

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
VI JORNADAS DE SOCIOLOGÍA
9 y 10 de Diciembre de 2010

Mesa 34: Modos del cuerpo: prácticas, saberes y discursos

TEATRO FÍSICO:

DE LOS MODOS GRAMATICALES DEL CUERPO AL CUERPO INFINITIVO

Gonzalo Sebastián Aguirre

Lic. en Ciencia Política (UBA); Dr. en Filosofía y Estética (Universidad de Barcelona)

zonawong@gmail.com

“Para el etrusco, todo vivía; el universo entero vivía; y era cosa del hombre el vivir en medio de todo eso. Tenía que aspirar la vida dentro de sí, tomándola de las vastas vitalidades errantes del mundo. El cosmos estaba vivo, como un enorme animal. Todo respiraba y latía. [...] Dentro de la tierra había fuegos como hay calor en el cálido hígado rojo de una bestia. Por las fisuras de la tierra salían alientos de otras respiraciones, vapores que procedían directamente del submundo físico viviente: exhalaciones que comportaban inspiraciones. Todo estaba vivo y tenía una gran alma, o *anima*; y, pese a haber una sola gran alma, había una miríada de vagabundas almas menores: cada hombre, cada animal, y cada árbol y lago y montaña y curso de agua esta animado, tenía su propia conciencia peculiar. Y la tiene hoy.” (Lawrence, D.H., *Atardeceres etruscos*, p. 76)

Introducción

No hay escenario ni escenografía que valgan.

Hay relaciones de fuerzas mimadas y multiplicadas, arquetipos relanzados.

No cabe decir que un personaje X es colérico o grácil o tiene dolor de muelas o cumple años. Hay que decir que el personaje X es el cruce del personaje Cólera con el personaje Gracilidad, con el personaje Dolor de Muelas o el personaje Cumplir Años. No cabe entonces decir que un personaje X dice algo. Y es que eso que dice también es un personaje Decir cruzándose con el personaje Cólera y demás.

El personaje X es un cruce de líneas de fuerza infinitivas. Lo primero es el Verbo, sí. Pero sólo en su infinitivo. Así, el personaje X es sólo una resaca perceptiva menor de un compuesto de fuerzas estabilizadas que a su vez expresan el cruce de ilimitadas fuerzas constitutivas en oleaje potencial.

Idea de los cuerpos

No podemos asumir al cuerpo como carne en movimiento. No nos corresponde liberar los movimientos de la carne disciplinada. Pues esos movimientos se liberan

solos en la medida en que la estirpe de su fuerza disciplinada agota su modo de composición o de producción de movimientos. Así, del cuerpo anatómico-utilitario al cuerpo neurológico-performativo. Del pecado de la carne a la carne desbordada.

Querriamos saber qué fuerzas sostienen a un cuerpo, sea bípedo parlante o silla o palangana. Querriamos distinguir tipos de fuerzas. La palangana estatal no es igual a la palangana multinacional ni a la palangana poética. Las fuerzas que sostienen un cuerpo, que se expresan en aparición o imagen material son ideas. Así la idea administrativa o la idea clerical o la idea informática o la idea poética. En *Politeia*¹ Platón organizaba las ideas o fuerzas del hacer, vectoreadas comúnmente por honores y riquezas y placeres, a través de un dispositivo educativo (*paideia*) cuyos relatos (mentiras de emergencia²) funcionaban como distribuidores de las fuerzas haciendo eje en esos mismos honores y riquezas y placeres. Fuera de esa organización quedaban las fuerzas poéticas y, por lo tanto, los poetas. La expulsión de estos últimos sólo se explica desde el punto de vista de las fuerzas organizadas por la *paideia*. Desde el punto de vista de propias las fuerzas poéticas o generatrices la expulsión es más bien simple retiro o impotencia. Y es que estas fuerzas no son organizables por *paideia*: los poetas están por fuera de la caverna (y su supuesto reparto alegórico dentro-fuera), en la zona donde reinan aún los misterios y la tragedia, o al menos la dialéctica.

