

LA DANZA DE LAS FURIAS

Susana Carro Fernández
Universidad de Oviedo

A lo largo de la historia el cuerpo de la mujer se ha visto imbuido en relaciones de poder y de dominación: ha sido supliciado en los mitos y tragedias, ha sido leído como castigo por la tradición judeo-cristiana; dominado y sometido a su destino biológico por los autoproclamados ilustrados y subordinado a minuciosos dispositivos y disciplinas que lo cercan, lo marcan, le imponen signos y costumbres que perduran en pleno siglo XXI.

Del mismo modo que una comprensión profunda sobre las relaciones entre violencia de género y poder pasa por la deconstrucción de la corporalidad femenina, una reflexión sobre la liberación de la mujer pasa por la creación de una nueva mirada sobre el cuerpo de la mujer.

Con tal objetivo, este artículo hará un recorrido a través de los textos que identifican el cuerpo de la mujer como lugar para la creación de un nuevo orden simbólico. Pero, este estudio, no quedará limitado al terreno del pensamiento sino que se trasladará al dominio estético de la danza y las artes plásticas lugares despojados de la austeridad del concepto y, por tanto, con un enorme poder de seducción y difusión.

LA DANZA DE LAS FURIAS

No hay improvisación en el taller fotográfico de La Salpêtriè. Paul Regnard y Albert Londe iluminan la sala, preparan la escena, insisten en la rigidez de la pose y ultiman el retocado del negativo. Jean-Martin Charcot, dirige con mirada positivista la primera alianza entre la neurología y la recién nacida técnica fotográfica: registro mecánico de los síntomas y catalogación objetiva de la enfermedad. Pero ¿cuáles son las imágenes patológicas que científicos y técnicos se obstinan en retratar a partir de 1875 y que persiguen durante casi quince años?: catalepsias, paraplejias, blefaroespasmos, auras, contracturas de la cara, cifosis histéricas, parálisis faciales, contorsiones y gritos. Cuerpos de mujeres que, abandonadas por la razón, despliegan movimientos insumisos a cualquier convención. El trabajo en el taller fotográfico será recopilado por Bourneville y Régnard en *Iconographie Photographique de La Salpêtrière (1876-1880)*. En 1888, Albert Londe, en colaboración con Gilles de la Tourette y Richer, elabora una nueva edición de la *Iconographie*, titulada *Nouvelle Iconographie de La Salpêtrière*.

Es sabido que Charcot y sus discípulos estimulaban las llamadas poses histéricas mediante toda suerte de medios electroquímicos y acústicos que suponían una sesión tortuosa para la paciente. Todo método expeditivo era justificado con tal de asistir al espectáculo de los cuerpos despojados de la razón.



La gestualidad de las pacientes de Charcot golpea nuestros hábitos dinámicos tan singularmente enraizados, sacude las convenciones del movimiento socialmente aprendido y hace desviar la mirada de la mente decimonónica. El movimiento no restringido por convenciones se muestra pues altamente subversivo y de ahí que sea elevado al rango de síntoma patológico. La conmoción motriz de los cuerpos de las pacientes de Charcot contagia al espectador, conmociona su mente y le hace interrogarse sobre los prejuicios que limitan nuestras vidas y encorsetan nuestros cuerpos. Despojado de la represión moral, el cuerpo de la mujer padece una saturación de sexualidad que Freud, discípulo aventajado de Charcot, calificará de patológica. Esta connatural “histerización del cuerpo de la mujer” sólo remitirá a través del destino biológico de la reproducción dentro del ámbito del hogar. La danza de las furias, bacantes y ménades; la danza de los cuerpos sin ataduras, quedará integrada a la esfera de la práctica médica y descalificada como enfermedad.

II. ANATOMÍA POLÍTICA

El control del cuerpo de las mujeres ha sido y continúa siendo estrategia universal del patriarcado sobre la que apuntalar la sumisión. La “histerización del cuerpo de la mujer” no es más que un ejemplo de cómo incluso la objetividad médica pierde rigor frente a una ideología que, diluida en todo nuestro acervo cultural, se apodera del cuerpo de las mujeres imponiéndole su dominio y autoridad. El paradigma científico se alía a la ideología patriarcal para construir un cuerpo femenino fundado en la idea de incompletud y mutilación: la envidia del pene será el patrón desde el que Freud proyecte un cuerpo femenino castrado, neurótico y, por tanto, caso clínico.

