

Exilio y desierto en la obra *Limbo*, de Gabriela Muñoz

Exile and desert in *Limbo*, spectacle by Gabriela Muñoz

Carlos Gutiérrez Bracho
Universidad Veracruzana, México
cagubra@gmail.com

Resumen: El presente trabajo ofrece una interpretación hermenéutica del espectáculo *Limbo*, de la artista mexicana Gabriela Muñoz, también conocida como “Chula the clown”, a partir de los conceptos *desierto* y *exilio*, presentes en este ejercicio escénico, así como en el pensamiento de María Zambrano, donde se muestran como un problema filosófico, y en la obra del investigador Ignacio Izuzquiza. *Exilio* y *desierto* aparecen también en *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, obra que se revela como influencia del trabajo de Muñoz y con la que comparte algunos signos poéticos. El texto, asimismo, retoma los apuntes de la investigadora Melissa Lima Caminha, principalmente la noción de deconstrucción del *clown* femenino moderno y la categoría de monstruosidad para hablar de quienes han sido expulsados o expulsadas del grupo social por ser considerados diferentes, y con lo cual viven, precisamente, en los linderos del exilio. En Muñoz, como sucede con la tradición *clown*, esta figura cómica se muestra como símbolo de lo excluido, lo deforme, lo anormal e, incluso, de lo despreciable. A partir de estas claves, la artista muestra el limbo como un estado emocional donde se diluyen las fronteras del tiempo y el espacio, en un ambiente que se mueve entre la desolación y la comicidad.

Palabras clave: clown femenino, exclusión, liminalidad, desierto, exilio.

Abstract: This paper offers a hermeneutical approach to *Limbo*, a clown spectacle by Mexican artist Gabriela Muñoz, known as “Chula the clown”, from the concepts of *desert* and *exile*, both present in this performance, as in Maria Zambrano’s work, as a philosophical problem, and in researcher Ignacio Izuzquiza’s reflection. *Exile* and *desert* are at work also in Samuel Beckett’s play *Waiting for Godot*, influential on Muñoz performance, as it is shown by some poetic signs. From researcher Melissa Lima Caminha, our paper works deconstructivity on the modern feminine clown notion and monstrosity category to talk about people whom have been expelled from their social community as they are considered different, living then in the borders of exile. In Muñoz, as in clown tradition, this comic figure is shown as a symbol of the ones excluded, deformed, abnormal and, even, despicable. From these key issues, the artist presents limbo as an emotional state where frontiers of time and space are diluted, in an environment moving through desolation and comicality.

Keywords: Female clown, Exclusion, Liminality, Desert, Exile.

Recibido: 20 de enero 2022

Aceptado: 20 abril 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i30.659>

A los *clowns* o payasos se les suele relacionar con la risa fácil, con la comedia de pastelazo e, incluso, con bromas basadas en chistes manidos, crueles o estereotipados. Sin embargo, existen algunos que, a través de la comicidad, pretenden transmitir un mensaje o una experiencia no necesariamente risibles. Una de ellas

es Gabriela Muñoz,¹ quizá la *clown* mexicana más importante en la escena internacional. De acuerdo con el sitio web chulatheclown.com, su trabajo se inspira en tres lenguajes: el teatro, el circo y la ópera, ya que ella ha realizado actividades escénicas en estas tres áreas.

En el proceso de creación *clown*, la mayoría de los artistas construyen su personaje a partir de sí mismos, de su personalidad, su emocionalidad y de sus experiencias de vida. La investigadora brasileña Melissa Lima Caminha lo describe como el “desvelamiento del supuesto verdadero yo del artista, sin máscaras, sin fingimientos, de una persona desnudada, ‘natural’” (2020: 149). También señala que “[s]er payaso o payasa pasa a ser una actitud afirmativa de la identidad *clown*, y de la subjetividad original y primaria de uno mismo, como representación del verdadero *self*, de una persona pre-discursiva, existente fuera del lenguaje y de la cultura, trascendental” (2020: 149).

En Muñoz, también conocida como *Chula the Clown*, este ejercicio de auto-representación se distingue no solo por la caracterización del personaje, sino —principalmente— por mostrar experiencias transformadoras, sobre todo aquellas que le han dejado una huella profunda. Es así como, a partir de sus propias vivencias, ha desarrollado una poética personal apoyada más en un lenguaje corporal que verbal, ya que su *clown* es casi silente, reducido a gruñidos, pujidos, sílabas y alguna que otra palabra aislada.