La compañía La Maniobra, con su espectáculo “Maniobras poéticas”, permite al espectador contemplar, tal vez por primera vez, un árbol o un bosque o un inodoro o una silla o una persona: el poder o, más precisamente, el tipo de poder o de fuerza que los sostiene: ideas. Sin escenografía. Sin texto. Por más que alguien hable desde el escenario, sólo se escuchan las fuerzas que sostienen las palabras. Así, sólo ideas en escena brindando el espectáculo de un cuerpo de ideas, ya sean estas estatales o multinacionales o clericales o poéticas. La Maniobra no juzga. La Maniobra mima las

¹ Nótese que el título *Politeia* traducido como *República*, coincide también con uno de los componentes del cuidado de sí tal como lo indica Michel Foucault en su curso de 1984 *Le courage de la vérité* (Paris, 2009): “En définissant la philosophie comme le discours qui ne pose jamais la question de la vérité [ejercicio de expresión de la Verdad de sí, *aletheia*] sans s'interroger en même temps sur la question de la *politeia* [ejercicio de expresión del poder-hacer(se)] et sur la question de l'*êthos* [ejercicio de un pensamiento estético de sí], qui ne se pose jamais la question de la *politeia* sans s'interroger sur la vérité et la différentiation éthique, qui ne se pose jamais la question de l'*êthos* sans s'interroger sur la vérité et la politique, nous pouvons dire qu'il y a quatre manières de lier ensemble ces trois questions, pour les faire se renvoyer les unes aux autres ou les regrouper les unes avec les autres.” (clase 08-02-1984, segunda hora, p. 64)

² “¿cómo podríamos inventar, entre esas mentiras que se hacen necesarias, a las que nos hemos referido antes, una mentira noble, con la que mejor persuadiríamos a los gobernantes mismos y, si no, a los demás ciudadanos?” (Platón, *Republica*, 414b)

fuerzas vigentes, las repite poniendo a su servicio los cuerpos materiales de los actores de los cuales sólo se requiere que no actúen, que no intervengan, que se deshabiten de sus ideas constitutivas para dar lugar a un sustrato corporal receptivo: a un acto. Así, los actores ni hablan ni se mueven, sólo miman o actualizan conjuntamente algunas de las fuerzas vigentes en el aire que coincide con la zona del escenario:

“Ya no se trata de representar, individualmente, las palabras o los objetos, sino de expresar de forma colectiva las imágenes. Imaginemos un personaje que desciende por un subterráneo a la luz de una vela. Los actores pueden representar a la vez la llama, el humo, las sombras sobre las paredes, los peldaños de la escalera...” “Uno de los primeros ejercicios consiste en encadenar las imágenes.”³

Cuerpo coral

La mimación o actualización es colectiva. El conjunto o *ensamble* pone su capacidad infinitiva en relación, de manera tal de acrecentar la capacidad expresiva de las fuerzas presentes que, de otro modo, desbordarían toda mimación. Y es que ya de arranque la capacidad infinitiva no es individual. Si alguno de los actores permaneciera individual, obstaculizaría la capacidad expresiva del conjunto o *ensamble*. Así, la capacidad infinitiva habrá de ser siempre coral. Sólo coralmente se pueden percibir y expresar las ideas-fuerza que sostienen la aparición del mundo. Toda coralidad auténtica es trágica en la medida en que percibe un cierto espectáculo de fuerzas (imágenes) que se expresa con la mayor precisión a través de una respiración rítmica cantada. La voz es el avatar corporal más próximo a la esencia óptica de las fuerzas, con capacidad de expresarlas del modo más preciso posible sin perder espectacularidad. De este modo, idealmente, el espectador habrá de asistir a la expresión cantada de la contemplación coral. Esta contemplación es necesariamente heroica en tanto va más allá de las afecciones heterónomas (alegres o tristes) del mundo apariencial acostumbrado o regimentado. El héroe y el espectador son resultantes de la contemplación coral. El coro no actúa, más bien actualiza una contemplación. El actor físico tampoco actúa, más bien actualiza un teatro de fuerzas.

³ Lecoq, Jacques, *El cuerpo poético*, Alba, Barcelona, 2009, p. 153.

