



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

El cuerpo y la escena

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA

JUAN CARLOS MARTÍNEZ FRANCO

ASESORA: Dra. MARÍA ANTONIA GONZÁLEZ VALERIO

Ciudad de México

Agosto de 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

EL CUERPO Y LA ESCENA

Aproximación a una estética corporal de la teatralidad

Juan Carlos Martínez Franco

sin más obstáculos que tu cuerpo

sin más puerta que tu cuerpo

Blanca Varela, «Casa de cuervos»

El cuerpo ya no es el obstáculo que se-
para al pensamiento de sí mismo.

Gilles Deleuze

ÍNDICE

Introducción	4
I	
Teatro: presencia/ausencia	19
II	
El cuerpo ritual: performatividad y escena	37
III	
El cuerpo disciplinado: instrumentalidad y política	61
IV	
El cuerpo en la palabra: escritura y corporalidad	84
Conclusiones	98

INTRODUCCIÓN

La filosofía se ha acercado al teatro en varios momentos, en particular ante la crisis de la razón. La tragedia fungió como punto de fuga para varias filosofías, de Aristóteles a Zambrano, desde Schelling hasta Szondi. Sin embargo, en la mayoría de los casos —exceptuando escasos momentos en que la tragedia fue pensada incluyendo sus elementos escénicos, el drama incluido— el teatro fue considerado como punto de partida a partir de lo literario, cultural o político. El teatro en tanto escenificación ha sido rara vez incluido en la historia de la filosofía; sin embargo, en la historia del arte ha sido una de las artes de más audiencia y más relevancia, tanto a nivel estético como a nivel masivo, de arte-espectáculo. Así, cabría preguntarnos por la relevancia de pensar la obra teatral desde la filosofía. Respondamos someramente que el objetivo particular está en el pensamiento del cuerpo, en la relevancia que éste presenta en la filosofía actual y la manera especial en que se manifiesta en la escena.

A lo largo de esta tesis nos preguntaremos por la aparición del cuerpo en la escena teatral. Localizamos al cuerpo como centro gravitacional alrededor del cual giran las expresiones teatrales, una constante histórica y una de sus características esenciales. Buscaremos analizar distintos modos de ser o de aparecer del cuerpo en la obra de arte teatral. Asimismo, nos preguntaremos, siguiendo la famosa máxima de Spinoza, qué es lo que puede un cuerpo en tanto cada uno de esos modos. No sabemos *todo* lo que un cuerpo puede, pero podemos hablar de lo que puede en cada caso, puesto contra los límites de su propia potencia: en los extremos del tiempo y el espacio cotidianos, entrenado (¿instrumentalizado?) para presentarse en su individualidad y más allá de ella, para encarnar la palabra y crear un mundo corporeizado y plenamente presente. No sabemos lo que un cuerpo puede, pero sabemos que puede el teatro.

*

La escena tiene muchos modos de ser. Es inevitable que esta multiplicidad genere confusiones, solapamientos, (aparentes) faltas de rigor. Debemos, pues, especificar los términos. Empezaremos por decir que la escena es aquello que ocurre frente a un público y que involucra, necesariamente, el acontecimiento. Como veremos en adelante, la presencia del cuerpo es un elemento central para la escena. Podemos decir que la danza y el teatro —y aun otras formas de artes escénicas— coinciden en la elaboración poética del cuerpo. En palabras

de Jorge Dubatti, «si el medio de creación de la *poiesis* teatral son las acciones físicas y/o físico-verbales *in vivo*, esto marca una ampliación del concepto de teatro que incluye la danza, los títeres, el mimo, el circo, la narración oral, etcétera, mismos que comparten la *poiesis* corporal».¹

La definición de teatro es escurridiza, en particular cuando se le mira junto al resto de las artes, especialmente de las artes escénicas. «El estudio del teatro está a menudo obstaculizado por la naturaleza del medio: notoriamente difícil de documentar y teóricamente insurrecto, colapsa fácilmente entre disciplinas al tiempo que afirma incorporarlas todas».² Nosotros, aunque coincidimos parcialmente con Dubatti, llamaremos teatro a aquello que se distingue de las demás artes escénicas —en particular de la danza— por tomar el cuerpo como un medio para un fin; la danza representa la elaboración del cuerpo por el cuerpo, es decir, como fin en sí mismo frente al espacio y a través del movimiento. En el teatro, en cambio, lo fundamental del cuerpo es la acción y la transformación de ese cuerpo en un cuerpo poético significativo mediante su accionar.