La presencia de Gabriela Muñoz en la escena cómica es fundamental porque con sus espectáculos y con la imagen icónica de

¹ Estudió teatro físico en el London International School of Performing Arts y en la School of Physical Theatre, de Londres. Es cofundadora del colectivo libano-mexicano de clown social Clown Me In. En 2010, creó *Perhaps, perhaps... quizás*, su primer espectáculo de *clown*, que fue presentado en Austria, Nueva Zelanda, Francia, República Checa, Italia, Círculo Ártico, Lituania y China, entre otros.

Greta –el nombre que le dio a su personaje *clown*– aporta a un proceso de “deconstrucción” del *clown* femenino. Lo que se busca, señala Lima Caminha, es que se trascienda la idea de una comicidad femenina única, “relacionada con una Mujer supuestamente universal” (2020: 146) para reconocer diferencias culturales, étnicas, de orientación sexual, de racialización e, incluso, de género, así como una comicidad plural –ella, también, habla de comicidades– que se manifiesta en una enorme diversidad de formas, cuerpos, masculinidades, experiencias y hasta “animalidades, monstruosidades, cosmologías y tecnologías” (2020: 146).

Lima Caminha reconoce que dicho proceso es reciente –lo ubica en las últimas dos décadas– y fue iniciado por mujeres *clown* o payasas –ella prefiere llamarlas en castellano, con intención de resaltar la diferencia genérica que no distingue el vocablo anglosajón *clown*–, quienes han comenzado a escribir “una nueva historia del circo, de la payasaría y de esta figura cómica, deconstruyendo la tradición patriarcal en la payasaría” (2020: 145).

Greta, el personaje *clown* de Muñoz, coincide con la idea de monstruosidad que propone Lima Caminha, en el sentido de que el monstruo no es sino el expulsado de las sociedades. En este caso, lo es por el hecho de ser mujer. Lo explica de esta manera:

El monstruo se define como categoría de exclusión social, como seres que se hallan en el límite de la humanidad, seres que se han considerado históricamente como inhumanos o no humanos. Todo aquello que se diferencia en mayor o menor grado del hombre blanco occidental es por lo tanto anormal, deforme, sub-humano, animal, materia inorgánica, extraterrestre, sobrenatural, materia inanimada y máquina. Así que la mujer, al lado de varias entidades vivas, no vivas y ficcionales es otro monstruoso, o mejor, otra monstruosa, necesaria para que el hombre varón se defina, se construya y se realice como tal (2020: 154).

En Greta, la monstruosidad se refleja en la condición de una mujer fuera del canon social por poseer un cuerpo que no responde a los lineamientos estéticos de lo que se considera femenino-atractivo –mujer alta, delgada, color de piel blanca o ágil– y se nos muestra como una persona regordeta, de corta estatura y, además, torpe por momentos. En este caso, Muñoz toma el cuerpo de la *clown* como un espacio donde es posible significar las afectaciones, descoyuntamientos y deformidades de su experiencia de vida en una sociedad que da por descartada su existencia.

En 2014, Gabriela Muñoz creó el espectáculo *Limbo*,² que tiene referentes autobiográficos y reflexiona sobre la muerte como un ir hacia la vida. Cuenta la historia de Greta, una mujer que recibe el diagnóstico de un mal de extrema gravedad e inicia un viaje a un mundo paralelo entre los vivos y los muertos en busca de su corazón. En el camino se encuentra en un sitio donde encuentra lo que más teme y de lo que no puede huir por más que lo intenta. En palabras de Muñoz, es la travesía de una payasa, “entre la realidad y la fantasía, perdida en los sueños” (Cruz, 2015). La idea, comparte la artista, surge a partir de una enfermedad que tuvo hace 17 años y después encontró un sentido para sanar; ahora considera que se trata de la segunda oportunidad de sumergirse “otra vez en este universo”, aunque ahora está “parada en un ángulo diferente” (Castañeda, 2015). En escena, Greta se encuentra “con sus sueños” (Cruz, 2015); por ello, dicho viaje “es onírico, lo cual le permite hacer las paces con quien es, antes de despertar” (Cruz, 2015).

