

**¿“CARAS Y CARETAS” O “CARA Y CRUZ”?**  
**La fusión entre sujeto y objeto en la acción artística**

Gabriel Cimaomo

Santa Fe - 2012

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
EL TEXTO EN CONTEXTO	5
Acerca de la complejidad antropológica actual	5
Sobre el sujeto y objeto hermenéuticos	7
El cuerpo artístico	8
Cuerpo performático	9
Cuerpo pulsional	11
Cuerpo ritual	12
Cuerpo queer	13
EL TEXTO INSCRIPTO EN EL CUERPO PROCLAMA UN CONCEPTO	15
“Via Rouge”	15
“Rara, como encendida...”	19
¿“Caras y Caretas” o “Cara y Cruz”?	20
REFLEXIONES PROSPECTIVAS	23
BIBLIOGRAFÍA	26
ANEXOS	
1. Otero, D., “VIA ROUGE, del ¿palíndromo? a la Melopea, de la mano de Cimaomo y su grupo”. Luz de Ciudad. 2009. Santa Fe.	29
2. Cimaomo, G., “La Trava Amargada y la Maga Malvada”. En “Cuentos para leer en el subte”. Ed. Corregidor. 2003. Buenos Aires.	31
3. Catálogos de “Via Rouge”. Perfo-instalación. Gabriel Cimaomo”. “Encuentro Multidisciplinario de Soporte Performático: Cuerpos, tecnoíndices y sentido”. Arcimboldo Galería de Arte. 6 al 8 de abril de 2009. Buenos Aires. Hall de Exposiciones de la Escuela de Artes Visuales “Prof. Juan Mantovani”. Septiembre, 2009. Santa Fe	32
4. Video-registro: “Via Rouge. Perfo-instalación. Gabriel Cimaomo”. Septiembre, 2009. Santa Fe	34

## INTRODUCCIÓN

*“En ningún otro período de la Historia, ni del Arte, el cuerpo humano ha sido tan expuesto y sobre-expuesto de una forma tan brutal como en la contemporaneidad”*

*Rosa Naharro Diestro*

En el presente trabajo nos proponemos abordar la problemática del cuerpo como soporte de obra a partir del cambio de paradigma en torno al mismo operado en el campo de las artes visuales desde la década de los 60. Pero puesto que todo texto se lee en contexto incursionaremos en esta problemática a partir de una expresión artística particular, concretamente una perfo-instalación titulada “Via Rouge”, en el marco de la complejidad epistemológica del arte actual.

Tematizar la acción de poner el arte en el cuerpo, encarnarlo o tomar el cuerpo como soporte de obra requiere, a nuestro modo de ver, apelar a determinados constructos teóricos que nos permitan pensarlo en relación con algunas de sus manifestaciones. En el desarrollo del trabajo focalizaremos en aquellas que aparecen en la citada perfo-instalación. Con este propósito apelaremos a una serie de definiciones estipulativas en torno al *cuerpo artístico*, *cuerpo performático*, *cuerpo pulsional*, *cuerpo ritual* y *cuerpo queer*.

En relación directa con el tema elegido, este trabajo se propone como objetivo cuestionar la aceptada relación académica entre objeto de estudio y sujeto que aborda con la suficiente distancia epistemológica dicho objeto. Deudores de las clasificaciones estancas y de la asepsia procedimental de la modernidad y aún creyendo haber superado –particularmente en el campo de las humanidades- el monismo metodológico de corte positivista que encorsetó parte sustancial de las investigaciones llevadas a cabo desde finales del siglo XIX y buena parte del siglo pasado, la experiencia de nuestro paso por los claustros educativos del nivel superior, da cuenta de cierta resistencia del profesorado por aceptar como tema de investigación para acreditar sus espacios curriculares la posibilidad de abordar como objeto de estudio la producción personal de los mismos estudiantes. Cursos, seminarios, posgrados realizados en estética y artes visuales han abonado esta percepción compartida entre colegas profesionales que asumimos una y otra vez esta restricción a la consigna frente al estudio de casos, aceptándola finalmente como una constante incuestionable.

Pero como los artistas somos ‘rebeldes’, los filósofos procuramos no aceptar supuestos y los psicólogos que transitamos por aulas de psicoanálisis pensamos que la verdad es subjetiva y como tal está en el analizado, que la palabra amordazada hace síntoma y que lo que no se elabora se repite... y esta vez, no estamos dispuestos a hacerlo, proponemos abordar el tema desde una parte de la propia obra.

Como si se tratara de una serie de unitarios, “Via Rouge” es el capítulo en el que nos detendremos a reflexionar acerca de las distintas formas en que se manifiesta el cuerpo del artista. Desde ya, es importante aclarar que esta perfo-instalación se inscribe a modo de un eslabón más en una propuesta artística dinámica que ha ido engarzando a lo largo del tiempo distintos soportes y lenguajes.

La elección del tema y el objetivo del presente trabajo responden a intereses tanto artísticos como académicos. En cuanto a lo artístico nuestra búsqueda ha

implicado siempre poner el cuerpo de alguna manera, a través de actuaciones, acciones, performances, fotografías, videos, filmes. Cuerpo objeto y sujeto a la vez de acciones e intervenciones propias o ajenas. Asimismo y desde el lugar de la docencia e investigación en estéticas contemporáneas resulta claro que nunca antes en la historia del arte el cuerpo humano cobró el protagonismo que viene teniendo en la escena del arte contemporáneo desde las últimas cinco décadas.

Pero, en última instancia, frente a la pregunta acerca del porqué de este recorte de nuestro objeto-sujeto de estudio, la respuesta más honesta desde el punto de vista emocional e intelectual sería: ¿y por qué no? Al fin y al cabo, teorizar más a fin de justificar la elección del tema implicaría incurrir en una suerte de apología narcisista cuando no en un pleonasma casi naif. Y de eso, nuestros cuerpos en “Via Rouge”, no tienen nada...

## EL TEXTO EN CONTEXTO

Señala Umberto Eco:

*[...] esta progresiva tendencia a la apertura de la obra va acompañada de una análoga evolución de la lógica y de las ciencias, que han sustituido los módulos unívocos por módulos plurivalentes. Las lógicas de varios valores, la pluralidad de explicaciones geométricas, la relatividad de las medidas espacio-temporales, la misma investigación psico-fenomenológica de las ambigüedades perceptivas como momento positivo del conocimiento, todos estos fenómenos sirven de telón esclarecedor a un deseo de 'obras de varias soluciones' que sustituyan, incluso en el campo de la comunicación artística, la tendencia de la univocidad por esa tendencia a la posibilidad que es típica de la cultura contemporánea. (Eco, 1965)*

Partiendo de esta aseveración, con la que acordamos por completo, nos proponemos en esta sección, abordar algunos tópicos que, entendemos, fundamentan y desarrollan esta tesis a partir del método hermenéutico. Dicho método nos posibilita una comprensión más acabada de nuestro objeto-sujeto de estudio en el marco de la complejidad antropológica actual.

### *Acerca de la complejidad antropológica actual*

La cita de Eco nos habilita a dar cuenta de algunos de los propósitos implícitos de esta investigación:

En primer lugar proponer el marco teórico del presente trabajo como un espacio transdisciplinario<sup>1</sup> atravesado por tres modos distintos -aunque a nuestro entender, complementarios- de dar cuenta de la realidad. Tres grandes relatos que a la manera de los bucles triádicos morinianos<sup>2</sup> se conjugan con el objeto de dialogar desde sus lenguajes específicos acerca del **cuerpo performático**. Lenguajes artísticos, filosóficos y científicos puestos en diálogo con el fin de compartir sus miradas sobre nuestro **objeto** de estudio.

---

<sup>1</sup> La **transdisciplinariedad** sería un conocimiento superior emergente, fruto de un movimiento dialéctico de retro- y pro-alimentación del pensamiento, que nos permite cruzar los linderos de diferentes áreas del conocimiento disciplinar y crear imágenes de la realidad más completas, más integradas y, por consiguiente, también más verdaderas. (Martínez Miguélez, 2007).

<sup>2</sup> Según Morin (2002), lo humano es y se desarrolla en bucles:

a) **cerebro-mente-cultura**: donde cada uno de los términos necesita a los otros. La mente es un surgimiento del cerebro que suscita la cultura, la cual no existiría sin el cerebro.

b) **razón-afecto-impulso**: Las relaciones entre las tres instancias no solamente son complementarias sino también antagónicas, implicando los conflictos muy conocidos entre la impulsividad, el corazón y la razón. Esta relación triúnica no es jerárquica; hay una relación inestable, permutante, rotativa entre estas tres instancias.

c) **individuo-sociedad-especie**. No se puede absolutizar al individuo y hacer de él el fin supremo de este bucle. Cada uno de estos términos es a la vez medio y fin: son la cultura y la sociedad las que permiten la realización de los individuos y son las interacciones entre los individuos las que permiten la perpetuidad de la cultura y la auto-organización de la sociedad.

En definitiva se trata de superar esta fragmentación antropológica y epistemológica lo cual supone identificar y asumir estas distintas variables como partes de un todo complejo, diverso y uno a la vez.

Al mismo tiempo pensar el **cuerpo-sujeto-objeto** del performer como fenómeno artístico nos permite cuestionar los límites aceptados durante la modernidad entre artista, proceso y obra.

Estas premisas requieren de un abordaje epistemológico complejo, razón por la cual decidimos apelar al **paradigma de la complejidad** de Edgar Morín (2002) como constructo articulador de los aportes provenientes del mundo del arte, de la filosofía - particularmente de la estética- y de la ciencia, en especial, de la psicología.

