AISTHESIS N° 77 (2025): 482-486 ▪ ISSN: 0718-7181
Instituto Interdisciplinario de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile

doi.org/10.7764/Aisth.77.24

Victoria Pérez Royo
Cuerpos fuera de sí. Figuras de la inclinación en las artes vivas y las protestas sociales
Ediciones DocumentA/Escénicas, 2022, 165 pp.

José Luis Panea
Universidad de Sevilla. España
jpanea@us.es

En *Cuerpos fuera de sí* Victoria Pérez Royo problematiza la «noción de corporalidad» (149)[1] en el ámbito de las artes vivas, articulando un sugerente recorrido por distintos pasajes. Pasajes que no apuntan a una sola dirección, sino que alumbran trazados posibles que invitan tanto al detenimiento y a la reflexión como a la acción y a la movilización. Pérez Royo es profesora de Estética y Teoría de las Artes (UNIZAR) y una de las principales investigadoras en artes vivas en España; su trayectoria aúna la reflexión teórica con la práctica artística, experimentando de primera mano, como ella sostiene, los procesos de creación relacionados con el cuerpo y la escena.

Este libro se concibe como un manifiesto que reconoce la necesidad de afirmarnos relacionalmente desde la asunción de una codependencia y vulnerabilidad originaria (135), y una crítica con ciertas concepciones heredadas acerca del cuerpo, su movilidad, comportamiento y presencia en el espacio público (138). Dicha crítica se encuentra *incardinada* en la propia escritura del texto. Así, la lectura de sus pasajes resulta también *descarnada*: abierta al encuentro, al contacto con el otro. Estas oquedades permiten que los distintos capítulos vayan jugando con los temas que van apareciendo, iluminándolos, oscureciéndolos y volviendo a iluminarlos para su discusión. No se sigue una estructura lineal ni académica, y el hecho de que

1 Todos los números de páginas que indico se refieren al libro reseñado *Cuerpos fuera de sí. Figuras de la inclinación en las artes vivas y las protestas sociales*.

culmine con un capítulo titulado «Inconclusiones» nos da la pauta del modo en que ha sido planteada su estructura.

Comencemos, entonces, por dicho capítulo. Formado a su vez por dos epígrafes, advertimos en él los fundamentos teóricos de la obra –con llamadas a autores como Emmanuel Lévinas y Athena Athanasiou, entre otros– y un alegato en defensa de una «experiencia corporal» que nos lleve a identificar «los mecanismos por los que un sujeto llega a concebirse corporalmente» (148). Así, atendiendo a la etimología común de los términos *crítica* y *crisis* se propone no solo una primera «división en partes», «distinción» o «diferencia» (*crítica*), sino que además un ejercicio que «conmueve y moviliza» (*crisis*), que permita trascender el pensamiento y poner en práctica las «determinaciones» expuestas (146). Plantea, asimismo, la relación de «codependencia» (141) en la que constitutivamente nos hallamos como sujetos y cómo esta lleva aparejada una necesaria conciencia de la vulnerabilidad corporal (147). Todo ello tendiendo un puente del «soy» a un «somos» sin cierre, en esencia inconcluso. Un horizonte que no por su cariz inasible nos lleva a la inacción, sino a todo lo contrario: a proyectarnos a una constante apertura de sentido, tan personal como política (154-155).

Estas cuestiones, por tanto, confrontan con el ideario «moderno-colonial» y, además, resultan controvertidas al desafiar la propia idea del individuo autosuficiente y *erguido* sobre la base de dichos patrones, tan incrustados en nuestra cultura, en nuestra experiencia corpórea cotidiana (37). En su afirmación de la horizontalidad, vulnerabilidad y codependencia, este proyecto podría entenderse como una apología de la inacción y del autoabandono, del descuido de sí mismo. No obstante, hemos de recurrir, en nuestro recorrido *a contrapelo* por el libro, al resto de temas dibujados para completar el sentido de esta tesis. De hecho, en el capítulo precedente a las conclusiones (tercero) –«Horizontalidades»–, encontramos un análisis de distintas obras de artes vivas en diálogo con referencias teóricas donde se aclara la cuestión. En él –que sigue al capítulo segundo «Verticalidades»– se apuesta por una estética de la horizontalidad a través del cuerpo en escena que provoca un debate en el espectador acerca de su vínculo con la *disposición* de dicha obra. Con dicho cuerpo *postrado*, ¿ha de ayudarle a erguirse? ¿Acompañarlo, quizás?

