad y la imposibilidad de comprenderse a uno mismo o a los demás.

La manipulación de la luz y la sombra también tiene que ver con el juego de la percepción con el espectador y la examinación de sus propias lecturas de lo que ve y lo que realmente existe, lo que es visible y lo que se oculta.

A menudo, lo que está en la oscuridad parece ser más relevante o más intenso que lo que se encuentra iluminado, lo que sugiere que lo emocional y lo psicológico está compuesto por las sombras, permanece en la sombra y a veces está fuera del alcance de la comprensión directa.

Un aspecto clave en el uso de la iluminación en *L'Étang* es cómo cambia a lo largo de la obra para reflejar la evolución emocional de los personajes. La luz varía en intensidad, temperatura y distribución, siguiendo los ciclos emocionales de la trama. Luz suave y difusa recrean momentos de calma y reflexión donde la luz se suaviza y se difumina, creando una atmósfera más tranquila, aunque no necesariamente pacífica. Esta luz indirecta sugiere que los personajes están atrapados en un estado de reflexión emocional o psicológica, pero sin una resolución clara. La luz suave en estos momentos puede dar la impresión de una ilusión de serenidad, mientras que la verdad emocional subyacente sigue siendo perturbadora o incompleta.

Luces intermitentes se relacionan con incertidumbre y violencia psicológica donde la iluminación intermitente, a menudo acompañada de cambios abruptos de color, juega un papel importante en el subrayado de los momentos de violencia psicológica o emocional. Estos cambios de luz rápidos y disruptivos reflejan el desconcierto y la perturbación de los personajes, así como el caos emocional que los rodea. Las fluctuaciones en la luz crean una sensación de inestabilidad, de que algo puede ocurrir en cualquier momento, lo que mantiene al espectador en un estado constante de alerta.

La interacción entre la iluminación y el color en *L'Étang* también contribuye a una experiencia sensorial inmersiva, donde la percepción del espacio y la atmósfera visual se convierte en una extensión de la experiencia emocional. Por lo general, los cuadros vivientes monocromáticos inundados del color como materia, que no solo tiñe sino llena el espacio escénico y de este modo se vuelve inmersiva. En estos momentos, la caja escénica parece llenarse de esta materia, el color se vuelve un elemento más en escena, como, por ejemplo, en las escenas de angustia y aislamiento de Fritz, el especatador percibe a un adolescente inmerso en un cubo escénico azul gélido; o en la escena con la madre, Fritz se encuentra en el último término centro, detrás de la madre que ocupa la

posición de centro del primer término del espacio escénico. Este cuadro viviente se tiñe de un tono fuerte de rosa fuxia donde destaca el primer plano de la madre, inmersa en su universo estridente y fumando un cigarro. La iluminación como extensión de la subjetividad de los personajes, proyecta su angustia, sus deseos y sus luchas internas hacia el espacio, y de este modo convierte al espectador en testigo activo de la fragmentación emocional y psicológica de los personajes.

El espacio escénico se inunda de color y crea una especie de cápsula atemporal reflejando así el universo emocional que carece de temporalidad. Los momentos de inundación lumínica de color blanco remiten a un espacio efímero de evasión, estática y anestesia, mientras el rojo genera tensiones ambiguas de Eros y Tánatos. Los cuadros monocromáticos con figuras estáticas o en movimiento proporcionan una experiencia estética visual, que junto al sonido crea cuadros sonoros contemporáneos de expresión mínima que abunda en posibles interpretaciones de significados.

10.4.7 El sonido como amplificador de la violencia

El sonido en *L'Étang* es otro de los aspectos importantes en la manifestación de la violencia. A través de un paisaje sonoro denso y perturbador, Vienne crea una atmósfera de tensión constante. Los ruidos y sonidos en la obra no siguen un patrón lógico ni armonioso, sino que parecen surgir de las entrañas de los personajes y de su entorno, como una respuesta a sus conflictos internos.

El sonido se utiliza para amplificar el dolor y el sufrimiento, con ruidos fuertes, discordantes, repetitivos y mecánicos que irrumpen de forma abrupta, interrumpiendo la calma e intensificando la violencia implícita en las relaciones y el espacio. El sonido se convierte también en una manifestación física de la violencia emocional, transmitiendo a través de la vibración y la resonancia la angustia de los personajes. Los susurros, los lamentos y los ecos resuenan a través del espacio, intensificando el sentimiento de incomodidad y desestabilización.

Las voces fantasmales y la multiplicación de los personajes forman parte de la desestabilización y desconcierto, como explica Ruth Vega Fernández:

> La question n´est pas que chaque interprète ait plusieurs personnages. C´est plus compliqué. Nous avons bien sûr travaillé la voix comme un outil musical, mais aussi toute une gamme d´incarnation et de désincarnation : parfois on raconte l´histoire d´un point

> de vue omniscient, puis un tout petit morceau de l´histoire à travers un personnage, puis encore autre chose. Ça varie tout le temps, c´est fractionné. Cette interrogation est au cœur du travail. (Jean-Calmette, De Logivière,2020, pp. 35-36)

En *L'Étang* (2019), el sonido emerge como un elemento mediador entre la experiencia emocional de los personajes y la percepción del espectador. El sonido se posiciona como un modo de expresión autónomo que transmite emociones, estados psíquicos y narrativas de forma indirecta. Este enfoque remite a lo que Maurice Merleau-Ponty, en su fenomenología del cuerpo, describe como una lengua del cuerpo, que también encuentra su manifestación en los sentidos más allá de lo visible. (Firenze, 2016) El sonido en *L'Étang* es esa lengua que media entre el cuerpo de los personajes y su entorno, un lenguaje sensorial utilizado por Vienne de manera funcional, pero al mismo tiempo simbólica.

La creación sonora de Adrien Michel y la dirección musical de Stephen O´Malley se sirve tanto de elementos orgánicos como artificiales (agua, viento, respiración, tonos electrónicos, disonancias), y cada uno de estos sonidos tiene una carga simbólica que se corresponde con las emociones no expresadas verbalmente de los personajes. El agua se asocia con la fluidez emocional, mientras que los sonidos electrónicos, ásperos y disonantes, simbolizan la fragmentación y alienación de las relaciones interpersonales de la madre y el hijo.

La dimensión temporal del lenguaje sonoro con su ritmo, pausa y suspenso evidencia una relación con el tiempo que Vienne manipula con precisión para crear un discurso de temporalidad que subraya la tensión emocional de la obra. La música y los efectos sonoros, a menudo, no siguen una progresión lógica o melodiosa sino se interrumpen, se desvanecen y surgen de forma inesperada. De este modo se crea un flujo discontinuo que refleja la disonancia interna de los personajes. Este uso irregular de los ritmos y la constante interrupción de las melodías establecen un ambiente de incertidumbre, cuyo silencio se convierte en una herramienta narrativa. Por lo general, las disonancias surgen en los momentos de aislamiento de Fritz y en los intentos de interacción con su madre. Del mismo modo, en estos intentos o interacciones fracasadas surgen interrupciones sonoras o los contrastes de estridencias y disonancias de volumen alto que genera una experiencia desagradable y de angustia en el espectador. Vienne juega constantemente con los contrastes y con los limites, tanto temáticos como sensoriales.

El silencio, por su parte, tiene un efecto igualmente violento, creando vacíos que hacen que los momentos de ruido sean aún más impactantes, como si el silencio fuera una presión que puede explotar en cualquier momento. El silencio, en particular, juega un papel esencial en este lenguaje temporal caracterizado por la ausencia de sonido frecuente, y genera un espacio cargado de potencialidad, que invita al espectador a escuchar más allá de lo audible. Vienne señala que en el silencio podemos leer la parte del texto inaudible y este se expresa mediante los cuerpos y las emociones. Vienne indica que el silencio es el tema de todas sus creaciones:

> Si l´on s´intéresse à la parole, l´un des enjeux centraux est de s´intéresser au silence. C´est amputer l´écoute que de na pas écouter le silence, ce qu´il y a en-dessous, au-dessous des textes audibles, ce qui va résonner derrière. Je ne suis pas née avec cette idée, il s´agit d´un processus de déconstruction culturel que je traverse en permanence, et de manière très forte, à travers l´expérience de la création. Mais effectivement, comment développer – dans le travail artistique et dans le partage avec les spectateurs – notre acuité à lire ce qui n´est pas donné culturellement à lire ou ce qui est dénigré dans la hiérarchie des perceptions ? Ces choses que l´on ne va pas regarder, ou beaucoup moins, voire même que l´on va critiquer en disant qu´elles « brouillent » la pureté de l´écoute de ce qu´il faut regarder et écouter. La question du silence rejoint aussi celle du mouvement : pourquoi bouge-t-on, pourquoi ne bouge-t-on pas, et de quelle manière ? (Jean-Calmette, De Logivière, 2020, p. 35)

El silencio como modo de expresión lleva a la intérprete Ruth Vega Fernández examinar la tradición teatral, en cuanto a la palabra respecto a otros modos de expresión y comunicación:

> C´est vrai que le théâtre français est particulièrement cérébral et bavard…C´est bien aussi une façon d´exclure l´expérience de ceux qui ne seraient pas à même d´entendre ces textes. D´exclure ceux qui seraient sensibles à d´autres expressions, d´autres émotions moins cantonnées à la tradition du texte. (Jean-Calmette, De Logivière, 2020, p. 34)

De este modo, el silencio da voz a los cuerpos y ofrece al espectador una forma distinta de escucha. A lo largo de la pieza *L´Étang*, la pausa entre los sonidos emitidos potencia la tensión del miedo o el deseo no expresado, y de este modo, esas tensiones se

visibilizan. El silencio funciona también como una pausa en la narrativa, un respiro dramático que pone en evidencia la fragilidad emocional de los personajes.

El sonido expresa estados internos de los personajes y funciona como, más que una metáfora sensorial, como un lenguaje en sí. Esta dimensión introspectiva del sonido se refleja en su capacidad para conectar a los personajes con sus propios estados psíquicos y emocionales de manera que las percepciones auditivas parecen imitar los procesos de pensamiento, memoria o incluso de deseo, y de lo no dicho.

En algunos momentos, los sonidos se convierten en una extensión de los personajes mismos: el susurro de una respiración, el eco de un paso en la oscuridad, los murmullos distorsionados de voces lejanas. Este uso del sonido tiene la capacidad de representar lo inconsciente, lo reprimido o lo no verbalizado, similar a lo que el psicoanálisis describe como la "carga simbólica" de los elementos reprimidos del sujeto. La pieza también explora la frontera entre lo humano y lo no humano a través de su sonoridad.

Los sonidos, tanto naturales como artificiales, se yuxtaponen de tal manera que el espectador no es capaz de identificar si estos provienen de los cuerpos de los actores, del ambiente, o si trata de sonidos diseñados y producidos por una máquina. El cruce de estos mundos sonoros (lo humano y lo mecánico) crea una atmósfera en la que los límites entre la realidad y la ficción se difuminan, potenciando la ambigüedad que caracteriza a la pieza.

El sonido en *L´Étang* desestructura el lenguaje verbal y presenta una especie de ecosistema de comunicación alternativa. La pieza de Vienne también puede entenderse como una crítica a la limitación del lenguaje verbal como medio de comunicación. De este modo, el sonido en esta pieza se erige como un sistema de signos alternativo al lenguaje hablado, un "lenguaje" que no está supeditado a las estructuras gramaticales ni a las convenciones del discurso racional. Esto se refleja en cómo los personajes de la obra se comunican no solo a través de sus cuerpos, sino a través de una serie de sonidos que no siempre tienen una relación directa con el contexto verbal; como si el sonido, en lugar de servir a la narración convencional, reconfigurara la manera en que los personajes se perciben a sí mismos y a los demás.

La obra demuestra cómo el sonido puede operar como un sistema de signos-lenguajes sensoriales que cambia la perspectiva cognitiva y racional, que caracteriza nuestra escucha. De esta manera, el sonido comunica, presentando lo que permanece entre las palabras - lo implícito, lo no dicho, o las emociones desbordadas.

Para Vienne, el sonido como otros lenguajes no textuales y el arte en general, puede tener una función política:

> À travers l´art que l´on défend, on invite – consciemment ou pas -à écouter ou ne pas écouter, à faire parler ou à faire taire. Dans le champ du théâtre, de manière inconsciente pour certains et de manière délibérément politique pour d´autres, il existe un rapport qui maintient la hiérarchie du texte sur le sensible. L´art, dont le théâtre, se doit d´être l´endroit où l´on dissèque les signes, leurs articulations, tout ce qui fait notre perception. Où l´on peut faire vaciller la réalité construite, une pseudo-réalité, produit de la création partagée de la représentation de la réalité, qui va de la norme sociale à la construction même de notre perception. (Jean-Calmette, De Logivière, 2020, p. 34)

10.4.8 El vestuario en *L´Étang*

Para comprender la importancia del vestuario en *L'Étang*, es necesario abordarlo en relación a los personajes, el espacio y los universos que la obra explora, tales como el deseo, la memoria, la transformación y la ambigüedad.

La importancia del vestuario en el teatro contemporáneo se refleja en esta pieza que transita entre lo físico y lo psicológico, entre lo real y lo onírico. Como es común en muchas de las obras de Gisèle Vienne, el vestuario es una herramienta para transmitir tensiones emocionales y conflictos internos, reflejando las identidades fluidas de los personajes y su relación con el entorno.

Vienne, en sus exploraciones sobre el cuerpo, la sensualidad y los meandros de la psique, utiliza el vestuario en esta pieza para reforzar la ambigüedad de género (en el grupo de adolescentes), como de plasmar estereotipos femeninos mediante el vestuario de la madre, relacionados con la sensualidad, atracción sexual y la estética de una construcción social de la feminidad.

El vestuario de los adolescentes está compuesto por pantalón vaquero, chándal, sudadera, y zapatillas de deporte. El vestuario de la madre de Fritz y de la madre Ernst reflejan el estereotipo de cuerpos sexuados – vaqueros ajustados, camisas y blusas ceñidas al cuerpo que destacan las curvas corporales, zapatos de tacón alto, pelo largo y el atrezo – peluca pelirroja designan un estereotipo de mujer sensual y seductora, una aparición surgida de la fantasía de Fritz, una metáfora del imaginario de la estética femenina sensual de la sociedad patriarcal contemporánea.

Hay un contraste importante entre la figura infantil del adolescente y su vestuario respecto al de las mujeres seductoras. Este contraste refleja la alienación y el proceso de metamorfosis emocional al que Fritz se ve sometido, como en la escena en la que el cuerpo de Fritz se muestra exhausto (por la desesperación de sentirse invisible y por la confusión misma de la relación con su madre). En este momento, parece que el vestuario le oprime, como si su peso le aplastara y le imposibilitara moverse, igual que la gruesa cadena metálica que lleva de adorno.

El vestuario sirve como vehículo de la transformación y la ambigüedad, tanto física como psicológica, y desempeña un papel esencial en este proceso. Los cambios en la vestimenta durante la pieza indican momentos de transformación o descomposición de las identidades de los personajes que se muestra en el desdoblamiento de Ruth Vega Fernandez, y sus roles – como los de la madre de Fritz, y el de la señora Kocher - la imagen de la madre ideal, cariñosa y atenta.

A medida que la obra progresa, el vestuario puede volverse más desordenado, desestructurado o incluso despojado, lo que puede simbolizar la disolución de las barreras entre los personajes (madre e hijo) y el mundo que los rodea (amigos en forma de objeto inanimado/muñeca). Este uso del vestuario en el contexto de la transformación también puede interpretarse como una forma de confrontar las normas de género, el poder y la vulnerabilidad, al no ceñirse a un estilo específico.

El vestuario sirve también como extensión del espacio escénico en *L'Étang*; no se limita al cuerpo de los actores, sino que también interactúa con el espacio escénico y con otros elementos visuales, como la ropa de Fritz esparcida en el suelo, la cama, la parte del espacio escénico determinada como el cuarto de Fritz.

Fritz parece fusionarse con su entorno, creando una atmósfera que cuestiona la distinción entre los actores y el espacio que habitan. Esto es particularmente significativo en esta pieza que juega con la idea de lo líquido y lo etéreo: el vestuario, como parte del conjunto visual, parece disolverse en el espacio, al igual que los personajes se desvanecen en el paisaje de su confusión emocional.

11. CAPÍTULO XI *Extra Life* (2023)

El concepto, la coreografía y la puesta en escena de *Extra Life* son una creación de G. Vienne, en colaboración con los intérpretes Adèle Haenel, Theo Livesey y Katia Petrowick. Los intérpretes, junto con Vienne, son también autores del texto teatral.

Caterina Barbieri es la autora de la música original compuesta para esta pieza, mientras que la creación sonora está a cargo de Adrien Michel.

Yves Godin realiza el diseño lumínico en colaboración con G. Vienne. El vestuario es una creación de G. Vienne, Camille Queval y FrenchKissLA, y Etienne Bideau-Rey y Nicolas Herlin son creadores del títere/muñeco.

Extra Life es una producción de DACM/Compagnie Gisèle Vienne en coproducción con Ruhrtriennale // Théâtre National de Bretagne – Centre Européen Théâtral et Chorégraphique // MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis // MC2 : Grenoble – Scène Nationale // Théâtre national de Chaillot // Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne // Tandem – Scène nationale de Douai // Points Communs – Nouvelle Scène nationale de Cergy Pontoise // CN D Centre national de la danse // Comédie de Genève // Le Volcan – Scène nationale du Havre // Centre Culturel André Malraux- Scène nationale de Vandoeuvre lès Nancy // NTGent // Cité européenne du théâtre Domaine d'O Montpellier // Festival d'Automne à Paris // Comédie de Clermont // International Summer Festival Kampnagel – Hamburg // Triennale Milano Teatro // Tanzquartier Wien // La Filature, Scène nationale de Mulhouse.

La pieza se estrenó el 16 de agosto de 2023 en Ruhrtriennale Festival der Künste 2023 en Essen, Alemania, y continúa presentándose.

11.1 Sobre la obra

> *Nous pouvons nous entraîner à respecter nos émotions et à les mettre en mots afin de les partager. Et là où la parole n'émerge pas encore, c'est notre poésie qui nous aide à la façonner. La poésie n'est pas que rêve et vision ; elle est la colonne vertébrale de nos existences. Elle pose les fondations des changements futurs, elle jette un pont par-dessus notre peur de l'inconnu.*
>
> Audre Lorde, La poésie n'est pas un luxe

La pieza *Extra Life* es la última creación de Gisèle Vienne, hasta la fecha, donde desarrolla un conmovedor y riguroso trabajo de deconstrucción de marcos perceptivos, estructuras narrativas y psíquicas. Esta pieza coreográfica de extrema densidad presenta el encuentro de una hermana y un hermano, al final de una noche de fiesta. Veinte años atrás, cuando aún eran niños, les unía un estrecho vínculo que se vio desgarrado por la violencia sufrida en el entorno familiar. En este reencuentro, los hermanos toman conciencia del colapso del sistema que originó el trauma de su infancia, e imbuidos de una nueva sensibilidad y capacidad de análisis, los dos adultos se proyectan en un futuro posible.

G. Vienne continúa su exploración de los sistemas de percepción en esta obra, mediante el desarrollo de una experiencia traumática abrumadora que emerge en un momento de confesión y apertura emocional. Vienne crea una forma escénica donde coexisten las diferentes capas de la experiencia presente: pasado, presente, futuro anticipado, construcción de la memoria, e imaginación. La dramaturgia de la pieza se ha ido articulando con la actuación de los intérpretes durante el proceso de la creación, y Vienne describe el procedimiento escénico aplicado de la siguiente manera:

> C'est à travers le côtoiement de différents langages formels dans un même moment ou successivement, à travers ces dissonances, que nous expérimentons cette archéologie de la perception. Les rapports de pouvoir qui structurent les cadres perceptifs, les invisibilisent pour les naturaliser et assoir indiscutablement l'ordre en place, sont critiqués, à travers la forme même de la pièce et les différents types de dialogues qui la constituent, avec un humour enragé qui en dévoile la grotesque et violente mascarade. Le

> texte conçu en collaboration avec les interprètes, tente de lever des barrages conceptuels. (Vienne, 2023)

Para pensar en las jerarquías perceptuales, Gisèle Vienne se basa en un trabajo de collage, diseñado con los intérpretes Katia Petrowick, Adèle Haenel y Theo Livesey, que comprende sus vivencias personales y sus observaciones acerca de los acontecimientos importantes relacionados con la percepción de la violencia de su época. Como observa M. Piron Cabaret, la experiencia traumática de los hermanos se relaciona con la emergencia y el activismo del movimiento *#MeToo*

> Il est d'ailleurs très réjouissant de retrouver la force et la sensibilité de l'actrice et comédienne Adèle Haenel au plateau, dont la prise de parole sur sa propre expérience de victime de violences sexuelles quatre ans auparavant résonne encore de façon aiguë avec l'interprétation de son personnage. (Piron-Cabaret, 2024)

Este trabajo escénico se articula mediante diferentes lenguajes, habituales en la creación de Vienne: coreográfico, lumínico, sonoro, y el textual, menos habitual en sus trabajos. Vienne observa que :

> Cette forme s'invente grâce à une écriture scénique qui articule minutieusement la musique, l'espace, la lumière, la chorégraphie et le jeu. Se placer au carrefour de différents médiums artistiques, intrinsèques à la forme de l'écriture de plateau, permet de mieux saisir les liens souvent inaperçus des hiérarchies perceptives. (Vienne, 2023)

En *Extra Life*, las experiencias sensibles nutren el pensamiento y la palabra, y la confesión se hace posible. Vienne señala que :

> Poursuivant mon travail sur les systèmes de perception, leur construction, leur sens, et leurs déplacements possibles, cette nouvelle création développe et déplie l'expérience d'un moment. A la fin de la nuit, après une fête, une sœur et son frère, adultes, se retrouvent.
>
> Le lien fusionnel entre les deux enfants, dans un contexte familial violent, s'est trouvé brutalement déchiré par un drame, 20 ans auparavant. Le système qui a provoqué cette expérience traumatisante, cette toile, est défait, et c'est l'ouverture à la sensibilité et la nouvelle capacité d'analyse, qui vont permettre la construction d'une autre architecture, d'un autre système, un champ d'action possible à venir. (Vienne, 2023)

En este capítulo, abordaremos primero un marco teórico, relacionado con las violencias que identificamos en esta pieza, que vinculamos al maltrato infantil, y en particular, al abuso sexual y sus consecuencias, a corto y a largo plazo. A continuación, haremos un análisis sobre la manifestación de las violencias identificadas y sus consecuencias a través de la plástica.

11.2 Maltrato infantil

11.2.1 Abuso sexual infantil: Trauma y consecuencias

El abuso sexual infantil es una de las experiencias y crímenes más devastadores y con mayores repercusiones a nivel psicológico, social y fisiológico. Sus efectos tienen un impacto profundo y duradero en el bienestar emocional, psicológico y físico de la víctima. Este fenómeno ha sido objeto de estudios en múltiples disciplinas, como la psicología, la medicina, la sociología y la criminología.

Las consecuencias del abuso sexual infantil son vastas y profundas, y se manifiestan a corto, mediano y largo plazo. Los efectos pueden ir desde trastornos psicológicos severos, hasta problemas de relación interpersonales, la autoestima, la salud física y mental, el comportamiento, abuso de sustancias y dificultades de adaptación social.

A continuación, haremos un análisis sobre esta forma de maltrato infantil y sus consecuencias a lo largo de la vida de la víctima. Abordaremos las teorías psicológicas que explican cómo el abuso sexual infantil afecta el desarrollo del niño, explorando tanto las consecuencias inmediatas como los "fantasmas" persistentes que acompañan a las víctimas de abuso sexual infantil durante toda su vida.

El abuso sexual infantil constituye una grave violación de los derechos humanos de los niños y niñas, una forma de maltrato que deja secuelas a largo plazo en las víctimas. Se estima que alrededor del 20% de las mujeres y el 5% de los hombres en el mundo han sido víctimas de abuso sexual antes de los 18 años (Finkelhor, 2013). La Organización Mundial de la Salud (OMS) estima que una de cada cinco niñas y uno de cada diez niños en el mundo serán víctimas de algún tipo de abuso sexual antes de alcanzar la mayoría de edad. Sin embargo, a pesar de la gravedad del problema, el abuso sexual infantil sigue siendo un fenómeno ampliamente subregistrado debido a la estigmatización, la vergüenza y la falta de conciencia en muchos sectores sociales.

Las consecuencias de este trauma son múltiples y complejas, ya que afectan no solo la salud mental de la persona, sino también su capacidad para desarrollar relaciones saludables, su autoestima y su bienestar general. Este análisis tiene como objetivo proporcionar una visión integral de las consecuencias del abuso sexual infantil, destacando las dimensiones psicológicas, emocionales y físicas del trauma, no solo en términos inmediatos, sino también en las secuelas a largo plazo, conocidas como "fantasmas" del abuso. Estos "fantasmas" son los ecos persistentes de experiencias traumáticas que afectan la vida adulta de las víctimas, dificultando su integración plena y saludable en la sociedad.

11.2.2 Abuso sexual infantil

La Organización Mundial de la Salud define el maltrato infantil como cualquier forma de abuso o desatención que afecte a un menor de 18 años, abarca todo tipo de maltrato físico o afectivo, abuso sexual, desatención, negligencia y explotación comercial o de otra índole que vaya o pueda ir en perjuicio de la salud, el desarrollo o la dignidad del menor o poner en peligro su supervivencia en el contexto de una relación de responsabilidad, confianza o poder. (Organización mundial de la salud, 2022) Pedreira y Martín (2014) señalan que el maltrato en la infancia (MTI) abarca desde el niño apaleado (“battered child”), hasta las violencias psicológicas y el abuso sexual, junto con la negligencia en la atención a las necesidades para un crecimiento y desarrollo adecuados.

El maltrato infantil no es un fenómeno exclusivo de la sociedad contemporánea; sin embargo, no fue hasta los años sesenta que se reconoció en la literatura médica como un problema de salud infantil. Es sabido que puede ocurrir en todos los grupos sociales y culturales, aunque la tipología de presentación y su detección (maltrato físico, emocional, abuso sexual) varían según cada grupo social (Pedreira y Martín, 2014, p. 13). Una de las tipologías del maltrato infantil es abuso sexual que se define como:

> Actividades sociales de cualquier tipo (sodomía, exposición visual, sexo oral, toqueteos, conversaciones, insinuaciones, comercio sexual) con un niño menor de 18 años, por parte de un adulto (familiar o no) que representa una “figura de autoridad” para el niño, incluyendo la excitación y/o satisfacción sexual de esa figura adulta. Consecuencias del trauma de (Pedreira, Martín, 2014, p. 14)

El abuso sexual infantil (ASI) es una forma de maltrato universal que, a menudo subestimada, representa un grave problema de salud pública. Su detección se ve particularmente dificultada en el entorno familiar, donde la percepción generalizada de la familia como un espacio seguro y protector contribuye a minimizar y ocultar la magnitud de este fenómeno. (Real-López et al., 2023) Los menores de temprana edad pueden no ser conscientes del alcance del abuso sexual en las primeras fases, lo que puede explicar la compatibilidad de estas conductas con el cariño mostrado al adulto por el menor. (Echeburúa, Corral, 2006).

El abuso sexual es más frecuente en mujeres (58,9%) que en hombres (40,1%); la franja de edad más prevalente en el caso de las niñas es de los 6-12 años, y abuso sexual intrafamiliar es también más frecuente en niñas, y la edad de inicio, a los 7-8 años. (Echeburúa, Corral, 2006). El abuso extrafamiliar es más prevalente en niños, y empieza a la edad de los 11-12 años. Se considera que el 65-85% de los abusos sexuales infantiles son de tipo intrafamiliar, y suelen llevarse a cabo por parte de padres, hermanos mayores o tíos. (Gil, De Manuel, 2019)

Tradicionalmente, los contextos en los que se produce el abuso sexual se han categorizado en función del grado de parentesco y la relevancia relacional entre la víctima y el agresor, factores que determinan el impacto traumático en la víctima. El abuso perpetrado por una figura paterna suele ser más devastador que el cometido por otros familiares, ya que conlleva un mayor sentimiento de traición y pérdida de confianza, acompañado de una mayor conflictividad familiar y una reducción significativa del apoyo emocional. (Real-López et al., 2023)

Aunque se haga referencia a contextos abusivos, la responsabilidad de estos actos recae exclusivamente en las personas que los perpetran, los facilitan o no los previenen, cada una con su correspondiente grado de implicación y responsabilidad. (Echeburúa, Corral, 2006). Real-López et al. (2023) destacan la tendencia a la repetición de los abusos, así como la prolongación de su duración durante varios años.

El abuso sexual evoluciona en una serie de pasos a lo largo del tiempo donde se identifica el estadio uno que corresponde al periodo antes de descubrirse el abuso; y el estadio dos, después de su descubrimiento (en el caso de que este se descubra).

El primer estadio cuenta con una serie de fases: la seducción para ganar la confianza del niño, la fase del abuso con conductas abusivas progresivas y graduales mediante juegos, posteriores tocamientos y penetración anal y/o anal, y la fase del silencio; en esta fase el agresor emplea estrategias diversas como engaños, chantajes, imposición del secreto,

manipulación psicológica, culpabilización y amenazas. El descubrimiento del abuso mediante la revelación de la víctima suele ser acompañado de incredulidad o la negación de la víctima ante amenazas del acosador. (Gil, De Manuel, 2019)

El tema del silencio se relaciona también con una doble violencia, la del abuso y la de no poder contarlo: "El abuso instaura a partir de que es perpetrado, por detrás de la violencia del hecho, la corrosiva violencia del silencio, de no poder hablar de ello porque te sientes culpable de que haya ocurrido." (Santana, Machín, 2005, p. 685)

El silencio persiste en la vida adulta de la víctima, ya que la percepción del otro deja una huella indeleble en la constitución subjetiva ya estructurada, alterando tanto la mirada hacia uno mismo como la que se proyecta hacia los demás. Tras haber sufrido abuso, no es posible percibir a los otros de la misma manera, independientemente de si el silencio ha sido impuesto por familiares o autoimpuesto por la víctima:

> Un niño frente a un espejo recorta una imagen de sí a partir de los contornos trazados por el otro. Contornos irregulares, con diferencias de acentuación, vueltas atrás y vacíos. La homogenización o reacentuación de las huellas que el ojo del otro coloca en el cuerpo son ineludiblemente distintas cuando la intrusión del otro fractura este proceso de conformación narcisista del sujeto. (Santana, Machín, 2005, p. 689)

El maltrato infantil en forma de abuso sexual afecta a la adaptación psicológica y mental de las víctimas, a corto y largo plazo, generando problemas físicos, emocionales, sociales y conductuales que pueden tener impacto en la vida de adulto generando psicopatologías. (Real-López et al., 2023) La detección del abuso sexual depende de la revelación directa por parte del niño o de la persona que lo acompaña, así como de la identificación de signos que generen sospechas. Estos indicios pueden manifestarse a través de síntomas físicos, como lesiones de diversa índole, o mediante alteraciones emocionales y/o comportamentales que sugieran la posibilidad de abuso. (Pedreira, Martín, 2014)

El abuso sexual infantil está estrechamente vinculado a diversos trastornos psicológicos, entre los cuales el trastorno de estrés postraumático (TEPT) es uno de los más prevalentes. La experiencia de un evento traumático de esta magnitud puede interrumpir el desarrollo emocional normal del niño, provocando reacciones emocionales y psicológicas intensas que afectan su bienestar y funcionamiento general. (Cantón-Cortés, Cortés, 2015)

11.2.3 Consecuencias del abuso sexual infantil: consecuencias inmediatas y a corto plazo

Cantón-Cortés y Cortés (2015) señalan que las consecuencias inmediatas del abuso sexual infantil son severas y de naturaleza multifacética. En un primer momento, las víctimas pueden experimentar una amplia gama de respuestas emocionales, cognitivas y físicas. Se considera que las consecuencias a corto plazo son aquellas que se dan dentro de los dos años posteriores al abuso sexual infantil. (Real-López et al., 2023)

En cuanto a las reacciones emocionales y psicológicas, el abuso sexual infantil puede generar sentimientos inmediatos de confusión, miedo, humillación, culpa, vergüenza y tristeza. Las víctimas pueden experimentar depresión severa, ansiedad y trastornos del estrés postraumático, los cuales se manifiestan en síntomas como flashbacks, pesadillas y reacciones de evitación. (Cantón-Cortés, Cortés, 2015)

El abuso sexual infantil puede generar reacciones conductuales marcadas por la imprevisibilidad. Los niños afectados podrían mostrar comportamientos extremos, como retraimiento social o conductas sexualizadas inapropiadas para su edad. Además, es común la aparición de comportamientos autodestructivos, que incluyen autolesiones, consumo de sustancias o intentos de suicidio.

En cuanto a la salud física, el abuso sexual puede ocasionar lesiones visibles, como hemorragias, laceraciones o infecciones de transmisión sexual. A largo plazo, las víctimas podrían experimentar trastornos ginecológicos crónicos, dificultades para establecer relaciones sexuales saludables y otros problemas relacionados con la salud reproductiva. (Cantón-Cortés, Cortés, 2015)

Según Van der Kolk (2014), el estrés postraumático en las víctimas de abuso sexual infantil se manifiesta en flashbacks, pesadillas, ansiedad severa, disociación y problemas que se traducen en una actitud desconfiada hacia las personas. El abuso sexual infantil también está estrechamente asociado con el desarrollo de trastornos de ansiedad, depresión y trastornos de la conducta alimentaria (Briere, Elliott, 2003). Las víctimas a menudo experimentan una sensación persistente de vergüenza, culpa y miedo, lo que puede llevarlas a desarrollar una visión distorsionada de sí mismas y del mundo. Estas emociones pueden dificultar su capacidad para establecer relaciones saludables en la edad adulta.

Un factor crucial que determina la gravedad de las consecuencias del abuso sexual infantil es la edad en la que se produce. Las investigaciones indican que el abuso

durante las primeras etapas del desarrollo (en niños menores de 6 años) tiene efectos especialmente perjudiciales en el cerebro en formación, impactando áreas clave como la regulación emocional, la toma de decisiones y la memoria. (Teicher, 2002).

11.2.4 Consecuencias a largo plazo: los "fantasmas" del abuso

Se considera que consecuencias a largo plazo son aquellas que se dan a partir de los dos años posteriores al abuso sexual infantil, y hasta varias décadas más tarde. (Real-López et al., 2023) La cantidad de sintomatología postraumática que presentarán las víctimas especialmente en el caso de las mujeres, dependerá del momento de inicio y de la duración del abuso. (Baixauli, 2011)

Las secuelas del abuso sexual infantil no desaparecen con el tiempo. A menudo, las víctimas enfrentan "fantasmas" persistentes que afectan su bienestar psicológico y emocional a lo largo de sus vidas. Estos efectos pueden manifestarse de diversas formas. (Urribe, 2011).

Las víctimas de abuso sexual infantil tienen un mayor riesgo de desarrollar trastornos psicológicos crónicos, como depresión, ansiedad generalizada, trastornos de la personalidad, trastornos del estado de ánimo y TEPT. Un estudio, realizado por la American Psychological Association (APA): *Startling statistics on child maltreatment* (2008), indica que los adultos que han sido abusados sexualmente durante la infancia son significativamente más propensos a sufrir trastornos mentales en su vida adulta. (American Psychological Association, 2008) En víctimas del abuso sexual infantil se ha identificado también la presencia de trastorno de pánico, ansiedad social y fobias específicas, como trastornos de conducta alimentaria (bulimia nerviosa) y trastornos conversivos (síntomas físicos que permanecen sin explicación orgánica). (Real-López et al., 2023)

Cantón-Cortés y Cortés (2015) señalan que las personas que han sufrido abuso sexual infantil a menudo experimentan dificultades para formar relaciones interpersonales saludables. La desconfianza en los demás, la incapacidad para establecer límites emocionales o físicos y la tendencia a mantener relaciones disfuncionales son comunes en estas personas. Estos efectos pueden dificultar el establecimiento de vínculos sentimentales, familiares o amistosos, lo que perpetúa el aislamiento social.

El abuso de alcohol, drogas o medicamentos prescritos es una estrategia que muchas víctimas utilizan para lidiar con el dolor emocional y físico derivado del abuso.

Según datos de la National Institute on Drug Abuse (NIDA), las personas con antecedentes de abuso sexual infantil tienen un riesgo significativamente mayor de desarrollar dependencia a sustancias. (NIDA, 2024).

El abuso sexual provoca un funcionamiento sexual disfuncional y se relaciona con promiscuidad, ser víctima de coacción emocional para mantener relaciones sexuales o prostitución o similar. (Lestrade et al., 2013) Los hombres víctimas de abuso sexual infantil se relacionan con mayor hipersexualidad y tienen comportamientos sexuales tempranos y de riesgo, y problemas de adaptación en parejas adultas (infidelidades, promiscuidad, dificultades para la comunicación sexual etc.). (Real-López et al., 2023)

El trastorno obsesivo-compulsivo como consecuencia del abuso sexual infantil se relaciona con pensamientos exhibicionistas, fantasías sobre las partes íntimas de las personas desconocidas como fantasías sexuales perturbadoras. (Bak-Klimek et al., 2014) Las víctimas de abuso sexual infantil pueden sufrir episodios de revictimización: violencia física y/o sexual por abusadores distintos a los de la infancia, o puede darse la transmisión intergeneracional; existe un porcentaje elevado de abusos por parte de los hijos de las víctimas de abuso sexual. (Cortés Arboleda et al., 2011)

El suicidio es una consecuencia trágica común entre las víctimas de abuso sexual infantil. Las tasas de suicidio en estas personas son considerablemente más altas que en la población general, y el abuso infantil es un factor de riesgo crítico para la ideación suicida y los intentos de suicidio.

La experiencia de abuso sexual impacta significativamente en la salud de las víctimas, generando una amplia variedad de problemas a largo plazo que constituyen un importante factor de riesgo para el desarrollo de múltiples diagnósticos psiquiátricos, psicológicos y psicosociales. Entre las consecuencias más comunes se encuentran los cuadros depresivos y síntomas afectivos, que afectan gravemente las relaciones interpersonales y la estabilidad emocional. El abuso sexual, especialmente cuando ocurre durante la infancia, incrementa la prevalencia, precocidad e intensidad de los trastornos del ánimo, con síntomas depresivos más severos en casos de incesto. Este grupo de pacientes suele presentar menor asertividad, una visión negativa de la vida, problemas de salud física, menor bienestar subjetivo y trastornos del sueño. En particular, el insomnio severo se asocia a abusos de inicio temprano, que involucraron penetración, amenazas y/o violencia física, y tiende a estar acompañado por un menor apoyo social percibido y dificultades en las relaciones interpersonales. (Real-López et al., 2023)

Es muy frecuente que los síntomas no se desarrollen en la etapa infantil sino durante la adultez como un fenómeno llamado "sleeper effect" (efecto latente). (Cantón-Cortes, Cortés, 2015). Jan Kleinnijenhuis define estos efectos latentes como:

> A sleeper effect of a message can be defined as a delayed increase in the effect size of that message. The metaphor of the sleeper effect compares this "awakening" of the effect size to a period of sleep after sending the message, during which the message had no, or at least a lesser, impact. Therefore, the sleeper effect is actually an awakening effect. A more specific meaning of the sleeper effect in the social-psychological literature derives from research by Carl Hovland (1912–1961) and colleagues, in which the sleeper effect refers to the delayed increase in the impact of messages attributed to a low-credibility source. (Kleinnijenhuis, 2020, p. 1)

El deterioro de la memoria diferencial es una de las trayectorias posibles del "sleeper effect" (efecto latente). Un efecto latente también se produce si las condiciones en el momento del mensaje original suprimen el acuerdo inmediato. Sin un acuerdo inicial prolongado, el despertar del poder persuasivo del mensaje (si es que alguna vez se produce) tiene que esperar a que se produzcan acontecimientos que desencadenen o señalen la desaparición de estas condiciones supresoras. Es probable que el nuevo panorama de los medios dé lugar a muchos más patrones diferentes de efectos de mensajes retardados, lo que presenta un desafío científico e intelectual en la era digital. (Kleinnijenhuis, 2020)

Otra consecuencia importante del abuso en la etapa infantil es el olvido. El sufrimiento psíquico provocado por el abuso sexual infantil involucra la memoria que no logra registrar lo que le resulta imposible procesar. La destrucción de la memoria se da cuando el sujeto que ha atravesado una situación violenta, no está en condiciones de contar lo que ha ocurrido. Calvi (2004) señala que una forma de olvida remite a los descubrimientos de Nicolas Abraham y Maria Torok (1968 – 1975) quienes elaboraron las nociones de cripta y fantasma. Estas nociones se relacionan con personas que sufrieron abuso sexual en la infancia y cuyas vivencias se mantuvieron como secreto durante muchos años, o durante toda su vida, y en este caso se revelaron en generaciones posteriores:

> En la criptoforia la experiencia más importante para la vida de una persona debe ser conservada, puesto que el deseo de la persona está ligado a ella y debe ser ocultada a causa de la vergüenza ocasionada por padre o un ancestro que tiene valor de ideal del yo para la persona, y que ha sido protagonista de la experiencia de la que se trata. (Calvi, 2004, p. 162)

De este modo, la persona buscará proteger a las personas cercanas involucradas, manteniendo la esperanza de que los hechos no hayan ocurrido tal como los recuerda, lo que la conduce a negar su propio dolor. Es posible diferenciar los casos en los que la persona fue partícipe directo de una experiencia de sufrimiento indescriptible, de aquellos en los que fue un testigo al que se le impuso el silencio. En el discurso, los episodios de vida y los sueños de la víctima, suelen aparecer criptónimos, palabras que encubren y que giran en torno al testimonio silenciado. (Calvi, 2004)

Concluimos que el abuso sexual infantil se asocia a una variedad de consecuencias psicopatológicas en la edad adulta, en particular, de tipo afectivo y ansioso como los trastornos siguientes: depresión, ansiedad, trastornos disociativos, trastornos alimentarios, autolesiones, quejas somáticas e ideación suicida; también se identifica riesgo de desarrollar trastorno de déficit de atención e hiperactividad, ansiedad social y fobias específicas. Los síntomas disociativos son más intensos en abusos de inicio temprano, con duración prolongada, y perpetrados por los padres. El abuso sexual infantil incrementa la impulsividad y las conductas de riesgo, y favorece los trastornos de conducta.