Son tres los principios estructurales de este paradigma que nos sirven de punto de partida para el abordaje del problema de la complejidad actual. Principios que en este apartado nos limitaremos a repasar brevemente:

El **principio dialógico**: es el principio a partir del cual es posible mantener la dualidad en el seno de la unidad. Al decir de Morin (2002) por este principio podemos asociar términos a la vez complementarios y antagónicos. Así, en el caso del hombre podríamos decir que este es a la vez un ser individual y social. Esto implica que hay una relación dialógica entre estas dos dimensiones, las cuales no se encuentran simplemente yuxtapuestas, antes bien, son necesarias ambas para la comprensión de la realidad que nos ocupa.

El **principio de la recursividad organizacional**: con este principio Morin (2002) rompe con la idea lineal de causa-efecto muy arraigada en el paradigma de la simplificación. Un proceso recursivo es aquel en el cual los productos y los efectos son, al mismo tiempo, causas y productores de aquello que los produce. Así desde el punto de vista antropológico, el hombre, en tanto individuo es el producto de un proceso de reproducción anterior a él, sin embargo, una vez producido se vuelve también productor del mismo proceso que le da continuidad a la especie. De igual modo decimos que el hombre es producto de la cultura en la cual se desarrolla a la vez que se torna *a posteriori* productor, esto es reproductor o creador-recreador de la misma.

El **principio hologramático**: mediante este principio Morin (2002) produce otra ruptura respecto al paradigma de la simplificación, superando por un lado el reduccionismo que sólo focaliza en las partes del todo y, al mismo tiempo trasciende también la concepción holista de la realidad que no ve más que el todo. El holograma, en tanto realidad compleja que da nombre a este principio ilustra perfectamente el significado del mismo. En un holograma físico la parte está en el todo a la vez que es posible percibir el todo en la parte. Parafrasando a Morin (2002), el ser humano es él mismo singular y múltiple a la vez: todo ser humano, tal como el punto de un holograma, lleva el cosmos en sí.

En relación con la complejidad antropológica contemporánea Morin, señala:

*Así, el ser humano no sólo vive de racionalidad y de técnica: se desgasta, se entrega, se dedica a las danzas, trances, mitos, magias, ritos; cree en las virtudes del sacrificio; vive a menudo para preparar la otra vida más allá de la muerte. Por todas partes, una actividad técnica, práctica, intelectual, da testimonio de la inteligencia empírico-racional; igualmente por todas partes, las fiestas, las ceremonias, cultos con sus posesiones, exaltaciones, despilfarros, “consumaciones”, dan testimonio del homo ludens, poeticus, consumans, imaginarius, demens. Las actividades lúdicas, de fiesta, de rito, no son simples esparcimientos para volver luego a la vida práctica o al trabajo; las creencias en los dioses y en las ideas no pueden reducirse a ilusiones o supersticiones: éstas tienen raíces que se sumergen en las profundidades*

*antropológicas, se refieren al ser humano en su naturaleza misma. Hay una relación manifiesta soterrada entre la psiquis, el afecto, la magia, el mito, la religión; hay a la vez unidad y dualidad entre homo faber, homo ludens, homo sapiens, homo demens. Y en el ser humano, el desarrollo del conocimiento racional-empírico-técnico, no ha anulado nunca el conocimiento simbólico, mítico, mágico o poético. (Morin, 2002)*

### ***Sobre el sujeto y objeto hermenéuticos***

Respecto a la propia hermenéutica digamos brevemente que ha sido definida en principio como la ciencia y arte de la interpretación, sobre todo de textos, para determinar el significado exacto de las palabras mediante las cuales se ha expresado un pensamiento.

Si el mundo humano es simbólico, sólo cabe la interpretación, ya que el procedimiento hermenéutico se produce implícitamente en toda comprensión. La hermenéutica es un tema fundamental para cualquier estudio acerca del hombre.

La hermenéutica puede ser asumida a través de un método dialéctico que incorpora a texto y lector en un permanente proceso de apertura y reconocimiento. En este sentido, el texto ha de ser asumido -en el proceso de interpretación de discurso- en un permanente siendo; lo que permite homologarlo, desde el pensamiento de Zemelman (1994) con la realidad; ya que desde la perspectiva de él, ésta para ser captada ha de ser concebida como un proceso inacabado y especialmente en permanente proceso de construcción.

El círculo hermenéutico es para Gadamer (1988) un límite a cualquier intento de comprensión totalitaria pero también es una liberación del conceptualismo abstracto que tenía toda investigación filosófica. Esta limitación traduce fielmente la realidad como un decir inconcluso y no acabado.

La hermenéutica como método no pretende explicar los hechos humanos desde un análisis causal, sino que su finalidad consiste en comprender o interpretar lo más exhaustivamente posible los hechos humanos. Razón por la cual este método implica que toda comprensión se realiza siempre desde una preconcepción ya que se trata de interpretar los hechos basándonos en ciertos conocimientos previos con el objeto de dotar de sentido al conjunto de datos que se está analizando. Por lo tanto el hermeneuta es aquel que se dedica a interpretar y develar el sentido de los mensajes, haciendo que su comprensión sea posible y todo malentendido evitado.

Este método es subjetivo y sería imposible sin un cierto grado de conciencia histórica, o dicho de otro modo, de la comprensión de todo texto en contexto.

En este sentido, la fusión sujeto-objeto de estudio propuesta en este trabajo aparece a nuestro modo de ver, como una superación de la dicotomía epistemológica instalada en metodología de la investigación durante la modernidad y “consagrada” por el positivismo.

Desde nuestra perspectiva, en la posmodernidad y dando una vuelta más de rosca al planteo de Lotman (1996) acerca del borramiento de las fronteras entre las semiósferas, no sólo es posible entender más acabadamente el concepto de transdisciplina sino cuestionar la ya mencionada dicotomía sujeto-objeto de estudio.

La toma de conciencia del papel que juega la hermenéutica es lo que puede posibilitar que la investigación antropológica contribuya a poner en evidencia las falacias naturalistas fragmentarias y reduccionistas para poder comprendernos en tanto hombres tal y como somos, complejos y pluridimensionales. Desde este marco, el sujeto-artista convertido en obra es capaz de interpretar-se.

En esta pluridimensionalidad se inscribe el cuerpo artístico que proponemos a partir de una definición estipulativa como constructo teórico abarcador de otras subcategorías en él comprendidas.

### ***El cuerpo artístico***

Llamamos **cuerpo artístico** al cuerpo del propio artista o de otra persona que oficia como soporte de obra, objeto-sujeto de intervenciones de diversa índole: pintura, tatuajes, *scarification*, ablaciones, cortes, cirugías, etc.

El cuerpo artístico se manifiesta a través de una variedad de expresiones referidas a los nuevos soportes -también conocidos como arte post-autónomo, sin disciplinas o fuera de campo- enmarcadas en la expresión más genérica *body art* como pueden ser entre otras *acciones, performances, body painting, piercing, tatuajes*.

Si bien los términos técnicos de **cuerpo artístico** y *body art* guardan estrecha correspondencia, la expresión de origen anglosajón da cuenta de una modalidad enmarcada en el arte conceptual, de gran relevancia a partir de los años 60 en Europa y, en especial, en Estados Unidos. Se trabaja con el cuerpo como material plástico, se pinta, se calca, se ensucia, se cubre, se retuerce. En otras palabras *body art* es una expresión genérica que abarca una serie de intervenciones o procedimientos distintos donde el cuerpo es tomado como lienzo o molde del trabajo artístico.

Por su parte la categoría **cuerpo artístico**, se propone como un constructo teórico-conceptual que comprende una cantidad de subcategorías posibles, también conceptuales, sobre algunas de las cuales procuramos dar cuenta en el presente trabajo.

El surgimiento y desarrollo del *body art* camina en paralelo a todo un discurso filosófico que, subvirtiendo el sujeto-objeto cartesiano, introduce el problema del cuerpo real en el espacio y el tiempo real, una conciencia del cuerpo como lugar del placer y del sufrimiento. Un discurso que se ejemplifica sobre todo en el pensamiento francés de Bataille, Sartre, Merleau-Ponty o Jacques Lacan.

En síntesis, consideramos que la diferencia entre *body art* y **cuerpo artístico** radica no tanto en el campo del arte al cual hacen referencia cuanto al ámbito. Mientras que *body art* refiere a una serie de procedimientos en torno al uso del cuerpo en el ámbito artístico o arte puesto en acción, la expresión el **cuerpo artístico** procura definir un concepto teórico dentro del ámbito académico o de reflexión estética.



## Cuerpo performático

Definir **cuerpo performático** conlleva la necesidad de volver sobre su origen, conforme a la revisión histórica propia de la hermenéutica, tendiente a clarificar el sentido genuino del término y diferenciarlo de otros, como arte de acción o *happening*, los cuales si bien tienen puntos de contacto presentan también características específicas que los particularizan.

Entre 1960 y 1965 se desarrolla en Viena un movimiento que propone un tipo particular de prácticas con una marcada impronta ritual, que suceden en tiempo real y que involucran el cuerpo de un modo completamente distinto a como se venía haciendo. Hermann Nitsch, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler y Günter Brus son los exponentes de este movimiento conocido como el Accionismo Vienés. Sus representantes, que no conforman un grupo homogéneo ni responden mucho menos a un manifiesto, se consideran a sí mismos **anti-artistas**, en tanto pretenden mediante sus acciones superar la noción de ficcionalidad o emulación propia del modo tradicional de hacer arte hasta el momento.