En el recorrido que realiza, Greta encuentra a dos seres que le ayudan “a entender que el camino hacia la muerte es en realidad el camino hacia la vida. Cuando los sueños se apoderan de la realidad, la conciencia queda flotando y el alma se encuentra en

² Recibió apoyo de EFT Teatro y Co-Producciones; ha sido presentado en Ciudad de México y Francia.

el limbo” (Cruz, 2015). Ambos son los artistas escénicos Natalia Lafourcade y Ernesto García. Él es “espejo de la payasa” y su álgter ego, mientras que Lafourcade “es la reina del bosque y un ave que aparece como una presencia omnipresente que vigila lo que pasa con el recorrido de la payasa, es como la que ayuda a que se liberen las almas en el limbo” (Castañeda, 2015).

En *Limbo*, la risa, aunque presente, no aparece como el único principal interés de la artista escénica, ya que el suyo es un recorrido por la hondura de los vacíos existenciales que le deja dicha exclusión y que se encuentran metaforizados en un cuarto oscuro y lúgubre de hospital, donde la renuncia es al propio cuerpo. Cuerpo físico que se convierte en cuerpo onírico. Cuerpo enfermo que hace este recorrido por los linderos del limbo en busca de una liberación.

El desierto

Al comenzar el espectáculo, Greta espera en un espacio en el que retumba el palpar de un corazón. Se trata de un momento que ella vive con una tranquilidad inquietante. Podría ser una escena beckettiana de la espera, donde aparentemente no pasa nada, pero internamente se está moviendo todo. Mientras el tiempo pasa, la *clown* canta. Toma unas frutillas rojas que están en un banquito al costado de su cama. Podría pensarse que se encuentra en su casa, pero un enorme número negro de inventario en la sábana blanca demuestra que no es así. Greta viste ropas de hospital. El espacio es ambiguo; de pronto no se sabe si es su propia habitación, el cuarto de un hospital o la reclusión de un psiquiátrico. La escena también recuerda al espectáculo *Ícaro* del *clown* suizo Daniele Finzi Pasca, que también mostraba un conflicto interior metaforizado en el cuarto de hospital.

En *Limbo*, de repente, suenan unos golpes. Toca la... ¿puerta?... no... el sonido viene de otra parte. La *clown* se sobresalta. Es, digamos, lo que esperaba, pero no como lo esperaba. Hay sorpresa. Duda. ¿Los llamados son producto de su imaginación? Quien llama insiste. Greta descubre que el sonido viene de debajo de la cama, donde ella está sentada. Quien toca insiste con fuerza, casi con furia. Greta se quita y emerge una especie de enfermero con una identidad de género diversa, con tocado rosa, lentes oscuros y un vestuario que parece bata de médico, pero también una camisa de fuerza.

El recién llegado trae un expediente en la mano. Es un diagnóstico médico. ¿Es lo que Greta esperaba, acaso? Él revisa el expediente; ella tiende la cama. Él se muestra preocupado. Ella se acerca a mirar lo que lee. Él duda en mostrárselo y, sin embargo, lo hace. Para Greta no es la noticia que esperaba. O quizá sí... más bien es una confirmación. Sufre mientras comienza a sonar una canción: “Crazy”. Él canta y ambos bailan. Unas campanadas de llamado a misa y el canto, casi lamento, de una mujer interrumpen esta que es la primera escena del espectáculo.

Al terminar la escena, Greta y su enfermero se dirigen al interior de la cama, inician un camino al que ella va con su pequeña humanidad empacada en la funda de la almohada. El equipaje es una característica presente en muchos *clowns*, porque refleja precisamente ese paso hacia la búsqueda no solo interior, sino hacia el encuentro con el Otro. Greta lo sabe y se deja llevar por este ser que ahora será su guía y acompañante. La pareja recuerda a Vladimir y Estragón, los protagonistas de *Esperando a Godot*.