No existe un patrón típico de sintomatología del abuso sexual infantil, pero siempre representa un factor de riesgo grave para el desarrollo de psicopatología en el adulto. El impacto del abuso es mayor en aquellas víctimas que son agredidas por familiares o personas cercanas, y estas se relacionan con psicopatologías y efectos más intensos y crónicos, sobre todo en los casos de abuso en edades más tempranas y durante un tiempo más prolongado. Se ha descrito un elevado riesgo de revictimización durante la etapa adulta, independientemente de la psicopatología o el abuso de sustancias, especialmente en varones. Uno de las consecuencias frecuentes se relaciona con la despersonalización de la víctima, la fragmentación, la memoria, y el olvido. Ante la imposibilidad de procesar y asimilar el daño, las víctimas pueden olvidar o transformar los hechos para borrar o disfrazar el recuerdo traumático.

Deducimos que es importante señalar la necesidad de la mayor sensibilización para que el abuso deje de ser un tema tabú y mejorar la atención integral hacia el menor victimizado para evitar una serie de consecuencias graves para la víctima, descritas anteriormente. Además, de este modo, se evitaría la contaminación y la propagación de la violencia en forma de abusos sexuales, dado que se impediría su perpetuación que puede darse en el caso de los adultos, víctimas del abuso sexual infantil, como lo hemos podido ver en el reciente juicio del caso Pelicot en Francia. (Radio France Journal, 2024)

11.3 La Manifestación de la violencia a través de diferentes lenguajes en *Extra Life*

Extra Life explora los efectos latentes del trauma intrafamiliar donde Vienne plantea las cuestiones acerca de la posibilidad de la reconstrucción del ser después de un abuso sexual infantil, y cómo hacer visibles los silencios y las heridas que producen tales acontecimientos. Los diferentes momentos que componen la historia del hermano y la hermana en la pieza son: la pesadilla y la violencia vivida hace veinte años, lo que pasó, la noche de celebración, el reencuentro y el regreso juntos – el presente, y el proceso de reconstrucción/reparación: la posibilidad de avanzar hacia el futuro. Vienne observa que :

> Les impacts psycho-sociologique brutaux des cadres perceptifs imposés, comme ceux du patriarcat et du capitalisme, engendrent des violences structurelles de différentes intensités. Les désensibilisations et dissociations qui en découlent et façonnent notre intimité, ainsi que l'exploration des structures émotionnelles et de l'expérience sensible, sont la base de la construction de notre vocabulaire de jeu et de pensée que nous développons avec les interprètes depuis des années maintenant. Différents aspects de ces impacts structurent la dramaturgie de la pièce. (Vienne, 2023)

La violencia, tanto física como psicológica, se manifiesta en la pieza a través de una variedad de lenguajes – tanto verbales, como los no verbales e interpretativos– que sirven como medio por el cual los personajes comunican sus sufrimientos, deseos y miedos. *Extra Life* presenta personajes atrapados en relaciones donde la violencia, ya sea psicológica o física, es omnipresente. Esta obra se distingue por un uso del cuerpo y la

luz, principalmente y destacan escenas donde los límites entre actor y personaje se vuelven borrosos. Vienne señala que :

> Avec ce travail, j'essaie d'inventer une forme dans tous ses aspects plastiques, permettant de déplier les différentes strates perméables qui constituent ce moment. Le passé, le présent, le futur anticipé, la construction du souvenir, l'imagination, autant de strates qui forment l'expérience de ce moment présent, et en dévoilent toute la densité et l'intensité. (Vienne, 2023)

El modo de utilizar diferentes lenguajes y su interacción permite penetrar en las capas profundas de la conciencia de los dos hermanos. De este modo, el trauma de los hermanos abusados se hace tangible mediante las imágenes sonoras poéticas y dolorosas y, al mismo tiempo, remite de manera inquietante al componente sociopolítico de la represión de la sociedad patriarcal donde los hechos traumáticos se ocultan y encubren. Las revelaciones y denuncias recientes, impulsadas por el movimiento *#Metoo,* en Europa y Estados Unidos principalmente, o las denuncias de los abusos sexuales infantiles en el ámbito de la Iglesia católica en España y Francia han generado un mayor reconocimiento y visibilidad de las experiencias traumáticas de las víctimas. (Defensor del Pueblo, 2023) (Richardot, 2024)

En *Extra Life*, la violencia no se limita a actos físicos evidentes, sino que se expresa también a través de lenguajes lingüísticos y visuales. Este análisis busca explorar cómo la violencia se manifiesta mediante diferentes formas de expresión —verbales, corporales y simbólicas— y cómo estas construyen la tensión narrativa y emocional de la obra. Asimismo, se examinará cómo estas manifestaciones configuran las dinámicas entre los personajes y cuestionan los límites entre la representación artística y la realidad.

11.3.1 La violencia verbal en *Extra Life*

En *Extra Life*, el lenguaje funciona tanto como herramienta de comunicación como de dominación. Surge del pensamiento y, a través del análisis, puede transformarse en palabras capaces de revelar verdades o de implicar una lucha. En cualquier caso, la verbalización de estas experiencias representa un avance hacia la confrontación y la posibilidad de un cambio. Al respecto, Vienne señala que:

> I've been working with Katia Petrowick, Theo Livesey and Adèle Haenel for several years. These three dancers and actors are also my co-authors for *EXTRA LIFE*, in which we grapple with the possibility of a post-traumatic life. A traumatic experience that is understood, verbalized and analyzed, along with the societal and political system that goes with it, enables us to consider the possibility of rebuilding. Through re-sensitizing and proactive processing, action and a sense of life become possible. It is the process of thinking that allows this to take shape, in all its different forms. *EXTRA LIFE* relates the experience of a moment. We explore the various permeable, protean strata that make up the density of that experience. Our exploration of the process of perceiving and thinking inform the very shape of the piece. (Poiré, 2023)

Los diálogos, a menudo inconexos y fragmentados, sobre todo en la primera parte de la pieza, ilustran la violencia psicológica que resulta de la imposibilidad de crear puentes reales entre los personajes. Las palabras, a menudo inaudibles se presentan como un obstáculo. En esta expresión verbal algo se desmorona, el espectador se pierde en una especie de espirales verbales y las disonancias auditivas producidas por los ecos de los micrófonos de origen incierto.

La palabra no es la columna vertebral de los espectáculos de Gisèle Vienne, en general, y en *Extra Life* esta falta de comprensión conduce a una intencionada confusión de los signos; el espectador está sumido en una confusión del tejido verbal de la creadora que aumenta la incertidumbre y la tensión que violentan. Las barreras del texto, algunas reducidas a parloteo, otras borradas por el juego de luces que genera una especie de ceguera que hace difuminar la sonoridad de las palabras. Pero a su vez, la palabra no se queda como ruido de fondo, aunque aparece en forma de fragmentos dispersos, aporta al contenido y a la manifestación concreta de la violencia vivida y sentida: «Formellement, l'enjeu est d'imaginer - comme chez Proust ou Walser - comment on peut déplier un moment.» (Vienne, 2023)

En la pieza, Félix, el hermano, menciona un video juego de acción y aventura, *Breath of the Wild*, de la serie *The Legend of Zelda* (2017).[51] Las referencias de este video

[51] Nintendo Swithch, (2017), The Legend of Zelda: Breath of the Wild (3 de marzo de 2017), Videojuego de Nintendo Switch.

El personaje principal Link despierta tras un sueño de cien años y despierta en un mundo en el que no es capaz de recordar. El héroe deberá explorar un mundo vasto y peligroso, y recuperar su memoria antes de que Hyrule, el enorme mundo que le rodea, desaparezca para siempre. Link

juego aluden al tema de la pérdida de memoria y la posibilidad de su recuperación, y remite a la historia de los hermanos Clara (Adèle Haenel) y Félix (Théo Livesey). Relacionamos esta historia y uno de los paisajes de este video juego (un mar de hierba agitado por el viento que el héroe Link debe atravesar) con el paisaje escénico lleno de bruma en la que están inmersos los hermanos, y donde una fuerza les dificulta avanzar. El video juego nos remite también a un universo de despersonalización donde el jugador se desprende de su identidad carnal para trasladarse y transformarse en un cuerpo virtual heroico, menos permeable a daños y heridas que el cuerpo real, humano.

La pieza comienza con el encuentro entre los hermanos, Clara y Félix, quienes conversan con entusiasmo y alegría sobre la fiesta de la que provienen. Mientras dialogan, escuchan un programa de radio que trata sobre apariciones y abducciones humanas por extraterrestres. Llevaban veinte años sin verse y el motivo de su separación no tarda en salir a la luz; se divierten imitando las voces de los dibujos animados de su infancia para reírse de una historia de miedo, la de dos niños abusados por un tal tío "Jackie". Mediante los cambios de voces se despliega una verdad cruda sobre como a diario, el tío "Jackie" abusó y violó al hermano y a la hermana cuando eran niños.

La hermana menciona que «le propre d'un piège, c'est d'être invisible» y afirma que deberían ser capaces de discernir, de poner las palabras a los hechos y no dejarse «enfumer le cerveau» con historias de platillos voladores, una especie de «paralysie du sommeil». (Vienne, 2023)

El espectador es receptor del diálogo sonorizado de los hermanos en el interior de un coche real, como del programa de la radio que escuchan – un programa estadounidense doblado al francés, dedicado a los temas paranormales donde participan los testigos que han experimentado abducciones a manos de los extraterrestres. Clara y Félix parecen divertirse por los comentarios burlones que emiten y por su risa exacerbada contagiosa.

---

emprende un viaje para encontrar respuestas en el que solo dispondrá de aquello que encuentre por el camino en un recorrido donde la historia puede ser completada de forma no lineal.
Recuperado de: https://www.nintendo.com/es-es/Juegos/Juegos-de-Nintendo-Switch/The-Legend-of-Zelda-Breath-of-the-Wild-1173609.html?srsltid=AfmBOoob3hAKmEDlmZ-9Pzt1q4QM3rE6ajEzX6AJ5NPOKUUT0u3PNxU_

Una tierna complicidad une a los hermanos en una conversación en la cual redescubren las alegrías de su infancia mientras devoran patatas fritas, y escuchan un programa de radio dedicado a los extraterrestres; sentados en el coche, se comparan con la tripulación de una nave intergaláctica y a través de la conversación se despliegan referencias de su pasado y juegos en común, donde Félix, le habla a su hermana sobre su relación con los videojuegos y dice: “Clara, tu sais à quel point j'aime les jeux vidéo. Tu sais pourquoi ? Parce que quand je joue, les règles sont compréhensibles. Le monde est structuré de manière stable. Je peux agir. » (Vienne, 2023)

Esta afirmación de Félix señala la herida y la impotencia general ante el acoso en la vida de los más vulnerables, de los niños sometidos a un contexto de dominación, donde no hay reglas y no tienen ninguna posibilidad de actuar.

El video juego nos remite al mundo imaginario de los video juegos, y a la posibilidad de adoptar roles donde se despliega una fantasía de vidas múltiples, que nos remite al título de la pieza. Como señala Gleyze-Esteban : “le titre peut se lire comme une exacerbation de vie, mais aussi comme l’une des naissances surnuméraires qu’offrent les jeux vidéo après la mort.” (Gleyze-Esteban, 2023) Esta “vida extra” nos remite a la observación de Vienne : « It’s about envisioning a possible life, after feeling like you were dead. » (Poiré, 2023)

Parece que el sentimiento de la vergüenza motiva la burla en los diálogos acerca del tío “Jacky” abusador de niños, y acerca de las abducciones extraterrestres, que insinúan una ocultación de la realidad y un intento de expresar la realidad de un incesto vivido. La violencia se manifiesta a través de la palabra en *Extra Life,* que es tanto un vector de control psicológico como de desestructuración emocional.

11.3.2 La palabra como herramienta de violencia psicológica

La violencia verbal se manifiesta en forma de manipulación, monólogos internos o palabras no dichas que revelan la intensidad de los conflictos internos y las relaciones de poder. Por ejemplo, los personajes a menudo parecen incapaces de expresarse con claridad, lo que provoca una tensión adicional. El silencio, que forma parte integrante de la estructura verbal de la pieza, acentúa esta incomunicación y, por extensión, la violencia inherente a esta incomprensión mutua. El silencio nos remite también a una doble violencia – la del abuso que ocurre en silencio y se mantiene en el silencio, y la violencia de no poder contar el abuso, lo que obliga a vivir con él y a soportar las confusiones y el

malestar que genera. Como señala Poiré, “las formas de violencia que sustentan nuestras sociedades constituyen un lenguaje, una cultura que todos compartimos y que, a veces, nos exige escuchar lo que yace en los silencios y descifrar palabras crípticas.” (Poiré, 2023)

El vocabulario utilizado en los intercambios entre hermanos muestra también una dimensión clínica, casi fría, que refleja la imposibilidad de redención y la profundidad del malestar de los personajes de los hermanos. Los términos técnicos, médicos o psicológicos utilizados en determinadas escenas se traducen en el distanciamiento de las víctimas del sufrimiento de la experiencia traumática, deshumanizan a los individuos y refuerzan el aspecto de violencia impersonal de la situación.

La palabra se revela como un instrumento de violencia psicológica y emocional en las escenas en las que Clara y Félix, inmersos en un universo tecnológico y futurista, están acosados por diálogos desconcertantes e inconexos que desvelan la fragilidad de sus existencias. El comienzo de la pieza se abre con un no lugar simbólico, un paisaje lunar, donde quedan atrapadas las víctimas de un incesto. Sentados en el coche negro, con los faros encendidos y envueltos en una bruma espesa, Clara menciona el espacio exterior como *“in the outer space”* (Vienne, 2023). Ese "afuera" remite de inmediato a la vasta memoria de ambos, donde surge la deformación simbólica que enfrentan: un lugar donde los peligros vividos con su tío Bernard —a quien llaman “Jacky”— resonarán a lo largo de la pieza en un espacio galáctico. Como señala Lucbert :

> Nuit ou aube, nulle idée d’où on est, « *a car park in a forest* », véhicule sans immatriculation : indéfinis partout, les deux jeunes gens, pour l’instant, n’ont pas leur place parmi les signifiants structurants du corps social. Une émission à la radio confirme cet inlassable travail de déformation symbolique qu’ils affrontent, déformation qui commence par une *délocalisation* : là où il faudrait dire le réel, nous voici transportés dans un lieu fantastique. (Lucbert, 2023)

Testimonios y expertos del programa de la radio atestiguan que muchas personas, desde muy jóvenes, son objeto de «expériences sexuelles [menées] sur eux», y concluyen que estos hechos pertenecen a lo sobrenatural. (Vienne, 2023)

El tema de las abducciones alienígenas del programa de radio que escuchan los hermanos se traslada a sus vidas infantiles, donde un "alienígena" entraba de manera recurrente en su habitación por las noches. Los hermanos se burlan diciendo :

« Non, tu n’as pas été violé, tu as été enlevé par une soucoupe ». (Vienne, 2023)
Se entrelazan los diálogos del programa con el diálogo de los hermanos, entre la rabia y escarnio, en una interpretación subjetiva del contenido del programa donde reconocen su vivencia como una violencia y la nombran – violación.

Esta apertura del universo interior remite al trauma y sus consecuencias, entre las cuales destacamos la doble carencia de amor relacionada con la memoria, que se transpone en el olvido del hecho traumático; por la imposibilidad de procesarlo y asimilarlo, y por la vergüenza y el sentimiento de culpabilidad del niño abusado sexualmente. Estas consecuencias se manifiestan en la ruptura de la relación entre los hermanos, con la pérdida de lazos íntimos que provoca una privación del amor. Además, surgen carencias vinculadas a la autoestima y a la falta de amor propio. De este modo, emerge una violencia marcada por la privación y la carencia afectiva, la separación y sus repercusiones directas en las cuestiones identitarias, impidiéndoles avanzar. Clara dice, al respecto :

> Tu sais, la fille à la fête là, elle était trop belle je l´ai raconté toute notre vie tu vois et elle m´a dit mais en vrai aimer quelqu’un c´est juste l´aider à devenir une version plus sensible de lui-même tu vois. (Vienne, 2023)

El tema del amor, de la importancia de los vínculos afectivos nos remite a Bell Hooks y su experiencia:

> Lorsque j´étais enfant, il était clair pour moi que la vie ne valait pas la peine d´être vécue sans amour. J´aimerais pouvoir raconter que j´ai pris la conscience de ce fait grâce à l´amour que j´ai éprouvé dans ma vie. Mais c´est le manque d´amour qui m´en fait comprendre toute l´importance. (Hooks, 2022, p. 9)

En la pieza, el encuentro que revela a Clara la forma y la importancia del amor, revela también la extensión de las violencias feroces silenciadas, que nos abruman:

> Je trouve ça tellement beau
> C'était une fête incroyable...
> Tu sais à un moment donné tout le monde s'est mis à parler et ils avaient tous des histoires comme les nôtres, tu vois des histoires qu'ils n'avaient jamais racontées

auparavant je te jure, c'était...

... C'était fou

Ce qu'on s'est dit était tellement clair... et c'est tellement encourageant de comprendre

(Vienne, 2023)

El programa de la radio sobre extraterrestres que menciona abusos invisibles e inexplicables sobre niños sirve de desencadenante de la apertura inevitable de la herida de los hermanos. Su lucha es cada vez más clara y muestran la necesidad y el esfuerzo de poner esta experiencia a su lugar, darle nuevos contornos, hacerla pensable y superable. De este modo, Vienne invita a repensar las relaciones humanas y afirma el poder emancipador y creativo de la emoción.

Para poder romper con lo que les derrumba por dentro, las víctimas deben desarrollar el tema del incesto: "S'extraire des infigurations et défigurations. Et puis : se trouver un autre ancrage signifiant. Envers et contre les véridictions mensongères, ou trop ambigües, qui les incarcèrent. » (Lucbert, 2023)

De este modo, la palabra no se limita a una simple comunicación, sino que se convierte en una forma de poder: poder para manipular el recuerdo y consecuentemente al otro, para provocar un sufrimiento o para desestabilizar la identidad de quien la recibe (alternativamente entre la hermana y el hermano), como en la escena donde Clara presta su voz al muñeco que encarna a su tío abusador, que repercute a su hermano de manera terrible.

También surgen voces (de sus inconscientes o sus perturbaciones que parecen artificiales, representadas por un programa informático) que emiten mensajes que les hacen daño; la palabra aquí se utiliza para evaluar, juzgar y, en ocasiones, aniquilar el equilibrio psicológico del individuo con el que interactúa. Por ejemplo, los intercambios entre la "inteligencia artificial" y el protagonista humano revelan una forma de violencia oculta en la repetición de ciertas frases, lo que lleva al desmoronamiento de la percepción de sí mismo. Estas interacciones, a menudo repetitivas, recuerdan a las técnicas de manipulación verbal utilizadas en relaciones abusivas, donde la reiteración de una frase o un orden genera versiones de los hechos traumáticos y actúa como un efecto de desestabilización psicológica.

La violencia verbal actúa como control de las identidades donde los personajes de los hermanos también son víctimas de una violencia que pasa por la deconstrucción de su identidad personal. Este fenómeno de violencia identitaria se manifiesta en el diálogo a

través de procedimientos discursivos que difuminan las fronteras entre lo real y lo artificial, entre la realidad humana y la simulación tecnológica. La cuestión de la identidad está constantemente puesta en duda mediante los diálogos y pensamientos internos, por frases que confrontan a los personajes con versiones modificadas de sí mismos o con ideales imposibles de alcanzar. La palabra se convierte en una forma de dominación simbólica, donde los personajes se ven forzados a reinventarse constantemente, a redefinirse bajo el efecto de los discursos que se les imponen desde su interior mediante una voz externa (una voz en *off*).

Por ejemplo, el protagonista humano al interactuar con esa voz se ve obligado a mirarse a través del prisma de una mirada exterior, que, con cada réplica, le devuelve una versión degradada de sí mismo. Esto ocurre en las escenas solitarias de Clara, como en las de Félix donde sufren al escuchar las palabras que rebotan de sus fantasmas y se materializan mediante esa voz. La violencia reside aquí en la deconstrucción de la individualidad, donde la palabra permite que el otro —en este caso una entidad no humana— controle la forma en que el personaje se percibe y se define. Esta dinámica remite a la violencia simbólica, donde la palabra se utiliza para imponer normas y criterios de identidad, como a los fantasmas de los traumas que causan fisuras emocionales.

En *Extra Life*, la violencia de la palabra no se limita a la dominación intelectual o la manipulación psicológica sino también impacta el sufrimiento emocional de los personajes. A través de réplicas frías y distantes, los personajes son arrastrados a estados emocionales extremos: miedo, soledad y confusión. Los diálogos, a menudo despojados de cuerpo —mediante voces cuya procedencia resulta difícil de identificar para el espectador—, aparecen como fragmentos de verdad que se desvanecen ante los ojos de los personajes, amplificando así su angustia.

Una de las escenas ilustra este sufrimiento provocado por la palabra: el personaje de Félix, atrapado en un torbellino de monólogos internos y réplicas fantasmales que parecen desprovistas de toda empatía, se ve obligado a enfrentar la vacuidad de sus propias emociones. Esta escena ilustra cómo la violencia verbal puede provocar una brecha entre lo que los personajes sienten y lo que son capaces de expresar. En un intento de elaborar la experiencia traumática del incesto, surge una alteridad que se manifiesta mediante una voz. La palabra, en este caso, se convierte en una forma de fracaso comunicativo, donde el intento de expresar un sentimiento se ve distorsionado, o no es completamente escuchado o comprendido. Esta discrepancia es aún más llamativa ya que

pone de manifiesto la imposibilidad del individuo para conectarse con los demás a través del lenguaje, exacerbando así la violencia psicológica.

Extra Life también remite a la relación entre la tecnología y la palabra. En un universo donde las interfaces digitales juegan un papel central, el lenguaje se convierte en una más de estas interfaces, permitiendo que entidades no humanas se comuniquen, pero también controlen y alienen a los individuos. La violencia, en este contexto, reside en el uso de la palabra como herramienta de dominación tecnológica. Los personajes humanos se encuentran atrapados en una relación unilateral, en la que su palabra y sus emociones son interpretadas, analizadas y, a veces, manipuladas por un sistema inteligente. La palabra se convierte aquí en una mercancía, un objeto de manipulación, al igual que los datos digitales, hecho que forma parte de la realidad actual.

En un intercambio, la "voz artificial" cuestiona al protagonista humano (tanto a Clara como a Félix) sobre aspectos de su vida personal, incitándolo a hablar sobre sus recuerdos, sus sentimientos, mientras graba y analiza esas respuestas. Este proceso pone de relieve un aspecto particularmente inquietante de la violencia verbal: se utiliza para extraer información personal, mientras destruye la capacidad del personaje para controlar su propio relato. La palabra, lejos de servir para establecer una relación humana auténtica, se convierte en un medio para reducir al individuo a un conjunto de datos.

A través de diálogos repetitivos y de intercambios donde las víctimas de acoso sexual en la edad adulta se enfrentan al dolor de su recuerdo traumático, se ponen en evidencia los efectos devastadores del lenguaje sobre la identidad personal, las emociones y la percepción de sí mismo. La violencia que atraviesa la palabra en *Extra Life* funciona como una agresión, y también representa una forma de control que fragiliza a los personajes, y destruye las fronteras entre lo real y lo artificial, entre el sufrimiento y la empatía. Vienne plantea, así, múltiples cuestiones cruciales sobre la naturaleza del lenguaje, la memoria, la percepción, la identidad y las relaciones humanas en un mundo cada vez más dominado por la tecnología.

A una posible resolución mediante el diálogo se impone el recuerdo del trauma que se desata de manera violenta y confusa donde Vienne extiende un gesto teatral total; recurre a otros lenguajes involucrando la percepción del espectador para visibilizar lo indecible. Lo inaudible de la palabra o pasajes de la palabra silenciada, y sin una visión clara de los rostros (por la inmensidad del espacio escénico y la lejanía de los personajes del patio de butacas, o por la barrera del interior del coche, o porque la escena entera se presenta como una pantalla) deja al espectador descifrar lo que la palabra no pudo revelar,

y a lo que no puede escapar a la percepción: cuerpos congelados, asfixiados y constreñidos, a punto de desplomarse bajo el peso de un secreto que los hermanos intentaron borrar del recuerdo y que, sin embargo, aparece en un momento preciso.

11.3.3 La violencia a través del cuerpo: los movimientos y los gestos como vectores de agresión

En *Extra Life*, Gisèle Vienne explora el cuerpo humano como un campo de experimentación para manifestar la violencia en sus dimensiones físicas, psicológicas y simbólicas. La obra muestra cómo la violencia puede desplegarse a través del movimiento, la lentitud de los gestos, la manipulación de los cuerpos y las relaciones de dominación. El cuerpo se convierte así en el espejo de un sufrimiento interior, un vector de tensiones y luchas silenciosas, a veces visibles, a veces invisibles, pero siempre presentes. Vienne explora y traduce estas violencias tanto internas como externas a través del cuerpo fragmentado, la postura corporal, los movimientos entrecortados, bruscos, e irregulares y la coreografía, que se compone de los movimientos corporales, sonoros y lumínicos.

Vienne señala la importancia de la percepción acerca de las violencias que hablan de nuestra sociedad, donde no se trata de hechos aislados, sino de gestos que forman parte de un lenguaje cultural y estructural que se imprime en el cuerpo:

> Incest and its denial structure our society. We need to be able to think about incest in order to understand our societies. The core of my work focuses on the systems of signs that are our perceptual frameworks and the way they structure us. Incest, rape and all acts of violence are gestures that speak a language, they are statements. They are not isolated facts, but acts that form part of a language that gives us culture and structure. We are taught not to read the body. My choreographic work recognizes that the body speaks – the semiotics of the body are at the heart of our work. (Poiré, 2023)

Vienne presenta cuerpos sometidos a gestos fuertes, a veces mecánicos, que parecen encarnar la deshumanización de los personajes. En el texto *Les gestes du soin, De la routine à la performance de rituels* (2023), Léa Andréoléty afirma que : “le geste mécanique est une forme de mise à distance et un moyen de faire face à l´anormal. » (2023, p. 95) La danza, las posturas y los gestos, a menudo lentos y entrecortados, contribuyen a la creación de un universo donde se entrelazan la violencia física y

psicológica. Los personajes son representados en posiciones de dominación o sumisión, en relación con el espacio escénico, lo que refuerza la idea del sufrimiento, lucha y control. Los cuerpos también se convierten en objetos de violencia, ya sea en forma de sufrimiento infligido, mutilación o control total.

El progreso hacia un futuro posible de los hermanos se ve obstaculizado mediante los movimientos lentos que aluden al hecho de estar atrapados en una pesadilla sin fin, se estancan en la repetición de movimientos, y su progreso se hace difícil. En una serie de contorsiones de cuerpos tratan de buscar los medios para escapar de esta pesadilla que les devuelve siempre al encuentro con el trauma vivido.

Identificamos los intentos de escape en la acción de Clara, que no puede dejar de comer, y en la confesión textual de su hermano Félix, quien revela sus constantes intentos de huir de los ciclos de desintoxicación de las drogas. Son esfuerzos continuos por desviarse del abismo que los acecha y llenar el vacío que los fractura. Sin embargo, al intentar moverse o caminar, surgen fuerzas invisibles que lo impiden.

Extra Life se sitúa en un espacio liminal entre lo real y lo imaginario, donde el cuerpo humano se convierte en el lugar de una confrontación entre fuerzas invisibles (violencia mental, sufrimiento psicológico) y gestos físicos violentos. El tercer personaje, la réplica de Clara, surge de la bruma escénica y aparece como una figura anónima que espacializa sus estados psíquicos mediante los movimientos de repetición compulsivos: "Comme chez Freud, on en distingue par elle la nature double: retrouver l'empreinte traumatique jusqu'à la nausée, *à la fois* parce qu'on ne peut lui échapper, et parce qu'on cherche inlassablement à reprendre le dessus sur elle." (Lucbert, 2023)

La forma coreografiada de la psique de Clara evoluciona en un espacio cambiante, creado por las luces de láser partiendo constantemente el espacio, y generando cajas/jaulas de formas diversas. Estas líneas y formas remiten a las líneas invisibles que determinan la existencia en sociedad que condicionan la consistencia y coherencia humana.

La doble de Clara encarna la repetición traumática en la misma secuencia de movimientos que se repite varias veces de forma idéntica. A veces se golpea con los muros que generan los haces de los láseres, su gorra cae al suelo, se da la vuelta, se levanta y vuelve sobre sus pasos, se coloca la gorra nuevamente, y continúa caminando hasta que una nueva pared impida su paso. La misma secuencia se repite otra vez: bofetada, gorra, retroceso. Sus gestos robóticos remiten al nudo del trauma que no ha podido ser elaborado y su cuerpo se desconfigura en los múltiples intentos de sobrepasar esa barrera.

Vienne realiza una coreografía de precisión de movimientos elaborados que sumergen a los intérpretes en un estado de sufrimiento físico y psicológico y muestra el cuerpo como vector de violencia. La violencia se manifiesta en la tensión de los cuerpos, en la lentitud de los gestos y en la brutalidad de las posturas. Los personajes realizan movimientos que no solo parecen dolorosos, sino también antinaturales, como para simbolizar la irreversibilidad de las heridas que llevan consigo. Esto otorga a la violencia un carácter desarticulado, casi abstracto, pero siempre presente, que apela a una dimensión psicológica intensa. Estos movimientos se convierten en metáforas de la violencia vivida, un medio para encarnar los sufrimientos internos sobre el escenario.

La violencia corporal en la pieza, compuesta por gestos extremos o espectaculares se manifiesta a través de los movimientos de la alteridad encarnada en la figura doble de Clara (interpretada por Katia Petrowick); y también se traduce en gestos cotidianos o repetitivos de Clara y Félix que, por su naturaleza e intensidad, se vuelven insoportables en la percepción del espectador. El primero, mediante una coreografía de la supuesta réplica de Clara donde se comunica con su alteridad mediante la mímica; y el segundo, los personajes de Clara y Félix, a menudo se ven obligados a adoptar posiciones incómodas, se desplazan a un espacio restringido, se muestran confinados en esos espacios restringidos, o caminan con dificultad como si una fuerza les impidiera avanzar. Su cuerpo se convierte así en el lugar de una resistencia al dolor y a la restricción y sus gestos se muestran como una forma de expresión, como una resistencia a una fuerza que supera al individuo.

El cuerpo en sufrimiento nos remite nuevamente a Artaud y su concepción del *Teatro de la crueldad*, que resulta importante para comprender la violencia física en *Extra Life*.

Artaud sostiene que el cuerpo debe ser utilizado como un medio para provocar una reacción inmediata y visceral en el espectador, con el fin de romper las convenciones y alcanzar el inconsciente (Artaud, 2017) Desde esta perspectiva, el cuerpo no debe ser solo una herramienta de representación, sino un instrumento de revelación de la intensidad del sufrimiento. La coreografía en *Extra Life* resuena con esta idea: los intérpretes se ven sometidos a una tensión constante entre el control y la pérdida de control, y su cuerpo se convierte en el lugar de una experiencia extrema e inevitable.

Esta crueldad del cuerpo, que se refleja en el teatro de Artaud, es una manera de denunciar la violencia subyacente en la sociedad y en los individuos. Así, *Extra Life* puede ser vista como un espacio donde el cuerpo se convierte en el espejo de la violencia psicológica,

una violencia que se expresa a través de los gestos y mediante tensiones internas que se manifiestan hacia el exterior.

Otra forma de violencia en *Extra Life* radica en la fragmentación del cuerpo. Los personajes de la obra sufren transformaciones corporales que reflejan una violencia infligida a sí mismos o por parte de otros. Los cuerpos se retuercen, se quiebran y se reorganizan, creando un efecto visual de descomposición que está profundamente vinculado a la violencia que experimentan. Los personajes de Clara y Félix parecen estar constantemente desconectados de sus cuerpos o forzados en gestos que rompen su unidad física.

Además de la danza, la dimensión teatral de *Extra Life* contribuye a la construcción de la violencia corporal donde los intérpretes, a través de sus expresiones corporales y faciales, sus gestos y sus posturas, contribuyen a crear una atmósfera de violencia psicológica. Los cuerpos marcados por los movimientos y la coreografía son portadores de emociones complejas, como el miedo, la ira o la resignación. En esta dinámica, el cuerpo se convierte en un espacio donde se juega una violencia simbólica: la violencia del enfrentamiento consigo mismo, de una identidad fragmentada, de una mente corroída por los sufrimientos del pasado.

Esta fragmentación, tanto física como psicológica, remite a la idea de *despersonalización* que acompaña a muchas formas de violencia, la violencia física sufrida y particularmente la violencia psicológica y al estrés postraumático, descrito anteriormente en este trabajo. La abstracción del cuerpo y su descomposición reflejan el estallido del individuo bajo el efecto de la violencia rememorada y visibilizada, remitiendo así a la revelación de los cuerpos silenciados de una violencia sistémica.

Vinculamos la idea del cuerpo fragmentado con la teoría del cuerpo deshumanizado de Judith Butler, quien analiza cómo los cuerpos son construidos social y políticamente (Butler, 1993). En su enfoque, Butler señala que los cuerpos sometidos a una violencia simbólica o material sufren una pérdida de integridad, lo que lleva a su reducción, a una serie de fragmentos. En *Extra Life*, esta deshumanización se expresa a través de posturas quebradas y movimientos que parecen desconectar el cuerpo de la mente en las escenas donde los hermanos reviven la violencia sufrida, una vez quebrado el silencio.

El cuerpo como territorio de poder en relación a la violencia de las relaciones sociales remite a Pierre Bourdieu, en su reflexión sobre el cuerpo social, demuestra cómo el cuerpo es un lugar de inscripción de las relaciones de poder (Bourdieu, 1998).

En *Extra Life*, las relaciones entre los personajes están marcadas por juegos de dominación y sumisión que también se leen en el lenguaje corporal, como por ejemplo, en las escenas en las que los hermanos dialogan con una voz que les domina, domina su recuerdo, cuestiona su identidad en un juego de sumisión; o en la escena donde Clara presta su voz al muñeco que encarna al agresor evocando el trauma que se imprime en el cuerpo de Félix. Los movimientos de los intérpretes ilustran estas relaciones de poder: a veces se ven obligados a permanecer inmóviles, y otras a doblarse ante los deseos o las órdenes de esas voces fantasmales que ejercen su control mediante gestos de violencia o dominación que se inscriben en los cuerpos de los intérpretes Adèle Haenel y Theo Livesey.

El cuerpo en *Extra Life* se convierte así en un espacio de lucha, sumisión y resistencia, donde la violencia se manifiesta tanto en el acto físico como en las relaciones interpersonales entre hermanos. Cada movimiento, cada postura refleja una dinámica de poder, haciendo del cuerpo tanto la víctima como el instrumento de la violencia.

La estética de la violencia en *Extra Life* pasa por una experiencia sensorial. La violencia ejercida en las víctimas del abuso sexual infantil no se muestra de manera explícita; esta se despliega como una experiencia sensorial que solicita la mirada y la percepción del espectador. El cuerpo, en su exceso de sufrimiento, se convierte en una superficie de afecto, y la experiencia del espectador se lleva a cabo a través de los gestos y los sonidos que acompañan la pieza. La luz, el sonido y la presencia escénica contribuyen a crear una atmósfera de violencia palpable. Los movimientos lentos y pesados, a menudo acompañados de silencios profundos y golpes de los haces de láser, crean una tensión y resultan ser un eco de la violencia interna sufrida de los personajes.

El sufrimiento y su intensificación se manifiestan a través de una lentitud exacerbada de los movimientos, donde cada gesto se suspende en el tiempo, y cada movimiento se convierte en una forma de tortura física o emocional. Esta lentitud crea una tensión, en la que el espectador siente, casi físicamente, la agonía de los personajes. Por ejemplo, en una escena Clara se desplaza lentamente por la diagonal del espacio escénico, y cada paso suyo es marcado por una resistencia, como si el cuerpo estuviera forzado a moverse en contra de su propia voluntad. Esta lentitud remite el dolor interior, el peso del trauma y la lucha por salir del dolor:

> Este enfoque de la violencia se inscribe también dentro de una tradición teatral posmoderna, que busca deconstruir la representación clásica del cuerpo en el teatro, reduciéndolo a un objeto de experiencia sensorial (Fischer-Lichte, 2011).

> Este enfoque de la violencia se inscribe también dentro de una tradición teatral posmoderna, que busca deconstruir la representación clásica del cuerpo en el teatro, reduciéndolo a un objeto de experiencia sensorial (Fischer-Lichte, 2011).

La violencia en *Extra Life* se percibe por lo visual de los cuerpos y la configuración del espacio. La pieza comienza con los personajes dentro de un coche negro sobre el escenario; este espacio confinado remite al escondite, un espacio protegido, seguro que refiere a la intimidad por la cercanía de los cuerpos de los personajes. Esta cercanía física se profundiza en el diálogo donde los hermanos comparten impresiones de la fiesta y diversión que han vivido esa noche, como en la evocación de la infancia y bromas acerca de un "tío violador".

Al salir del coche, los cuerpos pasan de este espacio reducido e íntimo al espacio inmenso del espacio escénico vacío. Este contraste se inscribe en los cuerpos y sus movimientos: si en el coche se mostraban relajados, en la vasta inmensidad del vacío los cuerpos toman posturas de tensión y remiten a incomodidad y miedo. En la visión de los personajes sentados en el coche, se podía percibir un volumen significante de los cuerpos, en relación a las proporciones del espacio reducido. En el exterior, una especie de páramo o meseta, estos cuerpos se pierden en la inmensidad del vacío que reduce sus dimensiones. Percibimos dos figuras vulnerables, expuestas a la intemperie de sus recuerdos de la experiencia traumática de infancia, que desde la distancia temporal y la percepción adulta confrontan ese hecho.

El cuerpo performativo en *Extra Life* remite también a una experiencia política de la violencia. La violencia corporal en la pieza puede leerse a través de la noción de *performance* desarrollada por Richard Schechner (2020). Según Schechner, la performance teatral no es solo una representación de una violencia exterior, sino una transformación de la violencia en un acto simbólico y estético. El cuerpo en la performance se convierte en una metáfora de la violencia social, política y personal, a la vez que cuestiona cómo esta violencia es vivida y comprendida por el espectador. De este modo, la performance, como parte integral de la vida, acompaña cada interacción humana, desde la expresión de emociones en una reunión hasta en la sala de un tribunal. Una persona siempre está involucrada en el desempeño de roles, incluso si no es consciente de ello. (Schechner, 2020)

Estas ideas nos remiten a la reflexión acerca de la involucración individual y colectiva en relación a la violencia y, sobre todo, a la incapacidad colectiva de señalar, que constituye el último castigo de las víctimas.

Extra Life de Vienne invita a reflexionar también sobre cómo la violencia puede desplegarse en nuestra existencia corporal. A través del movimiento y la danza, la creadora ofrece una exploración desgarradora y conmovedora de los sufrimientos humanos, confrontándonos con la realidad de la violencia no solo como fenómeno social, sino como una experiencia íntima, profundamente encarnada.