Por otro lado, el movimiento Fluxus informalmente organizado en 1962 por George Maciunas, se declaró contra el objeto artístico tradicional como mercancía y, al igual que los vieneses, se proclamó a sí mismo como el **antiarte**. Este movimiento, en principio más atento a producir una renovación en el campo de la música y de la literatura, tuvo sin embargo una marcada influencia en el campo de las artes visuales y el teatro. Fluxus, que en latín significa flujo, conforme a su espíritu Dadá, escapa de toda tentativa de definición o de categorización. Este movimiento tuvo su momento más activo entre la década de los sesenta y los setenta y si bien se desarrolla particularmente en Estados Unidos y Europa bajo el estímulo de John Cage, también tuvo expresiones en México y Japón.

Asimismo, nos parece relevante procurar diferenciar al performer de los artistas del *happening*. De origen inglés, la palabra *happening* significa evento, ocurrencia, suceso y alude a un tipo particular de manifestación artística, frecuentemente multidisciplinaria, surgida alrededor de 1950. Los artistas del *happening* a diferencia de los movimientos anteriores no reniegan de su condición de artistas. A mediados del siglo pasado el *happening* resultó vanguardista al involucrar al espectador en sus diversas manifestaciones. En efecto, el *happening* apunta a una participación espontánea del público, motivo por el cual, frecuentemente se realizan en lugares públicos como gesto de sorpresa o irrupción en la cotidianeidad. En tal sentido su diferencia con la performance no radica tanto en la improvisación cuanto en la imprevisibilidad.

Lo que los artistas del *happening*, Fluxus y el Accionismo Vienés buscaban romper, eran ciertas convenciones sociales, políticas y formales a través del arte. Para ello, recuperan las formas e ideas dadaístas. A partir de los años 60 y 70 el arte romperá con toda convención establecida hasta entonces, y surgirán, tanto nuevos comportamientos artísticos como manifestaciones; entre éstas encontramos algunas como la instalación, el *collage*, los ensambles, el arte póvera, el arte terrestre o ecológico, el arte de procesos, hasta llegar a la performance.

La performance, a diferencia del *happening*, el Accionismo Vienés y el movimiento Fluxus, que apuntaban todos sus movimientos físicos en el automatismo psíquico, centra su proceso de acción en la obediencia a un concepto preestablecido. Es por ello que lo categorizamos como arte conceptual, y queda ligado al dadaísmo sólo en

sus antecedentes. Entonces, a partir de los años 70, se nombra en Estados Unidos e Inglaterra, principalmente, como performance o performance art. Y de ahí, dicho nombre se difunde en los países de habla hispana. Su origen, de hecho, está en las artes visuales, pero retomará con el transcurso de los años, elementos de ruptura del teatro sobre todo experimental.

Este retorno a la experiencia corporal por parte de las artes visuales une al arte conceptual con lo que está ocurriendo en el teatro experimental que recupera a Grotowski y la acción física y vocal del actor en el escenario. El teatro experimental entonces, rompe con las convenciones establecidas por el teatro tradicional como lo es la cuarta pared, limitar la acción a recitar un texto y, por el contrario, experimenta más con el lenguaje corporal, reduciendo, así, el uso de la palabra; asimismo, introduce la danza contemporánea -técnicas desarrolladas por Martha Graham y José Limón- en el escenario.

La performance utilizará no solamente estos puntos de ruptura teatral sino también instrumentos tradicionales como el monólogo, la iluminación, la escenografía, el tiempo teatral - efímero e instantáneo-, el público o testigo y la acción humana en un escenario, que bien puede ser un espacio vacío que se considera como un escenario desnudo. En este sentido, la performance sería un acto teatral, pero a diferencia del teatro, no utiliza la ficción que genera un actor para interpretar su personaje - el cual ha sido creado por un dramaturgo y que, a su vez, es dirigido por un director - sino que tiende a ser una acción sintética.

El performer toma, algunas veces, situaciones autobiográficas, utiliza su cuerpo para hablar de su experiencia, tanto cultural como del mundo, desde un punto de vista subjetivo. La performance, por tanto, puede abarcar desde una serie de gestos íntimos hasta un montaje complejo. Es posible que dure minutos o días como suceder una o muchas veces. También puede estar apoyado en un guión o no, utilizar la improvisación o requerir de ensayos previos.

La relación de la performance con las artes visuales proviene, del recorrido histórico que hemos hecho del arte en párrafos anteriores. Es decir, cuando la performance se gestó como una de las manifestaciones que llevaba a la práctica artística muchas de las ideas y conceptos en acciones. Los gestos o acciones en vivo han sido armas constantes contra las convenciones que el arte ha establecido. La performance indica y establece categorías desde sus orígenes, pero, poco a poco, se ha convertido en una forma independiente y diferenciada de lo visual. También utiliza algunos materiales de las artes visuales como son: pintura, lienzo, papel, fotografía, video; pero a diferencia de éstos, la performance, por su carácter efímero, no permanecerá debido a que ésta siempre va ligada a la finitud y vitalidad de su creador. La acción está íntimamente ligada al performer, ya que éste se expresa ante un público o testigo accionándose y lo importante como suceso performático es el acto realizado. Por ello, la performance es un no objetualismo; es decir, no se puede poseer como un objeto ni ser trasladado ni exhibido permanentemente, ni comprado; aunque se pague a su realizador por el trabajo.

Dicho lo cual damos en llamar **cuerpo performático** al cuerpo del artista puesto en acción y expuesto a una construcción de sentido colectivo que complementa el concepto originario del artista con las intervenciones de quienes participan de la performance mediante el aporte activo de sus acciones y/o interpretaciones.

## Cuerpo pulsional

Para dar cuenta de esta categoría resulta pertinente, cuanto no, imperioso, hacer referencia a la metapsicología freudiana

Metapsicología es un término acuñado por Sigmund Freud en 1896 para designar el conjunto de su concepción teórica y distinguirla de la psicología clásica. El enfoque metapsicológico consiste en la elaboración de modelos teóricos que no están directamente vinculados a una experiencia práctica o a una observación clínica; se define por la consideración simultánea de los puntos de vista dinámico (constituido por fuerzas y, más en particular, el conflicto de fuerzas antagónicas), tópico (se concibe al aparato anímico como un instrumento compuesto y se busca establecer en él los lugares donde se consuman los diferentes procesos anímicos) y económico (relacionado con la hipótesis según la cual los procesos psíquicos consisten en la circulación y distribución de una energía cuantificable: la energía pulsional)

Del vasto desarrollo teórico psicoanalítico y de la visión del hombre de Freud sólo nos interesa apropiarnos a los fines de este trabajo, de algunas nociones puntuales referentes a las pulsiones antagónicas y complementarias que subyacen y explican nuestra vida anímica.

En "Más allá del principio del placer", Freud (1920) ha mostrado que la vida y el comportamiento humano -que es siempre social- está regido por dos pulsiones antagónicas, conflictivas e indisolubles: la pulsión de vida, *Eros* y la pulsión de muerte, *Thanatos*.

*Eros* representa las tendencias del individuo a vivir, a expandirse y a realizarse y se expresa en sus más diversas formas de sexualidad, sensualidad, creación, producción artística, solidaridad, ternura. *Thanatos*, en cambio constituye la fuerza pulsional tendiente a la destrucción y autodestrucción.

Ambos, *Eros* y *Thanatos*, son energías provenientes de la libido, que en forma innata forman parte del individuo. Fuerzas pulsionales en constante conflicto e interacción: crear o destruir, construir o derrumbar. Fuerzas originalmente dirigidas hacia el interior y relacionadas con los problemas íntimos del yo, se dirigen luego hacia el exterior, hacia otros objetos.

Dicho lo cual, damos en llamar **cuerpo pulsional** a una subcategoría del cuerpo artístico que, apropiándose de las categorías generales enunciadas para cuerpo artístico y cuerpo performático se distingue en tanto se erige como soporte de expresiones relacionadas a la pulsión de vida, a la pulsión de muerte o de ambas a la vez.

Así, el **cuerpo pulsional** abarcaría tanto prácticas artísticas en torno a la sexualidad en las que el artista interviene manipulando la genitalidad propia o ajena, con un grado de exposición variable, a través de diversos recursos y expresiones, en las cuales el proceso o el producto adquieren carácter público de manera directa (*performances*, acciones) o diferida (fotografía, videos), como aquellas otras en las que el cuerpo es sometido a un grado variable de violencia, exponiéndolo a situaciones de peligro real de lesiones transitorias, permanentes e incluso letales.

En cualquier caso, este tipo de expresiones en torno al **cuerpo pulsional**, conllevan un carácter perturbador. Este carácter perturbador ligado a prácticas artísticas

que manifiestan de forma más o menos explícita nuestras pulsiones eróticas y/o *thanaticas*, proviene en cualquier caso de la transgresión de las barreras que imponen los tabúes y/o mandatos culturales en torno a la expresión de dichas pulsiones.

## **Cuerpo ritual**

La antropología ha mostrado una tendencia a negar que los rituales de las sociedades consideradas tradicionales puedan expresar otra cosa que el *ethos*, la cosmovisión, la estructura social, la mitología, el sistema político o las relaciones de dominación y de resistencia de las mismas. Sin embargo, enfoques teóricos más recientes han revelado el carácter parcial de dichas posiciones proponiendo que, para superar las limitaciones de los estudios clásicos –que estudiaron más otras cuestiones– era necesario focalizarse en la forma del ritual. Este último aparece entonces no como una simple expresión natural y espontánea de emociones sino como una formulación, una configuración artística y estética de las mismas. De ahí la necesidad de relacionar arte y ritual.

Esta perspectiva supone que la comprensión del ritual debe hacerse primero en términos de forma y señala a la acción como uno de sus componentes centrales.