Hay un aspecto que vincula la obra beckettiana con el trabajo de Muñoz: los propios *clowns*. Martin Esslin encuentra que, al menos, Vladimir y Estragón “derivan claramente” de los payasos de *music hall*, y no solo tienen paralelismo, también, con el circo, sino que presentan “algunos elementos de humor de brocha gorda”

(1989: 34). Además, dice Esslin —lo que tiene un claro vínculo con esta primera escena de *Limbo*—, el acto de esperar tiene un “aspecto esencial y característico de la condición humana” (1989: 37), con lo que reconoce un paralelismo “sorprendente entre la filosofía existencial de Jean-Paul Sartre y la intuición creadora de Beckett” (1989: 46).

Otra clara referencia del espectáculo *Limbo* al universo beckettiano se presenta en la segunda escena, donde se encuentran en un espacio desértico, frente a un enorme árbol formado con decenas de muletas y una mujer pájaro que los mira con sospecha desde lo alto de una escalera. Ambos —árbol y desierto— son signo del lugar más abandonado del mundo —una clave del vacío existencial de los personajes—, al igual que en *Esperando a Godot*, donde Vladimir y Estragón viven en un espacio liminal, como signo de una especie de post-catástrofe interior y lo único que parece sostenerlos es la esperanza de que un ser llamado Godot aparezca. El árbol, que podría representar la vida ausente en el primer acto, en el segundo, muestra algunas hojas verdes, lo cual ha sido interpretado como el paso del tiempo, pero también es signo de que siempre hay esperanza de que la vida se dé, aun en las condiciones más adversas, como el desierto. De acuerdo con Baldwin y Román, en *Esperando a Godot* el árbol funciona como una clave hermenéutica con significados ambiguos (2016: 15). Ambas investigadoras coinciden en que a este elemento escenográfico se le puede interpretar más allá de solo un recurso dramatúrgico para indicar una elipsis temporal. Manifiesta una dualidad, ya que podría significar la muerte —sirve como recurso posible para el suicidio—, pero “también refleja la interrupción del dinamismo de vida por estar seco; mientras que, por otro lado, podría significar, acentuado en la mutación del segundo acto, la oportunidad de continuidad de la vida expresado mediante el brote de las hojas” (2016: 15).

Para Esslin, *Esperando a Godot* “transcurre en una carretera desierta” (1961: 47). Desierto, no obstante, es más que un espacio habitado por los personajes. Es signo de su condición existencial. En *Filosofía de la tensión: realidad, silencio y claroscuro*, Ignacio Izuzquiza habla de lo fundamental que resulta la experiencia del desierto, debido a que hace “aparecer, en toda su fuerza y en toda su tensión, la situación de debilidad y desamparo” (2004: 46). En *Limbo*, el desierto está también sugerido en la escena del árbol, como en Beckett. Se trata de un espacio de tránsito, como paradójicamente también lo es para Vladimir y Estragón, aunque parezca que pasarán toda la eternidad en dicho lugar. El tránsito en el desierto, subraya Izuzquiza, es en realidad un camino de transformación de la debilidad a la fortaleza del ser. “Una fuerza que motiva la búsqueda de placeres superiores, que transforma límites establecidos y va más allá de ellos. Es una fuerza superior, que desprecia pequeños poderes inferiores. El desierto es el ámbito de formación de experiencias heroicas” (2004: 46). Hay que decir que dicha heroicidad no necesariamente se encuentra en el plano del reconocimiento social, como lo deja en manifiesto Gabriela Muñoz, sino que se trata de un fortalecimiento interior. Ahí, dice Izuzquiza, “la vida triunfa sobre la muerte” (2004: 46) y ese es precisamente el mensaje más profundo que busca transmitir Muñoz a través de la experiencia dolorosa de la enfermedad que hace que Greta se enfrente cara a cara con su propia muerte. En ella, el tránsito por el desierto es, en realidad, un desafío a la muerte como término definitivo; es el lugar en el que se encuentra la vida de verdad. Para Izuzquiza, el desierto es el lugar de la verdadera trasmutación. “Desconfiemos de las conversiones que no hayan surgido en el desierto” (2004: 46), subraya.

¿Por qué Muñoz llama *Limbo* a su espectáculo? Quizá porque este estadio es otra manera de entender el desierto, a ese desierto del alma, como lo llama la pensadora española María Zambrano.