Como señala Poiré (2023): "En *Extra Life*, buscamos lugares donde podamos encontrar estabilidad, alegría y sentido, que nos brinden la posibilidad de pensar y actuar frente a experiencias violentas. Esto es posible dentro de enclaves específicos en el cuerpo social."

11.3.4 El vestuario y su conexión con la violencia en *Extra Life*

El vestuario en la pieza tiene la función del marcador de identidad y agresión, guardando la relación entre el cuerpo y la violencia. Al combinar todos los elementos de la puesta en escena visual, el vestuario, además de ser una representación visual de los personajes, se convierte en instrumento de transformación que marca la individualidad que se escapa a los estereotipos masculino/femenino. Los personajes de los hermanos y la réplica de Clara, a menudo muestran una apariencia andrógina o llevan prendas que acentúan su vulnerabilidad o, por el contrario, su agresividad.

El pelo de Clara es corto y el de su hermano es largo; el vestuario de Clara es holgado, mientras el de Félix es ajustado, como el de la réplica de Clara también.

Un ejemplo destacado de esta relación entre el vestuario y la violencia son las figuras de Clara, que lleva ropa holgada que oculta las formas de su cuerpo y del hermano, Félix cuyo vestuario parece una combinación de conjunto negro de una mezcla de estilos militar, punk o metal; lleva pantalones vaqueros ajustados, camiseta de corte estrecho y botas militares. Este estilo se relaciona con la cultura underground y remite a rebeldía e inconformismo que está lejos de convencionalismos de apariencia ordenada.

El vestuario en ambos casos se convierte aquí en un exoesqueleto de dominación, una armadura que parece tan disonante como la violencia que oculta. En ciertos momentos en los que el cuerpo de Félix se retuerce de dolor y toma posturas incómodas, resalta la incomodidad de su vestuario (en términos de tamaño, corte ajustado o material inflexible) y puede verse como una metáfora del malestar interno y la tensión que

caracteriza la relación del personaje con la violencia. Esta disonancia visual entre la apariencia externa y la experiencia interna del personaje recuerda la teoría de Foucault sobre la violencia como una forma de control y sumisión (Foucault, 1975).

El cuerpo, en interacción con este vestuario, se convierte en el sitio de una violencia que va mucho más allá del acto físico. También se trata de una violencia psicológica, donde la vestimenta actúa como un vehículo para actos de poder y dominación, pero también de confusión y aislamiento. La incomodidad del vestuario de Félix y su relación con el espacio escénico refuerzan la idea de que la violencia en *Extra Life* no se limita a golpes y tensiones físicas, sino que se inscribe en una lucha continua entre el personaje y su identidad, entre el cuerpo y las expectativas sociales.

Otra dimensión importante del vestuario en la pieza de Vienne es su capacidad para simbolizar la deshumanización y la transformación. Los personajes se transforman a través de su vestuario, a menudo de manera sutil pero significativa. Por ejemplo, el personaje de Clara que lleva ropa grande al inicio podría simbolizar una pérdida de control, una especie de metamorfosis en la que el cuerpo está aprisionado por las expectativas sociales o una violencia sistémica y social relacionada con los estereotipos de genero de la sociedad patriarcal, que encierra a los individuos en roles que se les imponen. Este fenómeno es abordado por J. Butler en su reflexión sobre la performatividad y los roles impuestos por la sociedad. (Butler, 2004)

Clara lleva ropa holgada, mientras su réplica lleva la ropa ceñida. El vestuario se convierte en una forma de transformación que priva a los personajes de su subjetividad y autonomía, encerrándolos en roles predeterminados o impuestos, o muestran su rebeldía hacia los modelos impuestos, o simplemente se ocultan para invisibilizar su cuerpo abusado, como lo hace Clara posiblemente. Esto nos remite a teorías contemporáneas sobre la deshumanización, donde lo inhumano a menudo se asocia con la armadura exterior que oculta la individualidad interna. La ropa holgada de Clara en algunas escenas esconde el cuerpo dañado y en interacción con su réplica, se transforma quitándose las múltiples capas de su vestuario.

A partir de esta interacción, ambos personajes llevan la ropa idéntica, una camiseta corta ceñida al cuerpo de color dorado brillante que resalta las formas de pecho y las curvas corporales. Esta nueva versión de Clara remite al estereotipo femenino de belleza y a su vez, supone una sobrexposición del cuerpo y de la persona. El vestuario se convierte en un elemento escénico de la violencia institucionalizada, donde los cuerpos se ven forzados a una representación que no les permite expresarse de manera auténtica, pero de

alguna manera. La violencia aquí es tanto performada como vivida, ya que reside en el proceso mismo de transformación que sufren los cuerpos a través de sus prendas. Esto se relaciona con la reflexión de R. Barthes sobre la moda, según la cual la ropa porta significados sociales y culturales que determinan cómo los individuos son percibidos e integrados en el tejido social. (Barthes, 1967)

En la interacción con su réplica, Clara se despoja de la sudadera amplia que esconde su cuerpo para quedarse en una camiseta ceñida al cuerpo, igual a la que lleva su doble. Esta acción puede tener una lectura relacionada con el encuentro con el propio cuerpo, exhibirlo sin miedo y, sobre todo, puede remitir a la liberación, en términos literales de "quitarse las capas" que representan un peso y opresión.

El vestuario en *Extra Life* es también catalizador e intensifica la violencia física y psicológica. A través de elementos de puesta en escena que acentúan el contraste entre las prendas y los movimientos de los personajes, el vestuario amplifica las tensiones físicas, al acentuar el contraste entre la apariencia externa y la vulnerabilidad interna. Las prendas demasiado apretadas, demasiado grandes o deterioradas, resaltan la idea de sufrimiento y tensión entre el cuerpo y su entorno. Por ejemplo, cuando Clara lucha por quitarse la sudadera o cuando Félix trata de ajustarse su camiseta ya ajustada al cuerpo, acciones que pueden simbolizar la imposibilidad de escapar. Esta lucha con la prenda nos remite a la incapacidad de escapar de la violencia de la existencia humana, ya sea social, mental o personal.

El vestuario también refuerza la tensión de manera más sutil, acentuando la confusión entre el agresor y la víctima. En algunos casos, elementos del vestuario que normalmente se asocian con la dominación: como las prendas relacionadas con el vestuario militar de Félix, o un atuendo de dominación sexual que relacionamos con las prendas ajustadas que revelan las prominencias y curvas corporales de Clara y su réplica. Esto nos remite a la reflexión de Judith Butler sobre la violencia simbólica y la manera en que los roles sociales de género y poder se desempeñan a través de los cuerpos. (Butler, 2004) Los personajes, frecuentemente presentados en posturas rígidas, como estatuas o maniquíes, subrayan el aislamiento y la frustración de sus existencias.

Los colores y las texturas del vestuario refuerzan una sensación de irrealidad y distorsión junto a la iluminación. Las texturas de las prendas de Clara – brillos dorados de su camiseta, brillos plateados de su chaqueta de lentejuelas y espejos, que junto con la iluminación crean destellos, impactan el espacio escénico y la visión del espectador se vuelve confusa bajo estas distorsiones cegadoras.

Este efecto borra las líneas entre los roles tradicionales de agresor y víctima, sugiriendo que la violencia en *Extra Life* es fluida, y sin puntos de referencia fijos se vuelve omnipresente. Esta inestabilidad de los roles contribuye a una sensación general de malestar e incertidumbre, en la que el vestuario se convierte en símbolos de una violencia interna y externa sin fin que se propaga con una facilidad, como los destellos lumínicos de las prendas brillantes de los personajes de Clara y su réplica.

La interacción entre el vestuario y el espacio escénico es importante para entender su relación con la violencia. El espacio escénico amplifica la violencia, destacando la asimetría entre las prendas, como las de Clara y su réplica: un pantalón de chándal extremadamente grande que oculta el cuerpo y una camiseta corta y ajustada que deja al descubierto partes desnudas como el escote, los hombros y los brazos. Esto se combina con un entorno sofocante donde los personajes están atrapados: en el descampado polvoriento del espacio escénico, en la bruma densa y bajo formas opresoras creadas por las luces láser, en las que contrastan prendas brillantes y de colores claros. De este modo, la percepción del espectador del vestuario puede verse como un amplificador de las sensaciones de constricción, opresión y deshumanización.

Las reflexiones iniciales de este apartado acerca de la indistinción de género y otras, nos remiten a Michela Murgia y su catequismo feminista donde señala:

> Vorrei capire, da femminista, se la fede cristiana sia davvero in contraddizione con il nostro desiderio di un mondo inclusivo e non patriarcale, o se invece non si possa mostrare addirittura un'alleata. Da cristiana confido nel fatto che anche la fede abbia bisogno della prospettiva femminista e queer, perché la rivelazione non sarà compiuta fino a quando a ogni singola persona non sarà offerta la possibilità di sentirsi addosso lo sguardo generativo di Dio mentre dichiara che quello che vede "è cosa buona". (Murgia, 2022, p. 6)

11.4 Violencia simbólica y juegos de percepción

> *Dans Extra Life, la dissonance formelle et les effets de collage, à travers les qualités rythmiques et esthétiques, permettent de rendre compte de différentes strates perceptives et d'inventer une forme qui constitue l'expérience présente, où se côtoient passer, présent,*

futur anticipé, construction du souvenir, imagination. Je pousse davantage ici mon travail sur le collage des formes, qui correspond à une interrogation sur le processus de pensée.

Gisèle Vienne

En *Extra Life* la violencia también se manifiesta a través de elementos simbólicos que escapan al lenguaje convencional de la palabra. El uso de la luz, la música y los objetos escénicos (muñeco, coche), como el uso del espacio escénico contribuyen a la creación de una atmósfera de violencia invisibilizada. Mediante estos lenguajes Vienne hace una exploración de los meandros del alma y los del espacio-tiempo a través de visiones y conexiones con otra dimensión paralela.

Este viaje es iniciado primero mediante la palabra y las referencias a abducciones por parte de seres del espacio, y se materializa mediante la aparición de una silueta que emerge de la oscuridad absoluta. La figura enigmática, surgida de otra dimensión (que se mostrará más tarde como alteridad de Clara que será el espejo de su mundo interno) avanza y retrocede en la cámara lenta cuan un fantasma.

Esa otra dimensión puede leerse como un guiño explícito a la dimensión emocional y la herida inexplorada, y la tercera figura que aparece a lo lejos, se erige en la réplica disociada de Clara que repite la misma secuencia de movimientos destinada a una repetición en bucle. A partir de este momento, comienza el camino hacia una posible reconciliación entre las subjetividades errantes de los hermanos. Este viaje interno se plasma mediante una dimensión fenomenológica que posibilita mostrar lo indecible del sufrimiento. En este sentido, Vienne señala :

> Les références à la science-fiction, tant plastiques que narratives, sont omniprésentes et protéiformes, comme ces lieux extérieurs, ces situations étrangères inventées, autant de leurres pour externaliser ce que l'on ne veut reconnaitre comme étant le propre de nos mécanismes de fonctionnement. Les émotions bouleversent les cadres perceptifs et sont autant de mouvements qui permettent le développement de la pensée, la remise en question des cadres présents et l'invention d'un avenir viable. Il s'agit d'affirmer la force et l'aspect inévitable du développement des connaissances à partir du rapport physique à l'expérience, à partir du corps. C'est la pensée et la parole possibles à partir d'une expérience émotionnelle qui façonne ce moment déplié à travers la pièce.
>
> (Vienne, 2023)

Al lenguaje textual y corporal se unen, de manera intensa, el lenguaje lumínico y sonoro. Por ejemplo, la iluminación tenue o el uso de proyecciones de luces laser en el espacio escénico contribuyen a crear una atmósfera tensa y claustrofóbica, donde el espectador está constantemente en estado de alerta. Esta construcción lumínica es gradual, comienza por una luz, a la que se siguen sumando las siguientes de manera progresiva, para alcanzar una decena de rayos lumínicos que dibujan y redibujan partes del espacio escénico, en una trayectoria que atraviesa el patio de butacas, trazando un mapeo en longitud, anchura y profundidad del espacio escénico.

Las imágenes generadas con esta herramienta lumínica son de alguna manera abstractas, y remiten a ideas de caos, sufrimiento y distorsión de la realidad, exacerbando la violencia que sienten los personajes. Además, los objetos escénicos –elementos que al principio parecen inocuos– adquieren una violencia simbólica a lo largo de la pieza. La escenografía, a través de su elección de colores, materiales y texturas, crea una tensión constante y una sensación de desestabilización en el espectador. Estos elementos visuales, a menudo asociados a la violencia psicológica, intensifican el efecto de malestar y la brecha entre lo íntimo y lo cruel.

A partir de la primera secuencia en forma de diorama, donde cada elemento aparece claramente ubicado, un principio de entropía desdibuja poco a poco la legibilidad. Vienne crea imágenes y atmósferas que amplían la percepción del espectador a través de gestos en cámara lenta y cuerpos que se fragmentan y disuelven en la confusión de una iluminación tenue y la bruma, contrastados por rayos lumínicos espaciales. El espectador entrena su percepción mediante las disonancias auditivas generadas por los ecos del micrófono provenientes de una fuente incierta, los contrastes entre parloteos y palabras fragmentadas, y los rostros perdidos en las profundidades del espacio escénico, además de la ceguera provocada por las luces. Todo ello ocurre en un tiempo indefinido de la noche, sin ningún signo locativo, dentro de una dimensión que lleva al extremo la sensación de duración de la pieza.

Vienne transforma un momento, un instante en una eternidad y nos remite al dolor y la confrontación que genera un vértigo que se despliega en el tiempo. La creadora nos presenta esa dimensión de sufrimiento que borra toda la dimensión temporal y observa que «Formellement, l'enjeu est d'imaginer- comme chez Proust ou Walser- comment on peut déplier un moment.» (Vienne, 2023) Vienne explica su procedimiento para conseguir esta amplificación temporal:

> Trouver des formes pour affirmer l'intelligibilité de la sémiotique du geste et des signes non verbaux -contre leur dépréciation ou leur mutisme forcé, leur relégation au champ de l'abstraction, du mystérieux, de l'inaudible- force le déplacement de nos habitudes perceptibles et notre manière structurelle d'entendre et de voir le monde. (Vienne, 2023)

El espectador es fundamental en el juego de la percepción que crea Vienne, donde desafía su mirada, le estimula a cuestionar lo que percibe, amplificando su campo perceptivo. Vienne lo afirma señalando :

> L'exploration des structures émotionnelles et de l'expérience sensible sont la base de la construction de notre vocabulaire de jeu et de pensée que nous développons avec les interprètes depuis des années maintenant. Différents aspects de ces impacts structurent la dramaturgie de la pièce.
> Nous décortiquons l'expérience à travers des jeux de dissociations à l'intérieur d'un même corps, et à travers plusieurs corps, ainsi que les différents médiums avec lesquels ils jouent très précisément. (Vienne, 2023)

11.4.1 El diseño lumínico y la proyección de la violencia

Extra Life de G. Vienne es una exploración intensa y compleja de la violencia, la identidad y la percepción que se manifiesta mediante el diseño lumínico, entre otros mencionados anteriormente. Vienne logra traducir estados emocionales profundos y tensiones internas, a la vez que refuerza la dimensión violenta de sus personajes y sus interacciones. La luz se utiliza como herramienta dramática para manifestar la violencia, haciendo hincapié en el contraste entre la sombra y la luz, la sobreexposición y la valorización de los personajes en contextos extremos.

La luz, en el contexto teatral es un instrumento dramático poderoso que participa activamente en la construcción de emociones, relaciones y en la expresión de los conflictos internos omnipresentes. A través de juegos de luz diseñados con precisión por Yves Godin, en colaboración con G. Vienne, los creadores exploran la dualidad entre la exposición y la ocultación, entre la claridad y la oscuridad, y las formas que las luces laser generan y dotan la pieza de una atmósfera de tensión y enigma. El juego de luces contribuye a la manifestación de una violencia que se expresa tanto en los cuerpos como en los elementos de la puesta en escena, en el espacio escénico y como este traspasa la frontera del espacio escénico e invade el patio de butacas, el lugar del espectador.

La luz en *Extra Life* funciona como metáfora visual de la violencia que atraviesa la obra y participa en la construcción de la atmósfera violenta.

La luz siempre ha jugado un papel primordial en la puesta en escena teatral, pero en el caso de una obra como *Extra Life*, se convierte en uno de los principales mecanismos narrativos. En *Extra Life*, la luz y la sombra configuran el espacio mental y emocional de los personajes, guiando la percepción del espectador y acentuando la violencia percibida, tanto en el plano simbólico del recuerdo traumático, como en el cambio y surgimiento de una nueva percepción. Esta nueva percepción surge con la revelación y la confesión de la vivencia traumática en el intercambio entre Clara y Félix, los hermanos en la pieza de Vienne, y sus posteriores vivencias solitarias a través de ese recuerdo.

Vienne utiliza luces puntuales y contrastes dramáticos para transformar los espacios, revelando partes del cuerpo o de los rostros en destellos de luz aguda, mientras sumerge otras zonas en oscuridad total. Estas rupturas entre claridad y oscuridad intensifican los momentos de la violencia reprimida y la tensión que emerge del recuerdo y lleva a los personajes a revivir el momento dramático de su pasado. Así, la luz se convierte en un medio para expresar la violencia, ya sea manifiesta o latente, como para jugar con la temporalidad en la que se entremezclan el pasado, presente y el futuro.

La luz simboliza una forma de "revelación" en la obra. Por ejemplo, después de burlarse de la historia sobre el “tío Jacky” que abusa de los niños en las escenas iniciales de la pieza, una vez evocado el recuerdo traumático, la hermana y el hermano se adentran en el pasado. Una luz cegadora y directa parece perforar la intimidad de los hermanos, obligándolos a enfrentarse a sus propios traumas. Esta luz cruda amplifica la violencia de las emociones que atraviesan a los personajes, una violencia interior hecha visible con los efectos lumínicos, junto al trabajo corporal descrito anteriormente.

La intensificación de la tensión emocional se lleva a cabo mediante la iluminación que acentúa estos momentos de violencia intangible, aislando a Clara y Félix en haces de luz estrechos que resaltan su aislamiento y vulnerabilidad.

El contraste entre zonas iluminadas y sombras también evoca la lucha entre la conciencia y la inconsciencia, entre lo que se muestra y lo que se oculta. El juego de la luz también crea ilusiones: hace desaparecer o deformar elementos del espacio escénico, obligando al espectador a permanecer en la incertidumbre. Esta vaguedad visual refuerza la idea de violencia psicológica, donde nada es exactamente lo que parece ser. La imposibilidad de aprehender la escena en su totalidad traduce una violencia más insidiosa, la de la incertidumbre y la ambigüedad.

La violencia en *Extra Life* va más allá de la agresión física, abuso sexual y su repercusión en los cuerpos de adultos víctimas de un abuso en el pasado para convertirse en violencia simbólica. La luz actúa aquí como una metáfora, traduciendo visualmente la interrupción y los vacíos en la relación entre los hermanos. Según Pierre Bourdieu, la violencia simbólica se ejerce a través de medios sutiles, invisibles pero omnipresentes, y afecta a la percepción y las interacciones sociales (Bourdieu, 1998). En la pieza, los juegos de luz funcionan como un medio de control, exposición y, a veces, de dominación psicológica.

En este contexto, la sombra juega un papel tan crucial como la luz. La sombra es un espacio de proyección, ilusión y ocultación. Es en este espacio donde reside la violencia de la ocultación, de una relación afectiva interrumpida y los fantasmas que acechan desde el pasado; aquella violencia de lo que no se ve de inmediato, pero que, al ir revelándose gradualmente, altera e intensifica tanto la vivencia de los personajes como la experiencia emocional del espectador.

11.4.2 La partitura de luces laser

El uso de las luces laser de led aportan al espectador una experiencia sensorial inmersiva y perturbadora, en la que la violencia se materializa a través de elementos visuales y tecnológicos. Las luces láser juegan un papel central en esta manifestación de la violencia, al acentuar las tensiones y transformar el espacio escénico. Vienne comenta el propósito de esta herramienta : « Avec Yves Godin, nous travaillons avec des lasers spécifiques permettant un travail sculptural immersif qui fait architecture. La lumière travaille sur les structures visibles et invisibles. » (Théval, 2023)
Vienne indica que « L'espace scénique est construit avec des lumières laser et des lumières classiques, qui rendent visibles ces architectures mentales et sensibles invisibilisées. Ces architectures intimes, créées en collaboration avec Yves Godin, reflètent autant de structures désorientantes intériorisées. » (Vienne, 2023)

Estos haces de luz, por su intensidad y precisión, participan en la creación de un discurso visual que amplifica los efectos de la violencia sobre el espectador, mientras crean un entorno en el que se difumina la frontera entre lo humano y lo mecánico, y entre el espacio escénico y el patio de butacas.

La luz, en sus múltiples formas, ha sido desde siempre una herramienta fundamental en la creación de atmósferas dramáticas en la obra completa de Vienne. Sin embargo, en *Extra Life*, Gisèle Vienne va más allá, al incorporar luces láser que transforman la percepción del espacio y de la violencia. Estos haces láser, fríos e intensos se convierten en actores en la construcción de un entorno visual donde la violencia está siempre presente, a veces de manera sutil, otras veces de manera intensa.

En la pieza, la luz láser es un dispositivo que actúa como herramienta de intensificación: "La texture rêveuse des lumières créée par Yves Godin, l'utilisation de laser qui permet d'halluciner des volumes." (Diatkine, 2023) Yves Godin señala que el uso de los láseres en esta pieza es interesante porque conviven con otros sistemas de iluminación y los manipula "à la main, artisanalement, en suivant les acteurs, sans rien enregistrer, et à 10% de leur capacité pour l'effet de volumen.» (Diatkine, 2023)

De una intensidad cegadora, los láseres son capaces de crear efectos visuales de gran precisión, capaces de alcanzar puntos muy específicos del cuerpo o del espacio. El uso de las luces láser en esta pieza permite esculpir el espacio, creando una visión fragmentada del escenario que refuerza la idea de fragmentación en relación a la violencia. Los láseres, debido a su luminosidad intensa y precisión quirúrgica, manifiestan una forma de violencia estética. La intensidad de las proyecciones de estas luces repercute en el espectador como si golpeasen su mirada de manera directa.

Esta agresividad visual produce un efecto de tensión inmediato y sirven para incluir al espectador en la historia, adjudicándole el papel de testigo y participe de la historia. De este modo, el espectador es involucrado en la revisión y reflexión acerca del abuso sexual infantil silenciado en relación al tabú, y su ocultación por las víctimas, en referencia a la percepción y el entorno social.

En *Extra Life*, los haces láser atraviesan el cuerpo de los personajes de Clara y Félix, marcan el espacio y, en ocasiones, parecen amenazar o encuadrar sus acciones. Su efecto es particularmente importante en la creación de nuevos espacios dentro del espacio escénico que remiten al estado interior de Clara respecto a su recuerdo traumático. Este momento de la pieza nos remite a la observación de A. Rimbaud y su texto en prosa, *Jeunesse*, en el libro *Illuminations*:

« Les calculs de côté, l´inévitable descente du ciel et la visite des souvenirs et la séance des rhythmes occupent la demeure, la tête et le monde de l´esprit. » (Rimbaud, 2009, p. 43) y « les desperados languissent après l´orage, l´ivresse et les blessures. » (2009, p. 44)

Los haces de la luz crean un espacio tridimensional de paredes y techo móviles que aíslan y reprimen a la figura de la doble de Clara. Las paredes toman formas de cuadrado, trapecio, triángulo que se amplían y reducen, oprimiendo el cuerpo confinado dentro de las líneas de estas formas que remiten a espacios claustrofóbicos, ángulos cerrados, túneles, cuartos de techos bajos etc. Estas luces revelan las fracturas que atraviesan la psique de los personajes creando las paredes imaginarias de una jaula de la que no se puede escapar.

Se convierten así en una metáfora de la violencia omnipresente, lo oculto que sale a la luz y se impone sin posibilidad de evasión. La mirada de Clara es hipnotizada por este juego que le permite observar su estado interior desde la distancia, enfrentar sus fantasmas y tomar la plena consciencia de su pasado claustrofóbico y su presente impregnado de dolor y sufrimiento al confrontar su historia. Mediante este juego de luces Clara puede verse oprimida y como el hecho traumático la ha encerrado en una dimensión fantasmática.

Los láseres en *Extra Life*, además de ser instrumentos de perturbación visual, participan en la creación de una atmósfera de tensión psicológica. Al transformar el espacio de manera impredecible, intensifican la sensación de peligro inminente, mientras hacen incierta la relación entre lo visible y lo oculto.

Las luces laser en *Extra Life* efectúan una sobreexposición del estado emocional de Clara que se ve proyectada en otro ser, figura fantasmal surgida de su propia psique; y también simbolizan la deshumanización y la objetificación de la persona y cuerpo abusados. Como señala Lucbert :

> C’est à cette deuxième Clara, forme chorégraphiée de sa psyché, que revient d’évoluer dans un espace quadrillé par des lasers : cloisons catégorielles et couloir normatifs. Les invisibles qui déterminent l’existence en société – autant dire : qui conditionnent la consistance humaine. Les structures du sens licite font chuter ce troisième corps qui s’avance. Littéralement : le double incarne la répétition traumatique. (Lucbert, 2023)

Las luces láser crean un efecto de focalización y obligan al espectador a concentrarse en ciertos elementos mientras ignora otros. Esta selección visual puede percibirse como una forma de manipulación, una violencia sutil que impone al espectador una visión fragmentada de la realidad. Mediante este procedimiento, Vienne cuestiona la percepción en relación a los impactos psico-sociológicos:

> On comprend alors qu'il ne s'agit pas seulement de révéler les crimes mais de les faire entendre dans un cadre perceptif qui est celui de notre société, qui s'évertue à les faire taire. Et on comprend ainsi le rôle extrêmement concret, physique et politique de ces questions théoriques liées aux cadres perceptifs, et le rôle structurel tout aussi concret du champ de l'art. Une fois comprises les mécaniques qui créent le déni, nous poursuivons notre travail avec EXTRA LIFE et adressons la reconstruction possible et le processus vital de resensibilisation. (Théval, 2023)

En este proceso de "re-sensibilización" que señala Vienne, la iluminación espacial se utiliza como herramienta para deformar con el fin de "revelar". La luz láser deforma a los personajes, los divide y, a veces, los oculta en zonas de sombra tajantes. La luz se convierte en una forma de violencia simbólica que subraya la imposibilidad de una percepción unificada del mundo, acentuando la violencia psicológica a través de esa fractura visual. Esto nos remite al procedimiento de Vienne en la visibilización de las arquitecturas mentales y sensibles, invisibles en la pieza. La creadora destaca la musicalidad y las calidades esculturales de la iluminación, entre otras y señala que :

> C'est une partition à six, entre les trois interprètes, Caterina Barbieri à la composition musicale, Adrien Michel à la création sonore et Yves Godin à la création lumière. Avec Yves Godin, nous travaillons avec des lasers spécifiques permettant un travail sculptural immersif qui fait architecture. La lumière travaille sur les structures visibles et invisibles. Pour la musique, je collabore pour la première fois avec Caterina Barbieri, qui joue du synthétiseur modulaire, un instrument qui se marie parfaitement avec les lasers. (Théval, 2023)

El efecto de estas luces, frío e impersonal se puede interpretar también como la tecnología refuerza la impresión de violencia que ya no es solo humana, sino también tecnológica. El aspecto quirúrgico de los láseres evoca la violencia del ser traumatizado que oculta o intenta borrar una vivencia y se vuelve despojado de emoción. Solo en el momento en el que algo despierta ese recuerdo la víctima sobreexpuesta ya no puede estar despojada de emoción.

En relación a nuestra época tecnológica y la velocidad a la que esta somete, el láser se puede interpretar también como una metáfora de la violencia tecnológica de aceleración, por un lado, y por el otro, una privación de autonomía y subjetividad.

11.4.3 La manifestación de la violencia a través de la música y el sonido

La música en Extra Life, una creación de Caterina Barbieri junto al sonido creado por Adrien Michel, representan uno de los lenguajes mediante el cual se exacerba la violencia junto al lenguaje lumínico. Vienne define la creación de Barbieri como « Ses compositions sont des expériences autant musicales que des expériences d'espace et de matière. Leur force émotionnelle intense participe de la construction de ces intimités extériorisées. » (Vienne, 2023)

A través de un uso estratégico y, en ocasiones, Vienne amplifica la intensidad emocional y manipula la experiencia sensorial del espectador. La música y el sonido se convierten en vehículos de violencia, acentuando los momentos de tensión, sufrimiento y ruptura psicológica, pero también subrayan el tema del amor, imprescindible en la lucha de cualquier tipo de violencia. Vienne observa, al respecto :

> Dans *Extra Life*, on est dans un son très amoureux, comme si c'était là la matière de ce sentiment. La musique de Caterina a une couleur pop mais se situe dans un registre expérimental. Ses compositions ont cette musicalité particulière qui, pour moi, reflète la dramaturgie de l'amour avec beaucoup de sensualité, mais aussi d'autres émotions que la musique comprend très précisément. Le texte, avec ses différents registres de langues, est créé en collaboration avec les interprètes et travaille sur la capacité des mots à comprendre ou à désorienter.
>
> Trouver des formes pour affirmer l'intelligibilité de la sémiotique du geste et des signes non verbaux – contre leur dépréciation ou leur mutisme forcé, leur relégation au champ de l'abstraction, du mystérieux, de l'inaudible – force le déplacement de nos habitudes perceptives et notre manière structurelle d'entendre et de voir le monde. (Théval, 2023)

Los elementos sonoros y musicales ponen de relieve la eficacia de la música y el sonido en la construcción de una atmósfera violenta e inmersiva, y trascienden los límites del espacio escénico para alcanzar al espectador en un nivel emocional profundo, interrogando la relación entre violencia, sonoridad y percepción en la obra.

En *Extra Life*, Gisèle Vienne, como dramaturga y directora, crea una atmósfera sensorial donde la violencia no se representa solo a través de la palabra, lo visual de gestos físicos, y la iluminación sino también mediante elementos inmateriales como el sonido y la música. La música y el sonido participan en la construcción de un mundo donde el dolor y la angustia se amplifican por su intensidad sonora. Diversas técnicas sonoras y

musicales contribuyen a la manifestación de la violencia y la inmersión del espectador en un paisaje sonoro galáctico, como, por ejemplo: composiciones musicales de música experimental, ruidos, sonidos industriales y electrónicos.

La compositora C. Barbieri utiliza sintetizadores modulares y sus composiciones se caracterizan por una mezcla de gustos electrónicos y acústicos de fuerza espiritual, y motivos asociados al minimalismo y la música cósmica de los años 1960. Sus sonidos son amplios y densos, con timbres ásperos y resonancias fuertes. Barbieri alterna arpegios (ejecuta los tonos de un acorde en sucesión rápida) y saturaciones, integra momentos de tensión e ingravidez, aporta efectos de torsión, liberación y fragmentación. Barbieri se interesa por el modo en que el sonido afecta al cuerpo humano y puede alterar la consciencia. La compositora señala que sus instrumentos le dan la sensación de poder expresar, dar forma, e incluso tocar sus propios sentimientos. (Barbieri, 2023) El instrumento que utiliza, el sintetizador modular le da el poder de contemplar los sonidos como objetos, mientras se convierte en uno con ellos: "como si los sonidos estuvieran fuera y dentro de mí, como si yo tomara la forma del sonido y este fuera capaz de abrazar mi cuerpo y mis emociones". (Barbieri, 2023)

En *Extra Life*, la violencia se manifiesta a través de ruidos, tensiones sonoras crecientes y rupturas repentinas en el paisaje auditivo. El sonido en esta pieza influye en la percepción del tiempo y estado emocional del espectador. De este modo, Vienne manipula al espectador creando momentos de suspensión en los que la violencia se siente mediante lo sonoro antes de materializarse de la manera visual.

Los sonidos disonantes o amplificados producen una experiencia sensorial que desestabiliza al espectador, como, por ejemplo, los sonidos agudos o los ritmos industriales generan una sensación de incomodidad, de tensión y de peligro inminente. Este uso del sonido intensifica la violencia, especialmente en los momentos en los que el conflicto interno de los personajes parece manifestarse a través de rupturas sonoras, acentuando la fractura psicológica de los protagonistas. Hay un contraste de los sonidos metálicos y electrónicos con los sonidos naturales, como el canto de pájaros que anuncia la llegada del alba, al comienzo de la pieza.

La música, al igual que el sonido, se utiliza en *Extra Life* como instrumento de tensión y exposición de la violencia que la refuerza y la aumenta. En particular, la música se integra en momentos en los que la tensión aumenta de manera progresiva. Según el compositor Karlheinz Stockhausen, la música, además de representar una combinación armoniosa de sonidos, es una "estructura temporal" que puede imponer una dinámica

violenta en el espacio teatral (Stockhausen, 1970). Vienne emplea este enfoque para hacer de la música un elemento que se utiliza como un medio para controlar y manipular la intensidad emocional de las escenas.

La música se muestra a veces persistente, amenazante o exageradamente dramática, y se convierte aquí en una herramienta de ruptura. El uso de ritmos repetitivos, disonancias y crescendos se convierte en una manera de hacer que la violencia se esparza y sea omnipresente, sobre todo cuando coincide con la escalada de emociones de los personajes. El efecto se amplifica por el aislamiento sonoro de ciertos elementos musicales, que deshumanizan la experiencia al crear una distancia entre los personajes y su entorno sonoro. La música se convierte así en el espejo de la violencia que invade el espacio y afecta al espectador.

Además de la música, el ruido, por su intensidad y carácter irregular, se utiliza a menudo para simbolizar actos de violencia física autoinfligida mediante los sonidos ambientales creados por el impacto de los cuerpos - en los momentos de angustia, Félix y sobre todo Clara, se golpean o tiran al suelo en momentos de angustia profunda. Con los ruidos también se exponen violencias más insidiosas y psicológicas. Como destaca el teórico del sonido Michel Chion, el ruido tiene una capacidad particular para ser perturbador, para modificar nuestra percepción del espacio e introducir una dimensión de violencia incontrolable (Chion, 1994).

En *Extra Life*, los ruidos agudos, los golpes repetidos o los sonidos de máquinas se utilizan para figurar rupturas violentas en la trama, creando una tensión que se apodera del espectador. Estos sonidos se convierten en indicadores de agresión, destrucción u opresión vividas por los personajes. El ruido, a menudo en contraste con la música, constituye una forma de violencia más directa, un vector sonoro que imposibilita la evasión. Compromete al espectador en una forma de violencia perceptual que puede llegar a ser muy intensa.

El sonido en esta obra se utiliza para manipular el tiempo, las emociones y el compromiso del espectador. Por ejemplo, momentos de silencio repentino o cambios bruscos en la textura sonora pueden provocar reacciones fisiológicas en el espectador, como un aumento en el ritmo cardíaco o una sensación de vértigo. El sonido de Barbieri genera contrastes de sensaciones en el espectador, entre el de viajar a la velocidad de la luz y en cámara lenta, y en ocasiones, ambas a la vez. La velocidad musical se contrapone a los movimientos corporales lentos, o la velocidad y lentitud se entremezclan en las escenas de lucha interior de los personajes.

A veces, sus composiciones son inquietantes, otras, contemplativas o con una intensidad extática, pero siempre con un impacto emocional fuerte. A través de la música de Barbieri se compone un viaje a través del espacio interior de los personajes, que a veces resulta vasto y otras, íntimo, como los latidos emocionales internos.

Las composiciones musicales funcionan como una máquina del tiempo que atraviesan Clara y Félix en su introspección y lucha interna. Barbieri se inspira en el texto místico fundacional de Santa Teresa de Ávila, *El castillo interior* (1577), las teorías posthumanas de la filósofa Rosi Braidotti y la poesía metafísica de Emily Dickinson imbuyendo una gravedad de vida y muerte "que deja incluso a sus fantasmas en un silencio atónito." (Barbieri, 2022)

La manipulación del sonido crea así una forma de violencia sensorial, donde la percepción del espectador se ve constantemente perturbada y su experiencia sensorial como oyente participante resulta importante en esta creación. Vienne utiliza la música y el sonido para crear un entorno sensorialmente saturado y subrayar las escenas de dolor, sufrimiento, como de la esperanza para una posible reconstrucción. La música original de Caterina Barbieri reconfigura el tiempo y el espacio a lo largo de la pieza junto a otros lenguajes que Vienne asembla a modo de collage.

Vienne logra crear una atmósfera en la que la violencia toma formas auditivas, trascendiendo el espacio escénico para afectar al espectador de manera directa. Sea a través de la música, los ruidos o los silencios, la composición sonora en *Extra Life* se convierte en una metáfora de la violencia, explorando sus diferentes dimensiones — psicológicas, físicas y simbólicas— mientras manipula las emociones y la percepción del espectador.

11.5 Los "títeres" animados y el muñeco: Una exploración de la identidad, la memoria y la confrontación

En esta exploración del recuerdo y la violencia Vienne incluye la interacción entre lo animado y lo inanimado en el tratamiento del títere que impregna los cuerpos y sus sujetos. Aquí cada gesto es un dolor, cada paso una prueba de las figuras inclinadas, retorcidas, desarticuladas, y las siluetas imprecisas de los cuerpos que parecen manipulados por una mano. Esta mano tiene su prolongación en los efectos sonoros y sus avances metálicos, y una irrupción perturbadora y salvadora a la vez, realizada por

Katia Petrowick, que nace de la nada como un personaje atrapado en un mundo de otra dimensión plagada de láseres alienígenas verdes. Esta es una alegoría de las emociones reprimidas por tabúes, y su figura espectral encarna la gran fuga, la lucha por regresar al mundo de los vivos.

Un solo de la intérprete marca el clímax de la pieza mediante este espectro mediador de los afectos, que atraviesan a los hermanos en sus tormentas y luchas, que no encuentran lugar en las palabras. Las tres figuras se mueven con una gravedad modificada que remite a la manipulación de los cuerpos: posturas marioneticas, movimientos lentos, pasos inciertos, caídas, saltos y congelados repentinos.

Vienne desarticula los movimientos, los ralentiza al extremo, mientras el diálogo va desapareciendo. A medida que cambian los estados de los cuerpos y sus estados de ánimo, da la sensación que la misma escena se repite una y otra vez.

Este efecto remite a la manipulación del espectador y su percepción como si fuera otro cuerpo más en la partitura coreográfica de Vienne. De esta manera el espectador también está dentro del desorden perceptivo que emana de la escena.

Una vez que el yo sensible del espectador vuelve a la vida, este se encuentra con un golpe final: el duelo con el agresor, reducido a un muñeco de trapo, que parece ridículo e insignificante en la inmensidad del espacio y es rápidamente devorado por las sombras.

La experiencia transfigurada de estos sobrevivientes en escena atraviesa la oscuridad de sus recuerdos en un ambiente nocturno para recuperar la luz con el alba. Los cuerpos escénicos cambian su calidad de movimientos, se vuelven orgánicos y autónomos, la tensión desaparece. El cuerpo del espectador se libera parcialmente de la tensión, aunque conserva una considerable carga de la acumulada durante el espectáculo, junto con la reflexión que apenas comienza a gestarse.

11.5.1 El muñeco como objeto de memoria

En *Extra Life*, el muñeco representa un vehículo de memoria y emoción. Gisèle Vienne, utiliza el muñeco que encarna al tío violador para contrastar la inocencia y la perversidad en el contexto del abuso sexual infantil. En la pieza, el muñeco remite directamente al trauma de Clara y Félix que confrontan a lo largo de la pieza y acaban con un duelo con el muñeco, que representa al agresor.

Los muñecos, comúnmente asociados con la infancia y la inocencia, adquieren en esta pieza significados oscuros y perturbadores. El muñeco de peluche de Félix, en particular,

se carga de una inquietante presencia al adquirir la voz humana que Clara le presta, convirtiéndose en el receptáculo de las voces que pueblan los recuerdos atormentados de su hermano. Es la voz del dibujo animado que veían de niños, la misma que surge al inicio de la pieza durante la conversación burlona entre hermanos en el coche. Esa voz, que marca el inicio del viaje emocional de los hermanos, toma forma y cuerpo en el muñeco Frankie, nombre que le da Félix. La voz infantil se transforma en un sonido estridente que amplifica la crueldad, perturbando profundamente a Félix, quien no cesa de gritar en un intento desesperado por silenciarla.

Este receptáculo de recuerdos, por su realismo inquietante, hace palpable la frontera difusa entre lo vivo y lo muerto del recuerdo traumático. Encarna el peso del pasado y la memoria de eventos traumáticos que persiguen a los personajes a lo largo de la obra, y su presencia en el espacio escénico es un medio para materializar la memoria afectiva, la confrontación, y a la vez, cuestionar los límites entre la subjetividad humana.