Puesto que la acción ritual no cobra existencia sino a través de su ejecución, sus formas de expresión se constituyen en el momento mismo en que se despliega la acción. En consecuencia, la acción ritual no sólo implica el establecimiento de códigos altamente formalizados o la creación y la producción estética y artística, sino que también concierne a algunos procesos significativos, como el uso y la transmisión de dichas manifestaciones.

Si consideramos toda obra artística como una forma particular de expresión en la que es posible contemplar no sólo el producto sino también el proceso como parte constitutiva de la misma, quedamos habilitados para hacer hincapié no sólo en la vida de las imágenes, sean visuales, acústicas o de otra naturaleza, sino también en los procedimientos a través de los cuales éstas son creadas, utilizadas y transmitidas.

Este postulado parece poseer una doble ventaja. Por un lado, permite entender cómo una forma expresiva determinada adquiere un uso y es transmitida de modo particular en cada sociedad y en cada época. Por otro lado, consiente el análisis de ciertas formas de expresión que, más allá de los elementos plásticos intervinientes, poseen una existencia efímera, como es el caso de la danza, de la música, de la actuación, de la performance o de las configuraciones que se concretizan con la superposición de dos o más de estos lenguajes artísticos.

Resulta de interés tener en cuenta las configuraciones particulares que toman las formas expresivas en la acción ritual, como las de la ambigüedad, la condensación, etc., con el objetivo de plantear un análisis comparativo de los patrones recurrentes que presenta la acción ritual en la manera de expresar relaciones, imágenes, textos, música, gestos, ejecuciones, etc. Se trata de conceptos relevantes para la comprensión de los procesos rituales de producción, uso y transmisión de las formas expresivas, así como para el análisis de la experiencia que desencadenan en quienes participan en ellos.

A partir de estas consideraciones, llamamos **cuerpo ritual** al cuerpo del artista performático que encarna una serie de acciones, realizadas principalmente por su

valor simbólico y que si bien pueden estar inspiradas en alguna creencia ideológica - religiosa o política- como también por acontecimientos históricos, tradiciones, o usos y costumbres propios de una determinada cultura, son realizadas en primera instancia con fines artísticos.

Si bien podríamos afirmar que toda acción performática posee una impronta ritual inherente a este tipo de procedimientos artísticos y por lo tanto, una carga simbólica significativa, esta categoría alude específicamente al cuerpo del artista que encarna, *ex profeso*, acciones que ponen de relieve conscientemente esta dimensión ritual de la performance.

Si bien etimológicamente rito proviene del vocablo latino *ritus*, que en la práctica consiste en un acto ceremonial repetido invariablemente, con arreglo a unas normas estrictas, en el marco de la acción performática el artista hace uso de su creatividad y su libertad expresiva.

Tomar uno o más ritos inscriptos en una cultura, recrearlos, resemantizarlos o proponer otro del todo “original”, con una carga simbólico-conceptual tendiente a tematizar, cuestionar, denunciar o legitimar un estado de cosas instalados en una sociedad al punto de la ritualización, implica para el artista performático poner en acción su cuerpo ritual.

### **Cuerpo queer**

Procurar una definición estipulativa de esta subcategoría del cuerpo artístico conlleva la necesidad de hacer referencia concisamente a la teoría contemporánea que aborda la problemática queer.

La Teoría Queer afirma que la identidad sexual o de género de las personas es producto de una construcción social y que, por lo tanto, no existen papeles sexuales esenciales o biológicamente inscritos en la naturaleza humana.

De acuerdo con ello, la Teoría Queer rechaza la clasificación de los individuos en categorías universales como "homosexual", "heterosexual", "hombre" o "mujer", sosteniendo que éstas esconden un número enorme de variaciones culturales, ninguna de las cuales sería más fundamental o natural que las otras. Contra el concepto clásico de género, que distinguía lo "heterosexual" socialmente aceptado (en inglés *straight*) de lo “raro” o "anómalo" (*queer*), esta teoría afirma que todas las identidades sociales son igualmente anómalas.

La Teoría Queer critica las clasificaciones sociales tradicionales, basadas habitualmente en el uso de un solo patrón de segmentación —sea la clase social, el sexo, la raza o cualquier otra— y sostiene que las identidades sociales se elaboran de manera más compleja como intersección de múltiples grupos, corrientes y criterios. Gracias a esa naturaleza efímera, la identidad queer, pese a su insistencia sobre la sexualidad y el género, podría aplicarse a todas las personas que alguna vez se han sentido fuera de lugar ante las restricciones de la heterosexualidad y de los papeles de género. Así, si una mujer se interesa en el deporte o un hombre en las labores domésticas, pueden ser calificados como queer. Por este motivo la mayor parte de los teóricos queer insiste en la autodesignación de la identidad.

Dicho lo cual damos en llamar cuerpo queer, al cuerpo del artista que se interviene a sí mismo haciendo uso de una serie inconmensurable de materiales y recursos dando como resultado un producto estético anómalo en tanto escapa de los modelos estéticos heteronormativos. Dicha extrañeza o anomalía se refiere al número de producciones que abordan esta temática y no a una cuestión ontológica.

Los argumentos principales que se han desarrollado desde esta teoría: la deconstrucción del binarismo homo-hetero y el análisis de cómo el mismo subyace al pensamiento moderno; la desnaturalización del sexo, que se concibe como un efecto o producto del género entendido como tecnología política de producción de cuerpos y subjetividades; el esfuerzo por articular estrategias políticas y teóricas de resistencia a la normalización, promoviendo la producción de identidades nómadas; la desesencialización del género y su conceptualización en términos de performance, performatividad, suplemento, prótesis, etc.

Teóricamente postulamos que el cuerpo *queer* se define también desde la oposición de los **cuerpos dóciles** de Foucault (1987). Dice Michael Foucault (1987:140) que en la edad clásica ha habido “un descubrimiento del cuerpo como objeto y como blanco de poder”, cuerpo manipulable, controlable, adiestrable, utilizable. Pero será en el transcurso de los siglos XVII y XVIII que los métodos y técnicas que permitirán que el control de las operaciones de ese cuerpo-objeto, de ese cuerpo-máquina, se instauraren como ‘las disciplinas’ generadoras del sistema de dominación reinante en la Modernidad Temprana, cuyo fin será regular y normalizar a la población. El cuerpo humano que cuanto mas dócil, mas útil será a los fines políticos que emergieron en esta nueva sociedad, conformando una mecánica del poder, **anatomía política** lo llamará Foucault (1987); donde la **microfísica del poder**, es decir, las técnicas utilizadas para moldear a merced del sistema naciente esos cuerpos, definen cierto modo de adscripción política y detallada del mismo. La “disciplina como anatomía política del detalle” (Foucault, 1987:143), contribuirá a que el hombre moderno venga cargado de técnicas, recetas, procedimientos y saberes que las disciplinas usufructuarán para controlar el cuerpo y desde él, a la sociedad toda. Tras la caída de los grandes relatos ideológicos enunciada por Lyotard (1987), la ausencia de un paradigma científico articulador y particularmente la liberación en torno al cuerpo operada entre las décadas de los 60 y los 70 por grandes movimientos sociales como el *hippismo* y el feminismo, el hombre posmoderno se ve ante la necesidad de redefinir su identidad. La identidad de género, desprovista de su otrora naturaleza innata, se erige como una construcción político-social.

## EL TEXTO INSCRIPTO EN EL CUERPO PROCLAMA UN CONCEPTO

### “Via Rouge”<sup>3</sup>

Umberto Eco, señala:

*[...] la obra nunca se disuelve totalmente en la pluralidad de sus interpretaciones ya que el artista siempre establece una orientación básica. El índice de ‘apertura’ de estas obras pertenece al sector de la interpretación, pero la obra se ofrece ya producida. Así pues si el campo de posibilidades interpretativas es limitado, la obra no se presenta ya como una forma definida de una vez para siempre sino como un ‘campo de formatividad’. (Eco, 1965)*



Conscientes de esto, parte ineludible de nuestro compromiso en tanto artistas e intérpretes de un mismo hecho, consiste en esclarecer el origen, el concepto y la interpretación inicial de “Via Rouge” con el objeto de demarcar los límites de dicho **campo de formatividad** y, a modo de puntapié inicial, abrir el juego interpretativo.

Como ya anticipáramos en la introducción, “Via Rouge” opera como un engranaje de un dispositivo semiótico complejo. Al modo de eslabón de una cadena, esta propuesta se enlaza con una serie de expresiones artísticas de diversos soportes y formatos que su autor viene realizando y que comprenden desde literatura, “La Trava Amargada y la Maga Malvada”, Cimaomo (2003); libro de artista, *Caleidoscopio*<sup>4</sup>; una propuesta multimedia, “Mengano Lapindonga”<sup>5</sup> y una perfo-instalación, ““Via Rouge”” que tematizamos en este trabajo.

---

<sup>3</sup> Arcimboldo Galería de Arte (2009) ““Via Rouge”. Perfo-instalación. Gabriel Cimaomo”. Catálogo del “Encuentro Multidisciplinario de Soporte Performático: Cuerpos, tecnoíndices y sentido”. 6 al 8 de abril de 2009. Buenos Aires.

Escuela Provincial de Artes Visuales “Prof. Juan Mantovani” (2009) ““Via Rouge”. Perfo-instalación”. En Catálogo de ““Via Rouge”. Perfo-instalación. Gabriel Cimaomo” 4 de septiembre de 2009. Santa Fe.