La difícil tarea que encara Jacques Lecoq en su escuela consiste en separar al actor de su cuerpo expresivo, ya sea indicativo, imperativo, condicional o subjuntivo, a los efectos de dejarlo infinitivamente disponible para actualizar en imágenes (voces, gestos, piruetas, composiciones) una contemplación ideal.

Desaprendizaje

Es notable constatar cómo el método pedagógico de Jacques Lecoq se basa principalmente en lo que Foucault llamara “desaprendizaje”⁴. El buen actor es igual al buen deportista⁵. No participa del juego que está jugando. Es más bien la zona de participación de unas fuerzas disponibles. La excusa puede ser contar una historia o llegar antes a la meta o pasar la pelotita del otro lado de la red o lanzar lo más lejos posible algún objeto. Lo mismo da la historia o el objetivo. El buen actor como el buen jugador sólo entrena para no salir a escena, para devenir-fuerzas. Del mismo modo, como indicaba Deleuze, el buen escritor no escribe, más bien deviene otra cosa a través de la escritura que también ha de entrar en ese devenir⁶.

De lo que se trata es de recuperar la capacidad poética o poiética. Es poiética toda praxis que está en contacto con o sabe de las fuerzas que la generan y que ella expresa. Toda otra praxis es exotérica con respecto a esas fuerzas, así como a las reglas explícitas que intenta vana e infinitamente cumplir. El método de Lecoq es al cuerpo del actor lo que el método socrático al *logos* del interrogado: lo desnuda, lo deja sin los sostenes comunes o de la opinión. De allí la máscara neutra⁷. No se trata simplemente

⁴ “Ahora bien, esta idea de un desaprendizaje [...] adopta naturalmente la apariencia de una corrosión con respecto a la enseñanza recibida, con respecto a los hábitos establecidos y con respecto al medio.” (Foucault, Michel, *Hermenéutica del sujeto*, FCE, Buenos Aires, 2000, clase 20-01-1982, primera hora, p. 106)

⁵ “Llegué al teatro a través del deporte.” “...el movimiento del cuerpo en el espacio es de orden puramente abstracto.” “He vivido intensamente esta poética del deporte.” (Lecoq, *ibidem*, p. 19)

⁶ “La escritura es inseparable del devenir...” “Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación...” “Toda escritura comporta un atletismo.” “... la literatura se plantea únicamente descubriendo bajo las personas aparentes la potencia de un impersonal que en modo alguno es una generalidad, sino una singularidad en su expresión más elevada...” (Deleuze, Gilles, *Crítica y Clínica*, Anagrama, Barcelona, 1996, pp. 11-13)

⁷ “Se entra en la máscara neutra como en un personaje, con la diferencia de que aquí no hay personaje sino un *ser genérico neutro*. Un personaje tiene conflictos, una historia, un pasado, un contexto, pasiones. Por el contrario, la máscara neutra está en estado de equilibrio, de economía de movimientos.” (Lecoq, *ibidem*, p. 63)

de ser versátil o expresivo. Pues hay una versatilidad y una expresividad propias de cada régimen de fuerza o atención. De lo que se trata es de devenir-neutro (un desconocido para todo el mundo), de estar disponible para cualquier fuerza sea que esté vectorizada o no en un régimen de atención. Sólo así es posible acceder a la cualidad poética o poiética de todo cuerpo o composición de fuerzas: la confesión o la cárcel o la performance como obras de arte, como música. No en vano suele decirse que tal deportista es un artista, que tal competencia ha sido como un concierto. Más allá del lugar común periodístico se capta la presencia de una neutralidad sin tiempo regimental: un pizca de tiempo en estado puro⁸.

Contacto ideal de los cuerpos

El contacto es metafísico. Más allá de la carne y la materia, se tocan se conversan las ideas-fuerza. “He sentido un obstáculo”⁹. De este modo da cuenta Giorgio Colli de todo contacto. “He sentido algo que cedía”¹⁰. Dice Lecoq: toda acción humana se reduce a “empujar o tirar de”¹¹. Así, el contacto es infinitivo: un contactar. De lo que se trata, por lo tanto, es de acceder a la base infinitiva de cualquier hacer (empujar o tirar): *politeia* infinitiva. El cuerpo indicativo estatal puede liberarse de todo imperativo y aún así seguir siendo estatal. La disciplina infinitiva de Lecoq intenta cortar con la disciplina indicativa, con la disciplina imperativa y con la indisciplina performativa. Como si la divisa de La Maniobra pudiera ser “no actuar” (o del *contact improvisation* “no tocar”), así como para la dialéctica griega era “no opinar”, a los efectos de dar lugar al contacto poiético o, como diría Deleuze, a una idea a través de un determinado campo expresivo¹².

⁸ “Es el tiempo, el tiempo en persona, ‘un poco de tiempo en estado puro’: una imagen-tiempo directa que da a lo que cambia la forma inmutable en la que el cambio se produce.” (Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Paidós, Barcelona, 1986, p. 31)

⁹ Colli, Giorgio, *Filosofía de la expresión*, Siruela, Madrid, 1996, p.65.

¹⁰ Idem, *El libro de nuestra crisis*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 62.

¹¹ Lecoq, ibidem, p. 123.

¹² “Hay que tratar a las ideas como potenciales ya comprometidos con tal o cual modo de expresión e inseparables de su modo de expresión, de manera que me sea imposible decir que tengo una idea en general.” (Deleuze, Gilles, “*Tener una idea en cine*”, *Revista Archipiélago* N° 2, Barcelona, 2002, p. 52).

La Compañía La Maniobra sale a escena literalmente de maniobras. Pero no se trata tanto de ocupar un espacio preestablecido (estriado) como de “ocupar sin contar”¹³, de mostrar, en todo caso, la fuerza generatriz (lisa) de una cerrazón. Las maniobras de esta Compañía no son exotéricas. Como el título de su espectáculo lo indica literalmente, gracias a la mediación de Edgar Allan Poe, sus maniobras son poéticas o poiéticas. Más que soldados, sus integrantes serían guerreros que no pueden salir victoriosos más que haciendo fracasar el espacio preestablecido del triunfo. Tal vez por eso resulte tan difícil aplaudir al terminar la presentación. El aplauso es un reconocimiento al actor que actúa, edificante, wagneriano. Resulta muy difícil imaginar a algún interlocutor de Sócrates aplaudiéndolo. Y si lo hace es porque miente o porque Sócrates ha mentado. La Maniobra muestra la fuerza de Verdad en tanto recuperación de la fuerza generatriz de todo hacer. La Maniobra no da que aplaudir, pero en compensación tal vez logra dar que pensar.

Saber lo que puede un cuerpo

Poder es poder ser afectado.

La escuela de Jacques Lecoq parece orientada a recuperar ese poder infinitivo de las constricciones del “yo puedo”, del poder conjugado y moralizado. Este poder ha gramaticalizado una serie de afectos pasionales (o afecciones), ha estandarizado una serie de tristezas y alegrías que intentan ser neutralizadas en la escuela de Lecoq mediante diversos ejercicios que saquen a flote un poder neutral e infinitivo, disponible para ser afectado más allá del bien y del mal, para hacerse una idea adecuada de esas afecciones. El actor ha de tener una idea de aquello que lo afecta que no sea a priori, una idea a posteriori que sea lo más adecuada a su afección y le permita aumentar su capacidad de ser afectado o, lo que sería lo mismo, actuar, entrar en acto. En última instancia, se trataría de alcanzar el yacimiento de fuerzas poéticas o de afección:

¹³ “El movimiento designa el carácter relativo de un cuerpo considerado como “uno”, y que va de un punto a otro; la velocidad, por el contrario, constituye el carácter absoluto de un cuerpo cuyas partes irreductibles ocupan o llenan un espacio liso a la manera de un torbellino, con la posibilidad de surgir en cualquier punto” (Deleuze-Guattari, *Mil mesetas*, Pre-textos, Valencia, 1994, meseta 12, p. 383). Ver también Deleuze, “Boulez, Proust y el tiempo: ocupar sin contar”, Revista Archipiélago N° 32, Barcelona, 1998, pp. 18-23.

“Un viaje que nos lleva al encuentro de la vida *esencializada* en lo que yo llamo *el fondo poético común*. Se trata de una dimensión abstracta, hecha de espacios, de luces, de colores, de materias, de sonidos, que se encuentran en cada uno de nosotros. Estos elementos se acumulan en nosotros a partir de nuestras diversas experiencias, de nuestras sensaciones, de todo lo que hemos mirado, escuchado, tocado, saboreado. Todo eso queda en nuestro cuerpo y constituye el fondo común a partir del cual van a surgir los impulsos, los deseos de creación. Es necesario pues, en mi proceso pedagógico, llegar hasta ese *fondo poético común* para no quedarse tan sólo en la vida tal cual es, o tal como aparenta ser.”¹⁴

Cabría animarse a decir, entonces, que en “Maniobras poéticas” la Compañía La Maniobra muestra una tentación, indica la zona de arranque de un viaje iniciático. Con menor o mayor precisión, “Maniobras poéticas” ensaya una presentación de latido infinitivo. El espectador queda enfrentado al desafío de pensar en lo que se le presenta, en tanto ya no se trata de una representación de composiciones de fuerza pre-existentes con las cuales siempre es fácil identificarse (o ser identificado por ellas). Lo que se le muestra ahora es la posibilidad de contemplar un puro espectáculo, o las fuerzas en su espectacularidad compositiva. Como indica Colli, “quien asiste a un espectáculo recibe fuerza”¹⁵. Así, la Compañía La Maniobra, siguiendo la estela de Lecoq, brinda al espectador unas aunque sea mínimas condiciones de posibilidad de recibirse, de neutralizar su pasiones y reconocerse en el entramado de fuerzas cuyas fugas e hilachas desbordan la escena.

Bibliografía

- Colli, Giorgio, *Filosofía de la expresión*, Siruela, Madrid, 1996.
El libro de nuestra crisis, Paidós, Barcelona, 1991.
- Deleuze, Gilles, *Crítica y Clínica*, Anagrama, Barcelona, 1996.
La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II, Paidós, Barcelona, 1986.
“Tener una idea en cine”, Revista Archipiélago N° 22, Barcelona, 1995, pp. 52-59.

¹⁴ Lecoq, ibidem, pp. 74-5.

¹⁵ *Filosofía de la expresión*, ibidem, p. 39.

“*Boulez, Proust y el tiempo: ocupar sin contar*”, Revista Archipiélago N° 32, Barcelona, 1998, pp. 18-23

con Guattari, Félix, *Mil mesetas*, Pre-textos, Valencia, 1994.

- Foucault, Michel, *Hermenéutica del sujeto*, FCE, Buenos Aires, 2000.

Le Courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II, Gallimard/Seuil, Paris, 2009.

- Lecoq, Jacques, *El cuerpo poético*, Alba, Barcelona, 2009.

- Lawrence, D.H., *Atardeceres etruscos*, Laertes, Barcelona, 1993.

- Platón, *República*, Gredos, Barcelona, 2007.

Nota final

El día 19 de junio de 2010 a las 19 horas, *La Maniobra* (Compañía de teatro físico/técnica Lecoq, dirigida por Anyel Molina)¹⁶, presentó el work-in-progress de su espectáculo “Maniobras poéticas (versión libre de dos cuentos de Edgar Allan Poe)”¹⁷ en el Teatro Pupila Madre del Club Círculo Trovador de Vicente López, Buenos Aires. Este texto resulta un intento de dar cuenta de la experiencia que tuviera el autor como espectador de dicha presentación.

Cabe indicar también que, siempre en la estela del *efecto-maniobra*, el autor tuvo la oportunidad de asistir a una sesión del Taller “El Ensemble. Complicidad, coro y creación colectiva” que dictara Jeremy James (ex miembro del *Théâtre du Soleil* de París, quien se ha formado con miembros fundadores del *Théâtre de Complicité* de Londres, tributario a su vez de la escuela de Lecoq) en el teatro Timbre 4 de la ciudad de Buenos Aires entre el 20 y el 24 de septiembre.

¹⁶ <http://lamaniobrateatro.blogspot.com/>

¹⁷ Con el siguiente elenco: Daniela Lossigio, Luciana Pérez, Francisco Ovalle, Carolina Sánchez.