

MONOGRÁFICO. EL CUERPO EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

MODALIDADES ACTORALES O SIETE MANERAS DE ESTAR PRESENTE*

ACTING MODALITIES OR SEVEN WAYS TO BE PRESENT

Jean-Frédéric Chevallier**

*** Director de escena, dramaturgo y filósofo. Estudió filosofía, sociología y teatro al nivel maestría. Es Doctor por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle, donde impartió clases. En su natal Francia fue también director del colectivo Feu Faux Lait, con el cual presentó catorce montajes en Francia, uno en España y dos en Ecuador.*

RESUMEN

En el quehacer teatral contemporáneo, las cosas se modifican y cambian. Categorías teóricas que uno hubiera pensado intangibles se transforman o incluso llegan a desaparecer. Al revés, especificidades aparentemente caducas, vuelven a surgir y a desarrollarse otra vez. En este contexto, es decir en los escenarios contemporáneos, ¿qué implica la labor actoral? ¿Cómo opera el actor sobre sí mismo para ser eficazmente operativo para con el espectador? Tal vez la forma más práctica de responder la pregunta consiste en esbozar una lista de las distintas estrategias que tiene un actor de estar presente hoy en el teatro. Llamémoslas modalidades actorales. Se puede —como comienzo— distinguir entre siete modalidades: el cuerpo coreográfico o coreografiado, el cuerpo cotidiano, el cuerpo lúdico, el cuerpo disonante, el cuerpo aminorado, el cuerpo singular y el cuerpo sobrecodificado. Se usa la palabra “cuerpo” para insistir sobre la materialidad del acontecimiento y no olvidarse de la perogrullada siguiente: el trabajo del actor es corporal.

PALABRAS CLAVE

Modalidades actorales, trabajo actoral, teatro contemporáneo, presencia, teatro del presentar, cuerpo coreográfico, cuerpo cotidiano, cuerpo lúdico, cuerpo disonante, cuerpo aminorado, cuerpo singular, cuerpo sobrecodificado

ABSTRACT

In the contemporary theatrical duty things are modified and changed. Theoretical categories that one would think intangible are transformed or even come to disappear. Inside out, specificities apparently antiquated, resurface and develop again. In this context, this is to say, in the contemporary stages, what does the acting duty imply? How does the actor bring about on himself in order to be efficiently operative with the audience? Perhaps the most practical way to answer the questions consists in sketching a list of the different strategies and actor has for being present today in theater. Let's call them acting modalities. It is possible —to start with— to distinguish between seven modalities: the choreographic or choreographed body, the quotidian body, the ludic body, the discordant body, the dissonant body, the singular body and the over-codified body. The word “body” is used to insist about the outward appearance of the event without forgetting the following truism: The work of the actor is corporal.

KEY WORDS

Acting modalities, acting duty, contemporary theater, presence, theater of presenting, choreographic body, quotidian body, ludic body, discordant body, dissonant body, singular body, over-qualified body.

* Recibido: julio 20 de 2012, aprobado: agosto 30 de 2012

Gilles Deleuze, buscando nombrar con exactitud la labor desempeñada por una persona en el escenario, llega a proponer el término de “operador” (Deleuze, 1979: 89). El otrora actor se ha vuelto un “operador” de la escena. El término tiene una gran ventaja: permite pensar en un *actor que no actúa* –una cosa que, fuera de ser contradictoria, ocurre con una definitiva recurrencia hoy en día–. En la tercera versión de *Testigo de las ruinas*, la última habitante del barrio del Cartucho (en Bogotá), que prepara arepas en el proscenio, no simula ser Lady Macbeth, ni Ofelia, ni una de sus sirvientas; la cocinera no pretende encarnar un *dramatis personae*: su participación en la escena se limita a preparar arepas y a ofrecerlas al público al concluir la función. Los intérpretes del grupo japonés Sankai Juku realizan acciones precisas pero tampoco figuran ser uno u otro personaje de una trama dramática.¹ Y hablar de todos ellos en tanto que *operadores de la escena* ayuda a entender que lo que hacen en estas escenas tiene poco que ver con una estética de la representación. Hoy en día, lo que el espectador mira primero es al operador presente en el escenario –lo mira en tanto que presente y no tanto como representante–. Y probablemente, las variaciones que se observan en el trabajo de este operador sobre el escenario conciernen, en primera instancia, a las maneras de dar a ver o de dejar ver al espectador su presencia.