<sup>4</sup> Cimaomo, Gabriel (2007) “Caleidoscopio. Libro de artista” en arteGC [en línea]. Disponible en: <http://www.artegc.com.ar/caleidoscopio/caleidoscopio.html>. [Acceso el 1º de marzo de 2012]

<sup>5</sup> Cimaomo, Gabriel (2009) “Mengano Lapindonga” en Mengano Lapindonga [en línea]. Disponible en <http://www.menganolapindonga.com.ar/>. [Acceso el 1º de marzo de 2012]

En el presente, con bases en el pasado y proyecciones insospechadas hacia el futuro, el concepto de “Via Rouge” es producto de una construcción cuyo devenir histórico enriquece al tiempo que explica de forma más acabada su sentido. Desde nuestra perspectiva la semantización de la perfo-instalación da cuenta de un proceso que fue cobrando significado desde su contexto remoto y hasta su contexto más próximo y de hecho lo sigue haciendo a partir de este trabajo.

La propia fundamentación de “Via Rouge” refleja esta dinámica al tiempo que nos permite hacer un anclaje en su propio estatuto conceptual.

Respecto a la cuestión contextual, esta perfo-instalación está inspirada en un cuento breve titulado “La Trava Amargada y la Maga Malvada” (Cimaomo, 2003). El cuento sirvió de base para una posterior foto-novela homónima, fragmentos de cuya producción visual fueron utilizados posteriormente para dar forma a un libro de artista que participó a modo de objeto instalado en el Salón del Autorretrato, llevado a cabo en julio de 2007.

La perfo-instalación presentada por primera vez abril del 2009 y repuesta en septiembre del mismo año, aborda la problemática *trans*, desde su carácter explícito de transgénero, hasta otras posibles lecturas de índole transcultural.

En tal sentido, el abordaje transdisciplinario que proponemos en este texto resulta, no sólo pertinente sino a nuestro modo de entender, las des características de nuestro objeto de estudio, necesario.

Reciclada y resemantizada en este formato, definido como perfo-instalación, la selección, recorte y redistribución de las imágenes de la fotonovela, ahora instalados y distribuidos en el espacio a modo de íconos sagrados, van descubriéndose literalmente durante el transcurso de la performance mediante acciones de una marcada impronta ritual. A medida que se realiza, a modo procesional, el recorrido por cada uno de los dieciséis íconos instalados, se desvelan conjuntamente los fragmentos del cuento que hacen alusión a estos. El texto, ploteado al pié de los íconos, permite el entrecruzamiento con el lenguaje literario.





Al tiempo que se descubren las imágenes y se ilumina cada cuadro, el performer mayor, en su rol de *medium* entona, megáfono en mano, la frase correspondiente a cada una de las estaciones que componen el recorrido de la propuesta. Dicho recorrido es encabezado por el co-performer, una diaconiza de clara estética *drugqueeniana*<sup>6</sup>, y los acólitos que, munidos de antorchas, la acompañan.



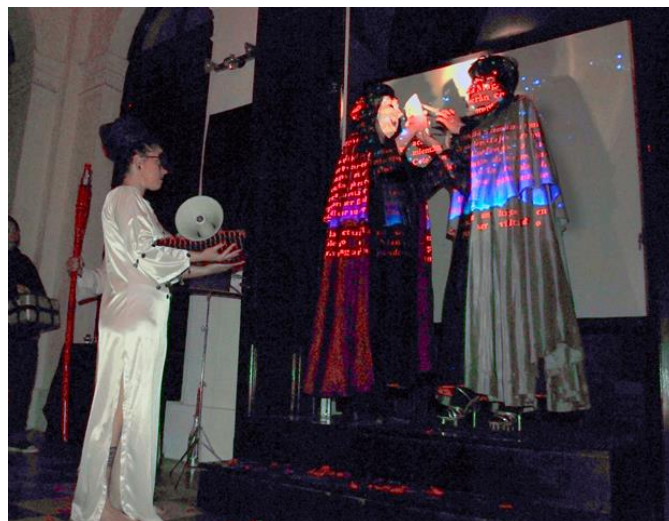
La instalación que va montándose y cobrando forma a medida que transcurre la acción artística se materializa finalmente a modo de registro o documento de la performance, más allá de su propia entidad expresiva. De este modo, la instalación, cuyo género *trans* la ubica entre la fotonovela y el *comic* dramático, se erige como producto que se va alumbrando con el devenir de la acción.



---

<sup>6</sup> Adejtivación del término *Drag Queen*, utilizado para describir a un artista que se viste y actúa como mujer de rasgos exagerados con intención cómica, dramática o satírica.

La presencia del texto en su dimensión narrativa (proyecciones iniciales y finales y planteado) y plástica, como marcas inscriptas en los cuerpos de los performers, enmarcan y acompañan todo el desarrollo de la performance.



En este punto consideramos pertinente reseñar algunos párrafos correspondientes a la fundamentación conceptual de “Via Rouge” que amplían el recorte seleccionado como síntesis conceptual de la propuesta y que aparece planteado al inicio del recorrido de la acción ritual y en el catálogo de la muestra.

*En la actualidad, nuestra identidad cultural, aún en los más amplios sectores populares, está formada por elementos cruzados de varias culturas y subculturas.*

*Nuestra realidad espacio-temporal es el producto de la interacción de un número impreciso de variables que nos fueron atravesando históricamente y que en la actualidad nos perfila como cultura híbrida, en continuo proceso de metamorfosis.*

*Ángeles y monstruos emergen de nuestras entrañas a medida que transitamos por los caminos indicados o exploramos nuevos senderos que abrimos a nuestro paso por el presente que heredamos y construimos.*

*Alejados cada vez más del purismo modernista y por ende de las clasificaciones cerradas, “Via Rouge” es una propuesta artística en la que se establecen asociaciones próximas y remotas entre lenguajes variados, conformando un todo complejo en el cual se articulan prácticas ligadas originalmente a distintas disciplinas artísticas, como así también cosmovisiones y axiologías diversas.*

*El título de esta perfo-instalación sintetiza el concepto trans que la inspira poniendo en relación dos términos polisémicos para nuestra cultura contemporánea, transida por las raíces latinas de su lengua y los términos extrapolados de otras, propios del proceso de inculturación, por el cual nos apropiamos y recreamos mensajes y códigos foráneos que - tras el filtro más o menos caprichoso de los usos y costumbres a los que estamos habituados - hacemos nuestros*

*De traducción ambigua, “Via Rouge” alude simultáneamente a la calle roja, al camino de la pasión y a una serie de indefinidas semiosis, que evoca al mismo tiempo la lógica expiatoria y de ajusticiamiento del via crucis, y el humor negro o si se quiere “rojo” del grotesco [...] (Cimaomo, 2009)*

Al modo de los conceptos de la metafísica aristotélica: materia y forma, no creemos posible comprender la sustancia de “Via Rouge” sino en la comunión de sus dimensiones plástica y conceptual. Dimensiones que, conforme a la dinámica evolutiva en la que se inscribe esta propuesta, también han continuado y continúan

enriqueciéndose a partir del reciclaje de las protagonistas de esta “saga” artística trans y meta disciplinaria, como así también de la diversidad de lecturas a la que sigue dando lugar.

*El desarrollo de la sensibilidad contemporánea ha ido, en cambio, acentuando poco a poco la aspiración a un tipo de obra de arte que, cada vez más conciente de la posibilidad de diversas ‘lecturas’, se plantea como estímulo para una libre interpretación orientada sólo en sus rasgos esenciales (ejemplo: poética del simbolismo francés) [...] (Eco, 1965)*

En tal sentido, creemos pertinente reseñar una crítica de la propuesta en el anexo del presente trabajo con el objeto de dar cuenta de un modo posible de intervención del público, en este caso a través de un aporte conceptual interpretativo, es decir, de una otra lectura a los que este tipo de **obra abierta**, da lugar.

### **“Rara, como encendida...”**

El subtítulo de este apartado, en el contexto de este trabajo alude a la rareza de la cual la comunidad queer se apropia. En tal sentido el uso del femenino, no sólo en el presente subtítulo, sino en la traducción literal del nombre de la obra, no es casual.

En el marco de la teoría *queer*, el uso del femenino por el que optamos no tiene un sentido restrictivo sino más bien simbólico y alegórico. Tratándose de una teoría acerca de la construcción del género y en el contexto de la clásica binaridad (macho/hembra; masculino/femenino) propia de una cultura heteronormativa de características fundamentalmente machistas, la mujer representa la otredad. Asimismo, la locura implícita en los versos del consagrado tango “Los mareados” de Cadícamo-Cabrón, del cual tomamos letra para el título de este apartado, refuerza la idea anterior. En el plano psicosocial la locura entendida como los comportamientos que se alejan de la lógica de lo esperado también representa lo otro en relación con un criterio de normalidad estadística. Por otra parte, en la jerga de la comunidad LGTB<sup>7</sup>, una **‘loca’** alude, en la generalidad de los casos, a un *gay* cuyas actitudes expresan abierta y elocuentemente su condición sexual, en ocasiones de modo grotesco. En esta acepción del término, la otredad a la que remite la **‘loca’** en esta jerga, se ve aún más potenciada debido a su connotación más o menos despectiva, de acuerdo con los parámetros de buena parte de la propia comunidad.

En tal sentido, pensamos que si bien, fundamentar la manifestación del **cuerpo artístico y performático** en “Via Rouge” resulta cuanto menos ocioso, no así en cambio los demás cuerpos definidos anteriormente en la medida que son parte constitutiva de la temática conceptual de esta propuesta.