Inicialmente, el muñeco como un títere del terror se burla desde la parte trasera del coche. El espectador percibe primero una voz y luego un rostro, en el momento cuando los hermanos lo sacan del coche y lo colocan en el proscenio. Este es el momento donde la confrontación final se materializa y convierte en un duelo. La marioneta se vuelve cada vez más terrorífica y odiosa, encarna el recuerdo monstruoso insistente y también remite al tabú y al cuerpo social, como señala S. Lucbert:

> On ne consiste que dans et par les autres. On peut sortir du cauchemar, mais pas de la condition humaine. En fait : c'est par la condition humaine bien comprise qu'on sortira du cauchemar. Il faut retrouver un sous-groupe depuis lequel caractériser adéquatement l'expérience qui, sans maillage symbolique pour la saisir, est inassimilable, se transforme en *hantise*.
>
> Quand on n'a pas les bons autres, il faut trouver d'autres autres. *Frankie* surgit là où le corps social se dérobe : un soi-disant tabou autour duquel, en vérité, la société passe des compromis inavouables. Par défaut, les autres sont des reflets de l'ordre symbolique, de ce qu'il dit ou ne dit pas, de ce qu'il porte au clair ou de ce qu'il embrouille.
>
> Ici, les autres-par-défaut ne sauraient fournir aucun appui : ils participent à l'enfoncement dans les limbes. Cependant il existe toujours des enclaves dans le corps social, des sous-espaces qui ne ratifient pas les délimitations du sens collectivement stabilisées. Des zones où des collectifs se sont constitués et ont tracé autrement les lignes de la mise en sens. Ce sont les autres : les bonnes rencontres. Avec et à partir desquelles on peut abattre les cloisons invisibles et faire revenir le mouvement. (Lucbert, 2023)

11.5.2 El muñeco y la deconstrucción/reconstrucción de la identidad

El muñeco, en el contexto de *Extra Life*, también se convierte en un instrumento para evocar la desconstrucción de la identidad y la posibilidad de la reconstrucción a partir de una confrontación de las vivencias traumáticas. Vienne presenta personajes que intentan liberarse de sus demonios internos y reconstruir una forma de existencia más allá del trauma. El muñeco, por su representación fija, estática e irreal, remite a una identidad construida, fijada en el tiempo y la imagen artificial construida de uno mismo, forjada en una percepción dañada.

En este sentido, el muñeco puede verse como una metáfora de la identidad frágil y maleable. Los hermanos parecen estar en busca de la verdad, pero se enfrentan constantemente a versiones distorsionadas de sí mismos, como Clara representada por un avatar, su clon de apariencia digital. Este proceso de reificación de la identidad, en el cual el cuerpo y la mente se disuelven en la imagen, encuentra eco en la representación de la fuente del trauma encarnada en el muñeco y, por otro lado, su réplica avatar que remite a un ser virtual, se convierte en una extensión del cuerpo, un doble simbólico.

11.5.3 El doble como avatar digital

Mediante la figura de la réplica de Clara, Gisèle Vienne juega con la ambigüedad entre lo real y lo artificial, utilizando técnicas del arte de la marioneta, con las proyecciones de luces láser y la manipulación robótica del cuerpo animado de la intérprete. Esta figura, cuan una muñeca virtual actúa como objeto inanimado, y se convierte así en un símbolo de la relación ambigua entre lo humano y lo mecánico. La cuestión de la tecnología, y especialmente de los avatares digitales o las simulaciones de otras identidades está presente en *Extra Life* mediante esta figura.

Además, la presencia de la muñeca en un entorno tecnológico hace eco de las interrogantes contemporáneas sobre los cuerpos híbridos, donde la frontera entre lo vivo y lo no vivo se vuelve cada vez más difusa. Esta lectura nos invita a la reflexión acerca de la frontera entre el humano y su extensión mediante la herramienta digital y la cuestión de la identidad que se puede multiplicar mediante los dispositivos tecnológicos y sus posibilidades: creaciones de identidades virtuales en el campo de video juegos y plataformas de comunicación, como las redes sociales.

Annie Le Brun observa que la violencia en el campo de video juegos nos remite a Sade, cercano al hombre contemporáneo por ayudarnos a detectar una religiosidad

endémica “que hoy alimenta múltiples formas de servidumbre voluntaria precisamente para disimular las incoherencias políticas, intelectuales, culturales que semejantes formas de servidumbre generan.” (Ollé-Laprune, 2011) En este sentido, Le Brun detecta una sacralización de la infancia y la satanización de la pedofilia que al mismo tiempo encubren:

> El gigantesco secuestro de menores y de la infancia misma por las marcas, la sociedad mercantil y la violencia de los videojuegos, es decir, por el mundo de la mercancía que, de pronto, decidió hacer de la infancia su blanco. (Ollé-Laprune, 2011)

En *Extra Life*, la réplica de Clara interpretada como muñeca también se transforma en un memento mori, un símbolo de la mortalidad y el paso del tiempo. Recuerda tanto la fragilidad de la vida humana como la imposibilidad de escapar de ella y se vuelve un artefacto de la memoria del sufrimiento y del luto.

La réplica de Clara, igual que Clara están condenadas a la repetición: sufren ciclos de reanimación, destrucción y reconstrucción que ilustran la persistencia del pasado y de los traumas. Esta relación con la muerte se refuerza por la puesta en escena de la doble– un cuerpo animado inanimado por la manipulación. Es inanimada con los congelados y reanimada con cada movimiento, pero incapaz de escapar de su estado fijo. Este proceso de reanimación constante de los cuerpos inanimado e animado, sin que realmente puedan escapar de su destino como marionetas, se convierte en una metáfora de la condición humana frente a la muerte, una repetición interminable en la que tanto el personaje de Clara como su réplica están atrapadas.

En *Extra Life*, tanto el muñeco como el avatar de Clara representan objetos de introspección, un espejo deformante de los personajes, y un agente de la memoria. Gisèle Vienne logra trascender la simple idea del objeto inanimado para convertirlo en un símbolo poderoso de la fragilidad humana, de la identidad fragmentada y remite a las interrogantes contemporáneas sobre el lugar de la tecnología en nuestras vidas. A través del uso de la marioneta cuestiona los límites entre lo animado y lo no animado, entre la memoria y el olvido, en un mundo donde la frontera entre lo humano y lo artificial se vuelve cada vez más permeable.

De este modo, *Extra Life* ofrece una reflexión sobre la condición humana a través de la estética de la marioneta, destacando tanto la violencia de la memoria como la capacidad de los objetos para encarnar nuestros deseos, miedos y fantasmas. Además,

subraya la vulnerabilidad y fragilidad de los niños y las personas adultas afectadas por los graves traumas del abuso infantil, que nos remiten nuevamente a Bell Hooks:

> On ne peut jamais revenir en arrière. Je le sais maintenant. On ne peut qu´aller de l´avant. On peut trouver cet amour qui nous tient à cœur, mais pas avant d´avoir laissé derrière soi le chagrin que nous cause l´amour perdu il y a longtemps, alors que nous étions petit•es et que nous n´étions pas en mesure d´exprimer ce que nous avions sur le cœur. (Hooks, 2022, p. 10)

La vulnerabilidad, el sufrimiento y la impotencia que nos muestran Vienne y Hooks, nos remiten también al poema, relacionado con el universo infantil y sufrimientos, de la poeta serbia Milena Markovic:

> stotinu hiljadu milion dana
> stotinu hiljadu milion noći
> otkako sam izvučena iz maminog stomaka
> i dalje hoću da se vratim tamo
> stotinu hiljada milion dana
> otkako sam udahnula u tuđim rukama
> i dalje se noću plašim
> okrećem se obrćem se znojim se i sanjam
> stotinu hiljada milion noći
> otkako su me zvezde preplavile
> i dalje mislim da treba da budem
> na drugom mestu
> stotinu hiljada milion jauka
> i dalje izlaze pod zvezde i sunce
> slaba ljudska deca
> pokvarena uplakana besna
> teturava drhtava skakutava
> pomamljena omamljena potuljena
> i svi hoće sve
> vrištava ljudska deca
> i svi hoće da su na drugom mestu
> i svi su zaslužili (Markovic, 2021, p.64)

cien mil millones de días
cien mil millones de noches
desde que me sacaron del vientre de mi madre
todavía quiero volver allí
cien mil millones de días
desde que respiré en brazos ajenos
todavía tengo miedo de noche
doy vueltas me giro sudo y sueño
cien mil millones de noches
desde que me abrumaron las estrellas
sigo pensando que debería estar
en otro lugar
cien mil millones de gemidos
todavía salen bajo las estrellas y el sol
frágiles niños humanos
consentidos llorando enojados/con ira
tambaleantes temblorosos saltarines
aturdidos atontados perdidos
y todos lo quieren todo
niños humanos gritones
y todos quieren estar en otro lugar
y todos se lo merecen
(Markovic, 2021, p. 64)

APÉNDICE: LAST SPRING - A Prequel (2011)

1.1 Sobre la instalación

En 2011, Gisèle Vienne y Dennis Cooper crearon *Last Spring: A Prequel,* una puesta en escena en forma de instalación, que forma parte de un vasto proyecto que se intitula Last Spring y abarca dos instalaciones, diseñadas de forma independiente.

Gisèle Vienne realiza la puesta en escena de esta instalación a partir de un texto de Dennis Cooper. Los colaboradores habituales de Vienne participan en esta creación también: la voz pertenece al intérprete Jonathan Capdevielle, los compositores y músicos, Peter Rehberg y Stephen O'Malley, diseñan el paisaje sonoro para esta instalación plástica escénica, y Patrick Riou, el diseño lumínico. La realización y animación de los muñecos está a cargo de Raphaël Rubbens, Dorothéa Vienne-Pollak, Nicolas Herlin (CLSFX) y Gisèle Vienne. El diseño del mural es una creación de Stephen O'Malley, y la instalación sonora es una creación de Gérard d'Elia.

Last Spring: A Prequel es una producción delegada de DACM en coproducción con Le Quartz – Scène nationale de Brest, Le Parvis – Scène nationale de Tarbes-Pyrénées y Centre Pompidou, Paris. La exposición de la instalación tuvo lugar en el Centre d´art contemporain Passerelle de Brest, del 15 de marzo al 30 de abril de 2011, en el marco del Festival Anticodes'11organizado por Le Quartz – Scène nationale de Brest.

Last Spring: A prequel presenta a un adolescente interpretado por una escultura/ muñeco ventrílocuo animado que realiza un diálogo esquizofrénico con un títere de guante. Vienne y Cooper afirman que esta instalación representa una evocación de su proyecto *Last Spring* y consiste en la recreación de un lugar de una realidad enigmática e incierta para el espectador, un espacio que siempre ha existido, sigue existiendo y siempre existirá. (Vienne, 2011)

En esta creación, un adolescente intenta dibujar obsesivamente los planos del espacio en cuestión cuya arquitectura recuerda a un (video) juego. La arquitectura de este espacio se revela a través de la propia estructura del texto que interpreta el muñeco mientras se encuentra atrapado en su propio diálogo. El protagonista nos hace descubrir así, de forma oscura, los ejes principales que rigen este juego y, en realidad, su psicosis, de la que no puede escapar.

Lucile Laguerre fue la responsable de crear este mural, a partir del dibujo de O´Mailley, calcado con lápiz gris y lápices de colores. Para ello tuvo bajo su dirección a doce personas, miembros del Centre Pompidou (París) y estudiantes de l´École Nationale d´Architecture (París), voluntarios que participaron en esta creación. (Laguerre, 2011)

Este mural es una yuxtaposición de piezas del plano de un espacio ficticio y mental, fruto de la imaginación del muñeco/adolescente ventrílocuo. Para crear el mural, se utilizó un proceso guiado por un juego de azar, como afirma Laguerre. Se trató de lanzar los dados para definir cuáles de las veinticuatro piezas diferentes participarían en el diseño. Una segunda tirada de dados determinó los colores que se utilizarían en su realización. (Laguerre, 2011)

1.2 Salud mental: Trastornos psiquiátricos - descripción general

Aunque a veces se supone que la infancia y la adolescencia son épocas de felicidad sin preocupaciones, hasta un 20% de los niños y adolescentes tienen un trastorno psiquiátrico diagnosticable que causa angustia y deterioro funcional. (Merikangas et al., 2010) Al igual que los adultos, los niños y adolescentes varían en temperamento, algunos son tímidos y reticentes, introvertidos y otros son extrovertidos y socialmente exuberantes; algunos son metódicos y cautelosos, otros son impulsivos y descuidados.
La presencia de una diversidad funcional mental y el grado de angustia relacionado con sus síntomas influye en la alteración de la percepción y del comportamiento del individuo. (Elia, 2023)

Existe una gran superposición entre los síntomas de muchos trastornos y las conductas y emociones desafiantes de los niños normales. Por lo tanto, muchas estrategias útiles para el manejo de los problemas de conducta en los niños también se pueden utilizar en niños que tienen trastornos psiquiátricos. Además, el manejo adecuado de los problemas de conducta en la infancia puede reducir el riesgo de que los niños temperamentalmente vulnerables desarrollen un trastorno clínico. (Elia, 2023)

Los trastornos psiquiátricos más comunes de la niñez y la adolescencia se dividen en las siguientes categorías: trastornos de ansiedad, trastornos relacionados con el estrés, trastornos del estado de ánimo, trastorno obsesivo-compulsivo, trastornos de conducta disruptiva (p. ej., trastorno por déficit de atención e hiperactividad [TDAH], trastorno de

conducta y trastorno negativista desafiante), y trastornos del desarrollo neurológico. La mayoría de las veces, los niños y adolescentes tienen síntomas y problemas que trascienden los límites diagnósticos. Por ejemplo, > 25% de los niños con TDAH también tienen un trastorno de ansiedad y el 25% cumple los criterios para un trastorno del estado de ánimo. Los trastornos del desarrollo neurológico afectan tanto la salud mental como el desarrollo general de los niños y pueden incluir diferentes tipos de trastornos o síndromes. (Elia, 2023)

La evaluación de los síntomas psiquiátricos en niños y adolescentes difiere de la de los adultos en aspectos importantes como el contexto del desarrollo que tiene un profundo efecto en sus síntomas y conductas. Los contextos de factores estresantes ambientales (p. ej., pandemia de COVID-19, conflicto bélico etc.) tienen un impacto significativo, especialmente en los grupos más vulnerables en una sociedad.

La ausencia de una sofisticación cognitiva y lingüística necesaria para describir con precisión sus síntomas dificulta su detección y diagnóstico. Por lo tanto, los problemas que se deben a un trastorno psiquiátrico son difíciles de distinguir de los problemas de desarrollo y de conducta (por ejemplo, bajo progreso académico, retrasos en la adquisición del lenguaje, déficit en las habilidades sociales). En tales casos, las pruebas neuropsicológicas y del desarrollo formales forman parte del proceso de evaluación.

El seguimiento de un número significativo de pacientes con esta enfermedad es difícil por su escasa presentación, además de la dificultad que presenta el diagnóstico por las manifestaciones de estomatología sobrepuesta con otros trastornos mentales. (Enríquez-Sánchez, Ochoa-Madrigal, 2019) Debido a estos factores, la evaluación de los niños con un trastorno psiquiátrico suele ser más compleja que la de los adultos.

1.2.1 Esquizofrenia

Las descripciones y relatos de enfermedades mentales datan de la antigüedad. Enríquez-Sánchez y Ochoa-Madrigal (2019) señalan que, a principios del siglo XX, Kraepelin caracterizó dos formas de "locura": enfermedad maniacodepresiva y demencia precoz. Bleuler sustituyó el término esquizofrenia (división de la mente) por *dementia praecox*, dada la observación de que la enfermedad no estaba asociada con la demencia, sino más bien con la pérdida de asociación de los procesos de pensamiento y la interrupción del pensamiento, las emociones y el comportamiento.

Las descripciones originales del trastorno reconocieron un patrón típico de aparición durante la adolescencia y la adultez temprana, con informes de casos raros en niños; sin embargo, comenzando con los trabajos de Bender, Kanner y otros, el concepto de esquizofrenia infantil se amplió para incluir síndromes definidos por retrasos en el desarrollo en la maduración del lenguaje, la percepción y la motilidad donde las alucinaciones y los delirios no eran un criterio obligatorio. El trabajo de Kolvin y Rutter estableció el carácter distintivo de las diversas psicosis infantiles y la similitud entre la esquizofrenia infantil y del adulto. (Enríquez-Sánchez, Ochoa-Madrigal, 2019)

Los investigadores señalan que la esquizofrenia es una patología enigmática y con un diagnóstico difícil, ya que aparece comúnmente en la adolescencia y la adultez temprana. El estigma sobre la enfermedad retrasa el diagnóstico y el tratamiento y durante este tiempo de resistencia a la ayuda médica, puede pasar años y pueden ocurrir muchas pérdidas neuronales en el cerebro y el tipo de esquizofrenia puede empeorar.

La fragmentación del pensamiento afecta los procesos cognitivos que también se reflejan en el comportamiento y las emociones, y pueden variar.

La esquizofrenia es una enfermedad mental grave que afecta la forma en que una persona piensa, siente y se comporta. Las personas con esquizofrenia muestran una pérdida del contacto con la realidad, lo que genera angustia para ellas y su entorno por las alteraciones en la percepción de la persona afectada y en su comportamiento. Los síntomas de la esquizofrenia pueden ser diferentes, pero generalmente se dividen en tres categorías principales: psicóticos, negativos y cognitivos. (Enríquez-Sánchez, Ochoa-Madrigal, 2019)

Los síntomas psicóticos incluyen cambios en la percepción, pensamiento, y comportamiento. Una persona con síntomas psicóticos a menudo tiene percepciones y pensamientos alterados, y puede tener dificultades para distinguir entre lo real y lo que no lo es. Los síntomas psicóticos incluyen alucinaciones, delirios y trastornos del pensamiento. Las alucinaciones auditivas son comunes y suelen formar parte de los síntomas psicóticos.

Los delirios se manifiestan mediante creencias fuertes que no son objetivamente ciertas y pueden parecer irracionales a los demás. Por ejemplo, las creencias como la recepción de mensajes de canales diversos (se relacionan con los dispositivos electrónicos) que requieren una determinada respuesta, de estar en peligro o sentirse amenazados por otros que tratan de hacerles daño.

El trastorno del pensamiento se manifiesta mediante formas de pensar inusuales o ilógicas. Las personas con este trastorno pueden tener problemas para organizar sus pensamientos y el habla, y es posible que sus pensamientos sean interrumpidos dando lugar al paso de un tema a otro o a la inversión de palabras que no tienen significado.

Los síntomas negativos incluyen la pérdida de motivación, de interés o del disfrute de las actividades diarias, así como alejamiento de la vida social, dificultad para mostrar emociones y problemas para funcionar normalmente.

Los síntomas cognitivos incluyen problemas de atención, concentración y memoria. Muestran problemas para procesar la información para la toma de decisiones, para usar la información inmediatamente después de aprenderla, o dificultad para concentrarse o prestar atención.

La vida emocional de una persona con esta enfermedad mental se caracteriza por mal humor excesivo, depresión o irritabilidad severas, pensamientos suicidas, falta de emoción, ansiedad y miedo paralizantes y sospecha extrema de los demás. (National Institute of Mental Health, 2020).

J. Elia, experta en psiquiatría pediátrica, afirma que las causas probables de la esquizofrenia son anomalías bioquímicas en el cerebro y problemas surgidos durante el periodo de desarrollo de este mismo órgano. En estos casos, los adolescentes se aíslan, comienzan a sentir emociones inusuales y suelen sufrir alucinaciones, delirios y paranoia. (Elia, 2023)

Algunos de los signos de la esquizofrenia pueden parecer similares a otros trastornos mentales como al trastorno de identidad disociativo (conocido antiguamente como trastorno de personalidad múltiple o de personalidad dividida). Las personas con trastorno de identidad disociativo tienen dos o más identidades independientes con comportamientos y recuerdos distintos. (National Institute of Mental Health, 2020)

González et al. (2020) señalan que los trastornos disociativos son alteraciones, generalmente de inicio súbito y duración corta, que afectan a las funciones integradoras de la conciencia, memoria o identidad. Por lo general, el trastorno disociativo aparece en reacción a un trauma y ayuda a mantener controlados los recuerdos difíciles. Los síntomas son variados y pueden ir de la amnesia hasta las identidades alternativas. Estos trastornos se sitúan en el marco de la histeria y pueden aparecer en contextos clínicos variados (esquizofrenia, trastornos de ansiedad, y otros).

Identificamos el comportamiento del adolescente en *Last Spring: A Prequel* con los síntomas de esquizofrenia y trastornos disociativos descritos.

A través de la historia de la instalación de Vienne identificamos los rasgos y elementos de dichos trastornos mentales que han sido utilizados en el procedimiento de la construcción del hecho escénico que analizaremos a continuación.

1.3. La manifestación de la violencia en *Last Spring: A Prequel*

En *Last Spring: A Prequel* identificamos la violencia psicológica que se relaciona con la enfermedad mental - el trastorno disociativo y la esquizofrenia que se manifiestan de diversas formas como la identidad alternativa, alucinaciones auditivas, ansiedad y miedo paralizantes y sospecha extrema de los demás.

Esta pieza/instalación no trata el tema de ninguna enfermedad mental en particular, y, sin embargo, utiliza los síntomas mencionados para abordar la complejidad de la mente humana, los lados oscuros e indescifrables de la naturaleza humana, como de las relaciones humanas, en general.

A continuación, mostramos algunos aspectos de cómo se articula la violencia en esta instalación, su manifestación y el efecto que genera en el espectador.

Violencia psicológica se relaciona con el personaje de adolescente que experimenta conflictos emocionales y luchas internas que a menudo conducen a interacciones verbales emocionales dolorosas con su identidad alternativa.

Violencia física no se presenta explícitamente, pero es evocada mediante la palabra y descripciones de escenas de agresiones físicas, lo que aumenta la intensidad de las emociones y el conflicto entre el personaje de adolescente y su identidad alterna en forma de un muñeco/marioneta. Estas representaciones resultan impactantes e invitan a la reflexión acerca de las causas y consecuencias de trastornos y perturbaciones mentales, y posteriormente a la búsqueda de ejemplos análogos en nuestra sociedad, y al estado de cuestión de los cuidados mentales y las prestaciones existentes para ello, en la sociedad actual.

Este trabajo de Vienne remite a la pieza *Jerk* (analizada anteriormente, en el capítulo cuatro de este trabajo), en cuanto a los procedimientos escénicos como el uso de marioneta y ventriloquia.

1.3.1 Jugando con lo irreal

Viena busca la ilusión a través de una presencia iconográfica para la distribución de personajes a través de una escultura/muñeco y una marioneta de guante. La presencia de una escultura/muñeco de un adolescente de pelo liso rubio semi-largo que lleva una sudadera azul (como todas las figuras de adolescentes en el trabajo de Vienne). Los rasgos del muñeco, su vestuario, y la voz del interprete Jonathan Capdevielle son los elementos que convergen para crear la ilusión de vida de un objeto/muñeco.

La ilusión se manifiesta a través de la humanización de un muñeco autómata y mediante la automatización del mismo donde se mezcla un teatro de convención: el títere y el muñeco se utilizan en un amplio espectro que va desde el objeto denunciado (el muñeco colocado en el suelo del espacio de instalación/ representación) en el nivel más alto de la vida, a veces animado por un sistema de automatización y el títere, animado por la escultura a partir del modelo de un titiritero.

La ilusión de vida se da en el gesto, la dinámica del cuerpo y la emoción del personaje. El procedimiento escénico utiliza las herramientas del arte de la marioneta y guarda una semejanza con el teatro convencional porque el titiritero no está oculto y hay momentos en la pieza donde el espectador debe invertir su imaginación para que lo vivo suceda. La relación con la ilusión es fundamental aquí, aunque en ciertos momentos se difumina y se vuelve relativamente oscilatoria. El realismo de la figuración plástica de la escultura/muñeco del adolescente, como la marioneta hecha a su semejanza, aportan a la inmersión del espectador y la proyección de su mirada hacia los seres humanos para reflexionar acerca de su propio mundo. Es aquí donde se desdibuja de alguna manera el ilusionismo, oscila y se vuelve relativo.

La ilusión también es oscilatoria en la pieza/instalación a través de la relación con la escala. Tenemos la sensación de una escala cercana a la del espectador mientras la presencia del titiritero revela una anomalía respecto al ser vivo. Esta brecha es la misma que existe entre el objeto inerte y posteriormente animado. Hay un esmero en el realismo figurativo que la escala figurativa denuncia al mismo tiempo. Este hecho genera una teatralidad curiosa e interesante.

Se genera una confusión en el espectador y un cuestionamiento de la realidad. A Vienne le gusta crear una relatividad con todo a través de la puesta en escena buscando deconstruir lo que viene construido, a priori. Hay una convención que se instala y luego, tan pronto como el espectador la percibe, esta comienza a reabrir sus espacios de

imaginación. El juego de complicidad con el espectador invita a no confiar en un sistema captado porque este siempre cambia. La creadora sugiere y abre campos de percepción del espectador en los que este debe reinvertir su imaginación. Es precisamente este triángulo muñeco/actor-títere-espectador el que estimula la experiencia. Este procedimiento brechtiano se encuentra en el *Pequeño Órganon* (1948) de B. Brecht donde se sugiere a los actores utilizar un lenguaje cercano al del títere.

La escena inaugural de la pieza corresponde a la activación de esta instalación que cobra vida y se convierte en un espectáculo de duración corta de 23 minutos.

Un elemento sensorial, recurrente en los trabajos de Vienne, la bruma - marca la activación de la instalación y el comienzo del espectáculo plástico-teatral.
Se entrevé un fondo blanco de dibujos, una especie de mapa de dibujos geométricos que se asemeja a un laberinto; parece un mapa extraño de un lugar, una zona delimitada en la que se aprecian líneas que denominan calles y un río; hay una serie de marcas, puntos marcados, números, flechas – todo apunta a una especie de recorrido como si de un juego tratara, un juego infantil de búsqueda de tesoros o similar.

La puesta en marcha del paisaje sonoro revela una atmosfera inquietante y sombría: acordes largos electrónicos de tintes de música industrial, experimental que abunda en sonidos metálicos y reverberaciones a las que se suma una respiración profunda que remite al estado de inquietud y alerta. Estos elementos generan el suspense que contagia de miedo y recuerda a las escenas inaugurales de cine de terror. La voz de Jonathan Capdevielle se despliega en el espacio con una voz masculina aguda, aniñada y entrecortada que remite a un estado de confusión, alteración y miedo: "Écoutez-moi une minute s´il vous plait. J´ai vraiment besoin de votre aide. Je…C´est toujours dans mon bras que ça va commencer comme…[52] (Vienne, Cooper, 2011, 00:02:43)

Los sonidos de una respiración acelerada, jadeos, y otros que remiten al malestar y dolor físico se suman a los sonidos ambientales inquietantes y aumentan la tensión, contagian al espectador de sensaciones desagradables y perturbadoras como confusión, miedo etc. Antes de que comience la animación de la escultura (y, por lo tanto, de la marioneta) la voz correspondiente a la marioneta – una voz grave extraña, de tintes monstruosos se superpone al espacio fantasmagórico envuelto en una nube de niebla.

[52] Fragmento del texto dramatúrgico: Escuchadme un momento por favor. Necesito vuestra ayuda. Es en mi brazo donde empieza siempre. Traducción propia.

La figura de adolescente tiene una marioneta de guante colocada en su mano derecha; la marioneta tiene pelo rubio liso como el adolescente, un rostro pálido en el que destacan rasgos desmesurados como los ojos y los labios de un volumen aumentado. El adolescente muñeco tiene un aspecto grotesco, un rostro artificial deformado, y, por lo tanto, resulta inquietante. Así empieza el espectáculo para una escultura/muñeco y una marioneta de guante.

Los lados oscuros en este trabajo de Vienne se manifiestan mediante el texto, palabras pronunciadas por la marioneta que describe escenas horrendas como "Les yeux de Charles avaient l´air d´avoir été arrachés"[53] (Vienne, Cooper, 2011, 00:15:42) y una serie de ofensas y acusaciones que la marioneta lanza al adolescente como "un joven criminal" "una mano que llevaba un machete", cuando define al adolescente como una especie de accidente natural, una criatura con una ausencia total de una identidad específica, el innoble progenitor de un campesino perverso" y otras como:

> La marionnette m´appelle Charles…, Je n´arrive pas à la retirer de ma main
> Il me veut mort, parfois il a besoin de s´arrêter pour se recharger, Mes amies et moi on est prisonniers d´un lieu que je ne sais pas comment décrire[54] (Vienne, Cooper, 2011, 00:03:45)

El adolescente se dirige al público negando esas acusaciones, cuestionando la dimensión en la que se encuentra (en muerte o en vida) y expresando una angustia profunda, por lo general.

Los diálogos cruzados generan una atmosfera de incógnitas acerca de lo real de los "personajes" de la ficción y del diálogo entre el adolescente y la marioneta; da la impresión de que todo sucede en la mente del joven y el mapa del mural se percibe como un laberinto mental con recovecos oscuros inalcanzables e indescifrables. Esta inquietud aumentada mediante los diálogos cruzados entre el marionetista y la marioneta, del

[53] Fragmento del texto dramatúrgico a partir de la visualización del video proporcionado por la productora de la artista: "Los ojos de Charles parecían arrancados de sus órbitas." Traducción propia.

[54] Ídem: "La marioneta me llama Charles." "No logro quitármela de la mano." "Me quiere muerto." "A veces necesita pararse para recargarse." "Mis amigos y yo somos prisioneros de un lugar que no sé cómo describir." Traducción propia.

marionetista con el espectador y el de la marioneta con el espectador alteran y crean confusión en la percepción del espectador.

Los lados oscuros y el terror de la violencia psicológica se manifiestan mediante los sonidos: sonidos disonantes de la composición musical instrumental que remiten a pensamientos oscuros, opacos, sombríos, amenazantes; mediante las voces – la voz de la marioneta de guante es una voz automatizada, robotizada que se expresa susurrando y remite a la voz de un muñeco diabólico; la voz del adolescente muñeco es entrecortada y sus frases a menudo se quedan sin terminar, en suspenso; ambas voces con sus timbres distintos emiten gritos, susurros y otros sonidos ambiguos. A estos se suman los sonidos de ruidos corporales idénticos a los sonidos producidos por el cuerpo humano como el ritmo respiratorio con diferentes calidades de respiración, ruidos roncos, gorgoteantes producidos al respirar, como gemidos, sollozos, jadeos, etc.

La gran mayoría de estos sonidos remiten a dolor o incomodidad dando lugar a llantos y agitaciones, y los ruidos vegetativos emitidos al respirar, tragar, y demás actividades corporales que provocan una amplia gama sonora.

Además de sus características figurativas antropomorfas y de una voz humana, los muñecos se dotan también de características biológicas de un cuerpo humano vivo.

Hay una confusión entre los sonidos corporales y la palabra emitida por una voz humana que simula la voz del adolescente: "ma tête…les rêves les plus fous…je ne sais pas…ça n´a aucun sens…»[55] (Vienne, Cooper, 2011, 00:13:58)

Las indagaciones como esta son periódicas y hacen pensar en los procesos dolorosos, confusos y turbulentos, propios de la adolescencia, y también remiten a diversos trastornos mentales mencionados en este capítulo.

La marioneta siempre acompaña el discurso del joven, contando lo que observa y percibe: "l´enfant terrorisé, "l´artéfact", "un garçon caché dans la complexité de mon hôtel…la tête décapité, les bras coupées, les jambes arrachées…mutilées…"[56] (Vienne, Cooper, 2011, 00:10:32)

Este tipo de discursos es interrumpido por el adolescente y sus llamadas de socorro, mientras la voz de la marioneta en tono de burla repite sus frases como "S´il vous

[55] Ídem. "mi cabeza…qué sueños más locos…yo no sé…esto no tiene ningún sentido" Traducción propia.

[56] Ídem. "el niño aterrorizado", "un artefacto", "un niño escondido en la complejidad de mi hotel…de cabeza decapitada, brazos cortados, piernas arrancadas…mutiladas…" Traducción propia.

plait sauvez moi" (00:01:02) al inicio de la pieza, como "S´il vous plait sauvez moi »,[57] al final. (00:22:31)

El sonido que envuelve el espacio escénico hacia el final de la pieza es una composición electrónica compuesta por sonidos que remiten al eco de los pasos, ecos dentro de un espacio interior vacío, remitiendo así a una especie de pasillos infinitos donde reverbera incluso el silencio; ruidos como gemidos, llantos, respiración entrecortada parecen distorsionarse y fusionarse.

1.3.2 Lugar enigmático

El espacio escénico de esta pieza/instalación es un rincón de un cuarto con paredes blancas, de dimensiones reducidas y desprovisto de cualquier objeto que ayude a definirlo (remite al espacio escénico de *Jerk*). La iluminación total de luz led, blanca y fría desvela un espacio vacío y el mural de dibujos extendido en las dos paredes de la esquina; un mapa de pequeños compartimentos, espacios aislados y confinados.

El juego de las voces atrapa y porta al espectador a esas zonas oscuras, a la arquitectura de una mente enferma que se desdobla mediante el recurso de marioneta que presenta la parte maldita del adolescente, por la que se siente amenazado. El adolescente transpone su estado mental y emocional a un espacio geométrico mental, un lugar que no sabe cómo describir, y, sin embargo, se siente prisionero del espacio en el que se encuentra. La voz de la marioneta recoge esos testimonios y narra lo contado por el joven en tercera persona:

> « Il rêve dans une espèce de labyrinthe en cherchant un secret dans un scénario de littérature de terreur, un scénario de théâtre, ou un hôtel où il se trouve sans ses pertinences. «[58] (00:06:12)

La marioneta aparece como un fantasma de la mente del joven y este es el conflicto que articula *Last Spring: A Prequel.* El adolescente en su perturbación llega a una

[57] Ídem. "Ayúdenme, por favor", "Por favor, sálvenme". Traducción propia.

[58] Ídem. "Él sueña en una especie de laberinto mientras busca un secreto en un escenario literario de terror, un escenario teatral o un hotel donde se encuentra sin sus pertenencias." Traducción propia.

conclusión: “Soit l´hôtel appartient à la marionnette, soit la marionnette est l´hôtel.”[59] (00:08:15)

La marioneta describe ese lugar como un espacio laberintico, reflejado en los dibujos geométricos del mural, dotándolo de las atmósferas del espacio físico de la pieza/instalación. Lo sensorial es reportado con los timbres particulares de las voces, por la bruma, niebla, una atmosfera de confusión, y por el espacio escénico restringido en el que la escultura/adolescente se encuentra confinada y atrapada sin una salida posible. Las hipótesis del adolescente cuadran dado que ese lugar (mental) puede que pertenezca a la marioneta, como puede que la marioneta sea ese lugar, al final y al cabo, no hay una gran diferencia entre las dos posibilidades.

La marioneta cuenta que Charles está muerto, habla de alucinaciones con una voz amenazante y burlona. Cada frase que empieza la marioneta, la termina el adolescente muñeco. Se abren otras posibilidades sobre la identidad de los dialogantes – un diálogo consigo mismo, con su con su propio fantasma enemigo, con su consciencia o con el fantasma de su consciencia. Una voz como si presintiera la duda del espectador responde “Je suis ma propre projection, un double, une statue de moi-même.”[60] (00:20:03)

La voz que identificamos como la voz de la marioneta afirma ser el propietario de ese “hotel” y habla de su relación con sus “huéspedes, clientes”, del mantenimiento de las tuberías, de los elementos físicos de un lugar. Ese enigmático lugar, “hotel”, como una metáfora lingüística se afirma como el mundo interior, mental, donde reina el doble, la marioneta que habla del mantenimiento del hotel que remite inevitablemente a la psique (enferma) y sus laberintos infinitos.

Cuando ese lugar se revela como un lugar concreto - “hotel”, la iluminación crea un contraste de luz blanca fría total a la oscuridad total que se va difuminando con la vuelta de la entrada de luz blanca. Estos contrastes lumínicos marcan las revelaciones desde el inicio hasta el final de la pieza.

El espacio vacío iluminado se llena de ruidos diversos, voces y demonios de una mente perturbada en forma de bruma sonora para dar fin a este sueño pesadilla con un oscuro total.

[59] Ídem. “O el hotel es del títere, o el títere es el hotel.” Traducción propia.

[60] Ídem. “Soy mi propia proyección, un doble, una estatua de mí mismo”. Traducción propia.

1.3.4 La escultura/muñeca animada y la marioneta

En *Last Spring: A Prequel,* Vienne transpone una figura literaria en figuras plásticas escénicas, un muñeco y un títere de guante. La creadora señala que todo lo que acontece en la pieza surge del texto, y trabajando en la dramaturgia se llegó a la multiplicación del personaje.

En este juego ilusionista una figura inanimada (objeto) se anima y realiza movimientos con la mano derecha de la que cuelga una marioneta que abre y cierra los ojos, y su caja torácica se expande y disminuye en el proceso respiratorio. El muñeco se dota de características biológicas del cuerpo humano mientras el paisaje sonoro compuesto por un sonido liquido como el de las tuberías de fontanería, y los sonidos de respiración, susurros y jadeos.

Estos personajes muñecos se instalan en la cabeza del espectador y se convierten en una especie de obsesión; de alguna manera, acaban estando en todas partes.
La marioneta y el muñeco tienen una propiedad receptiva –un receptor y un estímulo que modifica la relación con la realidad – lo que las hace necesarias para la ilusión.
Este espectro de diferentes focos y recepciones está vinculado a la relación construida entre el marionetista y la marioneta.

1.3.5 Lo doble y la perturbación

La naturaleza de la perturbación que Vienne suscita en esta idea de construcción-deconstrucción remite a la relación del texto y el espacio - otros cuerpos que participan en esta instalación - el cuerpo espacial arquitectónico y el cuerpo del texto de Cooper.
La idea es hacer resonar la perturbación en lugares diferentes creando un eco propio del muñeco/marionetista y la marioneta, del manipulado y del manipulador. Este potencial está contenido en el texto y también lo contiene esta puesta en abismo que desarrolla una relación entre el marionetista y la marioneta. Es en la movilidad de esta relación donde el espectador puede invertir su imaginación. (Vienne, 2011)

Esta realidad que Vienne plasma puede relacionarse con la intención de suscitar una reflexión acerca de la sociedad en la que vivimos; una sociedad llena de mandatos de pensar, hacer, ser y lograr que se presentan como sus valores dominantes. El trabajo de Vienne y su equipo intentan deconstruir esta dinámica cuestionándola.
De este modo, el espectador activo pone de se parte examinando su propia relación con las cosas, cuestionar una realidad presentada y preguntarse acerca de lo real.

La realidad no existe, hay tantas realidades como personas, y tantas percepciones como espectadores en el teatro. Esta posibilidad que proporciona Vienne genera un equilibrio porque la escena es abierta y retiene la atención del espectador, dejándolo libre de intervenir con su imaginación en los lugares que desee o en aquellos que le hipnoticen o atraigan. El hecho de que el espectador dude de lo percibido le lleva a lugares insospechados. Parece que Vienne cansa la regla (de la convención teatral) para que esta pueda producir otra cosa distinta de la intención inicial; H. Matisse decía que su propósito siempre fue "cansar" su dibujo, y a fuerza de hacerlo, siempre salía algo inesperado.

Vienne utiliza elementos simbólicos para representar o sugerir violencia a través de movimientos, gestos o metáforas visuales de las apariencias del muñeco y la marioneta, y de los dibujos del mural, junto a las soluciones lumínicas. Este conjunto de herramientas busca transmitir un significado más profundo que se esconde detrás de las palabras y las acciones. Los elementos simbólicos remiten a la reflexión social en cuanto a la salud mental, la violencia interpersonal y violencias psicológicas que generan traumas y trastornos mentales; remiten a la soledad, a la pérdida y la fragilidad de las relaciones humanas.

La forma en que Vienne escenifica la violencia mediante el gesto, la sonoridad y la luminaria aumenta la intensidad emocional de la pieza y genera una atmósfera de tensión e inquietud que obliga al espectador involucrarse al nivel reflexivo con los temas percibidos.

En este recorrido mental que empieza con la petición de ayuda por parte del adolescente y termina por la petición de socorro inmediato, Vienne ha mostrado un recorrido mental de una mente perturbada, pero también la dinámica de la dualidad del individuo que forma parte del ser humano. La manifestación de la violencia en *Last Spring: A Prequel* es compleja y sirve para plantear preguntas más profundas sobre la humanidad y las dinámicas interpersonales.