Hablamos aquí de *modalidades actorales*, es decir de diferentes *modus operandi* (o maneras de operar) a través de los cuales un actor-operador se deja observar

¹ *Testigos de las ruinas III*, dirs. Rolf y Heidi Abderhalden, prod. Mapa Teatro, Colombia, 2005. *Kara Mi*, dir. Ushio Amagatsu, prod. Sankai Juku, Japón, 2010.

por los espectadores. Escoger una modalidad u otra, o bien combinarlas o hacerlas sucederse en cierto orden, son estrategias estéticas emprendidas desde el escenario, estrategias porque optar por una modalidad u otra se vuelve un modo concreto de responder la pregunta: *¿cómo opera el actor sobre sí mismo para ser eficazmente operativo para con el espectador?* Al hacer una lista de estas diferentes modalidades, así como de sus respectivos modos de operar, se llega a tener un *panorama de lo que implica la labor actoral en los escenarios contemporáneos*.

Debo precisar también que la tipología que propongo ahora y que seguro parecerá un tanto extraña, es parcial y parcelaria, llamada no solo a ser discutida sino también a ser modificada, es decir, tanto completada como recortada. En otras palabras: la virtud de este esbozo tipológico reside en su incompletad.

La primera de estas modalidades tiene que ver con una exhibición rigurosa de la presencia misma (*cuero coreográfico* o *coreografiado*), la segunda con una manera de estar más cotidiana (*cuero cotidiano*), la tercera con un uso exacerbado –y por ende distanciado– de la actuación tradicional (*cuero lúdico*). En la cuarta, se obra de manera casi musical, buscando producir disonancia (*cuero disonante*). En la quinta, se opera por retiro y defecto (*cuero aminorado*). La sexta parecería opuesta a la quinta porque allí se procura que la peculiaridad de la presencia baste por sí misma (*cuero singular*). En la séptima, se repite frente al espectador acciones que este conoce de memoria (*cuero sobrecodificado*). En cada expresión, se usa la palabra “cuero” para insistir



Obra: "Cabaret Trágico", Fotografía: Diego Jiménez Restrepo

sobre la materialidad del acontecimiento –y no olvidarse de la perogrullada siguiente: el trabajo del actor es corporal–. Se hubiera podido recurrir también a la palabra "presencia" –cada modalidad siendo una manera específica de trabajar a la "profundización y deslizamiento de la presencia"– (Lehmann, 2001: 233)² y decir: *presencia coreografiada, presencia cotidiana, presencia lúdica, presencia disonante, presencia aminorada, presencia singular y presencia sobrecodificada*. Cualquiera que sea la formulación escogida, conviene enfocar cada una de estas modalidades como una simple tendencia, como un apuntar hacia: en este montaje, o en esta secuencia de este montaje, el trabajo actoral tiende hacia... tal o cual modalidad. Y son simples apuntes por otra razón: *in fine*, estas modalidades conciernen al espectador –exactamente: atañen el efecto sensitivo que se busca producir sobre el espectador–.

² Las traducciones del francés al castellano son mías.

*

(1) Se habla de un *cuerpo coreográfico* o de una *presencia coreografiada* cuando el trabajo del actor –o bien, evidentemente de un bailarín, que para el caso es lo mismo– consiste en ejecutar un marcaje corporal preciso (es decir una partitura de movimientos), con la simple meta de compartir su presencia. El propósito aquí es producir una suerte de vacío acogedor. Por supuesto, esas tres características están vinculadas: el marcaje está hecho para dar contundencia a una presencia que, por hipótesis, nunca llegará a ser exhaustiva, que quedará siempre, de una manera o de otra, ahuecada. El hecho de que el actor no haga aparentemente nada más que ejecutar con dedicación su partitura da la impresión de que está totalmente vacío, como si todo hubiera sido quitado y nada más quedara el presente. Estamos cerca de lo que el actor Yoshi Oida apuntaba en cuanto a su trabajo: "Toda la concentración tenía que estar dirigida a lo que hacía con el cuerpo,

y por lo tanto no podía pensar en ‘actuar’ de ninguna manera” (Oida, 2003: 30). Trabajar sobre una serie de movimientos absolutamente precisos y preestablecidos hace que el actor esté por completo en lo que hace: nada más cuenta el presente –y es lo que da fuerza a su presencia–.