---

<sup>7</sup> **LGBT** o **GLBT** son las siglas que designan colectivamente a lesbianas, los gays, los bisexuales y las personas transgénero. En uso desde los años 90, el término «LGBT» es una prolongación de las siglas «LGB», que a su vez habían reemplazado a la expresión «comunidad gay» ya que muchos homosexuales, bisexuales y transexuales sentían que no les representaba adecuadamente. Su uso moderno intenta enfatizar la diversidad de las culturas basadas en la sexualidad y la identidad de género, y se puede aplicar para referirse a alguien que no es heterosexual, en lugar de aplicarlo exclusivamente a personas que se definen como homosexuales, bisexuales o transgénero. Para dar cuenta de esta inclusión, una variante popular incluye la letra Q (de *queer*) para aquellos que no estén específicamente representados por LGBT, como los pansexuales, intersexuales, etc.

En cada una de las expresiones en las que de algún modo se manifiestan **La Trava Amargada** y **La Maga Malvada**, el cuerpo del artista presente en distintos soportes y formatos -literario, fotográfico, digital, fílmico, animado, performatizado- es investido con variados recursos –vestuario, maquillaje, complementos y accesorios- que escapan a todas luces a una mirada heteronormativa del género.

Si a lo dicho sumamos el maquillaje de los performers de estética dragqueeniana y haciéndonos cargo de que en nuestra opinión la figura de la *Drag Queen* representa el paradigma del artista *queer*, qué duda cabe que tanto **La Trava** y **La Maga**, como performer y co-performer, (*medium* y diaconisa) en “Via Rouge” encarnan y manifiestan el **cuerpo queer** de los artistas.

### ¿“Caras y Caretas” o “Cara y Cruz”?

Habiendo dado cuenta del concepto que subyace a la perfo-instalación aquí analizada, el subtítulo metafórico del presente apartado alude a uno de los objetivos que nos propusimos en este trabajo: dar cuenta del tránsito del dualismo epistémico propio de la modernidad a la unidad sujeto-objeto de estudio que hemos postulado en el marco de la complejidad actual. La posmodernidad puede ser así entendida como una crítica de la razón ilustrada. Una manera de pensar fragmentaria y pluralista que yuxtapone discursos adyacentes, opuestos e incluso contradictorios.

Así pues podemos pensar la hibridez como una de las características fundamentales de la posmodernidad, la cual se verifica en toda esfera, pero sobre todo en lo cultural. Y es precisamente en función de esta característica que hablar de ‘la cultura posmoderna’ en singular sería caer indefectiblemente en una simplificación reduccionista. Resabios de los paradigmas de la simplificación de la modernidad: la pretensión de sostener una razón científico-positivista que de clara cuenta del mundo tanto natural como social, brindando una cosmovisión unitaria y universal de la realidad. En este contexto la sentencia hegeliana “todo lo racional es real y todo lo real es racional” (Hegel, 1817), comprende acabadamente el espíritu de la modernidad pero lejos está de interpretar la complejidad posmoderna.

Creemos más propio pues, hablar de ‘las culturas posmodernas’. Culturas híbridas, como las denomina García Canclini (1990), “generadas por las nuevas tecnologías comunicacionales, por el reordenamiento de lo público y lo privado en el espacio urbano, y por la desterritorialización de los procesos simbólicos”.

El arte, en este contexto cultural, se vuelve collage de textos e imágenes y por otra parte negación de la racionalidad y de la realidad misma.

*Hibridez y conjunción de géneros. Transposición de técnicas. Pluralismo de corrientes y tendencias, guiños cómplices y voces narrativas. Sobrecarga de imágenes y medios, que terminan por saturar la mente y dejarla en un punto neutro, estándar y acrítico. Entre todo el bombardeo informativo y medial, el arte pasa a ser tan sólo un estímulo más.* (Canclini, 1990).

Dicha hibridez impregna el concepto mismo de “Via Rouge” donde la atmósfera de sacralidad y la cadencia ceremonial litúrgico-pagana del movimiento del cuerpo de los performers, así como vestuarios, ornamentos y objetos en su mayoría de origen

pagano aunque resemantizados como símbolos de culto, resaltan la dimensión ritual de toda la perfo-instalación y muy particularmente del **cuerpo artístico**.

Si por **cuerpo erótico** comprendemos a aquellas prácticas artísticas en torno a la sexualidad en las que el artista interviene manipulando la genitalidad propia o ajena, con un grado de exposición variable, a través de diversos recursos y expresiones, en las cuales el proceso o el producto adquieren carácter público de manera directa (performances, acciones) o diferida (fotografía, videos) y resultan perturbadores en tanto procuran activar el deseo sexual; y, por **cuerpo thanático** a aquellas prácticas artísticas en torno al cuerpo del propio artista o del espectador, que es sometido a un grado variable de violencia, exponiéndolo a situaciones de peligro real de lesiones transitorias, permanentes e incluso letales y que resultan perturbadoras; qué duda cabe que los artistas encarnan el **cuerpo pulsional** según lo definimos en este trabajo.

Quisiéramos cerrar –siempre provisionalmente- esta sección haciendo mención a uno de los elementos utilizados al comienzo y al fin de la perfo-instalación, que a nuestro modo de ver, poseen una fuerte carga sintética y simbólica.

Durante el transcurso de la perfo-instalación los performers ingresan procesionalmente munidos de sendas caretas idénticas. Una vez ubicados en el sitio desde el que, el *medium* dirigirá el desarrollo de la acción ritual, retiran mutuamente sus máscaras exponiendo sus rostros ante los participantes, los cuales se hallan inmersos en el espacio donde se desarrolla la performance. Las máscaras, de hechura ambigua entre la tragedia y la comedia, dan cuenta de la hibridez de la cultura contemporánea a la que hacemos mención al tiempo que manifiestan la unidad de sentido expresivo y existencial que impregna el concepto ambiguo de la propuesta. Una vez más, pulsión de vida y pulsión de muerte se hacen piel en las máscaras que cubren a la vez que desvelan el rostro *queer* del cuerpo de los artistas.



Al modo de cara y cruz de la misma moneda “Via Rouge” se erige sobre un concepto complejo que se ubica en una suerte de zona gris entre la seriedad y la parodia, lo sacro y lo profano, lo racional y lo pulsional, lo erótico de la imagen provocadora de La Trava y lo thanatico de La Maga. Reforzando esta idea de unidad, los performers dan por concluida su intervención mediante un ritual de donación de sus máscaras que son depositadas al pie del ícono que ilustra el final del relato. Con esta acción los performers se distancian del dualismo persona-personaje al que da lugar el origen etimológico de máscara, del griego *prosopón*.



## REFLEXIONES PROSPECTIVAS

Desde lo perenne a lo efímero, desde lo matérico a lo formal y desde lo plástico a lo conceptual, lo cierto es que el arte contemporáneo hace gala de una escala multicolor de valores e intensidades en cuanto a propuestas se refiere.

Si a la diversidad de la realidad del arte actual sumamos algunas prácticas artísticas contemporáneas como aquellas expresiones del arte extremo en las cuales el cuerpo humano es puesto y expuesto en peligro real, incluso al punto de explorar y experimentar situaciones entre la vida y la muerte, queda claro que la reflexión estética de estos tiempos tiene como objeto un arte complejo que nos asombra, desata dudas, nos expone a situaciones límites.<sup>8</sup> En otros términos, un arte que se reposiciona ubicándose como parte fundamental en los orígenes del pensamiento contemporáneo.

El sistema de escritura desarrollado en el cuerpo de este trabajo, procura dar cuenta de los modos propios de expresión de los tres grandes relatos que quisimos poner en diálogo. Así, terminología técnica, científica y filosófica alternan con metáforas literarias propias del campo artístico.

*El científico está convencido de que lo que demuestra 'científicamente' constituye la verdad más firme y sólida. El filósofo piensa lo mismo cuando su razonamiento es lógico e inobjetable 'filosóficamente'. Y el artista cree firmemente que con su obra de arte ha captado la esencia de la compleja realidad que vive, pero, quizá, ningún enfoque aislado lograría (solo) la plenitud de la significación de lo real. (Martínez Miguélez, 2007)*

Creemos posible, precisamente gracias al encuentro y puesta en diálogo de los distintos lenguajes (artísticos, tecno-científicos y filosóficos), favorecer el proceso de reencantamiento que, a nuestro modo de ver, viene operando en la cultura contemporánea gracias al aporte de las expresiones artísticas enmarcadas dentro de los nuevos soportes (performances, acciones, instalaciones...). Dichas expresiones, en tanto efímeras, destacan aún más su carácter de únicas e irreproducibles y constituyen por lo tanto, desde nuestra perspectiva, las nuevas obras de arte aurático.

En tal sentido, proponemos repensar y por qué no, resemantizar la sentencia de Walter Benjamin según la cual: “la época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre” (Benjamin, 1991). Jiménez (2006) advierte que lo que Benjamin (1991) llama ‘fundamento cultural’ del arte tiene que ver con esas raíces que se sitúan en el ritual y que como trasfondo continúan estando presentes en el arte.

*La asociación tradicional del arte con una dimensión cultural confería a sus productos: a las obras, un halo espiritual, de sacralidad. Y a los artistas, como 'creadores', una función cercana a una especie de sacerdocio del espíritu. Obras y artistas resultaban así 'objeto de reverencia', en el marco valorativo de la tradición clásica. (Jiménez, 2006:190-191)*

En función de lo dicho, una de las reflexiones prospectivas de este apartado, esbozada aquí sólo a modo de planteo del problema, es precisamente la mencionada

---

<sup>8</sup> Asombro, duda y situaciones límites representan para Jaspers (1966), los orígenes de la Filosofía.

hipótesis del reencantamiento, producto entre otras variables del auge actual de estas propuestas artísticas neo-auráticas.