El limbo de Muñoz es un estado más emocional que físico, donde el tiempo y el espacio parecieran no existir y la desolación inunda el ambiente. Es así como se muestra desde la primera escena, pero va transitando por diferentes fases emocionales a lo largo del espectáculo, por ello es que cada escena significa un paso más en el viaje, cada vez más profundo, hacia el mundo interior de la *clown*.

En un artículo publicado en *Letras Libres*, Gabriel Zaid reflexiona sobre el concepto teológico *limbo*, un sitio ubicado en el borde del cielo o del infierno que no es mencionado en la Biblia y que apareció junto con las discusiones medievales sobre el pecado original. *Limbus*, en latín clásico, es “borde” u “orla”. Se trata de una “región del más allá” (2020). Retoma la cuestión 69 del *Supplement*, donde Santo Tomás habla de los lugares que no son el cielo ni el infierno, y en ellos está el limbo, donde se encuentran los niños no bautizados, ya que heredaron el pecado original, aunque “no sufren”, porque “gozan de una felicidad natural, aunque no del cielo” (2020). Comúnmente se ha creído que el limbo se encuentra al borde del cielo, pero Dante los ubica (habla en plural) al borde del infierno, donde “no había llantos, sino suspiros” (Dante *apud*. Zaid, 2020).

Zaid también explica que existen una mirada teológica y una mirada literaria sobre el limbo. De esta última se retoma la idea de un lugar o situación “intermedia, olvidada, indefinida” (2020). Estamos en los terrenos de la liminalidad, una manera que utiliza Gabriela Muñoz para recordarnos que la figura *clown*, en sí misma, pertenece a los márgenes, a los bordes, a los desiertos o limbos de las sociedades.

Hay también una relación muy estrecha entre la idea de limbo y la de purgatorio. En *El nacimiento del purgatorio*, Jacques Le Goff apunta que el purgatorio se impuso en el pensamiento cristiano como el “tercer lugar” y que se instaló en la creencia de la cristian-

dad occidental entre los años 1150 y 1250, aproximadamente. Se trata de un “más allá intermedio en el que algunos muertos sufren una prueba que puede llegar a acortarse gracias a los sufragios –a la ayuda espiritual– de los vivos” (1989: 14).

Desde la mirada de San Agustín, el purgatorio es un sitio que oscila entre el tiempo terreno y el escatológico, “entre un comienzo de Purgatorio acá abajo que habría que definir entonces en relación con la penitencia y una demora de purificación definitiva que se situaría tan sólo en el momento del Juicio final” (1989: 15-16). Este lugar, dice Le Goff, se vincula al sistema de los lugares del más allá y únicamente adquiere existencia y significación en relación con esos “otros parajes” (1989: 16). El purgatorio es el lugar de la otredad. Es visto también como el lugar de las pruebas, las cuales pueden ser múltiples y parecerse a las que padecen los condenados en el Infierno. “Pero de entre ellas hay dos que aparecen con mayor frecuencia, lo ardiente y lo helado, y una de ellas, la del fuego, ha jugado un papel de primer plano en la historia del Purgatorio” (1989: 17). Para Le Goff, el purgatorio es un lugar o un estado –siguiendo la teología católica– transitorio donde los viajes que se hacen son “recorridos simbólicos” (1989: 18). Lo que resulta más interesante de la propuesta de Le Goff sobre su análisis del purgatorio es que forma parte de los ritos de margen –cita a Van Gennep–, en los que podrían incluirse el viaje de Greta, la *clown* de Gabriela Muñoz. Así, el camino que inicia en la primera escena de *Limbo* es ese rito de margen del que saldrá transformada; pasará de la espera y angustia inicial, a un estado tranquilo y esperanzador.

El exilio

Greta viaja por la noche estrellada. La mujer pájaro canta y la *clown* la contempla, entre sorprendida y extasiada. Al fondo, unas casitas con luces desveladas muestran lo avanzado de la madrugada. El

ave se retira y Greta se queda sola en el escenario hasta que aparece su guía, con una llave. Ella la recibe y se queda nuevamente sola. Busca y se encuentra de frente con su propia muerte. En esta escena, la noche estrellada aparece como otra metáfora del desierto interior de Greta.