Al retirar todo lo que no es el presente, aparece el vacío: un vacío que se puede comparar a un sifón en el que está atraído el espectador, un retiro pues, que permite al mismo entrar. La actriz Paola Torres recuerda, acerca de su desempeño en el montaje de *Máquina-Hamlet* dirigido por un servidor:³

Estar ahí, sin pensamientos que medien entre la acción pura, concreta y mi capacidad de ejecutarla, es para mí lo más cercano a vivir el presente, un presente donde no existe casi nada, en donde no pretendo ni espero nada, y justo en esa especie de hueco es donde surge el encuentro con la mirada del otro que me hace sentir que puedo, por unos instantes, reconocermelo y reconocerlo plenamente (Torres, 2011: 20).

En *Masurca Fogo* de Pina Bausch, los bailarines solían participar de esta primera modalidad.⁴ No siempre, porque de repente (2) los cuerpos perdían su tensión; ya no se sostenían con el mismo rigor. Por ejemplo, una bailarina agarraba un micrófono y empezaba a hablar de manera muy sencilla. Su presencia aparecía entonces poco intensa

y más difuminada –pero en ningún momento era menos interesante mirar hacia ella–. Aquí se puede hablar de un *cuerpo cotidiano*, de una presencia vuelta *presencia cotidiana*. El operador escénico, al dedicarse a la realización de un acto cotidiano, exhibe su presencia de modo ligero. Sin embargo, no pretende crear una impresión de realismo. Estas acciones no son “actuadas”. En *A Breaking Down and a Multiplication of Tissue*, mientras una mujer bailaba, un miembro del equipo técnico del teatro entraba a trapear y secar el escenario.⁵ O bien, se solicita a personas completamente ajenas a la profesión para realizar estas acciones: en tres montajes de Castellucci, intervienen niños.⁶ E importa señalar que, pese a tratarse de acciones cotidianas, ello no quiere decir que sean acciones improvisadas o poco ensayadas: dichas acciones pasan por un proceso previo de selección, ordenamiento y regulación temporal.

Si, en la primera modalidad (el *cuerpo coreográfico*), algo se abría por la inmersión del actor en el presente y por el rigor en la ejecución de sus movimientos, en esta segunda (el *cuerpo cotidiano*), algo se abre debido a una dispersión. Si ambos, el *cuerpo coreográfico* como el *cuerpo cotidiano* participan de una “no actuación” y tienden a generar un espacio de retiro que favorezca la puesta en movimiento (interno) del espectador, hay una diferencia sustancial entre las dos modalidades: involucran, de parte del escenario, cualidades de movimiento (externo) y cualidades de energía diferentes. La precisión y la

³ *Máquina-Hamlet*, de Heiner Müller, dir. Jean-Frédéric Chevallier, prod. Proyecto 3, México, 2004.

⁴ *Masurca Fogo*, dir. Pina Bausch, prod. Tanztheater Wuppertal, Alemania, 1998.

⁵ *A Breaking Down and a Multiplication of Tissue*, dirs. Jean-Frédéric Chevallier y Matthieu Mével, prod. Teatro UNAM, Fonca, Conaculta, Proyecto 3, México, 2009.

⁶ *Crescita XII* (2005), *Inferno* (2008) y *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2011), dir. Romeo Castellucci, prod. Societas Raffaello Sanzio, Festival de Avignon, Italia, Francia.

concentración requeridas en el primer caso son superfluas en el segundo.⁷

Al inicio de *Un tranvía llamado América* de Frank Castorf, un actor toca la guitarra mientras otro intenta moler huevos con leche en una licuadora.⁸ El propósito es casi demasiado obvio: se busca relajar al público. Pero mientras transcurre la obra, poco a poco los intérpretes abandonan esta modalidad cotidiana para (3) adoptar otra donde su “actuación” se vuelve exacerbada y se acerca a lo fársico –o a la *Commedia dell’Arte*–. A la hora de maltratar –o bien asesinar– a una mujer, se dedican a brincar juntos encima de una cama y eso desde distintos ángulos, simulando la ira, la asfixia o la debilidad física. Es cuestión de divertirse con el código teatral: figurar la muerte, el deseo sexual, el deseo de matar, etc., de manera exagerada, burda y por ende torpe. Los actores subrayan la dimensión lúdica (irreal: *in-ludus*) de su actuación falsa. Sus cuerpos se han vuelto *cuerpos lúdicos*.