Así, también podemos distinguir lo que entendemos como actor. Aunque podríamos usar el término «cuerpo ejecutante» —como de hecho lo haremos al

¹ Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, p. 64.

² Juliet Koss, “Bauhaus Theater of Human Dolls”, p. 724.

referirnos a cuerpo escénico que supera los límites del teatro, es decir, el que incluye la danza y otras expresiones escénicas—, usaremos el término actor, simplemente por su connotación originaria —el que actúa o *acciona*, que lleva la acción en el escenario, «una acción con su cuerpo, que sólo puede ser física o física-verbal, nunca puede ser sólo verbal»³— y no por tener relación alguna con las formas que ha desarrollado la historia del teatro para transmitir aquello que sucede en escena y que está, en casi todos los casos, casada con las ideas de representación escénica y de personaje. Además, la idea de actor como parte activa en la creación del espectáculo es central para el dislocamiento de la «puesta en escena», ese esquema de creación director-dramaturgo-texto contra la que se encuentra, a menudo, la idea contemporánea de teatralidad.

*

El concepto de teatralidad es acaso el que mayor amplitud ofrece para un análisis filosófico de la escena. Puede abordarse desde varias disciplinas —estética, filosofía, sociología, antropología, dramaturgia o dirección de escena—, o bien desde varias teorías o aproximaciones a la práctica teatral

³ Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, pp. 63-64. Los énfasis son del autor.

(¿poéticas teatrales?): la dramaturgia del actor, el posdrama, la experiencia del espectador, el teatro documental, etc.⁴ Entenderemos por teatralidad

el proceso que revela el uso de los elementos de construcción y significación del teatro, a través del cual productores y receptores actualizan la obra o texto teatral por la transformación de sus componentes, en función de su representación y por la confrontación permanente entre realidad y ficción. Es el fundamento para organizar, presentar e interpretar el discurso teatral. [...] [La teatralidad] posibilita el juego constante entre imagen y mirada, entre acción y reacción, entre realidad efectiva y ficción; es más un principio creativo que una técnica y tiene su origen en una concepción visual que se traduce en imágenes acústicas y plásticas concretas.⁵

En otras palabras, la teatralidad es «la elaboración de un lenguaje propio del teatro basado en la expresión y no en la representación icónica del mundo exterior».⁶ Así, el actor y el cuerpo están en relación necesaria y esencial con la teatralidad. Dice Domingo Adame: «Entendida como esencia del teatro, la teatralidad se sustenta en la actuación».⁷ Actuación, como dijimos antes, no en relación con el personaje o el *ethos* que traza Aristóteles en la *Poética*, sino como mero «accionante», o bien como *performer*. Así, según Dubatti, «si la acción es el principio de la teatralidad, la performatividad siempre está presente en toda forma teatral, porque todo cuerpo que acciona es *performer*, “hace-

⁴ Cf. Domingo Adame, *Elogio del oxímoron*, pp. 32-34, y en general el texto completo, que analiza las distintas formas de abordar el concepto de teatralidad, en particular desde la epistemología, la semiótica, la cultura, la dramaturgia y la escena.

⁵ Domingo Adame, *Elogio del oxímoron*, pp. 42-43.

⁶ Fernando de Toro, “La(s) teatralidad(es) postmoderna(s): simulación, deconstrucción y escritura rizomática”, *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*, p. 157.

⁷ Domingo Adame, *Elogio del oxímoron*, p. 43.

dor”. Pero no todo *performance* es poético, es decir, no todo *performance* configura una nueva forma que dota a la acción de alteridad, las desterritorializa y constituye un salto ontológico. La diferencia puede lograrse por la naturaleza de la acción —alteración rítmica, musical— o por su reinsertión en un contexto que la resignifica». ⁸ Lo performativo está siempre presente en lo teatral, en lo teatralizado, pero no viceversa: el *performance*, en tanto esencialmente realización escénica, ⁹ no siempre constituye una acción configurada poéticamente y casi nunca configura por sí sola una realización teatral.