Como ya se ha dicho antes, Muñoz presenta el limbo como un estado más emocional que físico, al que hace referencia a través de elementos concretos, como el cuarto de hospital, el tránsito por la noche estrellada, el mismo desierto al estilo beckettiano. Hay, entonces, en este estado, como dice Olga Amaris Duarte, en *Una poética del exilio*, una visión positiva de este tránsito del alma. En ese sentido, *Limbo* ofrece un ejercicio tanto corpo-filosófico como cómico, y tiene elementos que lo identifican con una poética *clown* que dialoga con una fenomenología del exilio,³ donde el desierto aparece como símbolo de la dura experiencia en el exilio, como apunta Amaris Duarte. Hay, desde esta perspectiva, una relación indisociable entre los conceptos *desierto* y *exilio*. “Desde que aconteciese el primer cruce del desierto del pueblo judío en su exilio babilónico, la espacialidad del desierto se ha prestado, desde tiempos remotos, a la representación de los sentimientos de desamparo, de desierto y de la no pertenencia” (2020).

Es difícil hablar de la experiencia del exilio sin recurrir al pensamiento de María Zambrano. Quizá la voz femenina más significativa del siglo xx iberoamericano, la figura más emblemática del exilio español y que cada vez cobra más fuerza. En la obra y experiencia zambraniana se reconoce al exiliado como símbolo de

³ En la actualidad, dos *clowns* de origen ruso son los máximos representantes de esta poética que tiene elementos en común con la propuesta que hace Gabriela Muñoz. Se trata de Vladimir Olshansky y de Slava Polunin. En sus espectáculos, sus personajes *clown* transitan también a través de un desierto existencial, que se encuentra metaforizado en paisajes nevados o, como se ve en *Limbo*, en noches oscuras.

la condición humana. Para Zambrano, el exiliado no es más que el “devorado por la historia” (2004: 33), el borrado, el olvidado; “es el que más se asemeja al desconocido, el que llega, a fuerza de apurar su condición, a ser ese desconocido que hay en todo hombre y al que el poeta y artista no logran sino muy raramente llegar a descubrir” (2004: 35). Ese desconocido es el que no tiene lugar en el mundo, “ni geográfico, ni social, ni político, ni –lo que decide en extremo para que salga de él ese desconocido– ontológico” (2004: 36) porque se vuelve nadie, nada.

En *Los Bienaventurados*, Zambrano relaciona desierto y exilio con un viaje para reconocer el vacío existencial. En este tránsito, la filósofa revela lo que parece una paradoja: para no perderse en el desierto, hay que encerrar dentro de sí el desierto. “Hay que adentrar, interiorizar el desierto del alma, en la mente, en los sentidos mismos, aguzando el oído en detrimento de la vista para evitar los espejismos y escuchar las voces” (2004: 41). De acuerdo con la filósofa, es solo en este estado donde las verdades se revelan, donde el exiliado puede encontrar fragmentos de la patria que ha perdido. A través de una entrevista “virtual” a Zambrano, José Antonio Baignorri intenta divulgar su pensamiento a partir de la experiencia del exilio. En este texto se reconoce el exilio como el lugar más adecuado para que a los seres humanos se nos revele “el ser en su totalidad [...] Somos como pájaros que en su vuelo revelan, ‘ven’ la multiplicidad del ser y de la vida. Esa ‘visión’ está ligada a la experiencia del propio ser, ‘ese ser que es el hombre, este ser que soy yo, que voy siendo en virtud de lo que veo y padezco y no de lo que razono y pienso” (2021). En la entrevista “virtual”, la pensadora define a los exiliados como “seres al borde del abismo, descircunstanciados, devorados por la historia y no sostenidos por ella” (2021).

El verdadero exilio comienza cuando aparece el sentimiento de abandono; no se trata, dice la filósofa, de la misma condición que vive el desterrado o el refugiado, porque este último se ve acogi-

do en un lugar donde se le hace hueco y donde encuentra algo en donde depositar su cuerpo (2004: 31). Tampoco es habitar el destierro lo que hace sentir el exilio, sino que este se siente en la expulsión (2004: 32), una condición que se vive en silencio, que se revela sin saber y, cuando se sabe, se mira y se calla. El exiliado se refugia en ese silencio porque tiene la necesidad de “adentrarse en algo” (2004: 33). El exiliado es siempre el Otro, el extraño, el ajeno, el anulado de las sociedades. Sin embargo, este sentimiento de abandono, aclara Zambrano, no nos es ajeno. Ahí, al final, nos reconocemos todos. Es naturaleza humana. Es la fuente de la angustia existencial, ese sentimiento de abandono de donde “llegan esos vacíos que en la vida de todos los hombres, en cualquier situación, aparecen y desaparecen. Y así también esas centellas de desamparo, esas saetas que en la piel del ser produce el quedarse a la intemperie, es decir, desnudo ante los elementos, que entonces muestran toda su fuerza” (2004: 38).