CONCLUSIONES

El camino recorrido a través de las obras analizadas de Gisèle Vienne en el presente trabajo es solo una aproximación al universo escénico de Vienne para establecer las líneas teóricas y dramatúrgicas fundamentales sobre la plástica y sus signos en relación con el tema de la violencia en sus formas diversas. Consideramos que los objetivos del presente trabajo dirigidos a la manifestación de la violencia a través de los elementos plásticos (como el cuerpo animado e inanimado, el movimiento, la iluminación y el sonido) en el espacio se han cumplido mediante los modos de comunicación escénica analizados que utiliza Vienne.

La investigación propuesta ha permitido analizar de manera exhaustiva la obra de Gisèle Vienne en su contexto histórico, creativo y conceptual, siguiendo la evolución de su visión y de los temas que atraviesan su trabajo. El enfoque cronológico adoptado ha sido esencial para respetar la lógica interna de su producción, iluminando cómo cada pieza se nutre de la anterior y estableciendo un diálogo constante que enriquece su discurso artístico.

El análisis de *Showroomdummies#2* ha brindado la oportunidad de adentrarse en la etapa inicial creativa de Vienne. Este estudio ha facilitado explorar los temas, procesos creativos y enfoques estéticos que comienzan a definirse en su trabajo, permitiendo identificar conexiones y transformaciones que contribuyen a la construcción de un lenguaje artístico propio que definimos como una poética de la ilusión y de suspense.

A lo largo de su trayectoria, los temas centrales de Vienne, presentes desde sus primeras obras, se desarrollan y profundizan progresivamente, revelando matices y complejidades que aportan riqueza a su propuesta artística. Este enfoque cronológico no solo ha permitido trazar un mapa de su evolución, sino también resaltar cómo su práctica artística dialoga con su contexto, conectando pasado y presente en la búsqueda de un discurso estético personal y único.

La obra de Gisèle Vienne se erige como un territorio fértil para la reflexión sobre la violencia, en sus múltiples formas y manifestaciones, dentro del panorama artístico contemporáneo. A través de un enfoque interdisciplinario, que integra elementos plásticos, performativos y conceptuales, Vienne transforma la palabra en imágenes polisémicas cargadas de significado, logrando construir una narrativa escénica que desafía y conmueve al espectador.

El cuerpo, como receptor y vehículo de procesos artísticos, se fragmenta y transfigura en su trabajo, convirtiéndose en un recurso plástico y simbólico que dialoga con los temas de la violencia y el trauma. Esta perspectiva se amplifica mediante la interacción entre los diversos elementos escénicos –sonido, iluminación, objetos, vestuario– que, actúan como lenguajes propios y catalizadores para intensificar la percepción emocional y psicológica de la violencia.

El uso de materiales y texturas permite a Vienne construir una estética de la violencia que materializa sus preocupaciones temáticas, llevando al espectador a confrontar las violencias explícitas y subyacentes. A través de estrategias performativas y el lenguaje integrado de música, movimiento y plástica, la creadora amplifica y resignifica estas manifestaciones, dejando al descubierto las capas más complejas de las experiencias humanas relacionadas con el imaginario colectivo y los fantasmas del trauma.

En este contexto, el impacto de su obra radica tanto en su capacidad para generar respuestas emocionales intensas, como en su habilidad para provocar reflexiones profundas. Su propuesta nos confronta con nuestra percepción de la violencia, incitando un cuestionamiento crítico de las estructuras sociales y culturales que la sostienen.

El trabajo de Gisèle Vienne, contextualizado dentro de las tendencias artísticas contemporáneas, destaca por su singularidad y por la manera en que aborda temas como la memoria, el trauma y la violencia. Su obra amplía los límites de las artes escénicas, y también contribuye de manera significativa a la comprensión de las complejidades humanas, consolidándose como una voz imprescindible en el arte contemporáneo.

Observamos que hemos logrado mediante la manifestación de violencia a través de los elementos plásticos adentrarnos a los síntomas de nuestra sociedad para hablar de las raíces y los motivos posibles de esta manifestación. Consideramos que las causas y raíces de las distintas violencias que detectamos en toda la obra de Vienne guardan relación con la condición innata, en parte y, sobre todo, con la condición adquirida culturalmente. Las violencias múltiples que hemos abordado a través de las obras de Vienne, están en el lado oscuro de la humanidad, están en lo individual y en lo colectivo. Como señala Consuelo Corradi (2020), en su aproximación a la sociología de la violencia que elabora, lo violento y las violencias se encuentran: en la injusticia, en el daño, en lo traumático, pero también se despliegan en lo sagrado, en el sacrificio, en lo sublime, en la libertad, en lo revolucionario, en la utopía, en el derecho, en el Estado o en el sistema.

El proceso creativo de Gisèle Vienne está profundamente alimentado por el pensamiento filosófico y su relación con el contexto contemporáneo, explorando cuestiones actuales que atraviesan sus obras. Entre los temas que le son más cercanos se encuentran el condicionamiento de los cuerpos (personas) por los contextos sociales en una aproximación situada en el gesto. A partir de estas inquietudes, Vienne construye una narrativa o más bien un caleidoscopio complejo que indaga en los múltiples vínculos entre los seres humanos y su entorno, abriendo e incitando a una reflexión sobre la manera en que nos relacionamos con el mundo y con nosotros mismos.

Las influencias filosóficas de autores como F. Nietzsche, Georges Bataille, Gilles Deleuze, y literarias como Alain Robbe-Grillet, junto con otros referentes previamente mencionados, han enriquecido su pensamiento y le han llevado reflexionar sobre la complejidad de nuestra relación con lo real y nuestra percepción de ello, que fabrica fantasías y fantasmas, así como sobre cuestiones fundamentales de la vida, la muerte y las relaciones humanas.

En su obra, ninguna relación se presenta como absoluta ni idealizada; todo está en constante mezcla y transformación. Este enfoque genera un procedimiento que abre paso a la posibilidad de profundas transformaciones físicas y psíquicas, que incluyen al cuerpo como eje central y en ocasiones, puede resultar violento.

Vienne nos guía cuidadosamente, pero también nos libera, dejándonos en vastos espacios del vacío que nos invita a poblar de otras maneras. Nos ofrece la posibilidad de una *tabula rasa con* su valor intrínseco, un posible punto de partida neutro, o al menos distinto.

Sus relatos apasionantes narran las múltiples transformaciones que experimentan los cuerpos (personas) en la sociedad. Sitúa a los cuerpos tanto en interiores como en exteriores, desafiando constantemente las lógicas y referentes preconcebidos. Los espacios reales siempre se presentan como imaginarios, permitiendo la aparición y desaparición de los cuerpos en su escena “meseta”. Este espacio imaginario es también un espacio interior, un espacio mental de cuerpos encarcelados en espacios sociales que generan miedos y fantasías.

El teatro, como espacio artificial, se transforma así en un entorno donde se desvela el imaginario social, oculto y subyacente. Los intérpretes y las muñecas, utilizadas como objetos escénicos, se entremezclan, difuminando los límites entre lo orgánico y lo artificial que permite cuestionar nuestra mirada y percepción. Los montajes de cuerpos, palabras, luces, sonidos, movimientos y estados de quietud conforman las provocadoras coreografías de Vienne, en un juego constante de hipnosis y manipulación.

Vienne crea rituales imaginarios donde explora las nociones de afecto y violencia, conceptos fundamentales que atraviesan toda su obra. Sus coreografías, que integran múltiples lenguajes sensibles, se despliegan en todos los sentidos sobre el escenario sin jerarquías. La investigación gestual y la capacidad de organizar la intensidad de los cuerpos en el espacio escénico, a través de los movimientos y lenguajes que emplea, son el núcleo del trabajo de Vienne. A ello se suman elementos como la subjetividad, el deseo y el cuerpo femenino, que ocupan un lugar central en su propuesta artística, articulando una obra que no deja de confrontar, cuestionar y transformar.

A través de la obra de Vienne, con su pensamiento filosófico y los procedimientos escénicos que emplea logra abordar los temas en los que se refleja la sociedad actual y el espectador contemporáneo. Su enfoque filosófico abre lo infinito de las asociaciones que despierta y conexiones a las que estas incitan.

Con los mismos procedimientos consigue llevar a los espectadores a lugares distintos o a los matices de lo mismo, revelando sus capas sensibles. Provocando y jugando con la percepción del espectador le hace cuestionar lo aprehendido y culturalmente integrado en su ser.

Puede que todas esas muertes que ocurren en escena en las piezas de Vienne sean muertes simbólicas de los viejos valores, usos y costumbres que ya no tienen cabida, porque se trata de injusticias y desigualdades que tienen que ser erradicadas porque nunca han tenido que formar parte de un mundo humano.

A lo largo del análisis de las obras de Vienne, descifrando los signos que propone, mediante una percepción y análisis sensitivo y sensorial, surgen numerosas asociaciones. De este modo, a partir del impacto que estas acciones tienen sobre cada espectador, se amplifica el poder de asociación mediante una práctica del ejercicio constante de cuestionar lo percibido tratando de instaurar nuevas maneras de ver, oír y escuchar.

Cuestionar para poder identificar y revelar todo lo relacionado con violencia simbólica, que se basa en la teoría de Bourdieu sobre la influencia en el pensamiento y un orden social dominante. Dentro de esta categoría observamos la existencia de una violencia subyacente que denominamos “violencia hipnótica” que relacionamos con la saturación visual de nuestra época y los modos en los que se manipula la percepción de la escucha, de la mirada, y del gesto.

Vienne nos ayuda a examinar la construcción social de la identidad y de la percepción, en relación a todo lo que conforma la vida, a través de la idea de la disponibilidad del cuerpo (en gran parte femenino, pero también otros cuerpos y seres

vivos). Vienne pone en el centro “la femme mourante” que los representa, la figura que remite al tema de la belleza y la observación de E. A. Poe, que la muerte de una mujer hermosa es, indiscutiblemente, el tema más poético del mundo, con todo lo que esta observación pueda entrañar.

La violencia interpersonal en forma de violencia física en la obra de Vienne se identifica en relación con el espacio individual y físico. Como señala Vigarello: “Diderot ha dado una clara demostración de ello en *El Sueño de d'Alembert* en 1769, le da una gran importancia a lo "imaginario" de la interioridad y muestra cómo la pérdida de indicadores corporales actúa directamente sobre la pérdida de señales de "sí mismo"; abre un nuevo campo de conciencia y concreta el paso de un "pienso luego existo" a un "siento luego soy". (Vigarello, 2017, p. 4)

El trabajo de Vienne nos remite al pensamiento de Vigarello de “cómo experimenta el cuerpo tiene efectos sobre la manera de sentirse a sí mismo.” (2017, p. 4)

Los síntomas de nuestra sociedad se imprimen en el cuerpo, y cabe destacar los fenómenos como aislamiento social, acoso o pérdida de intimidad, la adopción de identidades ficticias que pueden dar lugar a alteraciones de conducta, la confusión entre lo íntimo y colectivo, y otros. Estos se relacionan con la influencia de los nuevos formatos de comunicación cibernética que difiere de la interacción física en cuanto a compartir los espacios físicos, y la tolerancia y solidaridad que esta implica.

La violencia interpersonal se manifiesta en la violencia sexual relacionada con la inmediatez del deseo causada por el impulso del consumo y objetivacón de la persona y su cuerpo. La violencia autoinfligida se manifiesta mediante la autolesión y se relaciona con los síntomas y trastornos de personalidad (tales como depresión, la ansiedad o el abuso de sustancias entre otras cosas) relacionados con la insatisfacción y frustración en el plano de identidad e imposibilidad de la realización personal dentro del contexto socio-político descrito en la introducción del presente trabajo de investigación.

En cuanto a la violencia hipnótica, esta guarda relación con la influencia cultural en términos del poder de manipulación subyacente de un orden social mediante la imagen. El cuerpo se presenta como vector de los síntomas de la sociedad, de la vida emocional y estados de ánimo de los personajes de Vienne.

Los tipos de violencia descritos anteriormente se comunican mediante los movimientos corporales en el espacio y, líneas de movimiento junto al sonido y la iluminación. Los desplazamientos rápidos, lentos, desglosados, interrupciones y reanudaciones repentinas de los movimientos, idas, venidas, giros, las repeticiones de los movimientos con distintas

calidades y velocidades transmiten sensaciones y emociones como miedo, tristeza, alegría, euforia, rabia.

La violencia subyacente se transmite mediante los movimientos extraños y las miradas indefinidas creando ambigüedad, incertidumbre, y la inquietud en el espectador. Mediante los movimientos corporales y los movimientos de luz (a través de la intensidad, color, difusión y contraste) se presentan conflictos y su resolución, la tensión omnipresente (en la sociedad) y en la obra, la relación con lo íntimo y con lo colectivo de los personajes.

El cuerpo persona violentado o degradado se manifiesta a través del movimiento gradual en diferentes posturas – cuerpos torcidos, cuerpos agazapados, cuerpos que se mueven lentamente y gradualmente que parecen inmóviles, cuerpos que caen en ralentí. El cuerpo violentado presenta diferentes tipos de violencia física y, adquiere una dimensión simbólica y representa toda la violencia que no se muestra de una forma evidente - la violencia es asociada a un sentimiento, una sensación, una emoción y, a otras formas invisibles que pasan desapercibidas.

Vienne se interesa por lo invisible y, sin embargo, presente. Se trata tanto de una manifestación de la violencia reconocible como interpersonal física, sexual o autoinfligida, como de una violencia subyacente difícil de representar y que, sin embargo, emana de la sociedad y se manifiesta. Llegamos a la conclusión de que esta se manifiesta en la incertidumbre de la trayectoria del movimiento y, mediante la ambigüedad del gesto donde se crea la tensión entre lo "reconocible" y lo "no reconocible" como violento.
Por ejemplo, los movimientos y sus trayectorias que crean gestos amenazantes y llevan a pensar en que se aproxima un estallido de la violencia, toman giros inesperados donde la calidad del movimiento y la trayectoria cambian y, el espectador se encuentra en una confusión entre lo que ha sentido y lo que ha visto. Este hecho le crea una inestabilidad ante su propia sensación y mirada, y se encuentra en una incógnita entre lo real y lo ficticio.

Este tipo de incertidumbres surgen en todo momento a lo largo de las obras analizadas, que reconocemos como incertidumbres y ambigüedades propias de la vida y, concluimos que la violencia se imprime en la intención y por ello, en ocasiones, resulta difícil identificarla como tal. Esta "intención" de violencia, no desaparece, sino que se desplaza, transforma, y transformada y camuflada repercute de diferentes maneras tal y como lo hemos podido ver a lo largo de este trabajo.

El cuerpo vivo, real se presenta como cuerpo inerte y/o cuerpo mecanizado – marioneta, para hablar de la manipulación, la impotencia, la pérdida de autonomía, el artificio/simulacro y la anestesia. Las imágenes estáticas/móviles, reales/ficticias crean fricción, tensión, contradicción, y distorsión con el ritmo que une todos los elementos previamente mencionados y, genera alteraciones constantes que alteran la percepción del espectador con una incertidumbre e inquietud generalizada, y de este modo le hipnotizan.

El movimiento a cámara lenta de los intérpretes retarda y desacelera el ritmo para dar paso a una aceleración de cuerpos en movimientos imposibles de desglosar (similares al trance de un ritual ancestral), y de este modo el espectador es invadido por una especie de éxtasis en una constante dicotomía del cuerpo y de la mente.

Las sensaciones que emanan de la escena, de los cuerpos de los intérpretes, del sonido y de la iluminación tienen impacto en el espectador, que pasa por una serie de estados diferentes de acorde a las atmósferas creadas por Vienne. De este modo, el espectador también se convierte en la marioneta que Vienne (o la fantasía misma y/o los fantasmas del espectador mismo) manipula.

El propósito es conseguido y, Vienne lo confirma diciendo que utiliza el concepto de la marioneta, e incluso empezó a fabricarlas para sus espectáculos porque quería poder controlar las emociones del espectador.

El uso de marionetas o máscaras permite un grado de distancia emocional de la experiencia inmediata, de acuerdo con Brecht y el efecto de extrañamiento, la distancia emocional es requerida para pensar objetivamente. El uso del concepto de marioneta que hace Vienne, en esta distancia teatral, permite al espectador acercarse más profundamente a los aspectos aparentemente invisibles o escondidos de su entorno y de sí mismo.

En la narración en formas y movimiento visual que plasma Vienne, los cuerpos violentados se muestran a través del movimiento donde se evidencia una conexión clara entre el cuerpo y el alma. El movimiento se degrada desde el interior de los personajes en un ambiente de excesos, donde el cuerpo y su lenguaje introducen un desequilibrio entre lo interior y lo exterior. En todas las obras de Vienne identificamos los efectos impactantes del simulacro espectacular que remiten al simulacro en la sociedad actual.

Las piezas de Vienne guardan relación con el ritual ancestral donde la violencia, según Girard (1983), como parte intrínseca del ser humano estalla como erupción de angustias comprimidas, se contagia por el principio mimético. El poder de la expresión corporal del ritual transgrede el poder que tiene la palabra para así, a través del cuerpo y su lenguaje, hacer y abarcar toda la complejidad que logra relatar el cuerpo.

Las escenografías minimalistas de Vienne sitúan los rituales contemporáneos de Vienne en un lugar conceptual de lucha. Este es el lugar de significación de la contaminación de la violencia mediante la estética junto al vestuario ecléctico, de colores y materiales diversos que se distorsionan con la iluminación y presentan pliegues, texturas y cromáticas diversas. Esta mezcla general de las prendas junto a las partes descubiertas de los cuerpos que presentan tatuajes, piercings o están manchadas de barro o sangre cuando la contaminación de la violencia se propaga, adquieren la estética de un ritual a modo contemporáneo.

El sonido y la música participan junto a los demás elementos, tanto de la contaminación y propagación de la violencia y la tensión que esta genera (mediante el volumen alto y las distorsiones de sonido o mediante los sonidos y palabras casi inaudibles). Tiene un papel importante dentro del proceso del ritual ya que es el elemento imprescindible para el movimiento o la danza, a través de los cuales se logra la transformación.

El cuerpo violentado y la violencia simbólica omnipresente permiten reflexionar acerca de la deshumanización y la instrumentalización del cuerpo persona en nuestra época. A través del cuerpo que sufre se materializa la relación de la persona con el mundo y el desencanto general al que presenciamos en estos tiempos.

Los movimientos y la iluminación organizados de modo repetitivo en forma de imágenes, poseen gran fuerza expresiva y plástica y, sugieren la repetición mecanizada del ritmo de vida de nuestra época. De este modo, es inevitable que el espectador establezca comparaciones entre un mundo ligado a sí y a los personajes. Todos estos elementos se contaminan los unos a otros y manifiestan los distintos tipos de violencia presentes en nuestra sociedad.

En este período de gran complejidad e incertidumbre en la sociedad humana, en el que las creaciones culturales predominantes expresan e imponen, a través de distintos medios, un pensamiento único basado en bienes materiales, consumo y otras formas de aparente bienestar, que promete la felicidad, surgen preguntas sobre la posibilidad de cambiar el mundo. Peter Brook (2018) creía que esto era posible. No en el sentido arcaico que los políticos, los ideólogos y los militantes dan a estas palabras intentando hacernos creer en sus mentiras. El teatro, por el contrario, es capaz de aportarnos momentos de la verdad con una energía que vibra y transmite.

Con la presente investigación llegamos a la conclusión de que el teatro de Vienne observa, relata e incita a pensar, cuestionar y reflexionar para llegar a una verdad acerca

de lo que perturba y hace daño al hombre. Trata de un teatro crítico y contemporáneo donde la violencia de los hombres y el mundo cobra vida, un hecho importante para ser problematizado, espectacularizado y, en última instancia, sujeto a la mirada y apreciación del espectador. El teatro como testigo que da testimonio de la violencia del mundo es el vector, espejo de la realidad contemporánea y de este modo, se convierte en el lugar de reflexión.

Gisèle Vienne explora esas profundidades y mundos singulares que generan y provocan la violencia, una realidad que, en ocasiones, resulta difícil de explicar. Su investigación aborda tanto lo visceral, intuitivo e imprevisible del ser humano, como las formas de violencia que la cultura o la sociedad ejercen de manera invisible. Examina cómo esta violencia se manifiesta de un modo igualmente "invisible" o, más bien, "no reconocible", ya que su existencia no siempre resulta fácil de detectar o evidenciar como tal, dejando huellas profundas en el ser y su conducta.

Artaud hablaba de la similitud de la vida y del teatro, de cómo la vida va a dar un nuevo sentido al teatro. Consideramos que en la obra de Vienne podemos apreciar la vida que surge y se presenta en el escenario, y de esta manera se consigue presentar lo irrepresentable mediante las emociones y las sensaciones.

Bogart señala que “The enemy of art is assumption. Assumptions can prevent you from entering new and embarrassing territory.” (Bogart, 2005, p. 118) Las obras de Vienne no parten de ninguna suposición, todo lo contrario, entran en territorios nuevos e incómodos.

El oscuro total que inaugura todas las obras de Vienne, analizadas en el presente trabajo, nos remite a los territorios desconocidos y a la desorientación; también nos remite al tema que conforma toda su obra – la muerte. Quizás esta sea la metáfora de la muerte de un modo racional cultural, establecido, y moldeado de una forma de percibirnos a nosotros mismos y a nuestro entorno. Quizás esta muerte supone una posibilidad para una nueva manera de percibirnos a nosotros mismos y al mundo que nos rodea. Indagando en nuestro interior, y con esa indagación aventurarnos a navegar en los pliegues y profundidades, matices y detalles sensibles que todo fenómeno de la vida posee.

Como hemos podido ver en nuestro análisis siguiendo, en gran parte el principio de análisis del teatro asociativo que propone Ana Contreras en su conferencia *Trinidades teatrales: Paradigmas escénicos y perspectivas de análisis en la creación escénica contemporánea* (2021). En el enfoque de Contreras, el principio lógico es la asociación y no la lógica temporal de la historia y las dramaturgias funcionan como disidencias.

La lógica asociativa de pensamiento mágico establece que todo está relacionado con todo. Todo tiene la misma importancia y su diagrama es un rizoma que no separa y no excluye - el pensamiento mágico une e incluye, mientras que el pensamiento racional explica el mundo de tal manera que excluye todo lo que no es explicable. En la poesía y en la magia no hay distinción entre lo visible y lo invisible, lo racional o lo irracional, lo expresable y lo indecible. Toda recepción opera a tres niveles como pueden ser: el intelectual, el corporal, y el emocional. Este procedimiento concuerda con el procedimiento escénico de Vienne y nos ha parecido el más idóneo para explorar su trabajo que identificamos con la indicación de Ana Contreras:

"El teatro asociativo a veces adquiere una sabiduría que adquiere la gracia y la iluminación; no se puede explicar y requiere de iluminación y la gracia." (Contreras, 2021)

El teatro de Vienne nos puede ayudar a adquirir cierta sabiduría corporal, emocional e intelectual y hacernos reflexionar acerca de las preguntas que plantea Vigarello en la contemporaneidad:

> ¿Qué lugar queda para las informaciones
> del interior, para las impresiones físicas oscuras, los malestares que
> orientan lo cotidiano, los desplazamientos íntimos, inesperados,
> curiosos, aquellos cuya fuente física sugiere estados más que dolores?
> Por supuesto, tal universo íntimo y físico está presente en nuestra
> tradición cultural, incluso es evocado regularmente; ensueños,
> ilusiones, alucinaciones, percepciones perturbadoras con sus índices
> orgánicos, son otros tantos ejemplos. Sin embargo, siguen siendo
> poco investigadas, poco profundizadas como experiencias banales
> inexploradas y sensaciones internas descuidadas, excepto el dolor.
> (Vigarello, 2017, p. 9)

El contexto sensorial de Vienne resulta importante porque genera una nueva forma de percibirse y reflexionar sobre uno mismo, basada en la presencia física y los límites del cuerpo. Del mismo modo, el contexto sensorial permite indagar en nuestro entorno desde otro lugar distinto del racional y descubrir lo que subyace bajo las capas escondidas. Esta posibilidad de las percepciones profundas otorga nuevos descubrimientos y nuevos significados de las experiencias internas que durante tanto tiempo permanecieron

silenciadas pero que, pese a ello, son innumerables y emergen desde lo más íntimo, lo inmediato y lo encarnado.

Al cuestionar nuestra educación sensorial como constructo social, Vienne nos indica una posibilidad de una nueva autonomía, expresada, sobre todo, a través de la apropiación del cuerpo y una reflexión consciente sobre su papel y significado. Como señala Vigarello:

> Las sensaciones sentidas ganan en curiosidad de forma repentina; designan un "descubrimiento de ser". Imaginar su cuerpo de otra manera se vuelve también "ser" otro, con el sentimiento que lo acompaña: hacer emerger un "estado", una manera nueva de existir y de abrir otras vertientes de sí mismo. Una época de nuestra cultura ilustra este cambio: la Ilustración, esta designa toda la profundidad y el envite al punto que, desde esta realidad, parece más original aún: distanciamiento de todo misticismo, ascendencia de lo sensible y de su impregnación, duda sobre la noción de "alma" y afirmación de una inabarcable libertad. Se impone un antes y un después que hay que comparar. (Vigarello, p. 2017, 10)

El artefacto, entendido como una dimensión cultural, es inseparable del cuerpo humano, que no es simplemente un hecho natural. (Russo, Di Stefano, 2014) De este modo, como señala H. Plesnner, el ser artificial solo en la medida en que crea, posee y se proyecta, adquiere su base. La artificialidad de actuar, pensar y soñar es el medio por el cual el hombre interior, como ser natural viviente, está en armonía consigo mismo. Con la interrupción forzada a través de la producción de elementos intermedios, el ciclo vital del hombre, al cual está atado como cuerpo autónomo con sus necesidades e impulsos de vida y muerte, se eleva a una esfera superpuesta a la naturaleza y se ubica en la libertad. (Plessner, 2006)

Como señala D. Le Breton el cuerpo contemporáneo se convierte en una prótesis del Yo, que está en constante búsqueda de una identidad y se percibe como un boceto, un borrador que debe ser corregido. (Le Breton, 1999)

El arte de Vienne propone convertir el cuerpo en una herramienta crítica para cuestionar valores y convenciones, y para revelar dimensiones ocultas tanto del cuerpo propio como del cuerpo social y la sociedad actual como un cuerpo.

El cuerpo y su interioridad siguen siendo un lugar sensorial sumido en el silencio. La mirada de Vienne nos ayuda a incluirlo y explorarlo, porque ese cuerpo con su

interioridad puede ser el saber que ayude a la aparición de un "ser" autónomo, libre y justo. Y como señala P. Brook, "hay escucha y escucha, dependiendo del grado de interés." (Brook, 2020, p. 56)

La escucha a la que nos lleva Vienne nos remite al pensamiento de Brook "lo que nos lleva a una palabra que ningún diccionario puede aclarar: Ser "conmovido. Todo el mundo sabe por experiencia directa lo que significa." (Brook, 2020, p. 56)

Vienne evoca el vacío, una vasta nada intemporal de la que surge una vibración, un sonido, un movimiento, un cuerpo que se funden en nuestra percepción con nuestra propia experiencia que impulsan nuestro sentir y la atención hacia ello en el presente.

Las palabras que Peter Brook oyó decir de un conductor de un autobús a sus pasajeros al final de un largo día: "El pasado es historia, el futuro es misterio – el presente es un regalo, por eso se llama presente" resuenan con la obra de Vienne. (Brook, 2020, p. 13)

Y el arte, como la verdad absoluta, "doit rendre tout d´un coup le choc de la vie, la pulsation du vivant… » (Brancusi, 2024, p. 194)

Óscar Cornago (2017) observa que no es un azar que "teoría" y "teatro" compartan una raíz etimológica. Hacer teoría es un modo de construir una forma de mirar, es un modo de estar en un presente y acercarse a un tema. La actualidad de un tema no depende del tema sino del modo como se aborda, del lugar desde el que se mira, de la escena en la que nos situamos para mirar. En este sentido, consideramos que la importancia de investigar la obra de Vienne no está únicamente en el hecho de que se puede mirar desde distintos prismas y utilizar como material para investigar su dimensión espectacular de las artes escénicas, sino acerca de los temas del presente de la sociedad también, en diferentes disciplinas como filosofía, estética, psicología, antropología, sociología, la teoría de los medios, o de las artes en general.

La dimensión del hecho escénico de Vienne en su obra completa, hasta la fecha, es amplia y se puede estudiar desde el punto de vista de la materialidad de lo escénico, los aspectos como las formas de presentar, los modos de entender el cuerpo y la acción, las maneras de emitir, percibir, asociar y recordar, la relación entre distintas materialidades, entre el cuerpo, la imagen, o el texto como el fondo que se imprime en otros lenguajes mencionados que utiliza Vienne, o la influencia y la convergencia de todo ello en la construcción de los significados; en qué medida el tipo de lenguaje escogido potencia aquello que se quiere contar, explorando así la palabra en relación a diferentes tipos de lenguajes teatrales y otros ajenos a este, y reflexionar acerca de su hibridación.

La obra de Vienne invita a explorar numerosos temas relacionados con la vida contemporánea como la música experimental y la música electrónica como producto de nuevas tecnologías y su influencia, el sonido como alteración y contaminación acústica, el tema de la alteración de la percepción en relación a las nuevas tecnologías desde diferentes puntos de vista, el tema del presente continuo, los temas como Eros y la muerte, violencia juvenil y otros.

El hecho teatral de Vienne se caracteriza por su sentido más universal, como la creación de un sentido de colectividad, la búsqueda de una comunicación sensorial con el espectador y, el trabajo minucioso sobre cada uno de los planos materiales de la escena. La puesta en cuerpo de la palabra, la puesta en cuerpo de la emoción, como en el teatro de la crueldad de Artaud.

De este modo, esta escenificación queda abierta a los espectadores de cualquier Cultura, independientemente del tema que aborde y del conocimiento de la lengua. Este hecho remite a la universalidad del ser humano y de un lenguaje universal. En este caso las diferencias culturales y diferentes interpretaciones solo suman y enriquecen aun más este tipo de propuestas y apelan a su apertura que se traduce en infinitas lecturas.

En cuanto a la plástica de las obras de Vienne, quedaría por estudiar el sonido y la música en relación con el ritual. Otra de las líneas interesantes de estudios sería la imagen estática e imagen en movimiento que invita a profundizar en la estética y ritmo de lo estático/móvil y, de la representación pictórica y/o cinematográfica en la obra y otras líneas infinitas de las lecturas de la obra infinita de Vienne.

Como afirma Wajdi Mouawad :

> Un artiste est un scarabée qui trouve, dans les excréments mêmes de la société, les aliments nécessaires pour produire les œuvres qui fascinent et bouleversent ses semblables. L'artiste, tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, et de cette nourriture abjecte il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté. (Mouawad, 2009-2024)

De este modo, la obra de Vienne dialoga con la visión de Mouawad, y donde su arte emerge de las sombras del mundo para transformarse en belleza inquietante.

Al mismo tiempo, Vienne nos inspira a pensar otros mundos desde el amor, no como un sentimiento, sino como un acto, que nos propone Bell Hooks. (Hooks, 2000).

Bibliografía

Aberastury, A., Knobel, M. (1970). La adolescencia normal. Un enfoque psicoanalítico. Paidós, Buenos Aíres.

Abramovic, Marina, Artwork, Biography, la página web de la artista.

Recuperado de: http://www.marinaabramovic.com/bio.html

Abramović, M. (2011). The Artist is Present: Marina Abramović in Her Own Words. Rizzoli, New York.

Adams, J. (2010). The Ice Queen: Sonja Henie and the Evolution of Figure Skating. New York: HarperCollins.

Agamben, G., (2009) Nudité, Payot & Rivages, Paris.

Agamben, G., (2013) Nymphs, University of Chicago Press.

Aizpuru, De la Portilla, A., (1994) La teoría del apego y su relación con el niño maltratado, Psicología iberoamericana, Número 1, Vol.2, pp. 37-44.

Akerman, M., (marzo de 2012) "Bacon: Painter with a Double-Edged Sword", Blue Chip Magazine, pp. 29-33.

Aleksic, Tatjana, (2013) The Sacrificed Body: Balkan Community Building and the Fear of Freedom, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.

Alemany-Arrebola, I., González-Gijón, G., Ruíz-Garzón, F., Ortiz-Gómez, M., (2019)

La percepción de los adolescentes de las prácticas parentales desde la perspectiva de género, Revista Pedagogía Social. DOI: 10.7179/PSRI_2019.33.09

Alonso, R., B., (2021) Las mujeres en la Edad Media, XXX Semana de Estudios Medievales, Coordinadora Esther López Ojeda, Alonso, Ruiz, B., La mujer y el arte medieval, 2. La mujer vista a través del Arte Medieval. Modelos iconográficos, pp. 147- Instituto de Estudios Riojanos, Logroño.

Recuperado de: https://www.academia.edu/52171161/La_mujer_y_el_arte_medieval_2021

American Psychological Association (APA), (2019). Impact of child sexual abuse on mental health. Recuperado de: https://www.apa.org.

American Psychological Association, (noviembre de 2008) Startling statistics on child maltreatment, Vol 39, No. 10.

Recuperado de: https://www.apa.org/monitor/2008/11/maltreatment

Anatomie du corps violonté sur scène, [La anatomía del cuerpo violentado en escena] (2014) Ouvrage collectif dirigé par Priscila Wind. Annales Littéraires de l´Université de Franche-Comté, n° 938, Presses universitaires de Franche-Comté.

Andree-Eysn, M., (1905) Die Pechten im Salzburgischen, Sonder – Abdruck, Archiv für Anthropologie Neue Folge, III, 2. Heft, Braunschweig.

Andréoléty, L., (2023) Centre national de la danse, recherches (2023), Danses et rituels, bajo la dirección de Fléty, L., Andréoléty, L., Les gestes du soin, De la routine à la performance de rituels, pp. 90-101, CND Centre national de la danse, Pantin cedex, Paris.

Aragonés, R. J., (21 de noviembre de 2007) Sobre el origen y naturaleza del incesto en la teoría de la evolución, Intercambios/Intercanvis de Psicoanálisis Digital, Número 19. Recuperado de: https://intercanvis.eu/es/producte/sobre-el-origen-y-naturaleza-del-incesto-en-la-teoria-de-la-evolucion-raul-jorge-aragones/

Arango, Restrepo, S. S., (18 de marzo de 2009) Goethe y el romanticismo alemán. Lingüística y Literatura, número 53, pp. 51–64. https://doi.org/10.17533/UDEA.LYL.923

Arcidiacono, C. (2013). Soggetto donna nella società contemporanea. La Camera Blu. Rivista Di Studi Di Genere, (8). https://doi.org/10.6092/1827-9198/1616

Argullol, R., (2002) Una educación sensorial, Casa de América, Fondo de Cultura Económica, Madrid.

Aristóteles, (2004) Poética, Alianza Editorial.

Arruza, D., (2014) Algunos conceptos teóricos para el análisis performativo de un rito secularizado, Zainak, Cuadernos de Antropología-Etnografía, pp. 105-123. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/29823573_Algunos_conceptos_teoricos_ara_el_analisis_performativo_de_un_rito_secularizado

Artaud, A., (2017) El teatro y su doble, Edhasa, Barcelona.

Arte Journal, (14 de noviembre de 2017) Festival automne, Entretien avec Gisèle Vienne, (Archivo de video). Recuperado de: https://youtu.be/tbN5_CbfwNU

Arvers, F., (11 de septiembre de 2020) À propos de l´Étang, Rencontre avec Gisèle Vienne, Le Magazine du TNB. Recuperado de: https://www.t-n-b.fr/magazine/duo-pour-dix-personnages-gisele-vienne

Asensio, Aguilera, M. J., (1986) Perspectiva biológica de la agresividad humana, Revista Educar, No. 9, p. 43-53, Universitat Autónoma de Barcelona. Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/432901

Auslander, P. (2006). Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music, University of Michigan Press.

Auslander, P., (1997) From Acting to Performance. Essays in modernism and postmodernism, Reutledge, London.

Azcárate Ristori, J.M, (1963) La Portada de las Platerías y el programa iconográfico de la catedral de Santiago, Archivo español de arte, Tomo 36, Número 141, pp. 1-20.

Bachelard, G., (2000) La poética del espacio, Fondo de cultura económica, Buenos Aíres, Traducción de Ernestina de Champourcin.

Badinter, E., (1981) ¿Existe el amor maternal?, Paidós-Pomaire, Barcelona.

Badinter, Elisabeth, (2003) Fausse route, Odile Jacob, Paris.

Baillon, S., (25 de marzo de 2024) Masterclass avec Sylvie Baillon, Le Tas de Sable - Che Panses Vertes, Service Vie Culturelle et Associative, Université d'Artois, Arras.

Baixauli, Gallego, E., (enero-junio de 2011) Abuso sexual infantil: una revisión de los síntomas asociados con el trastorno por estrés postraumático, Información psicológica, Número 101, pp. 40-48. Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6745142

Bak-Klimek, A., Karatzias, T., Elliott, L., Campbell, J., Pugh, R., Laybourn, P., (agosto de 2014) Nature of child sexual abuse and psychopathology in adult survivors: results from a clinical sample in Scotland. J Psychiatr Ment Health Nurs. 2014 Aug;21(6):550-7. doi: 10.1111/jpm.12127. Epub 2013 Dec 4. PMID: 24304425.

Ballusseau, L., (2011) Eros outragé: Egon Schiele et Oskar Kokoschka, Frank Wedekind et Arthur Schnitzler, les profanes funambules, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, p. 188. Traducción propia.

Balona, A., (29 – 30 de octubre de 2019) Desfiguring Figures,The political potentiality of Marlene Monteiro Freitas´s choreographic work, Notes on Europe. The Dogmatic Sleep Proceedings, Porto.

Barbieri, C., (2022) Spirit Exit, La página web oficial de Caterina Barbieri. Recuperado de: https://caterinabarbieri.com/Spirit-Exit-PR

Barbieri, C., (2023) en Leloup, J. Y., (2023) Las fuerzas vivas de Caterina Barbieri, Discos, Hémisphèreson. Recuperado de : https://hemisphereson.com/es/las-fuerzas-vivas-de-caterina-barbieri/

Barrico, A., (2021) Ce que nous cherchons, 33 Fragments, N25, Tracts, Gallimard.

Barthes, R., (1967) Système de la Mode, Seuil, Paris.

Barthes, R., (2015) L´empire des signes, Éditions du Seuil.

Barthes,R., (1971) Sade, Fourier, Loyola, Paris, Editions du Seuil, p. 152.

Bartoli, Francesco. (2003) Teoría sobre la marioneta, ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena en España, N° 95, pp. 157 – 163.

Bastide, L., (2022) Futures, Comment le féminisme peut sauver le monde, Allary Éditions, Points.

Bataille, G., (1930) "Les écarts de la nature", Documents, París, n. º 2, pp. 79-83. (Traducción de francés de Marta Pino) en Revista CARTA, (primavera verano 2013) N4, Monstruos Actualidad de un mito moderno, Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 25.

Bataille, G., (1997) El erotismo, Tusquets Editores, Barcelona.

Bataille, G., (1997) Las lágrimas de Eros, Tusquets, Barcelona.

Bateson, G., Mead, M., (7 de diciembre de 1942) Balinese Character, A Photographic Analysis, Plate 89: Funerals (p. 232), Plate 97: Representations of the body (p. 248), Special Publication of the New York Academy of Sciences, Volume II, Editor Wilbur G. Valentine.

Recuperado de : chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://monoskop.org/images/8/8d/Bateson_Gregory_Mead_Margaret_Balinese_Character_A_Photographic_Analysis.pdf

Baudelaire, C., (1887) Mon cœur mis à nu, Deuxième parti des journaux intimes, Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits ». Recuperado de : chrome extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://elg0001.free.fr/pub/pdf/baudelaire_mon_coeur_mis_a_nu.pdf

Baudelaire, C., (1908) Œuvres posthumes, Troisième édition, Société dv Mercvre de France, Paris.

Baudrillard, J., (2009) La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras, Editorial Siglo XXI de España Editores S.A, Madrid.

Baudrillard, J., (1981) Simulacres et simulation, Éditions Galilée, Paris.

Bauman, Z., (2004) Modernidad líquida, Fondo de cultura económica, Buenos Aíres.

Bazin, A., Radio France, (19 de septiembre de 2021) Documentaire hommage à Peter Rehberg, L´Expérimentale, réalisation Alexandre Bazin, France musique, Radio

France. Recuperado de: https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/l-experimentale/documentaire-hommage-a-peter-rehberg-3554833

Bazin, André, (1987) Théâtre et cinéma, en Qu'est-ce que le cinéma ? Les Éditions du Cerf, coll. 7e art (dir. Guy Hennebelle), Paris.