Michel Foucault arrojó luz sobre el modo en que las sociedades contemporáneas construyen al sujeto discursivamente a través de la subordinación del cuerpo. El cuerpo, afirma el autor en *Vigilar y castigar*, está directamente inmerso en un campo político y las relaciones de poder operan sobre él como una presa inmediata. El cuerpo se convierte así en objeto sometido a una sociedad disciplinaria que emplea técnicas y procedimientos para formar cuerpos-máquina de una cadena productiva. Pero el cuerpo no es sólo objeto sino también sujeto de poder y, como tal, entra en relación con otros micropoderes de los que resulta la creación de normas, contratos, convenios, acuerdos o formas de propiedad que involucran al cuerpo.

Pero he ahí que la relación del poder con el cuerpo masculino y el femenino es diversa pues sólo el sujeto de poder masculino ejecuta una política sexual que convierte al cuerpo femenino en receptáculo pasivo del poder. La política sexual del patriarcado, extraordinariamente conceptualizada por Kate Millet, desarrolla todo tipo de estratagemas para conseguir la sujeción física e ideológica del cuerpo de las mujeres. El Foucault de la *Microfísica del poder* parece percatarse sólo de la construcción del cuerpo del individuo pero, añadamos, que esa construcción sabe de géneros: si la tradición judeocristiana transmite la idea del cuerpo de la mujer como castigo, el patriarcado consentido en las sociedades occidentales, enseña a vivir la diferencia anatómica como diferencia cultural. Objeto *Vigilado* y también *Castigado* por el poder patriarcal y su particular red de compromisos, relaciones y vínculos.

Si bien el poder patriarcal construye al sujeto femenino a través de la subordinación, cosificación y medicalización de su cuerpo, ese mismo poder habilita posibilidades de resistencia. El discurso, dirá Foucault en *Historia de la sexualidad*, al mismo tiempo que procede a la construcción de un sujeto también funda la condición para su deconstitución. ¿Dónde localizar aquellos resquicios del poder desde los que resistir, crear y transformar? Pues precisamente en aquello que ha sido objeto de escarnio por parte del poder patriarcal, en este caso, la mujer y su cuerpo. Según la pensadora francesa Hélène Cixous, es necesario dar paso a una nueva conceptualización del cuerpo de la mujer y del sujeto femenino como activadora de la resistencia, como portadora de un lenguaje nuevo e insurrecto. «Cuando el “reprimido” de su cultura y su sociedad regresa, el suyo es un retorno explosivo, absolutamente arrasador, sorprendente, con una fuerza jamás aún liberada» (Cixous, 1995: 56), así describe Cixous el reencuentro de las mujeres con su propio cuerpo y no encuentro mejor modo de simbolizarlo que la danza de las Furias como metáfora de la danza sin restricciones.

III. ASCENSO Y CAÍDA

Cuando las coreógrafas comenzaron a formar parte del mundo de la historia de la danza procuraron liberar el cuerpo de yugos y censuras consiguiendo articular al máximo su abundancia de significados. Pero Isadora Duncan, Mary Wigman o Pina Bausch no sólo redefinieron el cuerpo como lugar de expresión simbólica sino que también problematizaron el ballet como disciplina en la que se encuadraba la expresión corporal.

El ballet clásico siempre ha tenido la vocación de desnaturalizar el cuerpo. En busca del bello movimiento surge toda una técnica que convierte al bailarín en extensión ingrávida, casi levitante. Si Darwin leía la hominización como un progresivo abandono de la tierra en pos del bipedismo, el ballet fuerza a la naturaleza a una ulterior evolución hacia el ascenso. El sabio cuerpo del bailarín sólo conoce el movimiento ascendente, no hay contacto con la tierra para quien ha sido usurpado de su peso.