La distribución de las piezas analizadas tanto en este como en el resto de los capítulos es dispar y, como se mencionó, estas van apareciendo y retirándose indistintamente en los ocho epígrafes que lo componen. En los dos primeros se comentan las obras de Trajal Harrell –«The Ambien Piece» (2009)– y Regina José Galindo –«La siesta» (2016)–. En ellas se contrapone la «exposición total» de los cuerpos en escena a su «opacidad», «inaccesible para el público» (100), ya que en ambas estos se encuentran aparentemente dormidos y no realizan movimiento alguno a lo largo del tiempo en el que la obra se desarrolla. Si bien «The Ambien Piece» trata sobre la violencia machista mediante sumisión química, en «La siesta» se discute más generalmente sobre los efectos de las drogas en el cuerpo, «invitando a muchas otras asociaciones e interpretaciones» (96).

A menudo, la horizontalidad es asociada a la muerte y a la enfermedad, tema tratado en el siguiente apartado, con dos ejemplos más lejanos en el tiempo como los de Robert Morris –«Column» (1962)– y Madres de la Plaza de Mayo –«Siluetazo» (1983)–. Mientras que, acto seguido, se formula brevemente la posibilidad de pensar el impacto social de manifestaciones políticas como las de los y las estudiantes de Caracas –«Acuéstate por la vida» (2006) y «Acuéstate por la paz» (2010)–, los siguientes fragmentos retornan a la práctica artística. Si bien el primero incide especialmente en la obra ya mentada de Harrell, en el segundo se introducen otros trabajos, como los de Francis Alÿs –«Sleepers (I-IV)»– o Emilio García Wehbi –«Filoctetes» (2002)–. Estos trabajos retratan a personas sintecho, no solo descubriendo «otras ecologías posibles de la ciudad» (123), sino que calibrando la «eficacia» de la «conmoción» y la «apelación» de dichos cuerpos, incluso interrumpiendo el tránsito habitual del espectador (126).

En los dos siguientes puntos se relacionan todas las obras ya expuestas y se acude a una reflexión panorámica del conjunto. Lo interesante de estas es cómo apelan –y se nutre aquí Pérez Royo del concepto de apelación en Lévinas– al rol del público espectador en su verticalidad. Emerge así la posibilidad de un diálogo *horizontal* con la obra –por ende, con el cuerpo (139-140)–. Gracias a ese tiempo en que el espectador se detiene en torno a ella puede indagar en su contexto y reflexionar sobre los problemas que suscita, pero siempre desde una relación corpórea que excede lo meramente visual (129), propiciando un cierto tipo de «agencia»: «La agencia política –escribe la autora– no es solo la heroica y espectacular, sino también la del duelo, la del cuidado, la de lo que opera de forma más inadvertida en la cotidianidad, desde una posición más callada pero igualmente transformadora» (140).

Rebasando el ecuador de este volumen, nos encontramos con el segundo capítulo, «Verticalidades», donde se exponen obras igualmente *apelantes*, aunque ahora desde la verticalidad. Sin embargo, se trata de una verticalidad no dominadora, tampoco dinámica ni conquistadora, sino estática, al punto de devenir inoperante. Este giro es relevante, pues propone una manera distinta de entender la figura vertical falocéntrica, capitalista, *ensombrecedora* de su entorno (60). Y, nuevamente, ocho epígrafes. Los dos primeros están enteramente dedicados a la acción realizada por el artista Erdem Gündüz frente al centro cultural de Atatürk (Turquía), titulada «Duram Adam» (2013), con motivo de las protestas de Gezi contra el gobierno conservador del presidente Erdoğan. En ella, Gündüz permanece de pie, mirando fijamente a dicho edificio y con las manos en los bolsillos, sin hacer nada más. El gesto espontáneo de la muchedumbre uniéndose a su aparentemente absurda (in)acción acabó siendo viral en tanto «convocatoria silenciosa» (36), llegando a «conformar una comunidad temporal que expresa[ba] una insatisfacción política» (39).

A continuación, esta obra es vinculada con la pieza teatral de Tamara Cubas «Permanecer» (2016), no manifiestamente política, pero que comparte con Gündüz cómo «sin movilizar recursos expresivos o dramáticos» es posible explicitar «la presencia de sus cuerpos, cuyas imágenes impregnan las miradas que se dirigen a ellos» (49). En ella

uno de los actores, de pie sobre el escenario, mira de frente al patio de butacas y anima al público a ocupar su lugar, el que deja disponible al espectador, y se retira así a las propias butacas. Cuando el «nuevo actor» decide marchar, otro miembro del público lo sustituye y así, sucesivamente, tiene lugar un particular sistema de relevos. Una acción muy similar a esta es «Atlas», de Ana Borralho y João Galante (2011), discutida en el siguiente apartado. En este caso, el público asistente al teatro es invitado por el actor a unirse a la escena de forma progresiva. Finalmente, los asientos se quedan vacíos y *el público es el escenario* (54).