BBC News Mundo [Artículo] (20 de octubre de 2010) Imágenes violentas aplacan la emoción, BBC News Mundo. Recuperado de: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2010/10/101020_imagenes_violencia_adolescencia_men

Beaumont-Thomas, B., (23 de julio de 2021) Peter Rehberg, underground musician Editions Mego head, dies aged 53, Experimental music, The Guardian. Recuperado de: https://www.theguardian.com/music/2021/jul/23/peter-rehberg-underground-music-editions-mego

Beauvallet, E., (6 de diciembre de 2017) Portrait, Gisèle Vienne, mauvais esprits, Libération. Recuperado de : https://www.liberation.fr/theatre/2017/12/06/gisele-vienne-mauvais-esprits_1614900/?redirected=1&redirected=1&redirected=1

Beauvois, J.L., (2005) Les illusions libérales, individualisme et pouvoir social : Petit traité des grandes illusions. Presses Universitaires de Grenoble. Traducción propia.

Becker, G.S., (1983) El capital humano, Alianza Editorial, Madrid.

Bellmer, Hans, (1935 – 1936) La Poupée, Escultura – objeto articulado, Centre Pompidou, París, Francia.

Recuperado de : https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/iNIjBCF

Belting, H., (2007) Antropología de la imagen, Katz Editores.

Benveniste, E., (1969) Sémiologie de la langue, Problèmes de linguistique, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976-1980, t.2, pp. (43-66).

Berger, John, (2000) Modos de ver, Editorial Gustavo Gil.

Bergson, H., (2008) Matière et mémoire, Presses Universitaires de France, 8ème édition, Paris.

Bericat, Alastuey, E., (2005) La cultura del horror en las sociedades avanzadas: de la sociedad centrípeta a la sociedad centrífuga, Reis, 110/05, pp. 53-89. DOI : DOI: https://doi.org/10.5477/cis/reis.110.53

Bernhard, M., (1995) Le corps, Seuil. Traducción propia.

Bernárdez, Rodal, A., (junio de 2006) A la búsqueda de “una habitación propia”: comportamiento de género en el uso de internet y los chats en la adolescencia, Número 73. Adolescencia y comportamiento de género, pp. 69-82, Revista de Estudios de

juventud, Injuve. https://www.injuve.es/observatorio/familia-pareja-e-igualdad-de-genero/la-adolescencia-y-su-interrelacion-con-el-entorno

Bideau-Rey, E., (2024) Tranen Veinzen, Stéréotypie.

Recuperado de: http://etiennebr.free.fr/ebr3.htm

Boetti, E., (6 de junio de 2011) Entrevista a Peter Greenaway: "El cine ya no satisface la imaginación", Página 12, Recuperado de: Recuperado de: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-21924-2011-06-06.html

Bogart, A., (2005) A Director Prepares, Seven Essays on Art and Theatre, Routledge, London and New York.

Boisseau, R., (1 de septiembre de 2021) : «Mon art dit le combat que je mène» «L'étang». (2021, Sep 01). Le Monde, traducción propia.

Boisseau, R., (18 de julio de 2005) Enquête chorégraphique au bord du gouffre, Le Monde, traducción propia.

Recuperado de : https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/07/18/enquete-choregraphique-au-bord-du-gouffre_673419_3246.html

Boisseau, R., (24 de febrero de 2012) Gisèle Vienne et ses poupées cruelles, Culture, Le Monde. Recuperado de : https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/02/24/gisele-vienne-et-ses-poupees-cruelles_1648067_3246.html

Boisseau, R., (28 de mayo de 2013) Gisele Vienne, ou quand la danse se fait magie noire, Le Monde. Traducción propia. Recuperado de: https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/05/28/gisele-vienne-ou-quand-la-danse-se-fait-magie-noire_3419800_3246.html

Boisseau, Rosita, (14 de diciembre de 2017) "Crowd", la rave exutoire de Gisèle Vienne, Le Monde. Recuperado de: https://www.lemonde.fr/scenes/article/2017/12/14/crowdla-rave-exutoire-de-gisele-vienne_5229836_1654999.html

Boissière A., Duplay, M., (dirs) (2012), Vie, Symbole, Mouvement Susanne K. Langer et la danse, de l´Incidence éditeur, Lille.

Bolufer, Peruga, M., (1998) Mujeres e Ilustración: la construcción de la feminidad en la Ilustración española, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

Bonnet, J.F., (2017). Après la mort, Essai sur l´envers du present, [Después de la muerte, Ensayo sobre la otra cara del presente], Editions de l´Éclat.

Bordenave, J., (2018) Détourner le réel, en Martin-Lahmani, S., (2018) Poétiques de l´illusion, Dialogues contemporains entre marionnette et magie, Themmaa.

Bordo, S., (2003) Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body, University of California Press.

Borie, Monique, (1986) Esthétique théâtral : textes de Platon à Brecht, SEDES, D.L., Paris.

Bourdais, S., Douhaire, S., (14 de marzo de 2009) Garçons – filles, mode d´emploi, Télérama. Recuperado de : https://www.telerama.fr/idees/y-a-t-il-une-guerre-des-sexes-chez-les-ados,40424.php

Bourdieu, P. (1980). La Distinction : Critique sociale du jugement, Les Éditions de Minuit, Paris.

Bourdieu, P., Wacquant, L., J.D., (1995) Respuestas por una antropología reflexiva, Editorial Grijalbo, México, D.F.

Bourdieu, P., (2000) La dominación masculina, Editorial Anagrama, Barcelona.

Bourgault, J., Jeannelle, J, L., (15 de diciembre de 2021) « Sartrébeauvoir », Genesis [En ligne], 53. DOI : https://doi.org/10.4000/genesis.6235

Bowlby, J., (1951) Maternal care and mental health, Geneva, WHQ; London HMSQ. New York, Columbia University Press.

Bowlby, J., (1965) Child Care and the Growth of Love, Penguin Books.

Bowlby, J., (1979) The making and breaking of affectional bonds. London, Tavistock.

Bozal, V., (2004) El tiempo del estupor, Siruela, Madrid.

Braidotti, Rosi, (2006) Transpositions, On Nomadic Ethics, Polity Press, UK.

Brancusi, C., (2024) L´art, c´est la vérité absolue, Notes et aphorismes, Studiolo, L´Atelier Contemporain.

Bratić, D., (1990) Mitska bića u kazivanjima iz zapadne Srbije, Glasnik Etnografskog instituta SANU XXXIX, Beograd, 113-118.; Bratić, D., Gluvo doba, Beograd, XX vek, 1993.

Brecht, B., (1948) Pequeño órganon para el teatro.

Recuperado de: file:///Users/angela/Downloads/pdfcoffee.com_pequeo-organon-para-el-teatro-2-pdf-free.pdf

Brenner, J. S., (junio de 2007) Overuse injuries, Overtraining, and Burnout in Child and Adolescent Athletes, Pediatrics, Volume 119, Issue 6.

Recuperado de: https://doi.org/10.1542/peds.2007-0887

Briere, J., Elliott, D.M., (2003) Prevalence and psychological sequelae of self-reported childhood physical and sexual abuse in a general population sample of men and women. Child Abuse Negl. 2003 Oct;27(10):1205-22. doi: 10.1016/j.chiabu.2003.09.008. PMID: 14602100.

Brook, P., (2020) Tocar de oído, Continta Me Tienes, Madrid.

Brook, Peter, (2018) Du bout des lèvres, Odile Jacob, Paris.

Brown, A., (2015) Sonja Henie: The Ice Princess, HarperCollins, New York.

Brown, P., (2019) Imperfection and Aesthetic Emotion, Cambridge University Press.

Brunel, University of London, (2021) Kimposium: The Kardashian phenomenon in interdisciplinary and multifarious research, The Sequel, (14-16 de septiembre) Brunel, University of London, UK. Recuperado de: https://www.brunel.ac.uk/research/Institutes/Institute-of-Communities-and-Society/Kimposium

Bruni, L., Francalanci, C., Giacomazzi, P. (2012). The Role of Multimedia Content in Determining the Virality of Social Media Information. Information, 3(3), 278-289. https://doi.org/10.3390/info3030278

Burel, Erwan, (2017) La violence dans le théâtre de Juan Mayorga. Littératures. Université de Strasbourg, 2017. Français. Recuperado de: https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01834563v2/document

Burke, E., (1807) Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello. Con licencia en Alcalá: en la Oficina de la Real Universidad. Alcalá de Henares, Traducido por Don Juan de la Dehesa. Patrimonio digital UCM. Recuperado de: https://patrimoniodigital.ucm.es/s/patrimonio/item/664761

Burrows, J. (2017) Un manuel de chorégraphe, Contredanse, Bruxelles.

Bustamante, Nao, (2002) America the beautiful, Hemispheric Institute of Performance and Politics, Hemispheric Institute Encuentro, Lima, Perú. Duración: 01:01:53. All Hemispheric Institute Digital Library.

Recuperado de: https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/kkwh70x7

Butler, J., (1993) Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex", Routledge.

Butler, J., (1999) Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity, Routledge, New York and London.

Butler, J., (2021) La fuerza de la no violencia, Paidós, Primera edición en formato digital: febrero de 2021.

Caicedo, M., O. D., (2016) El concepto biológico de cultura. Las raíces animales de la cultura humana, Thémata, Revista de Filosofía, Nº 53, enero-junio, pp. 119-140. doi: 10.12795/themata.2016.i53.0667

Calefato, P., (2010) Fashion as cultural translation: knowledge, constrictions and transgressions on/of the female body, Social Semiotics Vol. 20, No. 4, September 2010, pp. 343-355.

Calefato, Patrizia "Espacio continuo de transformación": la mirada semiótica sobre la traducción cultural deSignis, vol. 12, 2008, pp. 135-144, Federación Latinoamericana de Semiótica. Recuperado de: https://www.redalyc.org/pdf/6060/606066731016.pdf

Callenbach, E., (octubre de 1968) Violence and the Mass Media by Otto N. Larsen, Film Quarterly (1968) 22 (1): 77–79. DOI: https://doi.org/10.2307/1210056

Calvi, Bettina, (2004) Efectos psíquicos del abuso sexual en la infancia, Tesis doctoral, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Psicología, Dirección Silvia Bleichmar. Recuperado de: chromeextension: //efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://rephip.unr.edu.ar/server/api/core/bitstreams/bcdcc94f-5f8d-42ea-9c74-3f3a9903ac6d/content

Campbell, M. A., Bauman, S., (enero de 2018) Cyberbullying: Definition, consequences, prevalence, Reducing Cyberbullying in Schools (pp.3-16). DOI:10.1016/B978-0-12-811423-0.00001-8

Cantón-Cortés, D., Cortés, R.M., (2015). Consecuencias del abuso sexual infantil: una revisión de las variables intervinientes. Anales de Psicología, 31(2), pp.607-614. https://dx.doi.org/10.6018/analesps.31.2.180771

Capano, Bosch, A., González, Del Luján, M., Mossonnier, N. (2016). Estilos relacionales parentales: estudio con adolescentes y sus padres. Revista de Psicología, 34(2), pp. 413-444. Recuperado de: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337846349009

Cardona, P., (1993). La percepción del espectador. México, D.F.: Cenidi Danza/INBA.

Carpentier, Alejo, (22 de mayo de 1975) Lo barroco y lo real maravilloso, Conferencia dictada en el Ateneo de Caracas. Recuperado de: https://wiki.ead.pucv.cl/images/c/cc/Lo_barroco_y_lo_real_maravilloso.pdf

Cerezo, F., (septiembre de 2006) Violencia y victimización entre escolares. El bullying: estrategias de identificación y elementos para la intervención a través del Test Bull-S Electronic Journal of Research in Educational Psychology, vol. 4, núm. 2, pp. 333-351 Universidad de Almería Almeria. Recuperado de:

chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.redalyc.org/pdf/2931/293122821010.pdf

Cerezo-Ramírez, F., (2012) Psi que : Bullying a través de las TIC, Boletín Científico Sapiens Research, Vol. 2(2)-2012 / pp: 24-29 / ISSN-e: 2215-9312. Recuperado de: file:///Users/angela/Downloads/Dialnet-BullyingATravesDeLasTIC-3973451.pdf

Cervantes, M., (1997-2024) Don Quijote, Primera parte, Capítulo XIII (1-3), Centro virtual Cervantes, Instituto Cervantes. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap13/default.htm

Chion, M., (1994) La audiovisión, Paidós Comunicación, Número 53.

Chion, M., (2007). La voix au cinéma, Éditions de l'Étoile, Paris.

Chollet, M., (2015) Beauté fatale, Les nouveaux visages d´une aliénation féminine, La Découverte, Paris.

Chronicart, (15 de febrero 2020) Gisele Vienne, Poupées viciées, Festival Etrange Cargo à la Ménagerie de Verre à Paris. Rencontre. Recuperado de: https://www.chronicart.com/digital/gisele-vienne-poupees-viciees/.

Clavel de Kruyff, F., (2007) El modelo psicoanalítico de W. R. Bion y las emociones, Humanidades, Tecnología y Ciencia del Instituto Politécnico Nacional, Ejemplar 21, julio-diciembre de 2019. Recuperado de: chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://revistaelectronica-ipn.org/ResourcesFiles/Contenido/22/HUMANIDADES_22_000855.pdf

Coco, Natue, (2024) Discover natuecoco, TikTok, Recuperado de: https://www.tiktok.com/discover/Natue-coco?lang=es

Cocteau, J., (2001) La voix humaine, Stock.

Colard, J.M. (2009) Tableau vivant : « Maîtresse de cérémonies » Interview, Le Printemps de Septembre, Toulouse, « Là où je suis n´existe pas », Entrevista con Catherine Robbe-Grillet, Recuperado de: Recuperado de: http://jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/catherine-robbe-grillet_falb.pdf

Colard, J.M., Les visiteuses de l´art. Entrevista de Dominique González-Foerster, Les Inrockuptibles, no 830, 26 de octubre de 2011, p. 73 (70-75). Recuperado de: www.jeanmaxcolard.com/fr/litterature.html

Comité Nacional de Medicina del Deporte Infantojuvenil, (2018) Entrenamiento de la fuerza en niños y adolescentes: beneficios, riesgos y recomendaciones, Sociedad Argentina de Pediatría. Recuperado de: https:

//www.sap.org.ar/uploads/consensos/consensos_entrenamiento-de-la-fuerza-en-ninos-y-adolescentes-beneficios-riesgos-y-recomendaciones-80.pdf

Connor, S., (2000) Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism, Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198184331.001.0001

Contreras, Elvira, A., (15 de marzo de 2021) "Trinidades teatrales: Paradigmas escénicos y perspectivas de análisis en la creación escénica contemporánea", Congreso Mutis, Institut del Teatre, Barcelona. Recuperado de: https://www.academia.edu/video/kxExwj

Contreras, Elvira, A., (2020) La educación artística neoliberal. Recuperado de: https://www.yoestudieenlapublica.org/descargas/13articuloEducaionArtisticaNeoliberal.pdf

Contreras-Guerrero, A., Justo-Estebaranz, A., Quiles, F. Eds. (2023) En las sombras del Barroco. Una mirada introspectiva. Enredars, Adavira, Santiago de Compostela/Sevilla.

Cooper, D., Blake, N., (1993) Jerk, Artspace Books, San Francisco.

Cordone, G., (2008) Y el cuerpo se hizo verbo: reflexiones sobre el cuerpo en el teatro de Juan Mayorga, Versants. Fascicule espagnol. Cuerpo y texto, 55, p. 113-126.

Corradi, Consuelo, (2020) Sociología de la violencia, Identidad, modernidad, poder, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza.

Cortés, Arboleda, M. R., Cantón, J., Cantón, D., (marzo de 2011) Naturaleza de los abusos sexuales a menores y consecuencias en la salud mental de las víctimas, Gazeta Sanitaria 25 (2), pp. 157-165. DOI:10.1016/j.gaceta.2010.10.009

Corvin, M., (2014) L´Homme en trop, L´abhumanisme dans le théâtre contemporain, Les Solitaires Intempestifs, France.

Coulon, Aurélie (2007) Le sujet hors-scène, Lecture de trois pièces de Jean-Luc Lagarce, Agôn. https://doi.org/10.4000/agon.305

Crerar, B., (2023) Veneradas y temidas. El poder femenino en el arte y las creencias, Caixa Forum, video. Recuperado de: https://caixaforum.org/es/madrid/p/veneradas-y-temidas_a164389172

César, Dias, P. et al., (8 de diciembre de 2015) Bienestar, calidad de vida y regulación afectiva en adolescentes portugueses, Aten Primaria, 48 (7), pp. 432-439. doi: 10.1016/j.aprim.2015.09.005

Dacheux, M. (13 de abril de 2013) Entretien avec Gisèle Vienne, Point Éphémère, Paris.

Dacheux, M., (2015) Gisèle Vienne, La scène du fantasme, Université Sorbonne Nouvelle, - Paris 3, Institut d´études théâtrales, Mémoire de Master 2.

Dagnaud, M., « Violence des jeunes, violence des images », Enfance et psy, n.6, 1999, pp. 41-45.

Dallam, S. J., (2001) Incest and child sexual abuse: Effects on the child and the family. Journal of Child Sexual Abuse, 10(4), 49-72.

Danan, J. (2016) Entre théâtre et performance, Actes Sud Papiers, Arles.

Darge, F., (12 de julio de 2010). Reprise : Gisèle Vienne à Nanterre, Le Monde. Recuperado de : https://login.bucm.idm.oclc.org/login?url=https://www.proquest.com/newspapers/reprise-gisèle-vienne-à-nanterre/docview/2672801779/se-2

Davidson, S., (2019) Tom Wesselmann, Almine Rech, Paris.

De Beauvoir, Simone, (1949) Le deuxième sexe, Les faits et les mythes, Gallimard, Paris.

De la Beaumelle, A., (2007) Texto del catálogo : Collection art moderne - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, bajo la dirección de Brigitte Leal, Centre Pompidou, Paris.

De Lauretis, T., (2007) Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg, La Dispute, Le genre du monde.

De Sade, D.A.F. (1976) La philosophie dans le boudoir, Folio Essai, Gallimard, Paris.

De Sade, D.A.F. (2015) Las 120 jornadas de Sodoma, Planeta Maldit

De Sade, D.A.F., (2022) Introducción, El combate entre la virtud y el vicio en Lydia Vázquez (Ed.), Juliette o Las prosperidades del vicio, Cátedra Letras Universales, Traducción de Miguel Ángel Vega Cernuda.

Defensor del Pueblo, (2023) Informe sobre los abusos sexuales en el ámbito de la Iglesia católica y el papel de los poderes públicos, Una respuesta necesaria. Recuperado de: chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.defensordelpueblo.es/wp-content/uploads/2023/10/INFORME_abusos_Iglesia_catolica.pdf

Deleuze, G., (2001) Presentación de Sacher-Masoch, Lo frío y lo cruel, Amorrortu, Traducido por Irene Agoff, Buenos Aíres. Recuperado de : chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://esquizoanalisis.com.ar/wp-content/uploads/2022/11/deleuze_presentacion_de_-sacher-Masoch..pdf

Derrida, J., (1967) De la grammatologie, Collection Critiques, Éditions Minuit.

Derrida, J., (1989) La escritura y la diferencia, Editorial Anthropos, Barcelona.

Desbarats, C., (1995) La frontière, Trafic N° 13, Hiver 1995.

Diatkine, A., (18 de noviembre de 2023) Extra Life avec Adèle Haenel, la fureur de Vienne, Libération, Culture, Scène.

Recuperado de : https://www.liberation.fr/culture/extra-life-de-gisele-vienne-rage-de-danse-20231118_V5YUGR6QNRC3NCY64C3FW2WCRQ/?redirected=1

Domenach, J. M., et al. (1981). La violencia y sus causas (grupo de autores), La Editorial de la Unesco, UNESCO Digital Library.

Recuperado de: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000043086_spa

Domènech-Llaberia, E. (Ed.) (2005). Actualizaciones en psicología y psicopatología de la adolescencia. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona: Servei de Publicacions, (Ciència i Tècnica; 29. Psicologia).

Douglas, M., Criado, C., (2023). Símbolos naturales. Alianza Editorial. Libro electrónico. Recuperado de: https://bibliotecacomplutense.odilotk.es/opac?id=00923525

Dubatti, J., (2020) Universidad y Filosofía de la Praxis Artística: teatro, pensamiento teatral, Ciencias del Teatro, Escena Revista de las artes, Publicación semestral, Volumen 80 - Número 1, julio - diciembre 2020. Recuperado de : https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8756471.pdf

Dubor, F., en Les voix marionnettiques, (2014) textes réunis par Sandrine Le Pors, Dubor, F., Portrait du théâtre, corps et voix, en marionnette, Études théâtrales 60-61, pp. 102-111. Traducción propia de las citas.

Dumoulié, C., (1996) Nietzsche y Artaud : por una ética de la crueldad, Siglo XXI.

Echarri, Miquel, (30 de octubre de 2022) El planeta recupera el pulso tras la pandemia. Retina Año Cero/Ideas for a Brand New World, El País, pp. 3-5. Recuperado de: https://elpais.com/espana/catalunya/2022-10-30/ideas-para-un-mundo-nuevo.html

Echeburúa, E., Corral, P. de. (2006). Secuelas emocionales en víctimas de abuso sexual en la infancia. Cuadernos de Medicina Forense, (43-44), 75-82. Recuperado en 11 de noviembre de 2024, de http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1135-76062006000100006&lng=es&tlng=es.

Eco, U., (2005) La misteriosa llama de la reina Loana, Bogotá.

Eco, U., (2010) Historia de la belleza, Debolsillo.

Eglinton, M., Eglinton, A., (27 de abril de 2017) The ambiguous world of today´s ventriloquists, Culture/Stage, The Japan Times.

Recuperado de: https://www.japantimes.co.jp/culture/2017/04/27/stage/ambiguous-world-todays-ventriloquists/

Eisenstein, Sergei, (1986) La forma del cine. Madrid, Siglo XXI.

Elia, J., (2023) Introducción a los trastornos de la salud mental en niños y adolescentes, Manual MSD.

Recuperado de: https://www.msdmanuals.com/es/hogar/salud-infantil/trastornos-de-la-salud-mental-en-ni%C3%B1os-y-adolescentes/introducci%C3%B3n-a-los-trastornos-de-la-salud-mental-en-ni%C3%B1os-y-adolescentes

Elia, J., (mayo de 2023) Overview of Psychiatric Disorders in Children and Adolescents, MSD Manual, Professional Version.

Recuperado de: https://www.msdmanuals.com/professional/pediatrics/psychiatric-disorders-in-children-and-adolescents/generalized-anxiety-disorder-in-children-and-adolescents

Eliade, M., (1974) Tratado de historia de religiones, Ediciones Cristiandad, Madrid.

Eliasson, Olafur, (10 de mayo – 22 de septiembre de 2024) Your Curious Journey, sam singaporeartmuseum, Tanjong Pagar Distripark.

Recuperado de: https://www.singaporeartmuseum.sg/Art-Events/Exhibitions/Olafur-Eliasson

Eliasson, Olafur, Exhibitions, página web,

Recuperado de: https://olafureliasson.net/

Enríquez-Sánchez, H., Ochoa-Madrigal, G.M., (julio-agosto de 2019) Espectro de la esquizofrenia en niños y adolescentes, Revista de la Facultad de Medicina, Vol. 62, Número 4.

Recuperado de: https://doi.org/10.22201/fm.24484865e.2019.62.4.02

Erner, G., (2023) Kim Kardashian Theory, Documental de la cadena Arte France.

Recuperado de: https://www.arte.tv/fr/videos/112407-001-A/kim-kardashian-theory/

Essig, Laurie, (2011) American Plastic, Boob Jobs, Credit Cards, and Our Quest for Perfection, Beacon Press.

Esslin, M., (1961) The Theater of the Absurd, Anchor Books, Garden City, New York.

Etxaniz, Esnaola, I., (2005) Imagen corporal y modelos estéticos corporales en la adolescencia, International Journal of Developmental and Educational Psychology, vol. 1, núm. 1, 2005, pp. 183-195.

Recuperado de : http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=349832486012

Fanon, F., (2004) Peau noire, masques blancs, Editions ANEP, Argelia.

Feduchi, L. (2011), “El adolescente ante su futuro”, Temas de Psicoanálisis, núm. 1.
Recuperado de: www.temasdepsicoanalisis.org/el-adolescente-ante-su-futuro/
Fernández, L., (2009) Portrait de Gisèle Vienne, Entre beauté formelle et dévastation, Arts de la scène : aux limites du théâtre et de la danse, Centre Pompidou, Paris.
Fernandez, L., (2011) Portrait de Gisèle Vienne, This is how you will disappear, La métaphore de l’athlète et de l’entraîneur, Médiation Centre Pompidou, Art de la scène,
Recuperado de : https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene-theatre/vienne/vienne_04.html
Fernández, L., (febrero de 2014) La voix de son maître : ventriloquie et engastrimythe, de la parole de l´au-delà au dialogue troublé, Revue de la BNF, No 47, pp. 26-32.
Ferrater, Mora, (1979) Diccionario de filosofía, Tomo I, A-K, Montecasino, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
Recuperado de : https://www.academia.edu/42630629/Diccionario_Filosofico_Ferrater_Mora
Ferrer, E., (28 de abril de 2024 – 27 de octubre de 2024) Esther Ferrer: Un minuto más, Frac Franche-Compté, Besançon.
Ferrer, I., (25 de junio de 2021) Las caras de María Magdalena: de la mujer caída al icono feminista, El País, Cultura,
Recuperado de: : https://elpais.com/cultura/2021-06-25/las-caras-de-maria-magdalena-de-la-mujer-caida-al-icono-feminista.html
Figari, C. E., (2009) Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación, Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s), Ediciones CICCUS,
Recuperado de: https://www.academia.edu/9394695/Las_emociones_de_lo_abyecto_repugnancia_e_indignaci%C3%B3n_2009_
Filiberti, I., (2004) Entretien avec Gisèle Vienne, Festival d´Avignon,
Recuperado de : chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://festival-avignon.com/storage/document/1//18601_file_entretien_avec_g_vienne.pdf
Filiberti, Irène, (2005) Entretien avec Gisèle Vienne, Festival d´Avignon,
Recuperado de : https://festivalavignon.com/storage/document/1//18601_file_entretien_avec_g_vienne.pdf
Finkelhor, D., (1984). Child sexual abuse: New theory and research. Free Press.

Firenze, A., (2016) El cuerpo en la filosofía de Merleau-Ponty, Daimon Revista Internacional de Filosofía, Suplemento 5 (2016), pp. 99-108. http://dx.doi.org/10.6018/daimon/270031

Fischer-Lichte, Erica, (2017) Estética de lo performativo, Abada Editores S.L, Madrid.

Fisher, M., (2016) Realismo capitalista, ¿no hay alternativa?, Caja negra, Buenos Aíres.

Fix, F., (2019) Jeu d'acteur et corps artificiels, Effets de coprésence à la scène et à l'écran, Orizons, Editor : Daniel Cohen. Ebook.

Fix, Florence, (2010) La Violence au théâtre - Shakespeare, Corneille, Sarah Kane, Botho Strauss, [La violencia en el teatro – Shakespeare, Corneille, Sarah Kane, Botho Strauss, [La violencia en el teatro – Shakespeare, Corneille, Sarah Kane, Botho Strauss] CNED

Fleury, C., (2000) Métaphisique de l´imagination, Gallimard, Essais Folio.

Flores, Ledesma, A., (2022) Marx juega, Una introducción al marxismo desde los video juegos (y viceversa), Episkaia.

Fontanille, J., (2018) Cuerpo y sentido, Fondo Editorial, Universidad de Lima.
Recuperado de:
https://play.google.com/books/reader?id=GdWEDwAAQBAJ&hl=en&pg=GBS.PT9

Foucault, M. (2000), Los Anormales, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina, Buenos Aíres.

Foucault, M., (1974-1975) Collège de Françe, Edición de F. Ewald y A. Fontana del contenido de las clases que impartió M. Foucault en Collège de France de 1974-1975. Akal Ediciones, 2001, Tres Cantos, Madrid.

Foucault, M., (1998) Historia de la sexualidad I, La voluntad de saber, Siglo XXI editores. Recuperado de: chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.smujerescoahuila.gob.mx/wp-content/uploads/2020/05/681-4.pdf

Foucault, M., (2002) Vigilar y castigar, Nacimiento de la prisión, Siglo veintiuno editores, Argentina.

Franco, L., (19 de febrero de 2024) 'Stay-at-home girlfriend': Girls maintained by their boyfriends are trending on social media, El País, edición en inglés, Lifestyle, Social Media. Recuperado de: https://english.elpais.com/lifestyle/2024-02-19/stay-at-home-girlfriend-girls-maintained-by-their-boyfriends-are-trending-on-social-media.html

Franco, Pérez, M. (2017) Objetivación de la mujer en los medios de comunicación y su relación con el acoso callejero. Publicaciones Cucsh, México.

Freud, F., (1912-1913) Totem y Tabú. Libro sobre .pdf.

Recuperado de: chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/TOTEM%20Y%20TABU.pdf

Frey, J., Terrasson, J., Devillers, (2024) Le dessous des images, Regarder pour mieux voir [Programa]. Arte France.

Recuperado de: https://www.arte.tv/fr/videos/116710-088-A/le-dessous-des-images/

Fried, Michel, (1998) Art and Objecthood. Reeditado por University of Chicago Press, Chicago.

Froidevaux-Metterie, C., (2018) Le corps des femmes, La bataille de l´intime, Éditions Points. Citas en español : traducción propia.

Froidevaux-Metterie, C., (2021) Un corps à soi, Éditions du Seuil. Citas en español : traducción propia.

Frugoni, Chiara, (1977) L´iconographe de la femme au cours des Xe – XIIe siècles, Cahiers de Civilisation Médiévale, pp. 177-188.

Recuperado de : https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1977_num_20_78_3070

Gallego, P., (4 de agosto de 2022) Guía fácil de Metal : Black Metal, El género favorito de la socialdemocracia, Hipersónica. Recuperado de:

Recuperado de: https://www.hipersonica.com/p/guia-facil-de-metal-black-metal

Galtung, J., (2016) La violencia cultural, estructural y directa, Cuadernos de estrategia, Número 183, pp. 147-168.

Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5832797

Gamboa, C., Sánchez, C., (2019) Cartografías del mal, Los contextos violentos de nuestro tiempo, Cardona, Suárez, L. F., II El mal como el doble oscuro en la realización histórica de la Modernidad, pp. 37-70, Siglo del hombre Editores, Bogotá.

Gamboa, C., Sánchez, C., (2019) Cartografías del mal, Los contextos violentos de nuestro tiempo, Presentación, pp. 9-23, Siglo del hombre Editores, Bogotá.

Gamboa, C., Sánchez, C., (2019) Cartografías del mal, Los contextos violentos de nuestro tiempo, Sierra, A., III Neoliberalismo y violencia moral: escenarios de humillación, pp. 71-96 Siglo del hombre Editores, Bogotá.

Garcés, E. M., Quintanilla, M. A., Olza, l., Bonals, A., Velilla, J. M., (1998) Intervención familiar en las conductas suicidas adolescentes. Revista De Psiquiatría Infanto-Juvenil, (4), 263–268.

Recuperado a partir de https://www.aepnya.eu/index.php/revistaaepnya/article/view/473

García, Gual, C., (2013) Introducción a la mitología griega, Alianza Editorial.

García, Rodrigo, (2002) Notes de cuisine, Les Solitaires Intempestifs, Besançon.

García, Rodriguez, Z., García-Alandete, J., (julio 2023) Impacto psicológico en menores víctimas de abuso sexual intrafamiliar : una revisión sistemática, Revista de derecho penal y criminología, 3.ª Época, n. º 30, pp. 365-393

Recuperado de : file:///Users/angela/Downloads/ImpactoPsicologicoEnMenoresVictimasDeAbusoSexualIn_7c34%20(1).pdf

García-Alandete, J., García Rodríguez, Z., (2023) IMPACTO PSICOLÓGICO EN MENORES VÍCTIMAS DE ABUSO SEXUAL INTRAFAMILIAR: UNA REVISIÓN SISTEMÁTICA. Revista de Derecho Penal y Criminología, 30(JUNIO). https://doi.org/10.5944/rdpc.JUNIO.2023.36877

García-Sanchez, (2024) La post-belleza. Crisis estética y víctimas, Red de Investigaciones filosóficas José Sanmartín Esplugues, Universidad Católica de Valencia, San Vicente Mártir.

Recuperado de : https://proyectoscio.ucv.es/articulos-filosoficos/la-post-belleza-crisis-estetica-y-victimas/

Garré-Nicoara, M., (2018) Dispositifs marionnettiques et effets de présence, Poétique de l´illusion, Éditions Alternatives théâtrales, Liège, pp. 75-77.

Genecand, M.P., (1 de septiembre de 2015). La sidérante forêt de Gisèle Vienne : Avec « This is how you will disappear», Gisèle Vienne, invitée phare de la bâtie-festival de Genève, a plongé le public dans un bain sensoriel d'une rare puissance. Le Temps.

Genet, J., El Funambulista, Errata Naturae.

Gervilla, Castillo, E., (2009) La tiranía de la belleza, un problema educativo hoy. La estética del cuerpo como valor y como problema, Teor. educ. 14, 2002, pp. 185-206, Revista Interuniversitaria 14 (14), Ediciones Universidad de Salamanca. DOI: 10.14201/2990

Gesbert, O., (29 de noviembre de 2019) Émission La Grande Table d'Olivia Gesbert, France Culture.

Giavedoni, J., (2018) Fetichismo y neoliberalismo: La forma-valor y la malla de poder de las sociedades contemporáneas, pp. 43-68, Ediciones Luxemburg.

Gil, Arrones, J., De Manuel, V. C., (2019) Abuso sexual infantil. En: AEPap (ed.). Congreso de Actualización Pediatría 2019. Madrid: Lúa Ediciones 3.0; 2019. pp. 267-275.

Gilmour, M., (2005) Call me the seeker: Listening to Religion in Popular Music, Introduction: Gilmour, M., Bloomsbury Publishing, Ebook.

Girard, R., (1983) La violencia y lo sagrado, Anagrama, Colección Argumentos, Madrid.

Giroux, H., McLaren, P., (1998) Sociedad, cultura y educación, Capítulo: Los símbolos en el aula y las dimensiones rituales de la escolaridad*, Miño y Dávila Editores, Madrid Buenos Aíres, p. 41-72.

Gleyze-Esteban, S., (10 de noviembre de 2023) Extra Life de Gisèle Vienne : dark d´attractions, L´œil d´Olivier, chroniques culturelles et rencontres artistiques, Critiques.

Recuperado de: https://www.loeildolivier.fr/2023/11/extra-life-gisele-vienne/

Glynos, J., Stavrakakis, Y., (2010) Politics and the unconscious. Subjectivity 3, 225–230. https://doi.org/10.1057/sub.2010.17

Goffman, E., (1956) The Presentation of Self in Everyday Life, Monograph number 2, University of Edinburgh.

Recuperado de: chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://monoskop.org/images/1/19/Goffman_Erving_The_Presentation_of_Self_in_Everyday_Life.pdf

González, Fernández, et al., (2018) La violencia en la realidad digital, Presencia y difusión en las redes sociales y dispositivos móviles, González-Fernández, S., Introducción. La violencia digital en la era de la comunicación móvil, pp. 9-13, Ediciones Egregius.

Recuperado de: chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.unpa.edu.mx/~UNPAnorama/bibliografia/t1/Violencia%20en%20la%20realidad%20digital.pdf

González, Fernández, et al., (2018) La violencia en la realidad digital, Presencia y difusión en las redes sociales y dispositivos móviles, Marlúcio de Arruda, N., Capítulo IV: Covering atrocity: do jornalismo aos mobiles, como e porque as imagens violentas são tão atraentes, pp. 73-88, Ediciones Egregius.

Recuperado de: chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.unpa.edu.mx/~UNPAnorama/bibliografia/t1/Violencia%20en%20la%20realidad%20digital.pdf

González, M., (julio – diciembre 2008) La ética patriarcal o la historia de la sujeción de la mujer. Revista Educación en Valores. Universidad de Carabobo, Venezuela, Vol. 2, Número 10, pp. 103-116.

González, Molina, L., Ponieman, M., Areco, Pico, M., (2020) Acerca del trastorno de identidad disociativo: modelos explicativos de enfoque cognitivo, Anuario de Investigaciones, vol. XXVII, pp. 25-32, 2020, Universidad de Buenos Aires.

Recuperado de: https://www.redalyc.org/journal/3691/369166429003/html/

González-Carpio, Alcaraz, D., (2023) Monstruos y fragmentos en la representación de un cuerpo actual, Tesis doctoral,

Recuperado de: https://hdl.handle.net/20.500.14352/4141

Gordon, Craig, E., (1958) El arte del teatro, Hachette, Buenos Aíres.

Gracia, Granados, B., Quintana-Orts, C., Rey, L., (marzo de 2020), Regulación emocional y uso problemático de las redes sociales en adolescentes: el papel de sintomatología depresiva, Health and Addictions/Salud y Drogas, 20 (1), pp. 77-86.

Graham, M., (2019). Music and Movement in Figure Skating. Oxford: Oxford University Press.

Grieco, S. F. M. (1993). The body, appearance, and sexuality. A History of Women: Renaissance and Enlightenment Paradoxes, 46-84. "The Body, Appearance and Sexuality", The History of Women in the West (vol.3), Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

Griffa, M.C., Moreno, J.E., (1994) Adolescencia - vacío de sentido, suicidio, muerte y renacimiento, ISSN-e 1669-2721, ISSN 1514-6006, págs. 64-67.

Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7389299

Grinberg, R, Grinberg, L., (1976) Identidad y cambio, Editorial: Paidós, Biblioteca de Psicología Profunda, Volumen 17, Buenos Aires.

Guattari, F., (1989) Les Trois Écologies, Galilée, Paris.

Gubern, R., (1990) Eisenstein, S. M., “Montaje de Atracciones” (1923), en Gubern, R., (1990) Reflexiones de un cineasta, prólogo, edición y notas, Barcelona, Lumen.

Gubern, R., (2006) Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto, Anagrama, Barcelona.

Gubern, R., (7 de octubre - 6 de mayo de 2017) Femme fatale, vamp, flapper y otros, Fundación Juan March, Madrid.

Gutiérrez, García, M.A., (junio 2005) Literatura y moda: La indumentaria femenina a través de la novela española del siglo XIX, Hacía un nuevo modelo femenino, Tonos, Revista electrónica de estudios filológicos, Número IX.

Recuperado de: https://www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/literaturaymoda.htm

Gutiérrez, M., (19 de febrero de 2014) Seminario Internacional Punto de Vista, Decir la nieve, Saide Carlos III, Pamplona.

Gutiérrez, M., (2012) Decir la nieve, Edición digital a partir de Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 739 (enero 2012), pp. 21-23, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Recuperado de: https://www.cervantesvirtual.com/obra/decir-la-nieve/

Güemes-Hidalgo, M., González, Fierro, Ceñal, M.J., Hidalgo, Vicario, M.I., (2017) Desarrollo durante la Adolescencia. Aspectos físicos, psicológicos y sociales. Pediatría Integral 2017; XXI (4), pp. 233-244.

Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/319092625_Desarrollo_durante_la_adolescencia_Aspectos_fisicos_psicologicos_y_sociales

Haicault, M., (1984) La gestion ordinaire de la vie en deux, Sociologie du travail 3-84, pp. 268-277. Traducción propia.

Recuperado de: https://www.persee.fr/doc/sotra_0038-0296_1984_num_26_3_2072

Hakim, C., (2012) Capital erótico, Debate, libro electrónico.

Halbwachs, M., (1950) La mémoire collective, PUF, Paris.

Han, B. C., (2015) El aroma del tiempo, Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse, Herder, Traducción de Paula Kuffer.

Han, B.C., (2022) Infocracia, La digitalización y la crisis de la democracia, Taurus. Ebook.

Han, B.C., (2023) La agonía del Eros, Herder, Barcelona, traducción de Raúl Gabás y Antoni Martínez Riu.

Han, B.C., (2023) La salvación de lo bello, Herder, Barcelona, traducción de Alberto Ciria.

Haraway, D., (2020) Habiter le trouble avec Donna Harraway, Textes réunis et présentés par Florence Ceymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron, Éditions Dehors.

Haynes, N., (2024) La Jarra de Pandora, RBA Libros.

Hebert, G., (10 de julio de 2020) L´Étang Pièce [dé]montée N° 337 – novembre 2020, Théâtre et Arts de la marionnette, Canopé Éditions.

Recuperado de : https://www.reseau-canope.fr/notice/piece-demontee-letang.html

Heller, Eva, (2008) La psicología del color, Editorial Gustavo Gil, SL, Barcelona, 2000.

Helnwein, G., (2024) Works Helnwein, página web oficial del artista.

Recuperado de: https://www.helnwein.com/works/photograhy/group_4876#&gid=1&pid=11

Herman, J. L., (1992) Trauma and recovery: The aftermath of violence—from domestic abuse to political terror. Basic Books.