Los análisis de Gilles Deleuze en cuanto a las “potencias de lo falso” (Deleuze, 1985: 165-202) en las películas de Jean-Luc Godard y, en particular, en el trabajo que los actores allí desempeñan es útil para entender en qué medida la falsedad convocada es generadora de *positividad*. Al ver el descabellado ataque al banco en *Nombre: Carmen*, nadie se lamenta por

la falta de realismo de las acciones (una empleada limpia dedicadamente las manchas de sangre mientras tiene lugar el frenético tiroteo), por su ausencia de seriedad (los policías dan saltos y brincos de un sofá a otro a más no poder) o por su absoluta incongruencia (dado que, de un lado se acabaron los cartuchos, y de otro el fusil se bloqueó, uno de los policías termina por besar como glotón a la más guapa de los atacantes).⁹ Extrañamente la falsedad de la secuencia se vuelve ingenuidad, inocencia y, de alguna manera, generosidad: todo eso se hace por nada. En un escenario, los efectos son similares con una sola diferencia: es más palpable el goce de los actores a trabajar en esta *modalidad lúdica*. Basta con ver al elenco de Castorf, ya sea en el montaje antes mencionado o en *Norte* cuando destruye alegremente gran parte de la escenografía,¹⁰ para convencerse de ello: el placer en el escenario contagia al público en la sala.

(4) A veces, la exacerbación no comporta este carácter de falsedad obvia, ni es tan extrovertida. Al contrario, el trabajo del actor es más interno, más contenido y los efectos de ello no son inmediatamente reconocibles. En estos casos, el propósito cambia por completo. De lo que se trata entonces, es de provocar una sensación disonante en el espectador, tal como el estremecimiento que no falla en generarse con la conjunción de un actor acariciando tiernamente un trozo de carne en el proscenio y unas actrices al otro lado del escenario pegando palas contra rieles de fierro. En este momento de un *Macbeth*

⁷ Aparece aquí otra diferencia entre la labor del actor y la del espectador. Los movimientos del primero son ante todo físicos o externos, mientras que los del segundo son prioritariamente espirituales e internos. Gilles Deleuze habla, por ejemplo, del “movimiento de la *Fisis* y de la *Psyche*” (véase Deleuze, 1968: 18). La pertinencia del primero depende de la realidad del segundo. Lo que da validez a un movimiento externo en el escenario es su capacidad para despertar movimientos internos en la sala. Otra manera de decir lo que decíamos anteriormente: la actividad del actor consiste, pues, en atender a los espectadores-invitados.

⁸ *Endstation Amerika*, dir. Frank Castorf, prod. Volksbühne, Alemania, 2001.

⁹ *Prénom: Carmen*, dir. Jean-Luc Godard, prod. Antenne 2, Francia, 1983.

¹⁰ *Norden*, dir. Frank Castorf, prod. Volksbühne, Alemania, 2007.

dirigido por Serge Noyel, el trabajo de los operadores escénicos no participa ya del *cuerpo lúdico* sino del *cuerpo disonante*.¹¹

La definición nietzscheana de la disonancia y del goce que proporciona ella en la música sirve para entender cómo funciona el dispositivo.¹² La disonancia suena cuando a un elemento de estabilidad se le adjunta un elemento de inestabilidad, cuando a una tendencia al orden y a la contención (lo que Nietzsche llamara lo “apolíneo”: las continuas y tiernas caricias), se mezcla una tendencia al desorden y al desbordamiento (lo “dionisiaco”: los irregulares y frenéticos golpes de palos sobre los rieles). En términos de sensación, se destruye la estabilidad de la percepción. Si el propósito de las tres primeras modalidades (*cuerpo coreográfico, cotidiano y lúdico*) consistía en procurar producir conmociones, el propósito de esta cuarta tiene más que ver con el estremecimiento.¹³ La disonancia se experimenta como un desgarrón, un vértigo o un pánico voluptuoso; marea, aturde o bien embriaga.

El ejemplo dado para ilustrar esta modalidad puede llevar a pensar que se alcanza el efecto agenciando de una cierta manera el escenario y que no concierne entonces en específico al trabajo actoral. Es el conjunto de dos acciones, la de acariciar y la de pegar, lo que produjo la disonancia. Pero en realidad, el cuerpo del actor puede volverse la bandeja sobre

la cual se expone la disonancia. Quizás esta dinámica tenga que ver –aunque de forma menos pretenciosa– con la que se requería otrora para llevar a cabo *happenings* (Bertrand-Dorléac, 2004). De una u otra manera, el actor se encuentra en una situación extrema. Regresemos de nuevo al testimonio de Paola Torres:

Durante los ensayos, cuando había que trabajar escenas en esa modalidad, acostumbraba llegar más temprano y calentar lo más fuerte que me fuera posible porque el esfuerzo físico y emocional requeridos era elevado. Es la modalidad que más me compromete. Es también la más complicada: me exijo más, idealizo más y por lo mismo fracaso más. De pronto todo se vuelve deseo de lograr, de demostrar (2011: 27).