En los subapartados «Las sombras del "hombre de pie"» y «Sombra uno: un sentir común previo», asistimos a un breve detenimiento y reflexión en torno a las piezas ya citadas, a la par que teóricos como Virginia Woolf, Jacques Lacan o Jean-Luc Nancy, entre otros y otras, son invocados. Lo será también el Gottfried Boehm de *Cómo crean sentido las imágenes*, concretamente en «Sombra dos: las oscilaciones de la mirada», para entablar en este caso un encuentro con la acción de Francis Alÿs «Looking up» (2001). En ella, el artista se sitúa de pie, estático, en la plaza de Santo Domingo de la Ciudad de México, mirando al cielo. Otros viandantes se suman a dicha aparentemente absurda pose, configurando una comunidad efímera, silenciosa y sostenida sin mediar palabra, como hemos visto en obras anteriores (73).

El último de los fragmentos que compone este capítulo, más extenso que los anteriores, comienza con el concepto de «identidades sociales visibles» de Linda Alcoff, para indagar sobre la imagen vertical del cuerpo femenino (74). Todo ello se muestra en protestas sociales como la de Kate Mullen, y en obras de artes vivas como las de Regina José Galindo «Presencia» (2017), y Emmanuel Pacheco, como «Esta pieza no es para mi madre» (2018). Mullen, «la mujer de negro», será un buen ejemplo de «resistencia pacífica». La estudiante, de origen australiano, se manifestó, como Gündüz, frente a las políticas del gobierno turco, abriendo sus brazos ante un Mass Incident Intervention Vehicle (TOMA) o carro lanzagua que pretendía reprimir una manifestación (75). Galindo, en su acción, hace de su propio cuerpo un recordatorio de las mujeres víctimas de feminicidio al colocarse sus ropas y señalar cómo ellas «deberían estar presentes» (78), prestándoles una «superficie corporal» (79). De modo parecido, Pacheco hace alusión a la fotografía de su desaparecido hermano desde «una verticalidad que trabaja sobre el duelo», que «reclama justicia» (84).

Tras citarnos con algunos fragmentos textuales de Ileana Diéguez, Judith Butler o Gilles Deleuze, finalizamos nuestro recorrido –una vuelta a las inconclusiones– recalando en el primer capítulo, «Fuera de sí». En este fragmento no se mencionan artistas, sino que un ecléctico aparato teórico gracias a las aportaciones de autores y autoras como Michel Serres, André Lepecki, Kaja Silverman, Vladimir Safatle, Alba Rico, Hélène Cixous, Teresa Brennan, Sara Ahmed o Adriana Cavarero. En esta lectura inversa comprobamos cómo se resumen todas estas cuestiones tratadas en la locución «Fuera de sí» para expresar el rechazo a una solipsista concepción del sujeto desde autocontenciones exclusivistas y que eluden nuestra constitución como seres políticos

a la par que, incluso, seres escénicos. Así, más que del cuerpo, Pérez Royo postula la importancia de pensar la corporalidad: «la corporalidad no es algo que le pertenezca a un cuerpo individual o que resida en él, sino que más bien circula entre diferentes cuerpos y conforma sus experiencias» (10). Y es precisamente gracias a esas experiencias que construimos, configuramos, creamos mundo. Del mismo modo, desde las artes, concretamente las artes vivas, es posible intensificar, replantear y habitar dicha experiencia del mundo.

En suma, estamos ante una coherente contribución al ámbito de las artes vivas alimentada por publicaciones previas como «Cuerpos fuera de sí. Fabricaciones de un cuerpo común en la escena contemporánea» (*Karpa. Journal of Theatricalities and Visual Culture*, 2018) y actividades como el seminario *Fuera de sí. Prácticas de heteronomía y formas de codependencia* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019). Compendia, de este modo, todo un conjunto de actividades realizadas junto a las y los artistas y sus procesos de trabajo. Como la propia autora reconoce, «de cerca», «muy de cerca», desde el acompañamiento, desde la creación de encuentros, desde la conversación cotidiana. Desde la proximidad del cuerpo.