Llamaremos a eso que ocurre en escena a partir de la *poíesis* teatral «realización escénica». El término alemán *Aufführung*, al igual que el término anglosajón *performance*, son comúnmente traducidos sin más como «representación» (escénica, operística). Sin embargo, la carga teórica que el término tiene en español lo hacen incompatible con varios supuestos que tratamos en este texto: no hay un contenido dado previamente —un texto dramático o cualquier otro elemento que prefigure la escena—, es decir, es un arte performativo. El término castellano, además de la polisemia característica en filosofía, en sentido gadameriano como *Darstellung* (vertido, a menudo, como «re-

⁸ Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, pp. 88-89.

⁹ Cf. Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, pp. 58-59: «Es legítimo colegir que, tanto en la teoría de Austin como en la de Butler, la realización escénica es la esencia de lo performativo, aunque ninguno de ellos use el término realización escénica en ningún momento».

presentación») además del sentido de representación o *Vorstellung*,¹⁰ presente desde la filosofía griega y en relación con una realidad otra, trascendente, no conserva las nociones de transitividad y actividad del alemán y el inglés. Así, seguimos la traducción de la *Estética de lo performativo* en «realización escénica» o bien sólo «realización».

Diremos como última advertencia que aunque, como veremos, la teatralidad no tiene que ver necesariamente con la representación, tiene que ver en todos los casos con la ficción. «La teatralidad, entendida como proceso que modifica un “estado” o “situación” por la acción de un sujeto que “se da a ver” o de otro que “observa”, reclama la necesaria interdependencia entre “ficción” y “realidad”». ¹¹ A pesar de poder hablar de teatro *verbatim* o documental, o de formas contemporáneas que elaboran una creación escénica donde «irrumpe lo real», ¹² no podemos hablar de un teatro que no involucre de una u otra manera la ficción. En esta línea se encuentra el concepto de convención escénica, que podríamos llamar también *pacto de ficción*. La ficción, argumentaremos, reside en el cuerpo del actor y la *poíesis* que plantea. No hay un cuerpo sobre el escenario al que la escena no signifique.

¹⁰ Cf. María Antonia González Valerio, *El arte develado: consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, México: Herder, 2005, p. 21 y ss.

¹¹ Domingo Adame, *Elogio del oxímoron*, p. 30.

¹² La metáfora (?) de la realidad como algo que «irrumpe» en la creación escénica contemporánea en tanto que (supuestamente) no usa la mediación de la ficción para mostrar hechos o personas frente a un público es una constante en el trabajo de investigadores como Rubén Ortiz y José A. Sánchez, así como de creadores escénicos como Héctor Bourges y la compañía Rimini Protokol.

*

Al igual que las artes visuales dieron un giro de lo representacional a lo abstracto, del partir de o tender hacia la naturaleza hasta los recursos y contenidos más introspectivos, abiertos o procesuales, el teatro del siglo XX dejó a un lado la trama —«representación de acciones humanas», había dicho Aristóteles— para acceder más libremente a las realidades otras del cuerpo y la escena. Como lo haría también el arte pictórico y escultórico, el teatro refrendaría que lo abstracto y lo concreto no necesariamente se oponen, según anotara Kandinsky.¹³ En la dramaturgia se evidencia el intento de superar las insuficiencias de la escena:

La dramaturgia en el siglo XX ha intentado deslizarse más allá de lo mismo. Una de sus estrategias ha sido desatar la narración lineal en fragmentos o escenas independientes —recurso muy querido por los expresionistas—, hasta la supresión de cualquier rasgo de narración como en las obras de Peter Handke. Samuel Beckett experimenta con el pensamiento en abstracto, suprimiendo la dependencia de la voz al concepto del personaje, con una devaluación del lenguaje, el cual tiende a borrar los significados y los marcos semánticos y donde los límites corporales del mundo interior y exterior se desvanecen.¹⁴

Así como en la dramaturgia hay un intento por abolir las limitaciones de la trama, el personaje y el lenguaje —todos ellos atacados previamente por Ar-

¹³ Cf. Wassily Kandinsky, *Sobre lo espiritual en el arte*, Melina Trento (trad.), Buenos Aires: Andrómeda, 2004.