Hay un frágil balance entre la radicalidad de la situación en la cual se encuentra el actor y la humildad con la cual trata de enfocar el haber logrado esta radicalidad. El desgaste emocional y físico puede ser tal que el actor se cierra sobre sí mismo: lo goza o lo sufre solitariamente. Para evitar eso, el actor necesita permanecer frágil –pese, justamente, a que se trate de un ejercicio de fuerza–. Importa que sea débil en este sentido, para dejarse atravesar por fuerzas sin contener ni detenerlas. Y es probablemente esta combinación de las fuerzas en juego y de la fragilidad del cuerpo que las expone, lo que hace que este cuerpo se vuelva disonante.

Estas cuatro primeras modalidades (*cuerpo coreográfico, cotidiano, lúdico y disonante*) tienen un punto en común:

¹¹ *Macbeth*, dir. Serge Noyel, prod. Théâtre de Châtillon, Francia, 1993.

¹² Véase Chevallier (2007).

¹³ La conmoción despierta un sentimiento que se puede reconocer y nombrar. Al contrario, el estremecer es un proceso que implica la imposibilidad de ubicar un porqué. Se trata de sentimientos que surgen a la par que surgen otros, sin que se logre explicar esos múltiples surgimientos. Se detiene la posibilidad de caracterizarlos. Véase Chevallier y Batista (2004).

operan por retiro, ya sea el retiro de la figuración, de la ficción, de una emoción o de una idea. En este sentido trabajan fuera de la representación, más bien, cada una constituye como una especie de estrategia para restar la “re” a la palabra “representación” –y así estar en la pura presentación–. Es esta operación, a primera vista sustractiva, la que posibilita el surgimiento de una diversidad de sensaciones reales. La lógica aquí es muy simple: si uno (pongamos el actor) deja de imponer (pongamos sus acciones en tanto que representaciones de algo) a otro (pongamos el espectador), el segundo vuelve a tener entonces la posibilidad de responder al estímulo estético de múltiples maneras. Como lo escribe Gilles Deleuze, “se trata de abandonar los elementos estables de la representación teatral para que surjan otros materiales, otras maneras, otras posibilidades. Se trata de posibilitar otros surgimientos” (1979: 92-94). Lo que se quita al retirar el “re” del verbo representar, es la imposición de una sola manera de mirar hacia el escenario. Si un actor, al levantar el brazo, quiere dar a entender que él es el capitán de un regimiento turco, su gesto vale por el grado militar: el primero es intercambiable con el segundo. Reproducir este mecanismo de sustitución (el brazo arriba por la calidad de capitán turco) impide que los espectadores hagan otra cosa con este gesto que leerlo tal y como está propuesto. En cambio, al trabajar fuera de este mecanismo, el escenario abre la posibilidad –o las múltiples posibilidades– de sentir. En *Ship in a View*, por ejemplo, una coreografía del japonés Hiroshi Koike, cuando una bailarina se para sobre una silla y estira el brazo, cada persona en el público puede apreciar

su acción de manera diferente: uno se conmoverá por la ternura con la cual este movimiento ha sido efectuado, mientras otro se preocupará por la lentitud con la cual el brazo ha sido levantado, etc.¹⁴ Al *aminorar* la re-presentación, se vuelve a posibilitar lo que el abatimiento sobre el eje único del intercambio había imposibilitado: permite que sensaciones singulares afloren –en el actor, por cierto, y aún más en el espectador–.

Aminorar, dice Deleuze, es pasar de la cuestión del Poder –que uno ejerce sobre y contra otro– a la cuestión de las potencialidades: el poder de hacer o el poder creativo de cada uno. Entonces, operar la aminoración implica apostar a que un retiro en el escenario –un *menos* pues– posibilite un *plus* en la sala. En este sentido, no importa tanto cuánto se retira el actor, sino cuánto se produce en el espectador, o bien: cuánto el espectador produce. Y si las modalidades del *cuerpo coreográfico, cotidiano, lúdico y disonante* participan de esta idea de hacer un poco menos para que el otro tenga la posibilidad de hacer un poco más, (5) existe una modalidad en la cual se radicaliza esta apuesta. Ahora concierne a la presencia misma del cuerpo. Si aminorar la representación reside en quitar los elementos estables que vuelven rígido el acontecer escénico e impiden que sus efectos estéticos den en el blanco, aminorar la presencia de un cuerpo consiste en ir cazando lo que quedaría de estabilidad, y por ende de imposición, en un dispositivo presentacional –siendo el peligro que la presencia pretenda ser una totalidad y así

¹⁴ *Ship in a View*, dir. Hiroshi Koike, prod. Pappa Tarahumara, Japón, 2002.

pierda su carácter agujerado—. ¹⁵ Buscar *aminorar* la presencia igualmente responde al deseo de quedar atento a “que la variación no deje ella misma de variar, es decir que pase efectivamente por nuevos caminos siempre inesperados” (Deleuze, 1979: 126).