El desierto, además de ser metáfora de dicha angustia existencial, también se mira como recuperación de la patria perdida, en un escenario donde ya no queda nada, pero donde este vacío se ofrece como lugar para que todo pueda suceder. Es así como el camino por el desierto emocional es un rito de margen, un paso hacia algo nuevo, aunque desconocido e inesperado, al que es imposible acceder si no existe una experiencia previa de exclusión y de profundo vacío interior o existencial. Por ello, el mensaje tanto Beckett como de Muñoz, en sus respectivas obras, es el de reconocer dicha angustia. De hecho, en *Teatro del Absurdo*, Esslin resalta la angustia existencial que está presente en prácticamente toda la obra de Beckett, porque surge “de los más profundos estratos de la mente” y explora “las oscuras fuentes de la angustia” (1989: 29).

La *clown* de Gabriela Muñoz muestra una condición de exiliada, así como una sensación de abandono y de vacío existencial, aunque distintas a las que describe Zambrano. En Greta, el exilio

está dado por enfermedad. Ella se ve forzada a estar en un espacio liminal –el hospital–, apartada de cualquier grupo social. Vive su enfermedad en una soledad profunda y dolorosa, aunque se empeña en mostrar lo contrario y no vivirlo de manera angustiosa. En este sitio inicial que habita el personaje –el cuarto de hospital–, no obstante, se intuye una especie de expulsión social. Es un lugar donde ella se encuentra aislada; está habitado por ella y deshabitado por el resto del mundo.

El limbo de Muñoz es un viaje hacia un no-lugar, donde el Otro se convierte en una especie de Orfeo que ilumina el oscuro tránsito del alma. En esta obra, son los Otros quienes ayudan a realizar ese camino, porque son ellos quienes realmente sostienen la existencia del exiliado. Eso también sucede con Vladimir y Estragón, en quienes la espera se convierte en una necesidad vital que no podría ser vivida sin la presencia del Otro, quien le da sentido a la existencia misma. En estos dos personajes, ese acompañamiento resulta esperanzador, porque ambos encuentran que son capaces de sentir compasión por aquel que se encuentra en la misma desgracia –o en alguna peor– que ellos, como es el caso de Lucky. Hay que decir que no es la misma relación que tienen Pozzo y Lucky, que también transitan por el mismo desierto, pero en ellos no hay esperanza, porque su relación está basada en la violencia y la tiranía. Viven una dependencia enferma entre uno y otro. Aun en esas condiciones, no obstante, el que más sufre la opresión –Lucky– es capaz de conmoverse ante la consciencia de desamparo de su tirano.

El viaje de los personajes de Gabriela Muñoz por el desierto interior de Greta se parece más a la relación que tienen Vladimir y Estragón, en el sentido de que es la compañía del Otro la que va dando sentido a la existencia de la *clown*. En cada encuentro, ella se va transformando hasta reconocerse como perteneciente a una comunidad de viajeros, es decir, exiliados. Así, en *Limbo*, el viaje de Greta es para reconocer que la vida suya ha valido la pena

porque ha sabido entregarse a los Otros y los Otros a ella, lo cual incluye al público. Este gesto se ve reforzado en un momento en que la *clown* invita a que alguien del público suba al escenario y, a través de una serie de gags involuntarios, muestra la capacidad de entrega que ese extraño es capaz de lograr.

Es después del recorrido y del encuentro no solo con el Otro sino con el propio dolor y la propia muerte como Muñoz regresa ese cuerpo onírico exiliado al lugar de donde partió, a la misma cama de hospital, donde el sueño o la muerte hacen su aparición, pero en un estado donde la angustia existencial se ha transformado en una tranquilidad esperanzadora.