Hernando, A., (2018) La fantasía de la individualidad, Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno, Traficantes de sueños, Mapas.

Hernández Arias, J. R. (Ed.). (2011). Cuentos fantásticos del romanticismo alemán, Siruela, Madrid.

Hooks, B., (2022) À propos de l´amour, Éditions Divergences.

Hornstein, L., (2011) Autoestima e identidad, Narcisismo y valores sociales, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aíres.

Illouz, E., (2012) Por qué duele el amor, Katz editores, Buenos Aíres – Madrid.

Imbert, G. (1992). Los escenarios de la violencia: conductas anómicas y orden social en la España actual ([1a. ed.], Ser. La mirada transversal, (4), Icaria.

Instituto de las Mujeres, (2022) Mujeres jóvenes y acoso en redes sociales, estudio realizado por 40dB Data Insights Solutions, Edita: Instituto de las Mujeres, España. Recuperado de: https://www.inmujeres.gob.es/areasTematicas/AreaEstudiosInvestigacion/docs/Estudios/Mujeres_jovenes_y_acoso_en_redes_sociales.pdf

Jacknis, I. (1988). Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film. Cultural Anthropology, 3(2), 160–177. http://www.jstor.org/stable/656349

Jean-Calmette, A., De Logivière, J.R., (noviembre - diciembre de 2020) L´expérience d´être vivant n´est pas la priorité du gouvernement, Mouvement.

Jiménez, Bautista, F., Muñoz, Muñoz, F. A., (2004) Violencia cultural. En: Mario López Martínez (dir.), et al. Enciclopedia de Paz y Conflictos: L-Z. Edición especial. Tomo II. María José Cano (dir. de la colección); Elvira Muñoz (ilustraciones); José María Medina (cubierta). Granada (Granada, España): Editorial Universidad de Granada, 2004. 1227 p. Colección Eirene. Depósito legal GR/179-2004, ISBN de la obra completa: 84-338-3095-3. ISBN 84-338-3097-X. p. 1161-1163.

Johnson, J., (1996). Mahler's Voices: Expression and Irony in the Symphonies. Chicago: University of Chicago Press.

Jonckers, Herbert. (2006) Poéticas de espacio escénico, Ediciones Frontera Sur, Chile.

Julibert, E., (2022) Hombres fatales, metamorfosis del deseo masculino en la literatura y el cine, Acantilado, Barcelona.

Jung, C.G., (1995) El hombre y sus símbolos, Paidós, Buenos Aíres.

Kant, I., (2003) Lo bello y lo sublime, Biblioteca virtual universal. Ebook.
Recuperado de:chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.biblioteca.org.ar/libros/89507.pdf

Kantor, T., (2003) El teatro de la muerte, Ediciones de la Flor.

Kaprielian, Nelly, (30 de abril de 2002), Entrevista con Catherine Robbe-Grillet y Catherine Millet, publicado en Letras Libres, (artículo original: Les Inrockuptibles).
Recuperado de: https://letraslibres.com/revista-espana/entrevista-con-catherine-robbe-grillet-y-catherine-millet/

Kayoko, K., (15 de marzo de 2007) El mundo de las cosas monas o kawaii, Nipponia, N°. 40.
Recuperado de: https://webjapan.org/nipponia/nipponia40/es/feature/index.html

Kelly, A., (1 de junio de 2018) The Housewives of White Supremacy, The New York Times. Recuperado de: https://www.nytimes.com/2018/06/01/opinion/sunday/tradwives-women-alt-right.html

Key, K. [@kendelkey]. (20 de septiembre de 2023) i dream of feminine leisure.
Recuperado de: https://www.tiktok.com/@kendelkay/video/7280931074253835551?is_from_webapp=1&sender_device=pc&web_id=7401193129237972513

Kindertotenlieder, (2007) Compagnie DACM/Gisèle Vienne, Grenoble, Körpertheater, Euro-scene Leipzig,
Recuperado de: https://euro-scene.de/events/kindertotenlieder/

Kleinnijenhuis, J. (2020). Sleeper effect. In J. Bulck (Ed.), The International Encyclopedia of Media Psychology (Vol. 3, pp. 1-7). (Wiley Blackwell-ICA international encyclopedias of communication). Wiley. https://doi.org/10.1002/9781119011071.iemp0147

Klonsky, E. D., Glenn, R. C., (2008) Resisting Urges to Self-Injure,
Published online by Cambridge University Press: 19 February 2008. doi: https://doi.org/10.1017/S1352465808004128

Kosnicar, S., Karapavlovic, S., (2015) Eroticism of Dance and Scenic Arts in the Light of Semiotic Culture – Part Two – Duet, Male-Female Pair Dances, p.10, Matica Srpska Journal of Stage Arts and Music, N°53, Novi Sad, 68.

Kristeva, J. (1992). Les nouvelles maladies de l'âme. Paris: Fayard.

Kristeva, J., (2004) Poderes de la perversión, siglo XXI, Argentina, México

Kristeva, Julia. (1995) Las nuevas enfermedades del alma, Ediciones Cátedra Teorema, Madrid.

Kuret 1984, pp.523-524 citado en Šašel-Kos, M., (2000) Sacred Places and Epichoric Gods in the Southern Alpine Area – Some Aspects, Les cultes polythéistes dans l´Adriatique Romaine, Ausonius Éditions, Textes réunis par Christian Delplace, Francis Tassaux, Pessac, p. 27-51

Recuperado de: https://books.openedition.org/ausonius/6762

La Chapelle, Jean-Baptiste, (1772) Le ventriloque, ou L'engastrimythe, Première partie, BnF Gallica, Bibliothèque national de France.

Recuperado de : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850344n

La Ribot, (28 de abril de 2024 – 27 de octubre de 2024) Attention, on danse ! Frac Franche-Comté, Besançon.

Laguerre, L., (2011) LAST SPRING : A Prequel, La página web de Lucile Laguerre. Recuperado de :

Recuperado de : https://www.lucilereguerre.com/LAST-SPRING-A-Prequel

Laporte, A., (14 de diciembre de 2020) Gisèle Vienne : "Les forces qui proviennent des espaces où se déploie la pensée critique sont indestructibles, car elles caractérisent la vie." À quoi pensez-vous ? France Culture.

Recuperado de : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-quoi-pensez-vous/gisele-vienne-les-forces-qui-proviennent-des-espaces-ou-se-deploie-la-pensee-critique-sont-indestructibles-car-elles-caracterisent-la-vie-2558910

Laufer, L., (febrero de 2004) L´objet-fantôme, la poupée d´Oscar Kokoschka, La lettre de l´enfance et de l´adolescence, pp. 67-76, Éditions Érès.

Le Breton, D., (2013) El tatuaje, Casimiro libros.

Le Breton, D. (2006) Signes d'identité : tatouages, piercings, etc. Journal français de psychiatrie, no 24(1), 17-19. https://doi.org/10.3917/jfp.024.19.

Le Breton, D., (1999) L'Adieu au corps, Métailié, Paris.

Le Breton, D., (2002) Antropología del cuerpo y modernidad, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aíres.

Le Brun, A., (2014) Soudain un bloc d´abîme, Sade, Gallimard.

Le Guin, U., (2019) The Carrier Bag Theory of Fiction, Introduced by Donna Haraway, Ignota, Literary Trust.

Le Nouvel Obs, (18 de julio de 2005) Avignon : l´énigme scénique d'» Une belle enfant blonde », Culture, Le Nouvelle Obs,

Recuperado de : https://www.nouvelobs.com/culture/20050718.OBS3672/avignon-l-enigme-scenique-d-une-belle-enfant-blonde.html

Lecrubier, Y., (2002). La influencia de la comorbilidad en la prevalencia de la conducta suicida. European Psychiatry Edición Española, 9, 90-94.

Ledesma, F., (2022) Marx juega, Una introducción al marxismo desde los videojuegos (y viceversa), Episkaia.

Lehmann, H.T., (2013) Teatro postdramático, Paso de gato.

Lenormant, F., (2012) Les Sciences occultes en Asie. La Divination et la science des présages chez les Chaldéens (Éd.1875), Hachette BnF.

Lestrade, K.N., Talbot, N.L., Ward, E.A., Cort, N.A., (junio de 2013) High-risk sexual behaviors among depressed Black women with histories of intrafamilial and extrafamilial childhood sexual abuse. Child Abuse Negl. 2013 Jun ;37(6):400-3. doi : 10.1016/j.chiabu.2013.01.007. Epub 2013 Mar 14. PMID : 23499057 ; PMCID: PMC3672327.

Lévy-Strauss, C., (1992) Tristes tropiques, Terre Humaine Poche.

Lim, Kim, (2022) The Artist Speaks, Kim Lim, National Gallery Singapore.

López, Antuñano, J. G., (2016) La escena del siglo XXI, Publicaciones de la ADE, Serie Debate N° 22, Madrid.

Losada, A. V., Jursza, I. R., (septiembre 2019) Abuso sexual infantil y dinámica familiar, Revista Electrónica de Psicología Iztacala, Vol. 22, No. 3, pp. 2803-2828.

Recuperado de:chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/12351/1/abuso-sexual-infantil-dinamica-familiar.pdf

Lotman, Y., (2000) La semiosfera III, Semiótica de las artes y la cultura, Ediciones Cátedra.

Lucas, J.R., (23 de julio de 2024) "Roro y Pablo", Número 1, [Episodio de pódcast de audio] En SrWolf Podcast, Producción: Sr Wolf, Spotify.

Recuperado de : https://open.spotify.com/episode/64oZSz35knEWUUaWpfciwQ

Lucbert, Sandra, (14 de noviembre de 2023) Nuit et lumière – sur Extra Life de Gisèle Vienne, AOC, Spectacle vivant.

Recuperado de: https://aoc.media/critique/2023/11/13/nuit-et-lumiere-sur-extra-life-de-gisele-vienne/

Lukács, Georg, (1970) Historia y conciencia de clase, Editorial de Ciencias Sociales del Instituto del libro, La Habana.

Recuperado de: https://www.marxists.org/espanol/lukacs/1923/hcc.pdf

Luterau, L., (2023) Esos raros adolescentes nuevos, Paidós. Ebook.

Madlener, F., (2013) ManiFeste-2013: Gisèle Vienne. The Pyre, ManiFest-2013, Ircam.

Recuperado de: https://brahms.ircam.fr/fr/media/xc60a41_gisele-vienne-the-pyre

Mahoney, D. F., (Ed.). (2004). The Literature of German Romanticism (Vol. 8). Boydell & Brewer.

Recuperado de: http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt81mcf

Mannheimer, Lina, (2010) The Contract, The Five Senses, Cortometraje, Sonntag Pictures, Mannheimer Produktion

Mannheimer, Lina, (2014) The Ceremony, Película, Sonntag Pictures, Mannheimer Produktion, C. Robbe-Grillet – (30´- 31´06).

Mardon, A., (2011) Honte et dégout dans la fabrication du féminin : l´apparition des menstrues, Ethnologie française, vol. XLI, n 1.

Markovic, Milena, (2021) Deca, Lom, Beograd.

Marranca, B., (1996) Ecologies of Theater: Essays at the Century Turning. PAJ Publications, New York.

Marranca, Bonnie, (septiembre de 1994). Presence of Mind, Performing Arts Journal, The MIT Press, Volume 16, Number 3, pp. 1- 17.

Recuperado de: https://muse.jhu.edu/article/654460

Marranca, Bonnie, (septiembre de 2012). The Mus/ecology of John Cage, PAJ: A Journal of Performance and Art, The MIT Press, Volume 34, Number 3, pp. 27-34.

Recuperado de : https://muse.jhu.edu/pub/6/article/483964

Martin-Lahmani, S., (2018) Poétiques de l´illusion, Dialogues contemporains entre marionnette et magie, Bordenave, J., Détourner le réel.

Martín Martínez, S. G., Castiblanco Carrasco, R. A. (2024). Interacciones en las redes sociales virtuales: una revisión sistemática de la literatura. Revista Fuentes, 26(1), 1–12. https://doi.org/10.12795/revistafuentes.2024.22046

Martínez, González, J., Martínez, Valderas, J., (2017) Análisis de La dama duende y escenificación de Nähtamatu Daam por Ugala Teater, Edad de oro, Universidad Autónoma de Madrid, ISSN 0212-0429, Vol. 36, 2017, págs. 249-266.

Recuperado de:
https://www.researchgate.net/publication/323284557_Analisis_de_La_dama_duende_y_escenificacion_de_Nahtamatu_Daam_por_Ugala_Teater

Martínez, Valderas, J., (2017) Manual de espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo, Ediciones Tragacanto, Granada.

Massin, Marianne, (2023) « Transparence/transparaître dans les œuvres de brouillard ». Transparence / Transparaître, édité par Charlotte Beaufort et Bertrand Rougé, Presses universitaires de Rennes. https://doi.org/10.4000/books.pur.195689.

Maté, Mateo, (19 de mayo al 23 de julio de 2017) Exposición Mateo Maté. Canon. SALA ALCALÁ 31, Madrid.

Maté, Mateo, Canon (2016), página web oficial de Mateo Maté.

Recuperado de: Recuperado de: https://mateomate.com/obra/canon/

Matute, F., (2015) Patricia Soley-Beltrán: "No me gusta el concepto de la tiranía de la belleza", Entrevista, Jotdown.

Recuperado de: https://www.jotdown.es/2016/09/patricia-soley-beltran-no-me-gusta-concepto-la-tirania-la-belleza/

Mazzaferro, Alina. (4 de mayo de 2009) Todo lo que está en el mundo pasa por el cuerpo, Entrevista a David Le Breton, Página 12, Buenos Aíres.

Recuperado de: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-13737-2009-05-04.html

Melanie Klein Trust, (2024) Fantasía inconsciente.

Recuperado de: https://melanie-klein-trust.org.uk/es/theory/fantasia-inconsciente/

Melero, Moneo, M. L., (2002) Eva-Ave. La virgen como rehabilitación de la mujer en la Edad Media y su reflejo en la iconografía de la escultura románica, ISSN 0214-4573, págs. 111-134, Institut d´Estudis Catalans, Barcelona.

Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1195925chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000005/00000049.pdf

Melgar, Bao, R., (1998) El universo simbólico del ritual en el pensamiento de Victor Turner, Textos de crítica y revisión bibliográfica para el Proyecto "Ensayo, simbolismo y campo cultural", México,

Recuperado de:
https://www.academia.edu/5687968/El_Universo_simb%C3%B3lico_del_ritual_en_el_pensamiento_de_V%C3%ACctor_Turner

Melzer, A., Happ, C., Steffgen, G., (octubre de 2010) Violence fort he masses: The impact of violence in entertainment media, Chapter Transnational Criminology Manuel (Volume 1) Chapter: 5.1, pp. 701-717, Wolf Legal
Publishers. DOI: 10.13140/2.1.4527.7129

Menéndez, Menéndez, I., (2015) Alianzas conceptuales entre patriarcado y postfeminismo: A propósito del Capital Erótico, Revista Clepsydra, 13; marzo 2015, pp. 45-64; ISSN: 1579-7902.
Recuperado de :
https://www.ull.es/revistas/index.php/clepsydra/article/download/2561/1609/

Mercier, C., (12 de mayo de 2014) Esther Ferrer : "Mon travail porte sur l´enfermement de la femme » Interview, Culture, Libération.
Recuperado de: https://www.liberation.fr/photographie/2014/05/12/mon-travail-porte-sur-l-enfermement-de-la-femme_1015688/

Merikangas, K. R., He, J.P., Burstein, M., et al. (2010) Lifetime prevalence of mental disorders in US adolescents: Results from the National Comorbidity Study – Adolescent Supplement (NCS-A). J Am Acad Child Adolesc Psychiatry 49(10):980-989.

Merleau-Ponty, Emma, (2023) Mouvementements, Écopolitiques de la danse, Éditions La Découverte, Paris.

Meyer, Luis, (6 de Julio de 2018) En una 'rave' se puede aprender mucho del comportamiento humano, El País.
Recuperado de:
https://elpais.com/elpais/2018/07/06/tentaciones/1530900626_873732.html

Meyer, Luis. (6 de julio de 2018) Una "rave" del siglo XXI con mucho arte, El País.
Recuperado de : https://elpais.com/ccaa/2018/07/05/madrid/1530780277_859673.html

Michaud, Y., (2002) Changements dans la violence, Essai sur la bienveillance universelle et la peur, Odile Jacob. Traducción propia.

Midgley, Mary. (2002) Beast and Man, The Roots of Human Nature, Routledge Classics, London and New York.

Ministerio de Igualdad, (18 de mayo de 2022) Presentación del estudio “Mujeres jóvenes y acoso en redes sociales”, Noticias y novedades, Gobierno de España, Ministerio de Igualdad.

Minuchin, S., (1994) Familias y terapia familiar, Gedisa Editorial, Barcelona.

Mitchell, W. J. Thomas. (2009) Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual. Ediciones Akal, Madrid.

Molina, Casaism D., Flores, Galaz, M., Domínguez, Espinosa, A., (2017) Percepción de prácticas de crianza: análisis confirmatorio de una escala para adolescentes, Acta de Investigación Psicológica - Psychological Research Records, vol. 7, núm. 2, 2017, pp. 2717-2726, Universidad Nacional Autónoma de México Distrito Federal, México.

Recuperado de : chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.redalyc.org/pdf/3589/358953728008.pdf

Hoffman, P., (16 de julio de 2013) La musique de Varg Vikernes n´est pas pétrie de ses idéaux, Entrevista con Alexis Mombelet, Franceinfo.

Recuperado de : https://www.francetvinfo.fr/societe/justice/la-musique-de-varg-vikernes-n-est-pas-petrie-de-ses-ideaux_371324.html

Moneta, M. E., (junio de 2014) Apego y pérdida: redescubriendo a John Bowlby, Revista chilena de pediatría, Vol.85, No.3 Santiago.

http://dx.doi.org/10.4067/S0370-41062014000300001

Monguin, O., (1999) Violencia y cine contemporáneo, Ensayo sobre ética e imagen, Paidós, Barcelona, Buenos Aíres, México.

Montés, Germán, M., Jiménez, González, A., (2023) Prevención del suicidio en adolescentes, Guía para familiares y educadores, Red Aipis, Consejería de Sanidad, Oficina Regional de Coordinación de Salud Mental.

Moore, B., (2021) Exposición: La imagen humana. Arte, identidades y simbolismo, Belleza ideal, Fundación la Caixa en colaboración con The British Museum.

Moore, B., (2021) La imagen humana: arte, identidades y simbolismo (2021) Catálogo de la exposición, The British Museum, Fundación La Caixa, Comisariado Brendan Moore, Edición Fundación “la Caixa”.

Mora, Rioja, A., (2021) “Into the Valley of Death”: A Textual and Musical Analysis of Metal Music´s Adaptation, Appropriation, and Quotation of Poetry in English, Tesis doctoral. Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=305005

Mora-Merchán, J. A., Espino, E., Del Rey, Alamillo, R., (2021) Desarrollo de estrategias de afrontamiento efectivas para reducir el acoso escolar y su impacto en las víctimas estables, Psychology, Society & Education, ISSN 1989-709X, ISSN-e 2171-2085, págs. 55-66. Recuperado de : https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8141615

Moreau, N., Jaimes, A., & Plante, C. (2013). Le corps à l'épreuve du sport : entre douleur et souffrance. In P. Beaulieu (éd.), La douleur en mouvement (1). Presses de l'Université de Montréal. https://doi.org/10.4000/books.pum.7181

Morillas, A., (18 de mayo de 2022) Presentación del estudio "Mujeres jóvenes y acoso en redes sociales", Noticias y novedades, Gobierno de España, Ministerio de Igualdad.

Mouawad, W., (2024) Accueil.

Recuperado de: https://www.wajdimouawad.fr/

Mulvey, L., (1999) "Visual Pleasure and Narrative Cinema." Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: 833-44.

Munari, B., (2018) Fantasía, Rústica. Ebook.

Murgia, M., (2022) God Save the Queer, Einaudi, Stile Libero Big, Torino.

Murillo, J. A., Mendiburo-Seguel, A., Santelices, M., Araya, P., Narváez, S., Piraino, C., Martínez, J., Hamilton, J., (2021). Abuso sexual temprano y su impacto en el bienestar actual del adulto. Psicoperspectivas, 20(1), pp.70-82.

Recuperado de: https://dx.doi.org/10.5027/psicoperspectivas-vol20-issue1-fulltext-2043

Murillo, S. (2018) Neoliberalismo y fetichización de las relaciones sociales, pp. 43-68, Ediciones Luxemburg.

Murray, K.A., Nguyen, A., Cohen, A.J., (abril de 2014) Child Sexual Abuse, Child and Adolescent Psychiatric Clinics of North America, 23(2):321-337.

DOI: 10.1016/j.chc.2014.01.003

Musitano, A., (2015) Romeo Castellucci y Socìetas Raffaello Sanzio, entre la iconoclasia y la representación de la muerte, Investigaciones y debates sobre la teatralidad contemporánea, UNA, Buenos Aíres, pp. 8-15.

Recuperado de: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://dramaticas.una.edu.ar/assets/files/file/artes-dramaticas/2015/2015-ad-una-libro-digital-congreso-teatro-2015.pdf

Musitu, Ochoa, G., Cava, Caballero, M.J., (2001) La familia y la educación, Octaedro, Barcelona.

Musée d´art et d´histoire du Judaïsme, (del 16 de mayo al 22 de septiembre de 2024) André Steiner. Le corps entre désir et dépassement. Musée d´art et d´histoire du Judaïsme, Paris.

Mutual, M.C., (22 de julio de 2018) María Magdalena, apóstol de la esperanza, Vatican News

Recuperado de: https://www.vaticannews.va/es/iglesia/news/2018-07/papa-francisco-iglesia-devocion.html

Muñoz, Ramirez, E. I., (1 de septiembre de 2024) La triste paradoja del NPC en nuestra democracia, Opinión, Resumen.

Recuperado de: https://resumen.cl/articulos/opinion-la-triste-paradoja-del-npc-en-nuestra-democracia

Môngo-Lan, (2002) Ventriloquist, From Two Rivers: New Vietnamese Writing from America and Viet Nam, Editores: Kevin Bowen, Bguyen Ba Chung, Frank Stewart, University of Hawaii Press, Summer Issue Mânoa, The Womens Review of Books, Vol. XIX, N. 10-11, July 2002.

Recuperado de : https://web-p-ebscohost-com.bucm.idm.oclc.org/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=1b996187-534e-4048-93be-2408c1636b56%40redis

Nakaya, F., (1998) Escultura de niebla, N°08025 (F.O.G), Guggenheim Bilbao.

Nakaya, F., Duguet, A.M., (2014) FOG 霧 BROUILLARD, Anarchive 5, éditions Anarchives.

Nancy, Jean-Luc. (2005) The Ground of the Image, Chapter 1: The Image – the Distinct, pp. 1-15, Chapter 2: Image and Violence, pp. 15-27, (Translated by Jeff Fort) Forham University Press, New York 69.

Nasio, D. J. (2019) Retrato del adolescente de hoy, En Lutereau, L. Esos raros adolescentes nuevos, (Primera edición en formato digital abril, 2019, pp. 3-4) Editorial Paidós.

National Institute of Mental Health, (2020) Esquizofrenia, Mental Health Information.

Recuperado de: https://www.nimh.nih.gov/health/publications/espanol/la-esquizofrenia

National Institute on Drug Abuse (NIDA). (2020). Childhood abuse and substance use. Recuperado de: https://www.nida.nih.gov.

Natko, D., (2014) Ritual Rebellion and Social Inversion in Alpine Austria: Rethinking the “Perchtenlauf” in its Relationship to the Carnivalesque. Arizona State University.
Recuperado de: https://keep.lib.asu.edu/items/152572

Navarro-Pérez, J., Pérez-Cosín, J., Perpiñán, S., (2015). El proceso de socialización de los adolescentes postmodernos: entre la inclusión y el riesgo. Recomendaciones para una ciudadanía sostenible. Pedagogía Social. Revista Interuniversitaria, (25), 143-170.
Recuperado de: chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.redalyc.org/pdf/1350/135043709008.pdf

Neveux, O., (2019) Contre le théâtre politique, La Fabrique, Paris.

NIDA, (14 de febrero de 2024) El trauma y el estrés.
Recuperado de: https://nida.nih.gov/es/areas-de-investigacion/el-trauma-y-el-estres

Nietzsche, F., (2019) El nacimiento de la tragedia, Proyecto Espartaco. Libro sobre .pdf. Recuperado de: https://www.academia.edu/40150917/EL_NACIMIENTO_DE_LA_TRAGEDIA_Federico_Nietzsche

Nikolic, D., (26 de julio de 2023) Franz Von Stuck´s Artworks, The Collector.
Recuperado de: https://www.thecollector.com/franz-von-stuck-art/

Nilsson-Julien, E., (28 de febrero de 2024) Conoce a las «trad wives»: las influencers antifeministas que reivindican los valores tradicionales, Euronews,
Recuperado de: https://es.euronews.com/cultura/2024/02/28/conoce-a-las-trad-wives-las-influencers-antifeministas-que-reivindican-los-valores-tradici

Nintendo Switch, (2017), The Legend of Zelda: Breath of the Wild (3 de marzo de 2017), Video juego de Nintendo Switch.
Recuperado de: https://www.nintendo.com/es-es/Juegos/Juegos-de-Nintendo-Switch/The-Legend-of-Zelda-Breath-of-the-Wild-1173609.html?srsltid=AfmBOoob3hAKmEDlmZ-9Pzt1q4QM3rE6ajEzX6AJ5NPOKUUT0u3PNxU_

Novarina, V., (2000) Theater of the Ears, página web oficial de Valère Novarina.
Recuperado de: https://www.novarina.com/Theater-of-the-ears

Novarina, V., (2009) L´Envers de l´esprit, P.O.L, Paris.

Núñez, Rodríguez, M., (1997), Casa, calle, convento. Iconografía de la mujer bajomedieval, Santiago de Compostela: Universidad.

Nussbaum, M. (1999). Sex and social justice. Oxford University Press.

Nussbaum, M. C. (1995). Objectification. Philosophy and Public Affairs, 24(4), 249-291. https://doi.org/10.1111/j.1088-4963.1995.tb00032.x

O'Leary, P. J., Barber, J., (2008). Gender differences in silencing following childhood sexual abuse. Journal of Child Sexual Abuse: Research, Treatment, & Program Innovations for Victims, Survivors, & Offenders, 17(2),133-143. https://doi.org/10.1080/10538710801916416

O`Malley, S., (2015) *Éternelle Idole*, Álbum digital, 6 tracks, 49 min, 2 LP + photo booklet, first edition of 500 copies, 160grm white vinyl, 350gsm cover with gloss varnish 16 pages 30 x 30 cm saddle stitched booklet, Bandcamp.

Recuperado de: https://stephenomalley.bandcamp.com/album/Éternelle-idole

Oficina de las Naciones Unidas, (2019) Estudio mundial sobre el homicidio, Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito.

Recuperado de: https://www.unodc.org/documents/ropan/2021/HOMICIOS_EN_ESPANOL.pdf

Olivas, M., (28 de agosto de 2017) Una campeona olímpica de patinaje se retira por problemas de anorexia, El Mundo, Deportes.

Recuperado de: https://www.elmundo.es/deportes/masdeporte/2017/08/28/59a458c0268e3e3d688b46ad.html

Ollé-Laprune, P., (7 de octubre de 2011) Annie Le Brun, Revista, Letras Libres. Traducción del francés de Fabienne Bradu.

Recuperado de : https://letraslibres.com/revista-espana/annie-le-brun/

OMS, (2024) Adolescencia y Juventud: La salud mental de los adolescentes, Organización Mundial de la Salud.

Recuperado de: https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/adolescent-mental-health

OMS, (2024) Maltrato infantil, Datos y cifras, Organización Mundial de la Salud.

Recuperado de: https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/child-maltreatment

OMS, (29 de noviembre de 2022) Violencia contra los niños, Datos y cifras, Organización Mundial de la Salud,

Recuperado de: https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/violence-against-children

Organización Mundial de la Salud, (19 de septiembre de 2022) Maltrato infantil, OMS

Recuperado de: https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/child-maltreatment

Organización Mundial de la Salud, (2024) Indicadores de salud del adolescente propuestos por la Acción Mundial para la Medición de la Salud del Adolescente, Orientación para el seguimiento de la salud del adolescente a nivel nacional, regional y mundial, OMS.

Recuperado de: https://iris.who.int/handle/10665/376933?searchresult=true&query=pubertad+adolescencia+juventud+identidad&scope=&rpp=10&sort_by=score&order=desc

Organización Mundial de la Salud, (2024) Salud del adolescente, Temas de salud, OMS. Recuperado de: https://www.who.int/es/health-topics/adolescent-health#tab=tab_1

Orlan, (1989) Biography, Página web oficial de ORLAN.

Recuperado de: https://www.orlan.eu/bibliography/biography/

Ortega, R., Mora-Merchán, J. A., del Rey, R., (2007) Violencia escolar: conceptos y etiquetas verbales del fenómeno del acoso Espacios en Blanco. Revista de Educación, vol. 17, junio, 2007, pp. 61-83 Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Recuperado de : chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.redalyc.org/pdf/3845/384539799003.pdf

Ostermeier, T., (2016) Le théâtre et la peur, Le temps du théâtre, Actes Sud.

Ovidie, (2023) La chair est triste hélas, Éditions Julliard, Points, Paris.

Painter, G., Levine, D., (verano 2000) Family Structure and Youths' Outcomes: Which Correlations are Causal? The Journal of Human Resources, Vol. 35, No. 3, pp. 524-549,

University of Wisconsin Press. https://doi.org/10.2307/146391

Palacio, F. R., (2003) La agresión y la guerra desde el punto de vista de la Etología y la Obra de Konrad Lorenz, Revista de Estudios Sociales, Guerra I, 14 de febrero de 2003, pp. 52-62.

Recuperado de: https://journals.openedition.org/revestudsoc/26508

Palacios, Delgado, J. R., (2010) Influencia de los estilos parentales en adolescentes que han intentado suicidarse, Revista de psicoterapia, Vol. 21, Número 84, pp. 85-93.

Papalia, D.E., (2019) Psicología del desarrollo, Mac Graw Hill.

Papiers, Conservatoire National Supérieur D´Art Dramatique, Apprendre 24.

Parrellada, Bezares, C., (22 de septiembre de 2022) Semiótica iconoclasta en figuras que dan la espalda o que ocultan el rostro en el lenguaje gráfico,

Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes, 22 pp. 1- 29. https://doi.org/10.12795/Fedro/2022.i22.01

Pastoureau, M., (2008) Noir, Histoire d´une couleur, Éditions du Seuil, Points.

Pastoureau, M., (2016) Rouge, Histoire d´une couleur, Éditions du Seuil, Points.

Pavis, P., (1996). Le Dictionnaire du théâtre, Presses Universitaires de France, Paris.

Pavis, Patrice. (2000) El análisis de los espectáculos, Ediciones Paidos Ibérica.

Pedreira, Massa, J., Martín, Alvarez, M., (2014) Maltrato en la infancia Paidopsiquiatría, pp. 13-30.

Phelan, P., (1993) Unmarked: The Politics of Performance, Psychology Press, Routledge.

Picq, F., (2002) Le féminisme entre passé recomposé et futur incertain.

Cités, n° 9 (1), pp. 25-38. https://doi.org/10.3917/cite.009.0025.

Pilosu, M., (1989) La donna, la lussuria e la chiesa nel medioevo, Génova, p. 27-28. Citado en Melero, Moneo, M. L., (2002) Eva-Ave. La virgen como rehabilitación de la mujer en la Edad Media y su reflejo en la iconografía de la escultura románica, ISSN 0214-4573, , págs. 111-134.

Pineda, E., (2020) Bellas para morir, Prometeo Libros, Argentina.

Piron-Cabaret, M., (1 de febrero de 2024) Voyage au bout de la nuit – Extra Life de Gisèle Vienne, Les blogs pédagogiques, MCEI/Comptes rendus de spectacles vivants.

Recuperado de: https://blogs.parisnanterre.fr/article/voyage-au-bout-de-la-nuit-extra-life-de-gisele-vienne

Plessner, H., (2006) I gradi dell'organico e l'uomo: un'introduzione all'antropologia filosofica, Torino, Bollati Boringhieri.

Pogue, Harrison, R., (1992) Forests: The Shadow of Civilization, The University of Chicago Press, Chicago.

Poiré, L., (4 de noviembre de 2023) Gisèle Vienne : "Violence Is a Structural Language and a Culture", Magazine CND. Citas en español: traducción propia.

Recuperado de : https://magazine.cnd.fr/en/posts/84-gisele-vienne-violence-is-a-structural-language-and-a-culture

Poliakov, Stéphane. (2006) Anatoli Vassiliev : L´art de la composition, Actes Sud-Papiers, Conservatoire National Supérieur D´Art Dramatique, Apprendre 24.

Pollit. J.J., (1987) Arte y experiencia en la Grecia clásica, Xarait Ediciones, Bilbao.

Pouillaude, F., (2009) Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d´œuvre en danse. Librairie Philosophique J. VRIN, Paris.

Praz, M., (1992) La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, Sansoni Editore, Firenze, IX edizione.

Prieto Stambaugh, A., (julio – diciembre de 2007) Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción, Archivo Arte, Artes Escénicas, Revista de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, A.C., Número 12, julio-diciembre 2007, pp. 21-33.

Prósperi, G. (2015) Vientres que hablan: Ventriloquia y subjetividad en la historia occidental, Universidad Nacional de la Plata, La Plata. Libro sobre .pdf.

Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.400/pm.400.pdf

Pulgar, Reguero, J., (1995-1996) Las raíces y las causas de la violencia, Taban que : Revista pedagógica, ISSN 0214-7742, Nº 10-11, 1995-1996, págs. 62-70.

Recuperado de : https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2244104

R.T, AFP, (6 de agosto de 2020) Sanctuaire de Lourdes : L´artiste Deborah de Robertis condamnée pour exhibition sexuelle, Leparisien.

Recuperado de : https://www.leparisien.fr/societe/sanctuaire-de-lourdes-l-artiste-deborah-de-robertis-condamnee-pour-exhibition-sexuelle-06-08-2020-8364432.php

Radio France, (10 de septiembre de 2021) « Je considère que le texte nous ampute de la lecture du réel », Podcast : Par les temps qui courent, France Culture, Radio France.

Recuperado de : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/gisele-vienne-metteuse-en-scene-7098697

Radio France, (15 octobre 2023) Pierre-Michel Menger, sociologue : "J'ai voulu, par mes travaux, étudier l'intimité du travail de création", France musique, Music émoi.

Recuperado de : https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/musique-emoi/pierre-michel-menger-sociologue-j-ai-voulu-par-mes-travaux-etudier-l-intimite-du-travail-de-creation-6279684

Radio France, (19 de diciembre de 2024) France Culture, Journal de 18h, Procès des viols de Mazin, Recuperado de : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/journal-de-18h/dominique-pelicot-condamne-a-20-ans-de-reclusion-criminelle-8190335

Radulović, L. (2009) Pol/rod i religija. Konstrukcija roda u narodnoj religiji Srba, Beograd, SGC, 283-347.

Raich, M. R., (2004) Una perspectiva desde la psicología de la salud de la imagen corporal, Avances en Psicología Latinoamericana, Volumen 22, pp. 15-27.

Recuperado de: https://revistas.urosario.edu.co/index.php/apl/article/view/1261/1144

Ramachandran, Vignesh, (8 de septiembre de 2021) A Stanford Study of Japanese and U.S. Twitter users sheds light on why emotional posts are more likely to go viral, Social Sciences, Stanford Report.

Recuperado de : https://news.stanford.edu/stories/2021/09/cultural-values-influence-goes-viral-social-media

Rancière, J., (1998) Aux bords du politique, La Fabrique, Paris.

Rancière, J., (2004) Malaise dans l´esthétique, Galilée, Paris.

Ranzani, O., (28 de julio de 2019) Luciano Lutereau, Los mitos sobre la adolescencia actual, Página 12.

Recuperado de: https://www.pagina12.com.ar/208240-los-mitos-sobre-la-adolescencia-actual

Ray, L., (julio del 2013) Mark of Cain: Shame, desire and violence, European Journal of Social Theory 16(3):292-309. DOI: 10.1177/1368431013476536

Real-López, M., Peraire, M., Ramos-Vidal, C., Llorca, G., Pereda, N., (23 de marzo de 2023) Abuso sexual infantil y consecuencias psicopatológicas en la vida adulta, Revista de Psiquiatría Infanto-Juvenil, Vol. 40, Número 1, pp. 13-30. DOI : 10.31766/revpsij.v40n1a3

Recoing, E., (2018) Les écritures de la marionnette contemporaine ou les métamorphoses de la dramaturgie, en Martin-Lahmani, S., (2018) Poétiques de l´illusion, Dialogues contemporains entre marionnette et magie, pp. 34-36, Themmaa.

Redacción Barcelona La Vanguardia (28 de septiembre de 2019) ¿La escuela es sexista?, La Vanguardia, El debate de los lectores.

Recuperado de: https://www.lavanguardia.com/participacion/cartas/20190927/47543683738/debate-escuela-sexista-uniforme-escolar-falda-pantalon-segregacion-sexo-velo-hijab.html

Reynolds, Simon., (1998) Energy Flash, Artículo : Independent, Sunday 16 August 1998. Recuperado de : https://www.independent.co.uk/life-style/real-people-selfconfessed-rave-aesthete-simon-reynolds-remembers-10-years-of-hard-coreclubbing-

Ribeiro, A. (2011). La muerte animada. Edward Gordon Craig y la visualidad del teatro de lo inanimado. Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral, 7(14), 36-47. https://doi.org/10.34096/tdf.n14.9038

Richardot, R., (8 de noviembre de 2024) Violences sexuelles dans l'Église : les défis de la justice restaurative, Société, Violences sexuelles, Le Monde.

Recuperado de : https://www.lemonde.fr/societe/article/2024/11/08/violences-sexuelles-dans-l-eglise-les-defis-de-la-justice-restaurative_6382725_3224.html

Richeux, Marie., (11 de diciembre de 2017) « Gisèle Vienne : J´essaie de trouver une contagion sensible avec les spectateurs », Émission : Par les temps qui courent, Paris, France : France Culture.

Rimbaud, A., (2009) Illuminatios, Pocket, Univers Poche, Paris.

Robayo, S., M.L., (2002) Pierre Bourdieu y la teoría sobre la dominación masculina. Revista Colombiana de Sociología, ISSN 0120 – 159X, Vol VII No. 1, pp. 55 – 73.

Robbe-Grillet, A., (1974) Glissements progressifs du plaisir, Producción : André Cohen, Marcel Sébaoun.

Robbe-Grillet, A., (2012) La Jalousie, Éditions Minuit. Ebook.

Robbe-Grillet, A., (28 de julio de 2019) Préface à une vie d'écrivain - Pour une brève histoire du Nouveau Roman, Comment le nouveau roman est-il né ? Les Nuit de France Culture, Épisode 13, France Culture.

Recuperado de : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/preface-a-une-vie-d-ecrivain-avec-alain-robbe-grillet-comment-le-nouveau-roman-est-il-ne-4856471

Robbe-Grillet, C., (2023) Cérémonies de femmes, Grasset Les Cahiers Rouges.

Robledo-Palop, J., (primavera verano 2013) El cuerpo y la sombra, CARTA, N4, Monstruos Actualidad de un mito moderno, Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 20-25.

Rodríguez, A., (18 de mayo de 2022) Presentación del estudio “Mujeres jóvenes y acoso en redes sociales”, Noticias y novedades, Gobierno de España, Ministerio de Ministerio de la Igualdad, Instituto de las mujeres.

Recuperado de: https://www.inmujeres.gob.es/actualidad/noticias/2022/MAYO/acosorrss.htm

Rodríguez, D., (13 de junio de 2024) Algoritmo de chicos, algoritmo de chicas, Opinión/Columna, El País.

Recuperado de: https://elpais.com/opinion/2024-06-13/algoritmo-de-chicos-algoritmo-de-chicas.html

Rodríguez, Piedra, R., Seoane, Lago, A., Pedreira, Massa, J.L., (2006) Niños contra niños: el bullying como trastorno emergente, Anales de Pediatría, (Barc) 2006;64(2):162-6.

Recuperado de: https://analesdepediatria.org/es-pdf-13084177

Rosen, J. C., Srebnik, D., Saltzberg, E., Wendt, S., (1991). Development of a body image avoidance questionnaire. Psychological Assessment: A Journal of Consulting and Clinical Psychology, 3(1), 32–37. https://doi.org/10.1037/1040-3590.3.1.32

Rossignol, J. P., (mayo de 2012) 40 Portraits, Gisèle Vienne, La presse, P.O.L

Recuperado de : https://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-1509-4

Rothko, M., (2015) La réalité de l´artiste, Philosophies de l´art, Champs arts, Flammarion.