En *Aegri Somnia*, de Jean Lambert-Wild, el actor provisto de una escafandra se encuentra en el fondo de una alberca, donde está colocada una cama. ¹⁶ Si quiere ver sus movimientos, el espectador está obligado a sumergirse en el agua con su máscara, y dejarse llevar por la sensación de flotamiento que acompaña los gestos de todos, del actor como de los espectadores. Pero puede también, cabeza emergida, escuchar el texto que está difundido en la sala, y no ver nada del actor: mira la multitud de miembros y tubas que se mueven a la superficie del agua. En un montaje titulado *Y vi el cordero sobre la montaña de Sión: Apocalipsis 14.1*, Va Wölfl sustrae parcialmente los cuerpos de la vista de los espectadores: unos árboles erectos en medio de las butacas, y en continua rotación, impiden al público distinguir los bailarines netamente. ¹⁷

Para calificar el trabajo actoral en estos dos ejemplos, se puede recurrir a la noción de *presencia en menor* o de *cuerpo aminorado*. Le toca al espectador el papel de buscar las presencias en el escenario. También puede olvidarse de ellas para involucrarse en otras maneras de asistir al espectáculo. Con más claridad aún que en

las modalidades anteriores, la presencia del actor aquí se vuelve solo un elemento dentro de otros en la composición del espectáculo. Ha perdido ella todo carácter de centro. El dato es de gran importancia: con la borradura y/o retiro del cuerpo del actor, los elementos del dispositivo escénico están puestos al mismo nivel: no hay jerarquía para ordenarlos y tampoco hay un elemento central alrededor del cual organizar los demás.

(6) En ciertas puestas en escena, el cuerpo no parece participar de ninguna de estas cinco modalidades. Sea cual sea la naturaleza de los movimientos ejecutados (incluso en ausencia de ellos) así como la forma de ejecutarlos (coreográficamente, cotidianamente, lúdicamente, etc.), el ojo sigue interesándose solo por la peculiaridad de la presencia de esta persona que tiene en frente: en *Giulio Cesare* de Castellucci, serán dos hombres de edad avanzada, uno casi esquelético y el otro bastante gordo. ¹⁸ Obviamente, este tipo de peculiaridades aparece en cada una de las modalidades nombradas anteriormente, pero aquí cobra una importancia tal que la distinción entre modalidades deja de importar. Se enfoca al cuerpo en tanto que *cuerpo singular*. Su presencia importa solo en tanto que *presencia singular*, sea lo que sea lo que este cuerpo haga y sea cual sea la manera como lo hace.

Cuando así sucede, si al terminar la función se pregunta a los espectadores qué fue lo que apreciaron de los actores, se dedicarán ellos a buscar los adjetivos más precisos para describir lo que caracterizaba la *presencia singular* de tal o cual persona en el escenario. No hablarán tanto de las acciones realizadas, tampoco de las

¹⁵ Jean-Luc Nancy estudia esta posibilidad y sus consecuencias en “La représentation interdite” [*La representación prohibida*]: Nancy (2003: 57-99).

¹⁶ *Aegri Somnia*, dir. Jean Lambert-Wild, prod. Festival de Avignon, Francia, 2005.

¹⁷ *Und ich sah das lamm auf dem Berg Zion: Offb. 14,1*, dir. Va Wölfl, prod. *Neuer Tanz, Alemania*, 2011.