Resulta innegable que el arte, en la era de su reproductibilidad técnica, contribuyó en un primer momento a su desacralización. “El proceso creativo queda desligado de su vieja aureola teológica y el artista deja de ser equiparado a un dios. Son hombres y mujeres los que interactúan en un proceso abierto.” (Jiménez, 2006:223)

En concordancia con el pensamiento de José Jiménez, Manuela Romo (1997), investigadora y docente en psicología de la creatividad, desarrolla la necesidad de la desmitificación de las teorías implícitas acerca de la creatividad. Entre ellas, y a nuestro modo de ver, una de las más arraigadas en el imaginario popular, la del ‘genio creador’.

Esta teoría, aplicable a todos los campos de la creatividad (científica, filosófica, artística), se halla particularmente arraigada en el campo artístico, donde la idea de ‘don natural’ o ‘innatismo’ ha sido abonada a lo largo de la historia, entre otras variables a considerar, por la existencia de una cantidad considerable de artistas autodidactas cuya obra trascendió sin haber pasado jamás por la academia. Si bien sería necio negar esta realidad y, obviando las particularidades que superarían en mucho el propósito del presente trabajo, lo cierto es que, más allá de los procesos educativos formales o no formales por los que necesariamente atravesamos todos, el solo hecho de formar parte de una cultura, implica la interacción con otros. “La propuesta artística deja de ser un producto final, clausurado, y se convierte en un punto de partida, abierto al estímulo mutuo y la recreación de las sucesivas instancias de intervención de los distintos sujetos que a ella se aproximan” (Jiménez, 2006:223).

La tecnología digital y el arte que se apropia de la misma ha implicado, a nuestro modo de ver, un giro copernicano en el campo artístico-estético en tanto aporta una característica distintiva del arte contemporáneo: la multidisciplinariedad, entendida, al decir de Jiménez como “fusión de modalidades expresivas y soportes sensibles” (Jiménez, 2006: 223). Ésto, señala el autor, es radicalmente novedoso.

Sabemos que lo nuevo, en cuanto tal, siempre implica una transgresión de los límites aceptados hasta el momento. Somos conscientes de que las fuerzas instituyentes, en este caso de formatos artísticos híbridos y transdisciplinarios, suelen entrar en conflicto con las fuerzas instituidas que en principio se resisten a aceptar e incorporar las nuevas prácticas. Esta resistencia inicial proviene en buena parte del propio mundo del arte. Por otro lado, dichas prácticas son posicionadas cada vez más por artistas provenientes de distintas disciplinas: estetas, críticos, formadores y demás actores socio-culturales próximos al campo. Ellos constituyen el ámbito alternativo que paulatinamente logran instituir estos nuevos soportes.

En este mismo orden vanguardista y revolucionario, potenciado por lo que ha significado en el campo artístico el advenimiento incontenible del ‘arte digital’, la siguiente cita de Jiménez reafirma el objetivo epistemológico de este trabajo:

*“Estas consideraciones tienen una importancia aún mayor por el hecho de que la tecnología digital está cambiando la relación entre expresión (representación) y soporte, y abriendo a la vez una nueva perspectiva de unidad de sujeto y objeto en el acto o proceso artístico, que supera y trasciende todavía más las categorías tradicionales artista, público, obra.*



*Esa nueva unidad de sujeto y objeto permite la reactualización, sobre presupuestos culturales distintos, del papel del arte como promesa de felicidad, en la línea que señalaron Stendhal, Nietzsche y Adorno. De su función como vía de superación de las escisiones, en el plano de lo posible” (Jiménez, 2006: 225-226)*

Si bien pensamos que tales promesas de felicidad son cuanto menos ambiciosas, postulamos que el artista performático asume en su propio cuerpo el desafío de superación de estas escisiones, en tanto al encarnar la obra o tomar como soporte su propio cuerpo, puede lograr una aproximación más vivencial a los ideales de las vanguardias históricas, fundamentalmente a los del surrealismo: la aproximación entre arte y vida. En tal sentido, la ficcionalidad adjudicada tradicionalmente como una propiedad inherente a toda manifestación artística pasaría a ser relativa y sólo debería considerarse en función de algunas expresiones artísticas. Esta vía propiciaría, en términos de Jiménez, “una *estetización emancipatoria*, y no meramente alienante como la que vivimos en la actualidad, de la experiencia humana. Una generalización de las capacidades creativas de los seres humanos” (Jiménez, 2006: 224)

‘*Operari sequitur esse*’, sentenciaban los latinos, poniendo en palabras una idea instalada en las raíces mismas de nuestra cultura occidental y expresada de distintos modos en el pensamiento de diversos filósofos, ideólogos, psicólogos, antropólogos y demás pensadores a lo largo de la historia. En efecto, que “el obrar sigue al ser” es una idea que, con sus matices, resulta difícil de objetar. En el marco de la complejidad antropológica actual de la que dimos cuenta en el comienzo del desarrollo de este trabajo, entendemos que los artistas que se erigen a sí mismos como obra haciendo uso de la libertad expresiva a los que los habilita su quehacer son, entre los actores socio-culturales, quienes pueden contribuir más eficazmente al logro de esta ‘estetización emancipatoria’ a la que alude Jiménez.

Si bien consideramos que toda acción humana refleja de algún modo el ser de las personas, el mundo del arte propicia de forma privilegiada nuestra capacidad expresiva que, canalizada a través de algún lenguaje jamás puede eludir del todo, aún cuando así lo pretendiera el emisor, su dimensión autorreferencial. Dicho de otro modo, no sólo no podemos dejar de comunicar sino de comunicar-nos. Aceptar esto es asumir una parte constitutiva de nuestra “condición” humana. Rechazarlo, sería en cambio tan obtuso como negar las diferencias.

Aunar en el cuerpo del artista, en su cuerpo de performer, el cuerpo pulsional, ritual y *queer*, supone la creación simbólica de una identidad única, irreproducible y por tanto, aurática. “Via Rouge”, soporte que contuvo estos cuerpos, enuncia a la vez una concepción antropológica: compleja, en cuanto vivencial tanto a nivel personal como artístico; cuestionadora de los estereotipos y declaradamente adherente a la diversidad en la unidad de nuestra condición humana.

*“La generalización de la percepción y representación de la diferencia implicaría una puesta en cuestión múltiple de los estereotipos de los géneros y los comportamientos sexuales, de toda idea de identidad sustancialista. La cuestión masculino/femenino, un registro simbólico-cultural presente en todas las sociedades humanas, entraría así en un proceso de flexibilización y polimorfismo, que caracteriza de modo decisivo el arte y la cultura de nuestro tiempo.” (Jiménez, 2006:218)*

Creemos que el carácter *trans* que impregna el concepto y puesta en acto de “Via Rouge” resulta más que suficiente para justificar la manifestación de la diferencia en esta propuesta artística. Respecto a la cuestión referida a la unidad a la vez

epistemológica y antropológica por la que apostamos, la siguiente cita puede contribuir a reforzar su sentido:

*“...las fronteras cognoscitivas, imaginarias y afectivas de la ciencia y el arte se aproximan extraordinariamente, proyectando un nuevo ideal antropológico de unidad. No es casual la continua referencia en los círculos de cultura digital a Leonardo da Vinci, al ideal reformulado sobre bases nuevas del “hombre total” renacentista, a la síntesis de cuerpo y cerebro.”* (Jiménez, 2006:219)

Los círculos de cultura digital, particularmente los más estrechamente ligados al mundo del arte, representan en la actualidad la nueva vanguardia responsable de los últimos cambios que se vienen operando en el campo artístico. En el tema que nos ocupa, el cuerpo del artista, son sin lugar a dudas los protagonistas de una nueva y profunda metamorfosis conducente a su desmaterialización. En relación con esto señala Jiménez: “[...] hoy estamos en los umbrales de una metamorfosis del arte todavía más profunda y radical. [...] una tendencia a la *desmaterialización* del objeto o, siendo más precisos, a la aparición de *nuevas formas de materialidad*.” (Jiménez, 2006: 220).

Cuando Jiménez se refiere a las nuevas formas de materialidad entiende soportes numéricos, digitales, objetos bi o tridimensionales, estáticos o en movimiento, productos de una programación compuesta en última instancia por una secuencia de ceros y unos. En el campo informático dichos objetos darían ‘cuerpo’ a lo que se denomina realidad virtual.

*En el arte digital, la “materialidad fisicalista” característica de nuestra tradición artística resulta desplazada: el soporte último de “las obras” es numérico, matemático. Lo que supone una matematización de la percepción y la representación, quizás presente hasta ahora de un modo central sólo en las obras musicales, y la vía para una revitalización del pitagorismo.* (Jiménez, 2006: 221).

Frente a esta tendencia hacia la desmaterialización del objeto o estas “*nuevas formas de materialidad*” virtual, introducida por el arte digital, el arte encarnado en el cuerpo del artista performático estaría –paradójicamente- poniendo a resguardo la relación sujeto-objeto. Relación que, aunque cuestionada en su sentido originario, es sostenida en este trabajo, en tanto no planteamos la obsolescencia del constructo teórico sino de la distancia “necesaria” postulada por la epistemología tradicional. En el cuerpo del artista-intérprete se disuelve esa distancia. Sujeto y objeto se fusionan conformando una unidad en la cual es posible distinguir o diferenciar racionalmente roles o momentos, aunque no separar sujeto de objeto, en sentido ontológico.

El enfoque de nuestra producción artística y académica, entre las cuales “Via Rouge” y este trabajo operan como muestra, ha sido siempre integracionista. La confluencia de lenguajes, la convergencia de símbolos representativos de universos axiológicos distantes, el recurso a distintos aportes conceptuales provenientes del mundo del arte, la filosofía y la ciencia, la comunión entre la realidad física y virtual, así como la apelación a diversos medios que posibiliten de algún modo la participación e intervención de quienes en algún sentido se sientan interpelados por nuestras propuestas, no sólo enriquece nuestra obra -que en sus sucesivas metamorfosis permanece abierta- sino que habilita un espacio posible de encuentro con otros.