Rothko, M., (18 de octubre de 2023 – 02 de abril de 2024) Mark Rothko, Fondation Louis Vuitton, Paris.

Roy, S. (21 de marzo de 2022). Boris Charmatz/Gisèle Vienne review – sleepwalking, with vampires, The Guardian (Online), London (UK): Guardian News & Media Limited.

Recuperado de: https://www.theguardian.com/stage/2022/mar/21/boris-charmatz-gisele-vienne-review-sleepwalking-with-vampires

Russo y Di Stefano (2014) Post-Human Body and Beauty, Cuerpo post-humano y belleza, Philosophy of Scientific and Technological Practice, Cuadernos de Bioética XXV 2014/3. Recuperado de: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://aebioetica.org/revistas/2014/25/85/457.pdf

Ryngaert, J.P., Sermon, J., (2006) Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition, éditions Théâtrales, Montreuil.

Sade, Donatien, (1998) Les 120 journées de Sodome (1785), 10/18, Paris.

Sadin, E., (2023) Hacer disidencia, Una política de nosotros mismos, Herder, Barcelona. Traducción de Maria Pons Irazábal.

Sáez, M. L., (2016) Actas del III Encuentro Platense de Investigadores/as sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas, Los efectos del lenguaje: la performatividad como acto ideológico y el arte como espacio normado, Vesna Brzovic Gaete, p. 97-105, UNLP Santiago de Chile, 2016.

Saiti, R., Khouri, K., (2024) Exposición: Passé Inquiet, musées, exil et solidarité, (del 16 de febrero al 30 de junio de 2024) comisarios Rasha Saiti y Kristine Khouri, coordinadora Amandine Nana, Palais de Tokyo, Paris.

Saletti Cuesta, Lorena. 2008. Propuestas Teóricas Feministas En Relación Al Concepto De Maternidad. Clepsydra. Revista Internacional De Estudios De Género Y Teoría

Feminista, n.º 7 (enero), 169-83.
https://www.ull.es/revistas/index.php/clepsydra/article/view/2442

Samper, García, P., Pérez-Delgado, E., Mestre, Escrivá, V., (2000) ¿Cómo perciben los adolescentes la relación con sus padres?, Familia. Revista de Ciencias y Orientación Familiar. 2000, n.º 21, pp. 43-55.

Recuperado de: https://summa.upsa.es/viewer.vm?id=28304&lang=es

Sanchis, Cordellat, F., Domènech, Llaberia, E., (2010) Ideación y conducta suicida en los jóvenes, Revista de psicoterapia, Vol. 21, Número 84, pp. 5-24.

Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3739302.pdf

Santana, Romero, L., Machín, Suárez, R., (diciembre de 2005) El sufrimiento del adulto abusado sexualmente en la infancia. Una aproximación clínica. Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental, vol. VIII, núm. 4, pp. 679-693.

Recuperado de : chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.redalyc.org/pdf/2330/233017491007.pdf

Sarrazac, J.P., (2010). Le théâtre de l'absurde et ses métaphores, Harmattan, Paris.

Sarrazac, J.P., (2010) Lexique du drame moderne et contemporain, Circé Poche.

Sarrazac, Jean-Pierre (2006) El impersonaje: Una relectura de La crisis del personaje Literatura: teoría, historia, crítica, núm. 8, pp. 353-369, Universidad Nacional de Colombia Bogotá, Colombia.

Sartori, G., (1998) Homo videns, La sociedad teledirigida, Taurus.

Schechner, R., (2000) Performance teoría y prácticas interculturales, Libros de Rojas, Universidad de Buenos Aíres.

Schlemmer, O., (2019) El teatro de la Bauhaus, Casimiro libros, Madrid.

Schmidt, L. E. (1998). From demon possession to magic show: Ventriloquism, religion, and the enlightenment. Church History, 67(2), 274-304.

Retrieved from https://login.bucm.idm.oclc.org/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/demon-possession-magic-show-ventriloquism/docview/217498876/se-2

Schulz, B., (2011) Tratado de los maniquíes, Maldoror.

Scribano, A., (febrero de 2008) Fantasmas y fantasías sociales: Notas para un homenaje a T. W. Adorno, Intersticios Revista sociológica de pensamiento crítico, ISSN 1887 – 3898, Vol. 2 (2).

Scudder, Shana, (2015) Ph.D. Rewriting Rhetorical Perfection: Claiming Agency and Enacting Embodiment Within Ballet's Culture of Perfection.

Recuperado de: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Scudder_uncg_0154D_11758.pdf

Segarra, Marta, Haraway, Donna, (5 de marzo del 2018) Donna Haraway Conversación con Marta Segarra, CCCB, Barcelona.

Recuperado de: https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/donna-haraway/228678

Segato, R., (2018) Contra-pedagogías de la crueldad, Prometeo Libros, Buenos Aíres.

Sermon, J., (18 – 20 de octubre de 2006) L'entre-deux lagarcien : Le personnage en état de l´incertitude, en Problématiques d'une œuvre, Colloque du Strasbourg.

https://www.theatre-contemporain.net/video/Les-problematiques-d-une-oeuvre-intervention-de-Julie-Sermon

Sermon, J., (2009) « Artifices, artefacts », propos recueillis par Julie Sermon, Théâtre/Public, n°193, pp. 80 - 88, La marionnette, Traditions, croisements, décloisonnements, Gennevilliers, 2009-2.

Sermon, J., (2014) "Entre exposition des effigies et ventriloquie : circulation des voix à travers l'espace et les corps dans Jerk (2008) et Last spring : A prequel (2011), de Gisèle Vienne", Revue Études théâtrales (ISSN : 0778-8738)

Published by L'Harmattan

https://www.editionsharmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=revue&no=924

Sermon, J., (2016) Les fantasmes marionnettiques de Gisele Vienne : Figures dissociatives et corps glorieux, Marionnette, corps frontière, Artois Presses Université.

Sermon, J., (2021) Morts ou vifs, Pour une écologie des arts vivants, B42, Paris.

Shelley, Mary W., (1831) Frankenstein or The Modern Prometheus, London: Henry Colburn and Richard Bentley, New Burlington Street. p. 5.

Versión digitalizada de la edición original en: https://www.gutenberg.org/files/42324

Shusterman, R., (1992) L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire. Collection Le sens commun, Les Éditions de Minuit, Paris.

Sieffert, René, (1979), Nô et Kyôgen. Theatre du Moyen Âge, t. II, Presses orientalistes de France.

Silva, Diverio, I., (2006) Adolescencia y comportamiento de género, Introducción, Número 73. Adolescencia y comportamiento de género, pp. 7-9, Revista de Estudios de juventud, Injuve.

Recuperado de: chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.injuve.es/sites/default/files/revista73_eltema.pdf

Silva, Diverio, I., (2007) La adolescencia y su interrelación con el entorno, Injuve. Instituto de la Juventud.

Recuperado de: https://www.injuve.es/observatorio/familia-pareja-e-igualdad-de-genero/la-adolescencia-y-su-interrelacion-con-el-entorno

Sinani, D., (2013) Demoni i rituali, Etnoloska biblioteka, Knjiga 74, Beograd.

Six, Flora, (25 de febrero de 2024) Pornocratès, la femme au cochon, Audio & Podcast, Recuperado de: https://www.rts.ch/audio-podcast/2024/audio/pornocrates-la-femme-au-cochon-28416665.html

Smith, R. (2002). Ice Ballet: The Origins of Figure Skating as Art, Routledge, London.

Soley-Beltrán, P., (2015) ¡Divinas! Modelos, poder y mentiras, Anagrama.

Sontag, S. (2003). Regarding the Pain of Others, Picador, New York.

Soriano, Faura, F.J., (diciembre 2015) Promoción del buen trato y prevención del maltrato en la infancia en el ámbito de la atención primaria de salud. En Recomendaciones PrevInfad / PAPPS [en línea].

Recuperado de : http://www.aepap.org/previnfad/Maltrato.htm

Sourd, P., (20 de febrero de 2016) Mots de ventre, La Culture, M Le Magasine du Monde.

Sperber, Dan. (1988) El simbolismo en general, Prólogo: M. Jesús Buxó Rey, Editorial Anthropos.

Stockhausen on Music: Lectures and Interviews, ed. Robert Maconie (Marion Boyars, 1989), 24–25, London.

Szondi, Peter, (1983) Théorie du drame moderne. Lausanne: L'Âge d'homme.

Sarrazac, J. P., (2006) El impersonaje: Una relectura de La crisis del personaje Literatura: teoría, historia, crítica, núm. 8, 2006, pp. 353-369 Universidad Nacional de Colombia Bogotá, Colombia.

Sánchez, J., A., (2015) Prácticas de lo real en la escena contemporánea, Visor Libros.

Spiegelpercht, Coll. Adrian, Museum of Ethnology Hamburg, Recuperado de: https://markk-hamburg.de/en/objekte/mask-and-costume-of-a-spiegelpercht-mirror-perchta/

Takahashi, Melanie, (2004) Theatre in search of a storyline: The role of the "technoshaman" in rave culture, Michael, J. (2004) Section three: Spirituality through

the Science of Sound: The DJ as Technochaman in Rave Culture, pp. 239-267, The Continuum International Publishing Group, New York.

Tappolet, B., (12 de diciembre de 2024) Gisèle Vienne, Mouvement.

Recuperado de: https://www.mouvement.net/gisele-vienne

Teicher, M. H., (mayo de 2002), Neurología del maltrato en la infancia, Investigación y Ciencia, número 59, pp. 59-67.

Teran, Óscar, (1983) El discurso del poder, Folios, México.

The Indianapolis Public Library, Digital Indy, (2004) Shari Lewis hand puppets, Collection: The Children's Museum of Indianapolis, Indianapolis-Marion County Public Library. Recuperado de : https://www.digitalindy.org/digital/collection/tcm/id/1786/

Thibaudat, J.P., (8 de diciembre de 2023) Gisèle Vienne cherche un Walser désespérément, Journal Le Club de Mediapart.

Recuperado de : https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/081223/gisele-vienne-cherche-un-walser-desesperement

Théval, V., (2019) L´Étang, Presentación, por Vincent Théval para el Festival de Otoño de París 2019, página web oficial de la artista.

Recuperado de : https://www.g-v.fr/fr/shows/letang/

Théval, V., (2021) « À travers nos imaginaires » Entretien avec Gisèle Vienne, par Vincent Théval, Le Portrait Gisèle Vienne est présenté avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels.

Recuperado de : chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.mc93.com/sites/default/files/medias/fichiers/2024/03/portraitvienneweb5.pdf

Théval, V., (2023) Entretien, Propos recueillis par Vincent Théval, Dossier de press Gisèle Vienne, Festival d´Automne 2023, septembre – décembre.

Recuperado de : chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://theatre-contemporain.net/images/upload/pdf/f-2b2-650826e54b06f.pdf

Toledo, Jofré, María Isabel. (2012). Sobre la construcción identitaria. Atenea (Concepción), (506), 43-56. https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622012000200004

Touraine, A., (2011) Sociologie de l´action, Éditions Seuil.

Trappolet, B., (9 de febrero de 2011) Poupée de glace, Genèveactive, Magazine culturel de la métropole lémanique.

Recuperado de: https://www.geneveactive.ch/article/poupee-de-glace/

Trappolet, B., (22 de diciembre de 2024) Gisèle Vienne, Mouvement.

Trimingham, Melissa, (2012) How to think a puppet, Forum Modern Theater.

Recuperado de: https://www.academia.edu/12617700/How_to_Think_a_Puppet

Trosman, Carlos, (2009) David Le Breton: Pensar el cuerpo es pensar el mundo", Editorial Revista Topia, N° 86, agosto 2009.

Recuperado de: https://www.topia.com.ar/

Turner, V. (1969). The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Aldine Publishing, Chicago.

Turner, Victor. (1999) "Símbolos en el ritual ndembu", En: La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu. Siglo XXI, Madrid. pp. 21-35.

Tío, J., (2020) La formación del sentimiento de identidad en la adolescencia, Temas de psicoanálisis, Núm. 20 – Julio 2020.

Recuperado de: chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.temasdepsicoanalisis.org/wp-content/uploads/2020/07/Jorge-Ti%C3%B3.-La-formaci%C3%B3n-del-sentimiento-de-identidad-en-la-adolescencia..pdf

U.S. Department of Health and Human Services, (2019) Child Welfare Information Gateway: Consecuencias a largo plazo del maltrato de menores. Washington, DC: U.S. Department of Health and Human Services, Administration for Children and Families, Children's Bureau.

Ubbersfeld, A., (1998) Lire le théâtre I, Belin, Paris.

Ubersfeld, A., (1996). La dramaturgie, Éditions de Minuit, Paris.

Ungar, V., (2001) Imaginación, fantasía y juego, Psicoanálisis APdeBA – Vol. XXIII – N3, pp. 695-711.

Recuperado de: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.psicoanalisisapdeba.org/wp-content/uploads/2019/02/032001ungar.pdf

United Nations, (1989) Convention on the Rights of the Child. United Nations. Recuperado de: https://research.un.org/en/crc35

UNODC, (Viena, 2019) Estudio mundial sobre el homicidio.

Recuperado de:
chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.cdeunodc.inegi.org.mx/unodc/wp-content/uploads/2021/08/GSH_Booklet1_SPANISH.pdf

Urribe, Aramburo, N.I., (2011) Maltrato infantil, Fantasma y Responsabilidad Subjetiva, En Encuentro Internacional de Investigadores en Derecho y Psicoanálisis – 1° ed. – Buenos Aires: Letra Viva, 2011.

Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/280319921_Maltrato_infantil_fantasma_y_responsabilidad_subjetiva_En_Encuentro_internacional_de_investigadores_en_Derecho_y_Psicoanalisis_Memorias_de_evento_en_Argentina

Vale, V., Juno, A., (1989) Modern primitives, Research Publications, San Francisco.

Valencia, S., (2010) Capitalismo gore, Editorial Melusina.

Van der Kolk, B. A. (2014). El cuerpo lleva la cuenta: Cerebro, mente y cuerpo en la superación del trauma. New York : Viking Penguin.

Vattemare, A., (2023) Comité de l´histoire, BNF, Bibliothèque National de France.

Recuperado de: http://comitehistoire.bnf.fr/dictionnaire-fonds/alexandre-vattemare

Vattemare, A., (2024) BBF, Bulletin des Bibliothèques de France,

Recuperado de : https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1964-08-0333-002

Vega, V.C., Roitman, D., Barrionuevo, J. A., (julio de 2011) Influencias del apego a la madre en el vínculo con los pares en la adolescencia. Diferencias entre una muestra femenina clínica y no clínica, Anuario de Investigaciones, vol. XVIII, pp. 381-398 Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Recuperado de:
chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.redalyc.org/pdf/3691/369139947041.pdf

Velasco-Pufleau, L., (2020) Introduction. Son, musique et violence, Transposition, musique et science social, Hors-série 2.

Recuperado de : https://journals.openedition.org/transposition/5160

Vienne, G., (2001) Showroomdummies,

Présentation. https://www.g-v.fr/fr/shows/showroomdummies-2/

Vienne, G., (2004) I Apologize, Presentación, La página web oficial de Gisèle Vienne.

Recuperado de : http://www.g-v.fr/creations/vf-iapologize-frameset.htm.

Vienne, G., (2004) I Apologize, [video], DACM, Le Quartz – Scène nationale de Brest, traducción propia.

Vienne, G., (2005) Une belle enfant blonde/A young, beautiful blonde girl, Presentación. Página web oficial de Gisèle Vienne.

Recuperado de : https://www.g-v.fr/fr/shows/une-belle-enfant-blonde/

Vienne, G., Cooper, D., (2005) Une belle enfant blonde, [video], DACM, Le Quartz – Scène nationale de Brest, traducción propia.

Vienne, G. (2007), Kindertotenlieder, Presentación, La página web oficial de Gisèle Vienne. Recuperado de: http://www.g-v.fr/en/shows/kindertotenlieder/

Vienne, G., Cooper, D., (2007) Kindertotenlieder [video], DACM, Le Quartz – Scène nationale de Brest, traducción propia.

Vienne, G., (2008) Jerk, Presentación, Página web oficial de Gisèle Vienne.

Recuperado de: https://www.g-v.fr/fr/shows/jerk/ 12 de enero 2021.

Vienne, G., Cooper, D., (2008) Jerk [video], DACM, Le Quartz – Scène nationale de Brest, traducción propia.

Vienne, G., (2008) Last Spring- A Prequel, 40 portraits 2003 – 2008, Bienal de Performance 19,

Recuperado de : https://www.youtube.com/watch?v=3GmvCDmqaRI

Vienne, G., (2009) *Éternelle Idole*, Présentation.

Recuperado de : https://www.g-v.fr/fr/shows/Éternelle-idole/

Vienne, G., Cooper, D., (2009) *Éternelle Idole* [video], DACM, Le Quartz – Scène nationale de Brest, traducción propia.

Vienne, G., Bideau, R., (2009) Showroomdummies#2, Présentation, Página web de Gisèle Vienne.

Recuperado de : https://www.g-v.fr/fr/shows/showroomdummies/

Vienne, G., Cooper, D., (2009) Showroomdummies#2, [video], DACM, Le Quartz – Scène nationale de Brest, traducción propia.

Vienne, G., (2010) This is how you will disappear, Presentación, página web oficial de Gisèle Vienne,

Recuperado de: https://www.g-v.fr/fr/shows/this-is-how-you-will-disappear/

Vienne, G., Cooper, D., (2010) This is how you will disappear [video], DACM, Le Quartz – Scène nationale de Brest, traducción propia.

Vienne, G., (2011) Last Spring: A Prequel, Presentación, página web oficial de Gisèle Vienne.

Recuperado de: https://www.g-v.fr/fr/shows/last-spring-a-prequel/

Vienne, G., (2011) Last Spring: A Prequel, [video],], DACM, Le Quartz – Scène nationale de Brest, traducción propia.

Vienne, G., (2012) 40 Portraits, 2003 – 2008, Textos de Cooper, D., Dourthe, P., P.O.L

Vienne, G., (23 de marzo de 2012) À l´occasion de la parution de 40 Portraits, 2003 – 2008, © Jean Paul Hirsch, éditions P.O.L, Paris.

Recuperado de : https://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-1509-4

Vienne, G., (2012) Gisèle Vienne, « Spectres et mannequins sur la scène contemporaine », Conferencia en el coloquio : Surmarionnettes et mannequins – Craig, Kantor et leurs héritages contemporains, Auditorium de la Médiathèque Voyelles, Charleville-Méziéres.

Vienne, G., (2012) Les vertus de la contradiction, Danse et Cinéma, dir. Stéphane Bouquet, CND et Capricci, 2012, p. 145 (139-149), Paris.

Vienne, G., Bideau-Rey, E., (2013) Showroomdummies#3, Présentation.

Recuperado de: https://www.g-v.fr/fr/shows/showroomdummies-3/

Vienne, G., (2013) The Pyre, Presentación, Página web oficial de Gisèle Vienne.

Recuperado de: https://www.g-v.fr/en/shows/the-pyre/

Vienne, G., (2013) The Pyre, [video],], DACM, Le Quartz – Scène nationale de Brest, traducción propia.

Vienne, G., (2015) The Ventriloquists Convention, Présentation.

Recuperado de : https://www.g-v.fr/fr/shows/the-ventriloquists-convention/

Vienne, G., (2015) The Ventriloquists Convention, [video],], DACM, Le Quartz – Scène nationale de Brest, traducción propia.

Vienne, G., (15 de agosto de 2015) Entrevista con Gisele Vienne, The Ventriloquist Convention, Puppentheater Halle. Estreno mundial. Internationales SOmmerfestival Kampnagel, Homburg.

Vienne, G., (2017) Crowd, Présentation.

Recuperado de : https://www.g-v.fr/fr/shows/crowd/

Vienne, G., (2017) Crowd, [video],], DACM, Le Quartz – Scène nationale de Brest.

Vienne, G., (6 de julio de 2018) Crowd, Nave 11, Sala Fernando Arrabal, Matadero, Madrid.

Vienne, G., (2018) Gisèle Vienne, Exposition, Les Abattoires, Musée -Frac Occitanie, Toulouse.

Vienne, G., Bideau-Rey, E., (2020) Showfordummies#4, Présentation.
Recuperado de : https://www.g-v.fr/fr/shows/showroomdummies-4/
Vienne, G., (2020) L´Étang, Présentation.
Recuperado de : https://www.g-v.fr/fr/shows/letang/
Vienne, G., (2020) L´Étang, [video],], DACM, Le Quartz – Scène nationale de Brest.
Vienne, G., (2021) L´Étang, Théâtre Amandiers Nanterre, Paris.
Vienne, G., (2021) Kindertotenlieder, Festival d´Automne, Paris.
Vienne, G., (2023) Extra Life, Présentation, la página web oficial de Gisèle Vienne.
Recuperado de : https://www.g-v.fr/fr/shows/extra-life/
Vienne, G., (8 de diciembre de 2023) en el marco del Festival d'Automne à Paris & Chaillot — Théâtre National de la Danse, Théâtre Salle Oleg Efremov, MC93, Bobigny, Paris.
Vienne, G., (2023) Extra Life, Programa de mano, MC93 en el marco de Festival d'Automne, Paris.
Vienne, G., (11 de enero de 2024) Extra Life, Centro de Cultura Contemporánea Conde Duque, Madrid.
Vienne, G., (2024) Films, Jerk de Gisèle Vienne.
Recuperado de: https://www.g-v.fr/fr/movies/jerk-de-gisele-vienne/
Vigarello, G., (2017) El sentimiento de sí, Historia de la percepción del cuerpo (S. XVI – S. XX), Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Libro sobre .pdf.
Vincent, A., (30 de agosto de 2022) Ghost stories, opium and rain: the doomed holiday that inspired Shelley´s Frankenstein, Editor, Penguin, UK.
Recuperado de: https://www.penguin.co.uk/articles/2022/08/geneva-holiday-frankenstein-mary-shelley
Vincentelli, E., (31 de julio de 2018) Studying the Mechanics of Comedy With 525 Ventriloquists, The New York Times,
Recuperado de: https://www.nytimes.com/2018/07/31/insider/ventriloquists-convention-behind-the-scenes.html
Von Kleist, Heinrich, (1988) Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de Arte y Filosofía, Ediciones Hiperión, Madrid.
Vouilloux, Bernard. (2012) Le tableau vivant, entre genre et dispositif. Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques, n°22, 2012. Entre code et corps. Tableau vivant et photographie mise en scène. pp. 91-103 ; doi : https://doi.org/10.3406/fdart.2012.986;

Vouilloux, B., (2015) Le tableau vivant. Phryné, l´orateur et le peintre, Flammarion, Champs arts, Paris.

Vouilloux, Bernard, (20 de abril de 2019). Gisèle Vienne : Disturbance in Representation. Publications. https://www.g-v.fr/fr/publications/

Vouilloux, B., (2020) Gisele Vienne Plateaux Fantasmatiques, Shelter Press. Traducción propia de las citas en español.

Vox, Valentine, (2024) Página web oficial del artista. Recuperado de: https://www.valentinevox.net/

Wade, M., (20 de enero de 2016) Gisèle Vienne & Dennis Cooper / The Ventriloquists Convention, News, Flashart.

Walser, R., (2022) L´Étang et Félix, Éditions Zoé, Genève, traducción al francés de Éditions Zoé y Gilbert Musy (1999).

Walter, N., (2010) Muñecas vivientes, Turner Noema. E-book.

Watson, R.I., Lindgren, H. C., (1991) Psicología del niño y del adolescente, Limusa.

Weiss, A. S., (2000) Theater of the Ears, página web oficial de Valère Novarina.

Recuperado de: https://www.novarina.com/Theater-of-the-ears

Wieviorka, M., (2005) La Violence, Hachette, Paris.

Winnicott, D.W. (1960). La contratransferencia. En Los procesos de maduración y el ambiente facilitador (pp. 207-216) Barcelona: Paidos, 1992.

World Encyclopedia of Puppetry Arts, (2024) Ventrílocuo, Presentación, Union Internationale de la Marionette, World Encyclopedia of Puppetry Arts.

Recuperado de: https://wepa.unima.org/es/ventrilocuo/

Xiaomei Li, Nathan A Jorgensen, Nancy L McElwain, Eva H Telzer, (2022) Toddler Mother Attachment Moderates Adolescents' Behavioral and Neural Evaluation of Trustworthiness, Social Cognitive and Affective Neuroscience. https://doi.org/10.1093/scan/nsac009

Yarza, Joaquín (1984), "De casadas, estad sujetas a vuestros maridos, como conviene en el Señor", La imagen de la mujer en el arte español: Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, pp. 53-72, UAM Ediciones.

Young, I. M., (1990) Throwing Like a Girl: And Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

Zizek, S., (2009) Sobre la violencia, Seis reflexiones marginales, Paidós, Barcelona.

Zwirner, D., (2018) Christopher Williams: Normative Models, Hanover. Página web de David Zwirner, Gallery of Contermporary Art, New York, Los Angeles, London, Paris, Hong Kong.

Recuperado de: https://www.davidzwirner.com/collect/christopher-williams-normative-models-book

ANEXO I

STÉRÉOTYPIE (2003)

TRANEN VEINZEN (2004)

SHOWROOMDUMMIES (2001)

SHOWROOMDUMMIES#2 (2009)

SHOWROOMDUMMIES#3 (2013)

SHOROOMDUMMIES#4 (2020)

ANEXO II

I APOLOGIZE (2004)

© Philippe Munda

© Frédéric Nauczyciel

© Frédéric Nauczyciel

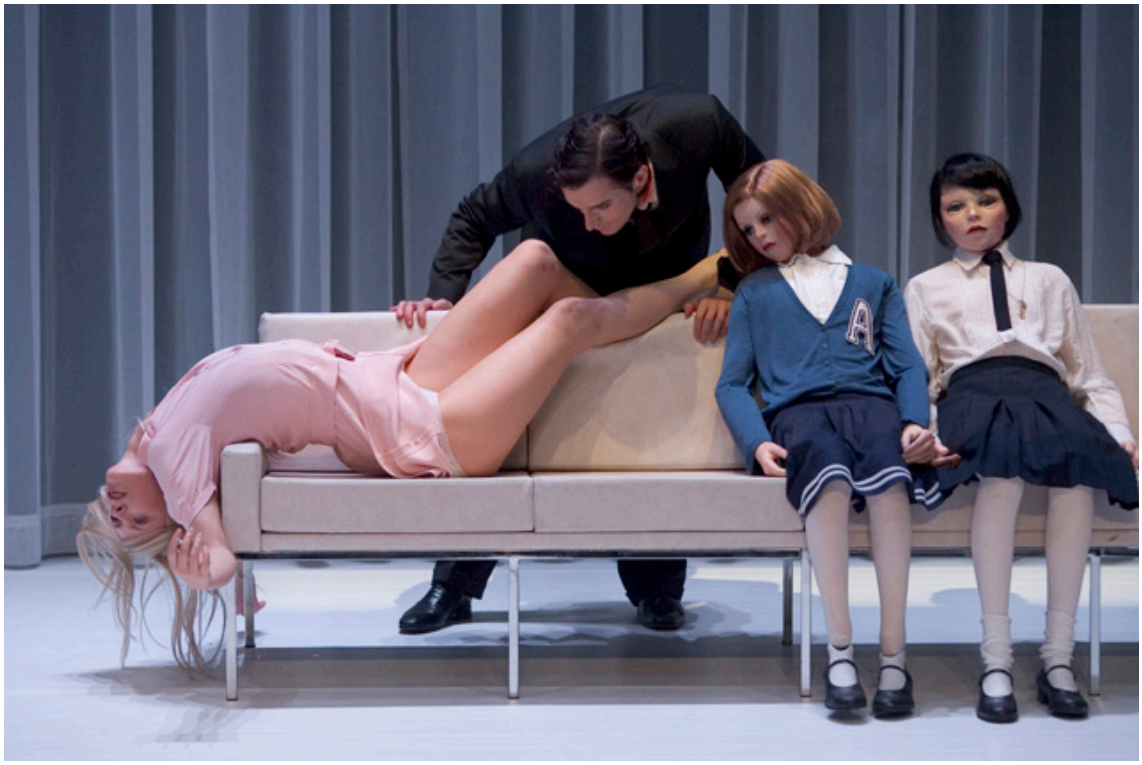
© Frédéric Nauczyciel

© Frédéric Nauczyciel

UNE BELLE ENFANT BLONDE (2005)

© Christophe Raynaud de Lage

© Christophe Raynaud de Lage



© Christophe Raynaud de Lage

© Christophe Raynaud de Lage

ANEXO III

KINDERTOTENLIEDER (2007)

©Mathilde Darel

© Mathilde Darel

ANEXO IV

JERK (2008)

© Alain Monot

ANEXO V

ÉTERNELLE IDOLE (2009)

ANEXO VI

THIS IS HOW YOU WILL DISAPPEAR (2010)

© Seldon Hunt

© Seldon Hunt

© Silveri

© Christophe Raynaud de Lage

© Christophe Raynaud de Lage

© Christophe Raynaud de Lage

© Silveri

© Seldon Hunt

© Seldon Hunt

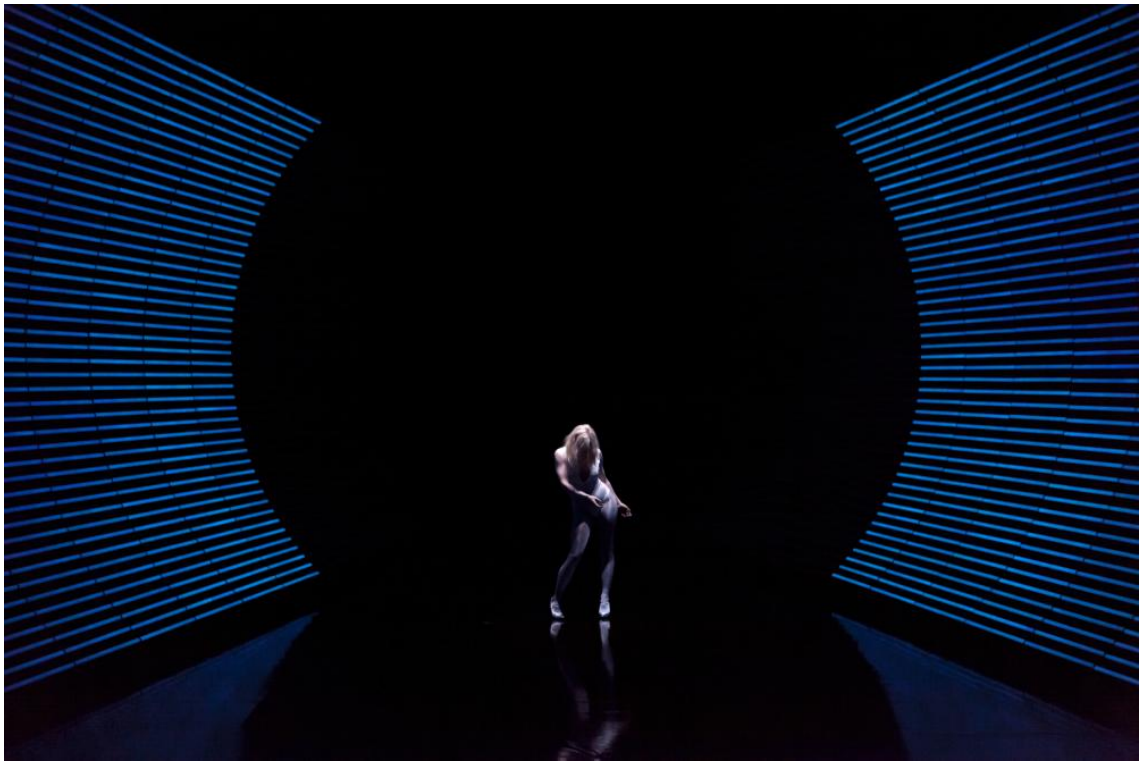
ANEXO VII

THE PYRE (2013)

© Hervé Véronèse

© Hervé Véronèse

© Hervé Véronèse



© Hervé Véronèse

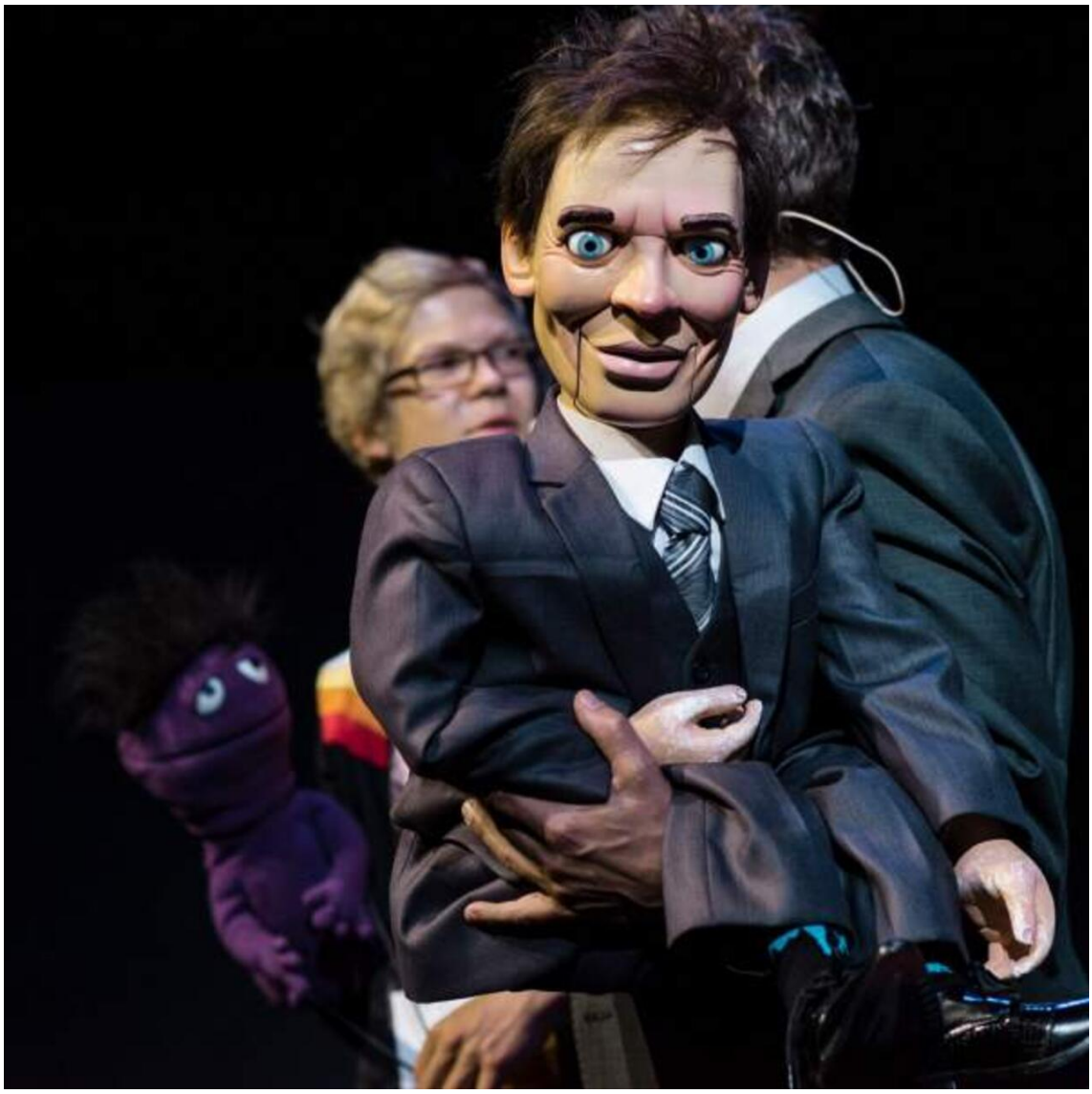
© Hervé Véronèse

ANEXO VIII

THE VENTRILOQUISTS CONVENTION (2015)

© Alain Walther

© Estelle Hanania



© Falk Wenze

© Estelle Hanania

© Kerstin Behrendt

ANEXO IX

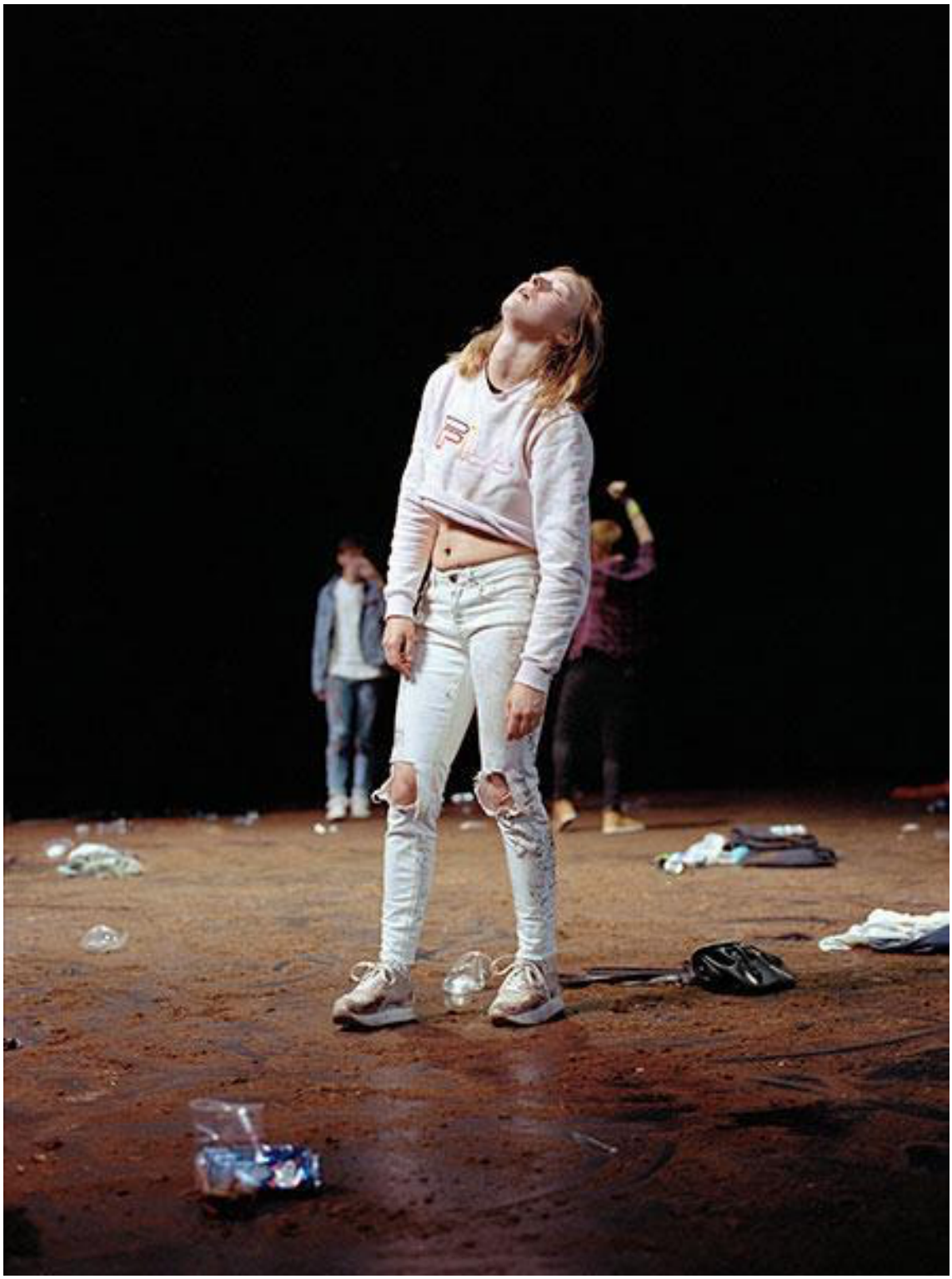
CROWD (2017)

© Mathilde Darel

© Estelle Hanania

© Estelle Hanania

© Estelle Hanania



© Estelle Hanania

ANEXO X

L´ÉTANG (2020)

©Jean-Louis Fernandez Adèle Haenel

© Estelle Hanania Adolescente de G. Vienne

© Estelle Hanania Adèle Haenel

© Estelle Hanania Adèle Haenel

© Estelle Hanania Adèle Haenel

© Estelle Hanania Ruth Vega Fernandez y Adèle Haenel

© Estelle Hanania Ruth Vega Fernández

© Estelle Hanania Ruth Vega Fernández

ANEXO XI

EXTRA LIFE (2023)

©Estelle-Hanania

©Estelle-Hanania

©Estelle-Hanania

©Estelle-Hanania

©Estelle-Hanania