¹⁸ *Giulio Cesare*, dir. Romeo Castellucci, prod. Societas Raffaello Sanzio, Italia, 1998.

distintas maneras de ejecutarlas. Suele pasar en puestas de teatro *amateur* o bien –y parecerá contradictorio– en montajes con actores sumamente “geniales”. Un servidor recuerda una función organizada por una ONG bengalí en la cual uno de los “números” consistía en un baile coreografiado al estilo Bollywood. La reproducción de movimientos dancísticos vistos en superproducciones fílmicas de Bombay no tenía mayor interés. Sin embargo, la calidad (una real frescura) y la peculiaridad de las presencias (una radical ingenuidad) de algunas de las adolescentes involucradas allí volvía el “show” extremadamente conmovedor –comparable, en cuanto a sus efectos estéticos, a los trabajos profesionales mencionados hasta ahora–. Al otro lado está la más que famosa “conferencia” que dio Antonin Artaud el 13 de enero 1947 en el Théâtre du Vieux Collombier en París. Los testimonios de los espectadores (Arthur Adamov, André Breton, Jean Paulhan, Jean-Louis Barrault, Jean Cocteau, André Gide, etc.) que tuvieron la oportunidad de presenciar este acto son elocuentes: nadie era capaz de describir lo que ocurrió y todos salieron de allí fuertemente estremecidos... Si se lee con un poco más de atención los reportes, se entiende que las miradas han sido completamente atrapadas por la radical peculiaridad de la presencia en escena de Antonin Artaud –para ese entonces recién salido de nueve años de encierro en el hospital psiquiátrico de Rodez–. Esta modalidad, la de la *presencia singular*, sería el colmo de la presencia, su punto de exaltación máximo.

(7) Y termino (por ahora...) este listado añadiendo una séptima modalidad, una

modalidad que aun más que las anteriores está fuertemente ligada a específicos contextos socioculturales –en el entendido de que dichos contextos tienen influencia sobre nuestras maneras de sentir y percibir–. En efecto, existen casos en los que el libre disfrute de las presencias corporales, es decir la posibilidad de apreciarlas en tanto que potencias no representativas, se debe a que los cuerpos son sobrerrepresentativos. La preposición “sobre” (en “sobrerrepresentativos”) no designa un exceso fársico como era el caso con el *cuerpo lúdico*. Ahora, es debido al hecho de que las presencias son *sobrerrepresentacionales*, que el público abandona toda expectación en cuanto a la dimensión *representacional* que estas presencias convocan. He aquí, sin duda, una extraña disposición del público.

Esta extraña disposición se deja observar durante funciones de danza clásica en la India: puede ser una función de Bharata Natyam, de Kathak, de Kathakali, de Manipuri, de Kuchipudi o de Odissi. Apenas empiezan los intérpretes a bailar, se oyen susurros en las butacas: cada uno está hablando con su vecino para confirmar que los movimientos corresponden a tal parte de la historia relatada en el *Mahabharata*, el *Ramayana*, las *Leyes de Manu* o incluso en los *Vedas*. Pongamos, por ejemplo, el episodio donde Draupadi es arrastrada por los cabellos ante la corte de Duryodhana. Para humillarla más, los guardias reciben la orden de desvestirla. Pero Draupadi está bajo la protección de Krishna, quien mientras jalan la tela del sari, provee más tela. Todos los espectadores conocen en detalle este episodio del *Mahabharata*. Y una vez que han confirmado entre ellos

que se trata de este episodio (los susurros duran unos treinta segundos), la historia deja de interesarles por completo. Se absorben en la contemplación de los movimientos.

Es más, cada uno de estos movimientos está codificado: cuando la bailarina inclina su mano izquierda treinta grados hacia arriba y mira alternativamente de cada lado, todos saben que eso figura a Draupadi enfurecida explicando a Duryodhana que él no tiene ningún derecho sobre ella. Pero a nadie en el público le importa eso. Y tampoco le importa que, después de tal movimiento, venga ese otro. Porque al igual que conocen la “historia”, los espectadores también se saben de memoria la partitura corporal de los bailarines. Como esos objetos que tenemos en casa desde hace tanto tiempo que nos acostumbramos y ya ni los vemos, el público no pierde más tiempo en mirar lo que se representa (la historia legendaria) o lo que se reproduce (la partitura de movimientos): lo representado y lo reproducido se han vuelto transparentes a lo presentado. Los espectadores se alegran o asombran por la calidad de la presencia, es decir, aquí la gracia y la agilidad del cuerpo.

Eso sería el modo de proceder del *cuerpo sobrecodificado*: una presencia que opera porque las expectativas en cuanto a la representación están satisfechas de antemano. El *cuerpo sobrecodificado* se deja disfrutar por sí solo –fuera de todo código figurativo–. De hecho, las observaciones hechas en cuanto a los espectadores, se aplican también a los actores: el intérprete, al igual que su público, está todo entero dedicado a la ejecución singular de los

movimientos y se olvida por completo de su porqué representacional.