*Esa perspectiva integracionista, en la que la tecnología propicia la extensión de los sentidos y no su negación, abre por lo demás la posibilidad de superar definitivamente los dualismos ideológicos que tan negativa presencia han tenido en nuestra tradición cultural. (Jiménez, 2006: 222)*

---



**“MALA LA MAGA,  
BRAVA LA TRAVA,  
ACÁ ACABA LA TRAMA.”**

## BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, W., (1991) *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Madrid, Taurus

Cimaomo, G., (2003) “La Trava Amargada y la Maga Malvada”. En “Cuentos para leer en el subte II. 82 autores argentinos”. Buenos Aires, Ed. Corregidor.

Cimaomo, G., (2009) ““Via Rouge”. Perfo-instalación. Fundamentación conceptual” en arteGC [en línea]. Disponible en <http://www.artegc.com.ar/viarouge/viarouge/concepto.html> ” [Acceso el 1º de marzo de 2012]

Eco, U., (1965) *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona, Seix barral. Barcelona.

Foucault, M., (1987) *Vigilar y castigar*. Cap. III. «Las disciplinas», Ap. «Los cuerpos dóciles». México, Siglo XXI.

Freud, S., (1920) *Más allá del principio del placer*

Gadamer, H. (1988) *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, España. Sígueme.

García Canclini, N., (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.

Jaspers, K., (1966) *La Filosofía*. México, FCE (Primera edición, 1949).

Jiménez, J., (2006) *Teoría del arte*. 1ª ed., 3ª reimp. Madrid, Tecnos/Alianza

Lotman, I., (1996) *La semiosfera, I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra.

Liotard, J.-F., (1987) *La condición posmoderna*. Madrid, Cátedra.

Martínez Miguélez, M., (2007) “Conceptualización de la Transdisciplinariedad” en *Polis. Revista de la Universidad Bolivariana* [en línea] N° 5. 2007, disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=30501606> ISSN 0717-6554 [fecha de consulta: 8 de marzo de 2012].

Morin, Edgar (2002) *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Romo, M., (1997) *Psicología de la creatividad*. Barcelona, Paidós

Sáez, J., (2004) *Teoría Queer y psicoanálisis*. Madrid, Síntesis.

Zemelman, H. (1994) "Racionalidad y Ciencias Sociales" en *Anthropos: Boletín de información y documentación. Ejemplar dedicado a «Círculos de reflexión latinoamericana en Ciencias Sociales. Cuestiones de Teoría y Método»*. N° 45. 1994, pp. 5-23. Barcelona, Anthropos.

## ANEXO 1

### «“VIA ROUGE”», del ¿palíndromo? a la Melopea, de la mano de Cimaomo y su grupo<sup>9</sup>

Daniel Otero

““Via Rouge”” es una perfo–instalación, como diría su autor, Gabriel Cimaomo. Pero tiene otros componentes que la enriquecen y diferencian, los cuales vamos a explicar a los más de 150 – 200 lectores que diariamente visitan la página.

Conformada en base a soportes en textos escritos y también orales, la obra enfoca con profundidad y total crudeza –no exenta de ironía–, la cuestión de los géneros sexuales distintos. No utilizamos rótulos y dejamos que el lector adjetive por su propia cuenta. Si bien hay una relación entre el correlato del rol de los actores con el texto escrito colgado en las paredes (imagen visual), es fuertemente explícita la vinculación con la imagen sonora que provoca Cimaomo.

La ambientación del tema, en lo sonoro e iniciático de la obra, corresponde a la obra de Ariel Ramírez: “la “misa criolla”. El misal del santafesino estrenado en el año 1965, con su “kyrie”, canto o plegaria responde fuertemente a las exigencias escénicas y dramáticas de la obra. Aquí podemos ver los artilugios de Cimaomo como primer actor: el espectador no sabe si es un acto de contrición o, si por el contrario, el trasfondo es la ironía como una herramienta más. Es decir: el lector se enfrenta a una dicotomía, propia de una polisemia con múltiples lecturas. O ninguna. Pero lo que queda perfectamente en claro es que la música no fue elegida al azar.

Velones en los pisos, candiles en las manos de los actores, un oscuro total, máscaras, encajes, conforman un espectáculo que a pesar de tener un elevado grado de elaboración y voltaje, es posible aprehender para cualquier público.

Para reforzar más el vínculo citado anteriormente, Cimaomo recurre a las soledades desoladas de las Melopeas. (lêpsis, míxis,chrêsis). Traducido, sería “altura, mezcla y usos”, de las respectivas notas que conformarán en la obra, una melodía homófona, que antecede inclusive al canto gregoriano. La Melopea, es todo un tema en la teoría de la música, ya que antecede al sistema mismo de notación musical instaurado en el siglo XIV – XV, contiene reglas propias y no precisa dirección como el canto gregoriano.

Recordemos que San Gregorio Magno en siglo VI de nuestra era, re–construyó el sistema musical occidental, un poco para borrar las huellas de su odiado antecesor – San Ambrosio– (creador del canto que lleva su nombre, ambrosiano), y otro poco para reformular algunas cuestiones un tanto espinosas para la *ecclesia*, como por ejemplo...!!!, el calendario!!!

Para quienes creyeron encontrarse con el canto gregoriano, lamentamos informar que la Melopea lo antecede –lo cual no significa que el ritual de San Gregorio adolezca

---

<sup>9</sup> Otero, D., (2009) ““VIA ROUGE””, del ¿palíndromo? a la Melopea, de la mano de Cimaomo y su grupo” en Luz de ciudad [en línea]. Disponible en: <http://luzdecidad.wordpress.com/2009/09/05/via-rouge-del-%C2%BFpalindromo-a-la-melopea-de-la-mano-de-cimaomo-y-su-grupo/>. [Acceso el 1º de marzo de 2012]

de la misma... Para más, en el concepto de los antiguos griegos, la Melopea está vinculada fuertísimamente a la tragedia.

Con una suave voz de tenor (o soprano, como quiera el lector), Cimaomo eleva su canto, sin métrica alguna y a capella. Los actores recorren los soportes en las paredes descubriéndolos. Soportes que no sólo son textos, sino fuertísimas imágenes intervenidas digitalmente con estridentes claroscuros. (la semiótica moderna, en especial Alejandro Piscitelli, dice que el texto es una imagen)

Permanentemente, un cañón proyecta un fondo con distintos motivos, detrás del personaje de la obra. Por momentos su rostro se ilumina hasta llegar al color blanquecino, para volver a los tonos naturales o la sombra de las penumbras del hall de la escuela.

Una especie de “Ermita” profana, al ingreso al hall, con dos luces rojas, guarda las máscaras que forman parte de la obra. Al final de la misma, las luces rojas quedan como cancerberos tranquilos pero vigilantes al fin, mientras los “acólitos” se retiran de escena. Las máscaras en la ermita o capilla, cerradas, quedarían (figurativamente hablando), como una “liberación” o desenlace “feliz” de la obra.

No sé si nos fuimos sabiendo más o menos como transcurre con las muestras. “El famoso goce estético”, diría alguien.

Lo que sí sé, es que nos fuimos más tranquilos con nuestra conciencia, en paz y amor. Algo que no todos –y menos los dirigentes políticos de esta ciudad libanizada– pueden decirlo.

Gracias Gabriel por existir, gracias escuela Mantovani por ser el único lugar en donde se brindan espectáculos alternativos, elaborados, profundos para adquirir día tras día, un cacho más de dignidad y saberes. Esto no hace más que evidenciar, que se respira un aire ya no tan malsano como hace dos años en los pagos de Ariel Ramírez y se disfruta de una brisa fresca y natural.

## ANEXO 2

### La Trava amargada y la Maga malvada<sup>10</sup>

Gabriel Cimaomo

Acabada la farra, tras la parranda, harta la Trava, andaba tarada. Amargada va a la Maga.

Pasa a la sala. La Maga malvada saca las cartas marcadas, las baraja, alza la cara flaca y aclama: “Ah! Malas cartas... Jamás ganarás plata. Para amar andarás arrastrada.

Acabarás maltratada.”

- ¿Más?

- Más... ¡Hallarás la parca!

- Anda Maga, trabaja para sacar la mala racha.

- Para trabajar, paga.

La Trava amargada, saca la plata.

La Maga arma la farsa. Saca la sal, traza la marca a la Trava.

- ¿Nada más?

- Nada más. Paga y ¡ala!

- ¿Pagar? ¡Para nada! ¡Falsa, mala maga!

- ¡Andá a lavar las bragas baratas, Trava bastarda!

-¡Marrana! ¡Mamarracha!

La Maga avara aclama sacada: “*Abra cadabra, acabarás calva*”

La Trava atacada agarra a la Maga, saca las garras, la araña, la faja. Zafa la Maga, raja a la playa. Avanza sangrada. Tras la bajada salta la valla. La Trava la alcanza, la atrapa, la arrastra, la amarra.

Ya al alba, cansada, va para casa la Trava.

Pasada la mañana hallan a la Maga atada. Abrazada llamaba:

-“¡Acá, acá!”.

Van a salvarla.

La sacan asada, ajada, machacada... y rapada.

MALA LA MAGA,

BRAVA LA TRAVA,

ACÁ ACABA LA TRAMA

---

<sup>10</sup> Cimaomo, G., (2003) “La Trava Amargada y la Maga Malvada”. En “Cuentos para leer en el subte II. 82 autores argentinos”. Buenos Aires, Ed. Corregidor.