Conclusiones

Hasta hace pocos años, el mundo del *clown* era casi exclusivamente masculino. Salvo algunas excepciones, las mujeres habían sido relegadas de este tipo de expresión artística. Hoy, ellas comienzan a estar cada vez más presentes en la escena explorando sus propios lenguajes escénicos. De ahí que Melissa Lima Caminha hable de que se está dando un proceso de deconstrucción del *clown* femenino, porque hasta ahora este ha respondido, principalmente, a criterios y poéticas propias de una tradición patriarcal.

Es en este contexto en el que Gabriela Muñoz presenta *Limbo*, espectáculo que parte de las propias honduras existenciales de la artista para mostrar a una mujer *clown*, Greta, como símbolo del exilio, condición que puede ser leída desde su mismo ser mujer y alguien que no responde a las exigencias de belleza y aceptación de las sociedades actuales. De ahí que la propuesta sea mostrar a esta *clown* al margen de todo, en un espacio al que ella denomina limbo. En el ejercicio escénico de Muñoz, el recorrido a través del desierto interior —o de ese limbo, como ella le llama— es en busca

de una especie de liberación a la angustia existencial que el personaje vive en silencio y casi en secreto.

A través de una poética particular, Gabriela Muñoz ha venido desarrollando un discurso corpo-filosófico, porque sin palabras, únicamente a través de su cuerpo, pone en escena la pregunta sobre la naturaleza humana, naturaleza que está vinculada, precisamente, con esta experiencia del vacío en el desierto emocional, conceptos que son imprescindibles en la filosofía zambraniana y en la obra de Samuel Beckett, *Esperando a Godot*, donde sus personajes también viven la experiencia del rechazo y el abandono. Lo llamativo tanto en la propuesta de Beckett como en la de Muñoz es que es precisamente en estas condiciones donde el encuentro humano se vuelve esencial y trascendental. El Otro se vuelve algo más que un acompañante, para convertirse en quien tiene la posibilidad de darle sentido a la existencia misma.

Referencias

- Amaris Duarte, Olga, 2020, *Una poética del exilio. Hannah Arendt y María Zambrano*, Herder, Barcelona [versión electrónica].
- Baigorri Goñi, José Antonio, 2021, *La filosofía contada por sus protagonistas III. Entrevistas virtuales a grandes filósofos*, Laberinto, España [versión electrónica].
- Blake, Elissa, 2017, “Mexican clown Gabriela Munoz has the last laugh”, *The Sydney Morning Herald*. Disponible en: <https://www.smh.com.au/entertainment/mexican-clown-gabriela-munoz-has-the-last-laugh-20170424-gvrjd0.html> (Consultado: 30/VII/2021).
- Castañeda, Ulises, 2015, “Limbo: un viaje onírico a la fantasía de una payasa”, *Crónica*. <http://www.cronica.com.mx/notas/2015/923658.html> (Consultado: 30/VII/2021).

- Cruz Bárcenas, Arturo, 2015, “Hay que quitar estereotipos al *clown*, pues se conecta con algo más poético”, *La Jornada*. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2015/09/27/espectaculos/a09n1esp> (Consultado: 30/VII/2021).
- Esslin, Martin, 1961, *Teatro del absurdo*, Manuel Herrero (trad.), Seix Barral, Colección Biblioteca Breve, Barcelona.
- Izuzquiza, Ignacio, 2004, *Filosofía de la tensión: realidad, silencio y claroscuro*, Anthropos, Barcelona.
- LeGoff, Jacques, 1989, *El nacimiento del purgatorio*, Altea, Madrid.
- Lima Caminha, Melissa, 2020, “Hacia una rista posthumana y decolonial: construyendo una resistencia feminista monstruosa”, *Arte y políticas de identidad*, vol. 22, pp. 143-169.
- Ruiz López, Anaís, 2021, “‘Chula the clown’ quiere reconstruir la inspiración con su proyecto ‘Dirt!’”, *La Jornada*. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/07/11/cultura/chula-the-clown-quiere-reconstruir-la-inspiracion-con-su-proyecto-dirt/> (Consultado: 8/VIII/2021).
- Zaid, Gabriel, 2020, “Limbos”, *Letras Libres*. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/limbos> (Consultado: 30/VII/2021).
- Zambrano, María, 2004, *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid.