

used by those artistic disciplines and, sometimes, including them on stage, in order to broaden the audience's interpretative, perceptual and associative spectrum. Their experimental creative methodology will be analyzed, as well as the reception of their proposals.

Key words: dramaturgy - interdisciplinarity - process - stage space - scene

Resumo: Kalibán Usina Teatro de Montevideú (Uruguai) é um coletivo artístico aberto e integrado por uma equipe multidisciplinar que trabalha sob a experimentação e pesquisa no cênico procurando sua própria identidade. A criação interdisciplinar é baseada nos acontecimentos cênicos com uma dramaturgia que tem elementos do teatro, da dança, do cinema, da música, e também das artes plásticas. Esta criação transpõe técnicas utilizadas naquelas disciplinas artísticas (incluindo-as às vezes na cena) com o fim de gerar uma ampliação do espectro interpretativo, perceptivo e associativo do espectador. O texto analisa a metodologia de criação do grupo que é experimental, com também a recepção de suas propostas.

Palavras chave: dramaturgia - interdisciplinaridade - processo - espaço cênico - cena

(*) **Sergio Marcelo de los Santos.** Diseñador teatral (EMAD). Especialista en Gestión Cultural en la Univ. de la República. Integra Grupo de Estudios Sociológicos sobre Moda y Diseño (GESMODI - Universidad de Buenos Aires) y del Centro de Investigación de Artes Musicales y Escénicas del Litoral Noroeste (CIAMEN - Univ. de la República, Salto).

(**) **Ivana Domínguez.** Diseñadora teatral y técnica en iluminación (EMAD). Especialización en Escenografía e Iluminación y en Lenguajes Artísticos Combinados (IUNA - Bs. As.)

(***) **Diana Veneziano.** Actriz, directora teatral, dramaturga, gestora y docente. Estudió Actuación (EMAD). Lic. en Artes, Universidad Central de Venezuela (UCV). Maestría en Teoría e Historia del Teatro en la Universidad de la República.

El cuerpo como territorio. Reflexiones sobre la actuación en *Los Hombres vuelven al mont*

Fecha de recepción: agosto 2016
Fecha de aceptación: octubre 2016
Versión final: diciembre 2016

Fabián Díaz (*)

Resumen: El cuerpo es el territorio donde los lenguajes específicos de la escena encuentran condensación. Es el cuerpo del actor sobre el cual la mirada del espectador construye sentido y significado. Este cuerpo es múltiple, poroso y dotado de una subjetividad en constante transformación. Es un territorio en tensión, un mapa difuso que constituye el relato dramático. Sin este cuerpo la escena se convierte en una mueca estéril, incapaz de dotar de densidad dramática al espacio/tiempo de la ficción.

Palabras clave: cuerpo - orgánico - área histórica - poesía - relato

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 136]

Si una característica del hecho teatral se conserva intacta, mas allá de las tendencias estéticas, mas allá de las ciclos socio-culturales de cada período histórico que determinan la singularidad de cada escena, es que en la inmediatez del acontecimiento, como lo define Rancière (2002), se produce el encuentro en tiempo presente de dos cuerpos: el del actor y el del espectador. Esta característica, propia de la escena teatral, diferencia e identifica al teatro frente a otras expresiones -desde la música a la pintura o la fotografía- donde el cuerpo entra en contacto con una superficie que, independientemente de su característica, está escindida del cuerpo. Podemos decir que en el cuerpo a cuerpo de la escena teatral se trama un tipo de relación muy específica que convierte al cuerpo del intérprete en un territorio. Este trabajo tiene como somero objetivo establecer algunas problemáticas en relación a la construcción de este

cuerpo-territorio, definiendo aspectos tanto conceptuales como de procedimiento y forma. Se tomará por caso el abordaje realizado por el actor Iván Moschener en el proceso de actoral de la obra *Los hombres vuelven al monte* (de nuestra autoría).

Como explica Courtine (2006), en el siglo XX el cuerpo se convierte en un medio artístico, pasa de estatus de objeto del arte al de sujeto activo y de soporte de la actividad artística. El arte se aferra a las personas, sus gestos, a sus voces, a sus vestimentas. Es posible pensar que con las vanguardias se produce un redireccionamiento del cuerpo; el mismo ya no es un espacio hueco que se llena con el personaje, como si fuese un guante. Se le otorga el estatuto de organismo que discurre en tiempo presente. El cuerpo posee una experiencia, una singularidad que se manifiesta, que forma parte de aquello que se expresa en el escenario. El cuerpo no es

una neutralidad sino que está atravesado por huellas y cicatrices que constituyen sus marcas individuales y éstas son parte constitutiva del hecho escénico.

Esto nos permite afirmar que todo cuerpo, puesto en la red de lo escénico, es un cuerpo dotado de historia. Posee, en su propia síntesis biológica, una memoria de sí mismo; se trata de una identidad orgánica por un lado, pero también histórica que, atravesada por las tensiones de la escena, deviene en un cuerpo poético. Diremos entonces que el cuerpo del intérprete es el resultado del cruce que se produce entre la estructura de lenguaje propia del territorio de la ficción y su objetividad biológica e histórica. Un cuerpo orgánico, histórico y poético. El cruce de estos tres niveles genera una densidad que se materializa escénicamente y que podemos estudiar desde un enfoque crítico.

Quando nos referimos al cuerpo orgánico, hablamos de una entidad a nivel biológico. Un conjunto de funciones destinadas al sostenimiento de la vida: supervivencia, reproducción.

Estas funciones estarían presentes en todos los sistemas biológicos y se manifiestan tanto a nivel fisiológico como psíquico en los seres humanos. Sabemos hoy que el funcionamiento del cuerpo es producto de la interrelación entre sistemas en constante transformación.

La unión entre la psicología cognitiva, que comprende los procesos mentales, y la neurociencia, que comprende los procesos cerebrales, permite analizar esta vinculación estrecha entre sistemas específicamente orgánicos y su producción de actividad subjetiva. En la medida que se da una actividad cerebral se produce una actividad mental y ambas están condicionadas por la dinámica del cuerpo en su necesidad de sostener y prolongar la vida.

Estos niveles conforman un cuerpo dotado de capacidades diversas, que se manifiestan según las múltiples vicisitudes del instinto biológico de cada ser humano.

Las estructuras orgánicas que sostienen la vida no se diferencian sustancialmente en los seres humanos. Todos estamos comprendidos por una serie de mecanismos y combinaciones a nivel biológico que nos permiten más o menos los mismos funcionamientos básicos.

Cada actividad ejecutada por los seres humanos requiere un desempeño y una serie de combinaciones de estos sistemas que en cada sujeto se realiza de diferente manera, pero que se apoya en los mismos principios biológicos.

Seguimos los mismos patrones de belleza, nos asusta lo mismo, reaccionamos ante el peligro de la misma manera y a nivel biológico nos vemos atraídos por los mismos patrones de simetría (Kandel, 2013).

Cada disciplina, desde el deporte hasta la danza, la actuación, la pintura, etc., educa estos mecanismos para producir a partir de ellos el máximo rendimiento posible de tal o cual sujeto en función de una necesidad particular.

Las expresiones biomecánicas entre dos deportistas de alto rendimiento poseen diferencias que pueden ser medidas a niveles muy precisos. De la misma manera, dos bailarines o dos actores pueden llegar a instancias expresivas de un nivel complejo donde no existen dife-

rencias en sus respuestas biomecánicas, aunque sí podemos decir que se diferencian sus cuerpos históricos y a través de esta diferenciación se producen singularidades en el territorio poético.

Esto no supone afirmar que las condiciones biológicas, similares en todos los seres humanos, neutralizan sus condiciones expresivas. Por el contrario, definimos primero este aspecto porque esas condiciones biológicas son atravesadas por un contexto cultural que las tensiona.

El reconocimiento de las condiciones biológicas es indispensable en el territorio expresivo, desde el funcionamiento muscular, óseo, miofascial, hasta el químico, cerebral y psíquico. El gran aporte de la escuela de medicina de Viena, en cruce con artistas de principios del siglo XX, produce un campo expresivo que se singulariza en el tramado de ciencia y arte: mencionemos a Klimt en la pintura, Freud en el psicoanálisis, Otto Wagner en la arquitectura y Meyerhold en el teatro.

Cabe aclarar que no se trata de pensar en una estética particular, sino en una relación establecida con el cuerpo en función del lo expresivo.

Para Meyerhold, todo el cuerpo participa en cada uno de nuestros movimientos.

Este cuerpo orgánico, dotado de funciones biológicas específicas, que se desarrolla en función de las necesidades particulares de cada sujeto, es un cuerpo primario, un cuerpo regulado desde el instante inicial de la concepción por leyes físicas y químicas. Si hablamos de un cuerpo biológico, es necesario observar que éste se inscribe en un tiempo específico.

La vida humana, a nivel orgánico, está biológicamente diseñada para unas condiciones de existencia muy específicas.

Por último, en esta base biológica, existe un componente emocional, destinado también a mejorar las condiciones de reproductibilidad y sostenimiento de la vida.

Mi cuerpo es lo contrario de una utopía: es aquello que nunca acontece bajo otro cielo. Es el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual me hago, estrictamente, cuerpo. Mi cuerpo, implacable topía. (Foucault, 2010: p. 16)

Con esta sugerencia como premisa, diremos que aquel cuerpo biológico se estrecha y vincula con lo que llamaremos aquí “cuerpo histórico”.

El cuerpo es el lugar preciso donde cada uno se encuentra, es la exacta localización, es el presente continuo e ineludible. Es mi inmediatez, mi porción de espacio irrenunciable sin la cual no existe ni antes ni después. Es el espacio de mi yo, de mi conciencia. Es también el suelo que arrastro, a ningún lugar puedo ir sin él. Pero, por sobre todo, es un cuerpo dotado de finitud: empecé conmigo y terminaré con él. Es mi cuerpo el que me advierte constantemente ese desplazamiento que llamamos “tiempo”.

Esta inmediatez ineludible de la que nos habla Foucault atraviesa el cuerpo orgánico, lo intercepta de modo vertical; es una línea de tiempo que corre de manera paradigmática en relación con la linealidad biológica. Esta inmediatez es la condensación de mi experiencia como

sujeto inserto en la compleja red de la historia, es decir, de los hechos diacrónicos que componen mi presente constante. Es un cuerpo atravesado por las múltiples experiencias transversales de todo cuanto me rodea.

Este cuerpo es prefigurado en el mito de Prometeo, héroe que, habiendo ayudado a los hombres dándoles el fuego (es decir, dejándose atravesar por la inmediatez de la materia histórica), es encadenado y condenado a ser devorado eternamente por las águilas. Esa conciencia de hígado devorado le devuelve a Prometeo su certeza de cuerpo a la vez biológico (mientras las vísceras son devoradas) e histórico (en la medida que puede dar cuenta de su experiencia mediante la palabra: el lenguaje).

Se hace necesario preguntarnos cuál es para los seres humanos la condición de índole transversal en relación con los procesos propios de una cultura específica que atraviesa lo orgánico convirtiendo al cuerpo biológico en cuerpo histórico.

El hombre es un animal que no marca su territorio con sus deyecciones: se apropia del mundo mediante la palabra (Del Estal, 2010). Diremos entonces que cuando el cuerpo orgánico adquiere lenguaje, se verá entonces en una nueva capacidad de relación con el espacio que lo rodea. Recordemos que la capacidad de diseño de un lenguaje es inherente a lo humano. Y si bien las condiciones biológicas lo permiten, el lenguaje no está dado, sino que es adquirido como experiencia directa del cuerpo en un contexto determinado. La percepción del propio cuerpo genera significados (ibídem). Esta capacidad de lo humano de desarrollar lenguaje, para darle significado y en una capa posterior otorgarle sentido a la experiencia del tiempo, es decir, de la sucesión de acontecimientos ligados a la vida, está estrechamente ligada al reconocimiento del cuerpo. Nuestro Prometeo, encadenado y devorado por las águilas, sólo puede dar cuenta de lo que sucede, de su historia, mediante la palabra, estrategia de lenguaje que le permite delimitar un espacio, un perímetro, una magnitud y que le otorga, por decirlo de una manera cartográfica, la capacidad de dar cuenta de su propia extensión como sujeto, incidente e incidido por la historia. Es el lenguaje, o más precisamente la capacidad de diseño de un lenguaje, lo que le concede al ser humano su potencia de expansión. No se expande un cuerpo, se expande un lenguaje. Pensemos en los procesos de conquista y de invasión de Europa en el continente americano. América no es un continente mestizo porque se hayan mezclado hombres y mujeres de continentes distintos: es mestizo porque se le implantó un lenguaje. Sobre los cuerpos americanos, dotados ya de historia, se extendió una red de lenguaje que forzó el cuerpo, lo contorción y flexionó sobre sí mismo hasta borrarlo. ¿Es el lenguaje, acaso, el modelador del cuerpo histórico? Es esta misma dirección, podríamos intuir la preocupación de Foucault cuanto aborda la problemáticas sobre el cuerpo en *Las Palabras y las cosas* o *Vigilar y Castigar*.

El lenguaje convierte al cuerpo en un espacio fluctuante, precisamente porque el cuerpo, al igual que el lenguaje, es un flujo en constante desplazamiento. Y es solo por el lenguaje que el cuerpo puede dar cuenta de sí mismo y, finalmente, pronunciarse. Prometeo, si estuviese desprovisto de lenguaje, no sería más que un

hígado devorado. Es su capacidad de lenguaje la que puede pronunciar su historia. La palabra es la idea que el cuerpo no logra hacerse de sí mismo (ibídem).

Podríamos pensar que el cuerpo orgánico es un territorio blanco, de flujos constantes, una estructura funcional fluctuando en el tiempo amorfo. Podríamos imaginar que el lenguaje es un gesto que se inscribe en el cuerpo orgánico, convirtiendo a ese territorio blanco en un sistema cartográfico. Es un mapa dotado de significado, que emerge de la experiencia del cuerpo en la fluctuación ahora específica de un tiempo/espacio. Podríamos suponer que solo en la medida que el lenguaje atraviesa el cuerpo, éste ocupa un espacio específico, pasa de la generalidad del tiempo/espacio de lo vivo a la especificidad del sujeto que acontece en el ocurrir de un tiempo presente. El cuerpo es así su propia historia, conectado a la red infinita de los demás cuerpos. Se da a su vez en este gesto de reconocimiento la delimitación de una distancia. Reconocer mi superficie, expresarla mediante el lenguaje, expandirla en el territorio, delata la presencia de otros cuerpos que se expresan en múltiples direcciones. Esta oblicuidad del cuerpo dotado de lenguaje es la que constituye lo que nombramos como historia individual de un sujeto colectivo. De alguna manera, esta oblicuidad producto del lenguaje tensiona la estructura biológica al expandir su límite. Es el lenguaje el que corroe la estructura de finitud al ser precisamente una disrupción que denuncia el cuerpo en su presente histórico, fugándose de la linealidad del mismo. Existe, pues, una confianza irrenunciable al lenguaje. Esta confianza se expresa en tanto que el cuerpo histórico encuentra en el lenguaje una posibilidad de evitar su disolución en la extensión anónima y vacía del espacio y el tiempo. El tiempo y el espacio carecen de sujeto. Solo los enunciados sobre el tiempo y el espacio pueden tener un yo (ibídem).

Es frente a esta posibilidad que podemos sostener, entonces, que el cuerpo histórico se constituye como discurso. Es decir, como una construcción de naturaleza discursiva.

¿Qué sería entonces, frente a estas condiciones, el cuerpo poético? Los lenguajes de la escena, como lo expresa Rubén Szchumacher (2014), estarían derivados de las siguientes disciplinas: arquitectura, música, literatura y plástica. La articulación de los mismos, en función de la puesta en escena y la dirección, compondrían lo que el público experimenta como hecho teatral y acontecimiento dramático.

La escena teatral es la expresión híbrida, producto del cruce de lenguajes, constituida por maniobras específicas derivadas de la producción y la dirección y que se experimentan de manera condensada en la percepción del espectador. Es, tal vez, la única manifestación que no posee materialidad específica, sino que la construye apoyada en diversas flexiones que provienen de la multiplicidad de los campos expresivos mencionados anteriormente. Sin embargo, es posible afirmar que la escena teatral no podría constituirse en la ausencia de algunos de estas disciplinas. Su especificidad, como su finitud, se dan en el cruce de estos lenguajes específicos (arquitectura-música-literatura-plástica). Cada aspecto de estos lenguajes determina diversos límites del hecho

teatral, que van desde la concepción escenográfica al dispositivo visual y lumínico, y diversas aristas de estas mismas áreas. También influyen de manera determinante las condiciones de producción, las decisiones de dirección y puesta en escena, como las especificidades del texto realizado. Influye el contexto de representación en su totalidad, es decir, la coordenada espacio/temporal del ámbito de representación. Finalmente, el ordenamiento de los factores que dan lugar a la ficción no están escindidos de las características de los cuerpos que se hacen presentes en la escena y de los cuerpos que la espectan.

Sobre esta propuesta conceptual, diremos que estos lenguajes que se expresan en la escena teatral adquieren un punto de condensación en el cuerpo del actor. Es el cuerpo concreto, la presencia física del actor sobre el escenario (a diferencia de otras artes narrativas como la novela, el cine o la televisión) lo que le da al teatro de hoy en día su especificidad y su poder. Yo pienso que es más la obstinación presente de ese cuerpo concreto que la ficcionalidad cultural con la que ese cuerpo se disfraza (Sprengelburd, 2009).

El cuerpo poético, diremos, solo adquiere entidad en la inmediatez de la escena, en ese espesor de espacio/tiempo propio del acontecimiento dramático. Este cuerpo está dotado de una finitud pasmosa. No puede proyectarse ni un centímetro, ni un segundo por fuera de ese límite que la intensidad del tiempo ficcional construye. O, complejizando esta hipótesis y citando a Ricardo Bartís (2004), podemos decir que el actor es el tiempo y él es el espacio.

Sostener esta afirmación nos permitiría entonces comprender el cuerpo del actor/actriz como un territorio, es decir, una superficie definida por una multiplicidad de pliegues, flexiones, huellas que son la resultante del cruce de las coordenadas orgánicas e históricas en el encuentro de la superficie de la ficción.

La materialidad del cuerpo del actor, podemos sugerir, siguiendo a Rancière (2002), expresa una forma de conciencia, una intensidad de sentimiento, una energía para la acción, sin la pretensión de que esta energía se traduzca en un mensaje. La capacidad del cuerpo poético no es la de traducir los signos de la acción ni decodificar los mismos, sino atravesar esa espesura de lenguajes, produciendo una experiencia singular contingente e irreplicable que se expresa como una fuerza o una tensión.

Por lo tanto, para que se dé la configuración de un cuerpo poético, es necesaria una distancia, una medida que permita cierta separación, cierto alejamiento: el plano de la ficción, como instancia que redefine las lógicas de espacio/tiempo, reconfigura también las posibilidades de manifestación del cuerpo: es en la espesura del plano de ficción donde únicamente puede configurarse el cuerpo poético. Este cuerpo no difiere del orgánico o del histórico. No es tampoco una presencia de orden metafísico; es, por el contrario, la expresión de una fuerza en la inmediatez del tiempo presente. Solo en la intensidad e inmediatez del cuerpo poético es posible experimentar la fugacidad de la escena.

Esa manifestación diferenciada, potenciada, es una capacidad del cuerpo poético que afecta la percepción.

Se tejen vínculos simbólicos entre el cuerpo (...) y su entorno y éstos influyen en los procesos naturales o habituales, como si el cuerpo, transformado por el flujo de la sangre, tuviese la facultad de expandirse fuera de sus fronteras para modificar, de ese modo, el orden de las cosas de la vida. (Le Bretón, 2002: p 30).

En efecto, cuando nos referimos al cuerpo poético, estamos sugiriendo cierta capacidad del cuerpo orgánico e histórico de expandirse, en tanto que, constituido como un territorio, permite una experiencia de lenguaje diferenciado. Se da así una distribución de lo sensible (Rancière, 2002) que no pretende la verticalidad de un conocimiento, sino que se presenta como una acción de orden estético, que afecta los sentidos y permite una experiencia de tiempo/espacio diversificada.

La actuación como expresión poética: cuerpo emancipado

¿De qué manera se expresa lo anterior en el trabajo de Iván Moschner en su actuación en *Los Hombres vuelven al monte*?

La experiencia de montaje de la obra me acercó a Iván Moschner en primera instancia como dramaturgo y luego como director. Los siguientes párrafos intentan poner el acento en mi percepción del trabajo actoral desplegado por Moschner, y si bien está teñido de mi propia experiencia sobre el material, intenta dar cuenta de un modo de relación entre el cuerpo y el espacio ficcional sin clausurar ningún sentido y, en el mejor de los casos, pretende inaugurar preguntas.

Quisiera ofrecer, con meros fines expositivos, la síntesis argumental de *Los Hombres vuelven al monte*. Esta obra aborda las peripecias de un hijo que se va al monte a buscar a su padre fugitivo. El padre, luego de regresar de la guerra, decide abandonar su vida y escapar al monte con otros excombatientes. La obra se trama entre el deseo de encuentro nunca satisfecho de este hijo con su padre, insertos en una galería de personajes e historias que los rodean: Hermanas, tías, padres, empleadas municipales, amigos, bandidos rurales, etc. La totalidad de estos personajes se condensa en el cuerpo de un solo actor.

En esta capacidad de multiplicidad radica la experiencia actoral de Iván Moschner; en la composición específica, sutil y orgánica de cada personaje y su relación con una red dinámica de acontecimientos dramáticos. Iván Moschner es misionero. Pasó su infancia en una escuela rural lindante a la selva de esta provincia. Posee raíces muy fuertes con este territorio. Es de la generación de los años sesenta, atravesada por la guerra de Malvinas. Conoce el territorio de la selva, sus habitantes. Está íntimamente relacionado con los modos de la oralidad misionera. Estas condiciones son parte constitutiva de la subjetividad de este actor. Forman parte de su cuerpo orgánico e histórico.

Cuando convoqué a Iván conocía estos aspectos, e intuía que los mismos podrían constituir parte de una subje-

tividad invisible en la obra, pero específicamente dramática.

Los Hombres vuelven al monte sucede en la sequedad de la geografía del norte argentino: territorios extensos de monte, donde el sol calcina la tierra en verano. Un territorio a la vez meramente físico y, por eso mismo, perfecto para un campo de subjetivación. Iván podría comprender este territorio no solo de manera formal y racional, sino desde su experiencia corporal subjetiva. Moschner posee, por otro lado, lo que podríamos denominar una formación actoral clásica, que se completa con un entrenamiento metódico en el territorio del clown, y la formación vocal, que prolonga hasta hoy. Posee un manejo preciso de sus capacidades físicas. Estas condiciones lo hacen un actor sumamente sensible al trabajo escénico, al trabajo con la palabra, y le confieren una singularidad en la percepción del espectador. En una entrevista realizada con el objetivo específico de esta ponencia, Iván Moschner comenta:

El cuerpo físico real es un soporte en el cual el público no debe pensar, preferiblemente. Lo importante es la historia que se está contando, así sólo sea la historia de la escena misma (...); el cuerpo del actor presente en ese tiempo-espacio de ficción perteneciendo a él, entrando a fondo en el juego. Olvidándose del propio cuerpo, no para “encarnar” ningún otro, sino estando disponible para todos los “otros” convocados a la escena, vía las palabras, o la ficción.

De estas palabras se desprende una intuición actoral que entiende el cuerpo como un espacio que será atravesado por esos “otros” cuerpos que se harán presentes en la inmediatez de la ficción. Iván entiende además que no se trata de una “encarnadura” que desplaza al cuerpo, como en la concepción que suponía al personaje como un guante en el que el actor entraba. Es precisamente el cuerpo una superficie porosa que absorberá las emanaciones de los diferentes lenguajes para condensarlos en una experiencia orgánica. Pero también eso “otro” se constituye por la presencia del cuerpo del espectador. De las palabras de Moschner se desprende también el funcionamiento del cuerpo poético como la inscripción de una acción en tiempo presente. Una construcción que se origina y afirma en una verdad poética contingente a la escena y que el actor sostiene mediante la insistencia y resistencia de su cuerpo en el espesor de los signos de la escena.

Podemos entonces proponer que este cuerpo poético no es un accidente de la escena que configura un modo de estar del cuerpo, sino una capacidad del propio cuerpo de asumir una configuración diferenciada de lo real en el territorio de la escena. Es en este sentido que la experiencia escénica del cuerpo es una apropiación sensible. El gesto del cuerpo poético consiste en un acto de resistencia frente a la estrategia homogeneizadora del lenguaje, donde el cuerpo histórico es eclipsado en la generalidad del tiempo-espacio. El cuerpo poético se expresa como una singularidad disruptiva del lenguaje. Al respecto, Moschner comenta:

Soy yo mismo en escena, es el lugar en que más plenitud vital siento, sin contradicciones, en un sólo sentido, cercano a la felicidad, es decir, no soy yo. De ahí, creo, es que haga tanto teatro, porque la escena es mi mejor lugar para vivir.

La experiencia del cuerpo poético, como capacidad de redefinición de lo vital, se experimenta como un posibilidad emancipadora respecto de lo real. Ya no hablaríamos de un espectador emancipado, como propone Rancière, sino de un cuerpo emancipado. ¿Cuál sería el estado de este cuerpo emancipado? Ricardo Bartís (2004) se refiere al goce en la actuación como el único elemento legitimador de la experiencia escénica. No se trata de placer, sino de una capacidad que excede el marco de la representación, el marco del lenguaje histórico y las capacidades orgánicas del cuerpo biológico; se trata de un estado de manifestación de la subjetividad. En la entrevista realizada para esta ponencia, Moschner comenta:

Creo que más que la volición de los actores, la historia de la humanidad es la que impone las formas de la escena. Y ajustando más aún, la clase gobernante, u opresora, es la que impone el carácter de las obras de su tiempo, de las formas de actuación, de las formas de los cuerpos en escena.

Sería entonces el cuerpo poético un cuerpo político? Dejando de lado la problemática de si hay una escena que sea específicamente de orden político, entendiendo esto como la suscripción a un determinado discurso, partido, organización, etc., diremos que toda escena es política en tanto que participa de un conjunto de gestos de orden social y cultural que se inscriben en la vida ética y moral de las personas. Toda acción escénica es de orden político porque forma parte de una red discursiva integrada al plano cívico.

Si el cuerpo es constitutivo de toda escena, es posible la presunción de que todo cuerpo se exprese de manera política cuando ocupa el plano de la ficción.

No valoraremos aquí el funcionamiento estético de esas escenas; sí diremos que, en tanto que ocupan un espacio, sus discursos resultan funcionales o no a determinadas formas del sistema de producción, mercado, circulación y explotación de las formas del arte. Hecha esta aclaración, un cuerpo que ocupa la escena está en una red de circulación de valores que, o bien queda esclerosada por las formas dominantes, adhiriéndose a lenguajes codificados, o bien participa de una reconfiguración aquí y ahora de la división del espacio y el tiempo (Rancière, 2010).

El cuerpo como experiencia multidireccional

En *Los Hombres vuelven al monte*, el cuerpo es múltiple; es uno (el del actor) y diverso a su vez, diseminado, expandido y multiplicado en el plano ficcional.

Iván Moschner construye objetivamente cuerpos y voces para un número finito de personajes: un padre, un hijo, tres hermanas, una madre vieja, un padre moribundo, una esposa-espectro, un periodista, una amiga me-

dio sordo, una empleada pública. Algunos de estos sujetos de acción, con sus voces, sus ritmos, sus subjetividades, destellan un segundo y desaparecen; otros fluctúan de principio a fin; otros son una presencia constante. El actor los acumula unos sobre otros desde el instante cero de la obra. El cuerpo en esta ficción es también una red de tensiones. Cada cuerpo viene a reclamar, a pedir, necesitado. Sobre el cuerpo orgánico e histórico del actor, los personajes que emergen del plano de ficción configuran un cuerpo poético; este cuerpo no es estático: no es una forma, no es una arquitectura rígida; es la configuración de una determinada manera de abordar el espacio. Esa manera, que llamamos precisamente múltiple, implica que, por un lado, se da un tipo de actividad muy específica: un cuerpo que habla y se mueve, y, por otro lado, se da la organización de un lenguaje: un cuerpo que pretende expresar en un primer nivel un discurso y en un nivel siguiente un conjunto de emociones, ideas, conceptos, tensiones. Esta forma particular de abordar el espacio implica también una conciencia muy específica, la de la ficción, es decir, una conciencia de orden poético.

Es un cuerpo que experimenta múltiples direcciones en simultáneo dado que se proyecta orgánicamente en sus capacidades biológicas, a la vez que es atravesado por la singularidad de una historia que se trama en la espesura de los signos de la escena. Es decir que no se da por negación de lo orgánico ni lo histórico, sino en la intensificación de ambos. Esta intensificación se produce tanto en la objetividad del cuerpo del actor como en la subjetividad perceptiva del espectador, que sería una más de las capacidades del cuerpo múltiple.

Ambos construyen este cuerpo poético, ambos son modeladores de esa intensificación. Este plano, en el que el cuerpo se torna multidireccional, porque ocupa a su vez todas las direcciones posibles (tanto espacio-temporales como discursivas), se da, como lo enunciábamos al inicio de este trabajo, en la inmediatez del tiempo presente de la escena.

Es así que tanto el actor como el espectador se comportan en la red dinámica del plano ficcional y, a la vez, cada uno con su especificidad participa de otra posibilidad del cuerpo. El cuerpo poético no está dado, sino que se configura en la dinámica contingente entre el plano ficcional, ese espesor de la escena y la presencia objetiva (orgánica e histórica) del espectador, quien trabaja, junto al actor, en la configuración de una intensidad que llamamos ficción; la parcialidad del tiempo ficcional, tomado por la potencia de otra economía que le reportaría una discontinuidad respecto de la experiencia objetiva de lo real.

El cuerpo poético sería, entonces, la posibilidad de una redistribución tanto de lo orgánico como de lo histórico, no en su negación sino en su intensificación.

La inmediatez de la escena habilita una experiencia condensada e intensificada de lo vivo y en esa experiencia se da un hecho, de orden objetivo, en el cual la supresión del tiempo-espacio libera al cuerpo de su propia inmediatez, caducidad y finitud.

Referencias bibliográficas

- Aguilar García, T. (2000). *Ontología cyborg*. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica. Barcelona: Gedisa.
- Arpal, J y Mendiola, I. (eds.) (2007). *Estudios sobre cuerpo, tecnología y cultura*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Bachelard, G. (2010). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, A. (2005). *Imágenes y palabras*. Buenos Aires: Manantial.
- Bajtín M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Barthes, R. (1970). *Introducción al análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (2011). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Bartís, R. (2004). *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel.
- Bergson, H. (2009). *La Risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires, Losada.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el Siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.
- Courtine, J.-J. (2006). *Historia del cuerpo*. Madrid: Santillana.
- Del Estal, E. (2010). *Historia de la Mirada*. Buenos Aires: Atuel.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2008). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Foucault, M. (2010). *El Cuerpo utópico: Las Heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Heidegger, M. (1993). *El Ser y el Tiempo*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- Le Bretón, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y Narración*. Configuración del tiempo en el relato histórico. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Sprengelburd, R. (2016). *La dramaturgia y la autopsia*. Recuperado de <http://damianrey.blogspot.com/2009/06/lac dramaturgiacyclac autopsia.html>.
- Szchumacher, R. (2014). *Notas para la puesta en escena y la dirección teatral*. México: UNAM.

Abstract: The body is the territory where the specific languages of the scene find condensation. It is the actor's body upon which the viewer's gaze builds meaning and meaning. This body is multiple, porous and endowed with a subjectivity in constant transformation. It is a territory in tension, a diffuse map that constitutes the dramatic account. Without this body the scene becomes a sterile grimace, incapable of endowing the space / time of fiction with dramatic density.