Esta modalidad no se “exporta” ni traslada tan fácilmente. No hay que subestimar la dimensión histórica que la valida. Al no entender el papel que juega la sobrecodificación en determinada tradición estética, y al tratar de construir un nuevo código corporal supuestamente adaptado a una determinada situación actual, no se logra transparentar la representación. De hecho, cuando se intenta, pasa exactamente lo opuesto: en vez de desaparecer, el código aplasta y ya no se puede ver nada de la performance en sí. El código se vuelve opaco y obliterante: no deja que las miradas lo atraviesen para enfocar lo que está detrás. No se puede disfrutar nada de los movimientos de los operadores en escena porque estos movimientos están tapados por un discurso que pretende explicar cada uno de ellos.¹⁹ El cuerpo se vuelve *cuerpo discursivo*.

Si el *cuerpo sobrecodificado* alcanza su límite –es decir, deja de funcionar– cuando se vuelve *cuerpo discursivo*, de igual manera cada una de las otras seis modalidades posee sus limitaciones, sus bordes de disfuncionamiento. El *cuerpo coreográfico* puede volverse *cuerpo solemne*. El riesgo que corre el *cuerpo cotidiano* es el de ser nada más un *cuerpo banal*. Demasiado demostrativo, el *cuerpo lúdico* se transforma en *cuerpo teatralista*. El cuerpo que no logra alcanzar la disonancia aparecerá *patético*. Se sufrirá de un *cuerpo aminorado* con demasiado formalismo porque se habrá vuelto *cuerpo conceptual*.

¹⁹ Por ejemplo en *Devi Mahatmyam*, dir. Mallika Sarabhai, prod. The Darpana Performing Group, India, 2007.

El *cuerpo singular* fácilmente dejará de ser tal para mostrarse con los rasgos de un lamentable *cuerpo egotista*. Al alcanzar estos límites, las modalidades dejan de producir efectos estéticos. El trabajo del actor cesa de interesar al espectador. Uno no siente nada y por consecuencia se vuelve indiferente a lo que sucede en el escenario. El teatro aburre.

*

Decía al comenzar que la virtud de este esbozo tipológico reside en su incompletad. De hecho valdría la pena desde ahora preguntarse ¿qué falta? y ¿qué sobra? en este primer listado. Lo más seguro es que las actuales maneras de operar de los cuerpos en los escenarios contemporáneos no se limiten al número siete.

Y para empezar de una vez la puesta en cuestión, un servidor sugería una posible octava modalidad. Esta tendría que ver con la peculiar presencia de la azafata en el momento de dar a los pasajeros del avión las instrucciones de seguridad –que sea en vivo, o como ahora pasa también, en video–. Sin dar todavía a esta modalidad su definición extensa, nos podríamos preguntar cómo calificar esta actitud extraña en la que el cuerpo está de cierta manera ausente a las instrucciones que sin embargo da. El cuerpo procura decir algo (por ejemplo mostrar como usar el chaleco salvavidas) y, a la vez, parece no involucrarse en lo que dice, manteniendo distancia. Sin embargo está presente. Tal vez aquí estaría una clave para entender otra característica de las artes vivas de hoy en día: el aparente desprendimiento.

En fin, he aquí una hipótesis. Y le toca al lector hacer otras, muchas otras.

BIBLIOGRAFÍA

Bertrand-Dorléac, Laurence. (2004). *L'ordre sauvage: Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*. París: Gallimard.

Chevallier, Jean-Frédéric. (2007). "Tres entradas en lo trágico contemporáneo y un poco más...". *Educación Estética*, 3: 253-309. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Chevallier, Jean-Frédéric y Batista, Ángeles. (2004). "Investigación en Proyecto 3: provocar los sentidos, dar sentido". En *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo* (pp. 79-90). UNAM/Escenología/Proyecto 3, México.

Deleuze, Gilles. (1968). *Différence et répétition*. París: Minuit.

_____. (1979). "Un manifeste de moins". En Carmelo Bene y Gilles Deleuze, *Superpositions*. París: Minuit.

_____. (1985). *Cinéma 2. L'image-temps*. París: Minuit.

Lehmann, Hans-Thies. (2001). *Le théâtre postdramatique*. París: L'Arche.

Nancy, Jean-Luc. (2003). *Au fond des images*. París: Galilée.

Oida, Yoshi. (2003). *Un actor a la deriva*. México: El Milagro.

Torres, Paola. (2011). "Crónica de cuatro montajes en tres tiempos" (informe académico, Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro). UNAM, México.