El bello movimiento entendido como ascenso sólo deja ejecutarse por un bello cuerpo. Alongando, esbelto, fino, cadente y frágil. Aunque es necesario precisar que esa fragilidad es sólo aparente, pues para convertir la traslación en fluidez es necesaria mucha fuerza, resistencia y precisión sólo posibles gracias a un exhaustivo entrenamiento muscular. La gran paradoja del ballet y de la danza es que esa fuerza que sustenta la gravedad ha de ser invisible, pues la fuerza es rudeza y la rudeza nos retrotrae a la primitiva tierra. El bello cuerpo es pues un doble artificio: fuerza muscular conquistada a través de la técnica pero, necesariamente, oculta bajo una aparente gracilidad móvil mil veces ensayada hasta ejecutarse sin aparente esfuerzo.

Pero si el ballet puede entenderse como construcción del bello movimiento, la danza contemporánea se deja analizar como deconstrucción del movimiento aprendido. Si el ballet representa el ascenso, la danza es la caída. En el homenaje de Wim Wenders a Pina Bausch disfrutamos de coreografías plenas de esta aceptación, sin obstáculo alguno, de la fuerza de la gravedad. La caída como derrumbe frontal, único y pleno; el descenso lateral, lento, gradual y sostenido; la caída ridícula cuando no resulta pretendida; simbólica cuando afecta a un ídolo; el cuerpo deambulante y la caída entendida como derrumbe como *Chute* existencial.

IV. PRIMITIVISMO Y CONTRACULTURA

Las coreografías de Pina Bausch nos desvelan la esclavitud de nuestro cuerpo que, ejecutor potencial de cientos de miles de movimientos, es actor real de un repertorio muy devaluado. ¿Qué pone límites a nuestros gestos y movimientos? Evidentemente, en primer lugar encontramos los límites propiamente físicos: no toda constitución permite un movimiento rápido, no toda biología está preparada para ejecutar todo tipo de saltos y nuestra singular disposición anatómica pone fronteras a nuestras articulaciones. Por otra parte, el carácter funcional del movimiento como traslación elimina el reptar, botar o volar como posibilidades prácticas para ejecutar nuestro movimiento. Pero a los factores físicos y funcionales hay que añadir, además, los culturales. Sin duda alguna son estos los que han convertido el movimiento en el espacio en repertorio mínimo de posibilidades. Nos movemos encorsetados por unos hábitos dinámicos y cualquier excepción a los mismos se convierte en un gesto risible. La modernidad industrial y el feroz capitalismo no hacen más que potenciar la noción de un cuerpo máquina en el que el movimiento no es más que medio para conseguir un fin en la cadena productiva.

Si civilización se asocia a contener, reprimir, domesticar nuestro movimiento, primitivismo se vincula a la liberación de lo corporal. Esta recuperación de lo que no tiene origen en otro, fue la máxima que impulsó el regreso a la naturaleza de los fundadores de la colonia Monte Verità. A principios del pasado siglo ciertos intelectuales alemanes y austrohúngaros decidieron llevar a la práctica una *lebensreform* o reforma de vida que tendría como “campo base” el Monte Monescia próximo al Lago Maggiore en la localidad de Ascona (Suiza). El cuerpo fue el protagonista de aquella “comuna” y si bien el vegetarianismo, el nudismo, la helioterapia y el ejercicio físico fueron considerados como medios para alcanzar la liberación intelectual, la danza se convirtió en la expresión más emblemática de un tiempo anterior a cualquier orden

simbólico. Esta premisa fue el acicate que condujo a numerosos vanguardistas de la danza a Monte Veritá. En 1909, Jacques Dalcroze, estudioso del sentido rítmico originario de la danza, permaneció varios meses en la colonia, en 1913 Isadora Duncan la visita y, ese mismo año, Rudolf von Laban crea allí una filial de su escuela de danza libre destinada a investigar el retorno al ritmo original del movimiento.

En *La Consagración de la Primavera* Pina Bausch alcanza la fuerza arcaica del movimiento primigenio perseguida por la contracultura del Monte Veritá. La coreografía y el contenido de este ballet se ponen al servicio del primitivismo representando una suerte de ceremonia ancestral. Pero la ceremonia es sólo *la parte del rito que comprende los movimientos y la actitud del cuerpo* y Wim Wenders desea que conozcamos el ritual completo. Su cámara nos relata entonces la liturgia de la puesta en escena: ocho operarios provistos de otros tantos contenedores se dirigen a distintas áreas de un seccionado escenario, vuelcan su carga y, con palas, la extienden por el suelo.

El escenario queda así cubierto de tierra, una suerte de primer elemento del que todo viene, al que todo vuelve, del que todo está formado y sobre el que se ejecutará la danza ritual. Trece hombres y trece mujeres inician un fúnebre cortejo en el que ellos son depredadores y ellas víctimas. El espanto, la mueca, la gestualidad sin pudor en el rostro de las bailarinas unido a los cuerpos encorvados y recludos en un círculo explicita el miedo de las mujeres. La fuerza física como privilegio de los varones se desvela a través de unos cuerpos sólidos, casi hieráticos y el rostro hermético de quien quiere imponer su soberanía.

El ritual sigue adelante para llegar al momento del sacrificio: la mujer hace entrega al varón de un paño rojo: rojo brillante, flujo menstrual, sangre que representa la esencia de la feminidad. Pero la Naturaleza dadora de vida también la arrebató, de ahí que el varón, impelido hacia su propia contingencia, convierta el don en estigma. Lo que debía consagrarse se estigmatiza y el rojo se transforma en ropaje de una de las bailarinas a la que se venera y detesta. El paroxismo gestual y el flujo de los movimientos de tensión-relajación, que tanto recuerdan al principio de Mary Wigman, revelan la ambivalencia que la Naturaleza despierta en el ser humano.

V. EL CUERPO COMO TEXTO

Si *La Consagración* se podía leer como origen del silencio de la mujer, muchas otras coreografías pueden interpretarse como recuperación del cuerpo femenino en tanto portador de una voz genuina, ajena al orden patriarcal. No hay ejemplo más explícito, a mi modo de entender, que la danza de *La Bruja*, presentada por Mary Wigman en 1926. Basta danzar un poco para que la mujer recupere su fuerza primitiva, basta danzar un poco para que su cuerpo se convierta en instrumento de subversión.



La danza contemporánea transforma el cuerpo de la mujer de objeto pasivo en agente parlante, es el retorno arrasador del cuerpo y la voz reprimida. *Revolución*, una de las piezas realizadas por Isadora Duncan durante su estancia en Rusia, es otro ejemplo mas del paso del cuerpo callado al grito, de la afonía a la exclamación, del sometimiento a la insurrección. Situada en los márgenes de la gramática de la Academia Isadora dará paso a un cuerpo que desgarrar y revela una voz insumisa, un cuerpo dispuesto hacia la revolución.

Hacia la Revolución es, precisamente, el título de una serie obras que la artista norteamericana Nancy Spero comienza en 1983. La propia Spero dice haberse inspirado en la coreografía de la Duncan para dar paso a una nueva representación de la mujer como activadora. Spero abandona así su preocupación anterior por la castración de la lengua para abrir una nueva tónica de reflexión: las mujeres que encuentran su voz y el cuerpo femenino como lugar desde el que se articula.



Los análisis estructuralistas y postmodernos permiten dar una vuelta de tuerca mas a la reflexión sobre el cuerpo femenino y su movimiento: éste ya no es sólo vehículo de un lenguaje infinitamente expresivo sino portador de un lenguaje original y primigenio, un lenguaje anterior al orden de lo simbólico. Para Hélène Cixous el cuerpo de la mujer es ya un texto y la escritura sería “el lenguaje articulado al máximo”.

Texto, mi cuerpo: cruce de corrientes cantarinas, escúchame, no es una «madre» pegajosa, afectuosa; es la equívoca que, al tocarte, te conmueve, te empuja a recorrer el camino que va desde tu corazón al lenguaje, te revela *tu* fuerza; es el ritmo que ríe en ti; el íntimo destinatario que hace posible y deseables todas las metáforas (Cixous, 1995: 56)

Ritmo, respiración, movimiento son elementos preverbales que proceden del cuerpo y, superando el tejido gramatical, se trasladan a la voz. Cixous parte de la distinción derrideana entre voz y escritura, sustrato de su crítica al logocentrismo occidental, para a continuación afirmar que la escritura femenina supera dicha separación. En ella se enlazan y tejen, «hay una continuidad entre escritura/ritmo de la voz, se cortan el aliento, hacen jadear el texto o lo componen mediante suspenso, silencios, lo a fonizan o lo destrozan a gritos». La voz es desprendimiento y estrépito, ruptura, disparo ejecutado «desde sus cuerpos en los que han sido enterradas, confinadas, y al mismo tiempo se les ha prohibido gozar» (Cixous, 1995: 57). El cuerpo es texto, a través de ese cuerpo se expresa una voz y esa voz traslada a la escritura el poder subversivo de lo irracional. Al escribir, la mujer inventa una escritura nueva, insurrecta, fuera de la ley

patriarcal, en los márgenes del tejido gramatical. Por tanto, concluye Cixous, un texto femenino no puede ser más que subversivo, pues devuelve a la mujer la voz arrebatada de un cuerpo confiscado.

A lo largo de los 57 metros de paneles los cuerpos de mujeres mitológicas y reales danzan, saltan, caen, se abalanzan, se encogen, retroceden y mueven. Hablamos ahora de *The First Language* (1979-1981), obra seminal en la que ya no aparecen citas, fragmentos ni artículos de periódico, no hay ninguna representación gráfica del lenguaje; sólo la mujer y su cuerpo como portadora de un lenguaje nuevo e insurrecto.



Si censurar el cuerpo es censurar el aliento y la palabra en *The First Language*, Nancy Spero refrenda el poder del cuerpo y la voz de las mujeres para trascender la opresión. Spero, daba así su apoyo a la máxima de Cixous escribir *de y por* el cuerpo: abandonar definitivamente la palabra escrita en favor del cuerpo femenino como vehículo de un lenguaje infinitamente expresivo. *Parler femme*, dirá Luce Irigaray, recuperar el lenguaje siempre censurado a través del cuerpo de la mujer que danza sin restricciones, del cuerpo coreografiado por Isadora Duncan, Mary Wigman o Pina Bausch, de la nadadora aérea de Nancy Spero, del cuerpo hurtado a la razón patriarcal. Tras siglos de vida en cuerpos callados, lacerados, castigados y sacrificados, tras siglos de silencios y revueltas afónicas la danza de las Furias de La Salpêtriè puede ser reconstruida como resistencia y manantial de un nuevo lenguaje, un nuevo modo de sentir, una relación diferente con el *logos* y una nueva autorepresentación simbólica de las mujeres.

BIBLIOGRAFÍA.

- Bird J., *Nancy Spero: Inscribing Woman. Between the Lines*, en *Nancy Spero*. Londres, Catálogo de exposición ICA, 1978.
- Cixous, H., *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona, Anthropos, 1995.
- Deleuze, G., *Diferencia y repetición*. Gijón, Júcar, 1988.
- Didi-Huberman, Georges *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra, 2007.
- Fauré, C., *Enciclopedia histórica y política de las mujeres*. Barcelona, Editorial Akal, 2010.
- Foucault, M., *Obras esenciales*. Madrid, Paidós, 2011
- , *Vigilar y castigar*. Madrid, Siglo XXI, 2009.
- , *Historia de la sexualidad*. Madrid, Siglo XXI, 2010.
- Irigaray, L., *Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Madrid, Saltés, 1978.
- Kois, Lisa M., *Dance, Sister, Dance*, en *An End To Torture: Strategies for its Eradication*. Londres, Zed Books Ltd., 1978.
- Ramírez, D., *In Corpore Dominae. Cuerpos escritos/Cuerpos proscritos*. Sevilla, ArCibel Editores, 2011.
- Sontag, S., *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa 1981.
- Spero, N., *Woman as Protagonist*. *Arts Magazine*, vol. 62, 1987, p. 15-21.
- Molina Petit, C., *Dialéctica feminista de la Ilustración*. Barcelona, Anthropos, 1994.