Key words: body - organic - historical area - poetry - story

Resumo: O corpo é o território onde as linguagens específicas da cena encontram condensação. É o corpo do ator sobre o qual a mirada do espectador constrói sentido e significado. Este corpo

é múltiplo, poroso e dotado de uma subjetividade em constante transformação. É um território em tensão, um mapa difuso que constitui o relato dramático. Sem este corpo a cena converte-se numa careta estéril, incapaz de dotar de densidade dramática ao espaço/tempo da ficção.

Palavras chave: corpo - orgânico - área histórica - poesia - história

(*) **Fabián Díaz.** Director, dramaturgo y docente. Lic. en Actuación y Magister en Dramaturgia por la Universidad Nacional de Las Artes. Investigador académico. Dicta seminarios de actuación y dramaturgia.

Shakespeare en clave de clown. *Othelo* según Gabriel Chamé Buendía

Fecha de recepción: agosto 2016

Fecha de aceptación: octubre 2016

Versión final: diciembre 2016

Lydia Di Lello (*)

Resumen: La risa es ambivalente: niega y afirma, amortaja y resucita a la vez, diría Mijail Bajtin (1998), estudioso de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Mi propuesta consiste en el análisis de *Othelo termina mal*, la versión en clave de clown de Gabriel Chamé Buendía del clásico shakespeariano. La verdad trágica revelada en el humor.

Lejos de desarticular la pieza canónica, el universo poético de Shakespeare está rigurosamente presente. Aquí la farsa potencia la tragedia. Es una tragedia bufa atravesada por una lógica "otra", donde corren paralelamente estremecimiento e hilaridad, horror y carcajada.

Palabras clave: tragedia - clown - comedia - género teatral - construcción teatral

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 140]

La risa es ambivalente: niega y afirma, amortaja y resucita a la vez, diría Mijail Bajtin (1998), estudioso de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento.

Desde esa perspectiva sólo en apariencia contradictoria, analizo aquí lo que parece un oxímoron: la transcripción de un clásico shakespeariano al lenguaje del clown, *Othelo, termina mal*, la versión de Gabriel Chamé Buendía de *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*. Esto es, la verdad trágica revelada en el humor.

Miembro fundador y actor del Clú del Claun, ese grupo mítico que apostó a una estética del desparpajo, Chamé Buendía es una de las figuras más destacadas de la renovación del teatro argentino de post-dictadura en los años ochenta. Entre 1978 y 1984, se formó como actor y director en la Compañía Argentina de Mimo de Ángel Elizondo. Luego inauguró la presencia de los payasos argentinos dentro del Cirque du Soleil. Actualmente desarrolla su tarea de investigación teatral como director, actor y docente en numerosas ciudades latinoamericanas y europeas, particularmente España y Francia. Viaja con alguna frecuencia a Buenos Aires, donde presentó su unipersonal *Llegué para irme* (2007), que define como tragicomedia metafísica o "meloclon". Estrenó recientemente *Last Call, Última Llamada* (2014) en el Teatro Nacional Cervantes. Y, como traductor, director y adaptador, la pieza que nos ocupa: su particular reescritura de la tragedia de Shakespeare (estrenada en 2013, aún en cartel). No es el primer Shakespeare que monta Chamé Buendía. Hizo su versión de *Macbeth* con el Clú del Claun; en Europa, *Los dos hidalgos de Verona, Tra-*

bajos de amor perdidos; en Brasil, *Las hijas del Rey Lear* y, como actor bajo la dirección de Lilo Bauer, *Un cuento de invierno*.

"En mi adaptación de Othelo -me dice Chamé Buendía en una de nuestras entrevistas- procuré que las columnas teatrales de la pieza estén sólidas; de hecho, las escenas están todas o casi todas". Y agrega: "El texto hubo que reducirlo porque, no hay que olvidar, estamos con payasos. Y están los chistes, eso está bueno porque es teatro popular que está cerca de la gente".

El clown contemporáneo, quintaesencia de la estética de la multiplicidad, sostiene el doctor Jorge Dubatti (2013), es el heredero histórico de los mimos grecolatinos, de los histriones medievales, de los intérpretes de la *commedia dell'arte*, de los bufones, así como de los cómicos nacionales. El payaso, una forma dramática que aparece en los primeros rituales de todas las culturas, se diversifica contemporáneamente en los clowns que actúan en el circo, en la calle, en el teatro, en clowns "sociales" (Payasos sin Fronteras, Clowns No Perecederos, Payamédicos, entre otros), todos con su especificidad de lenguaje.

La poderosa risa

La carcajada surge por lo absurdo. La incongruencia, el percance, el error, la sorpresa, el accidente, la desventura (Moreira, 2008: p. 45). ¿La desventura es irrisoria? Lo trágico siempre está sosteniendo la carcajada. "El estado de placer, el estado de miedo -sostiene Gabriel Chamé- no se pueden explicar intelectualmente. Se viven física