¹⁴ Ricardo García Arteaga y Rubén Ortiz, “La partitura del cuerpo”, p. 86.

taud—, a principios del siglo XX habrá un ánimo de renovación que llevará al vuelco del concepto de teatro de la mano del de teatralidad. Dice Alcántara Mejía: «El teatro ya no se ve como una estructura configurada por acciones humanas, sino el espacio de exploración de lo que el cuerpo puede hacer en una situación espectacular. La espectacularidad sustituye entonces así a la teatralidad propiamente dicha y, ultimadamente, a la dramaticidad».¹⁵ Sin embargo, la «teatralidad propiamente dicha» es una concepción errónea, inerte. Mucho del teatro actual, de hecho, trata de alejarse de la idea de teatralidad relacionada con la «dramaticidad» y, aún más, con la representación —como por demás se haría en el resto de las artes—, pero la teatralidad sigue vigente como concepto operativo. Incluso cuando la escena deja de nombrarse como tal y sus formas se confunden con las de otras artes o con las de la vida diaria, la teatralidad, esa convención indispensable para el teatro, no puede dejarse de lado: los conceptos mismos de función, foro, escenario, iluminación, escenografía, puesta en escena e incluso espectador traen consigo la noción de convención teatral. No hay teatralidad en la vida diaria porque no hay acuerdo —o tensión o atención, como veremos adelante— entre el que mira y el que actúa. El cuerpo en una situación común y corriente —pensemos, un hombre gritando en medio de la calle o una pelea en un vagón del metro— sólo ten-

¹⁵ José Ramón Alcántara Mejía, *Teatralidad y cultura*, p. 103.

drán sentido teatral (y *poiético*) si existe una convención espectáculo-espectador, una teatralidad inserta en el acto mismo de ver, pero también de actuar.

Además, actualmente la noción de Alcántara Mejía falla en otro respecto: no existe *una* teatralidad, sino «diferentes y coexistentes concepciones del teatro, sostenidas por diversas bases epistemológicas: formas de relacionar el teatro con el mundo del hombre, con el lenguaje, con la metafísica, formas de pensar la entidad y la función del teatro y el artista».¹⁶ Es decir, no hay una forma de comunión entre el público y el actor, entre el espectador y el espectáculo, sino múltiples formas de *convivio*, como le llamaremos de ahora en adelante. Éstas conforman, así, las diferentes poéticas teatrales del siglo XX.

*

En el centro de las nuevas teatralidades está el ánimo de destierro de la mimesis como imitación, como mera representación.

El arte teatral debe ser el lugar primordial y privilegiado de esta destrucción de la imitación: más que ningún otro, ha quedado marcado por ese trabajo de representación total en el que la afirmación de la vida se deja desdoblarse y surcar por la negación. Esta representación, cuya estructura se imprime no sólo en el arte sino en toda la cultura occidental (sus religiones, sus filoso-

¹⁶ Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*, p. 14.

fias, su política), designa, pues, algo más que un tipo particular de construcción teatral.¹⁷

Lo que dice Derrida es lo que subyace a los intentos de los teóricos y hacedores de teatro, al igual que a los demás artistas: hay en la representación una carga que ha sufrido el arte, el pensamiento y, sin duda, el cuerpo a través de los siglos. Las instituciones (políticas, estéticas, filosóficas, religiosas) han sostenido un dualismo que, en los albores del siglo XX, parece insostenible. Como ese «lugar primordial» para la «destrucción» de la mimesis en tanto imitación de una realidad separada, *más real*, el teatro busca dejar la negación y la dualidad para reafirmarse como mundo, como esa «realidad real» que antes era su sustrato. Y esto lo hace a través del cuerpo.

*

Trataremos de analizar, pues, cómo es que el teatro funciona como ese «lugar primordial» en que el dualismo ha sido desterrado y que, como tal, plantea una postura práctica en relación con el problema de la presencia proyectada por la filosofía del siglo XX. En el primer capítulo, “Escena: presencia/ausencia”, en donde abordaremos esta postura, base sobre la que se funda el resto de la tesis, nos planearemos también los siguientes problemas: ¿cómo podemos relacionar «la revelación de una *presencia* con un espacio que, ya al ser designado “es-

¹⁷ Jacques Derrida, “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, *La escritura y la diferencia*, p. 321.

cena” —y, por tanto, un *locus* de la diferencia—, parece inherentemente incapaz de liberarse de la contaminación de la representación»¹⁸? Es una aparente paradoja. Más aún: «Esta pregunta, por su parte, plantea una más fundamental: ¿qué tipo de presencia está en juego en la escena?».¹⁹ Responderemos la presencia que está en juego, la que determina la escena, es la del cuerpo. Pero, ¿a partir de ella puede argumentarse en favor de una teoría de la presencia escénica y, con eso, una ontología estética que parta del teatro?

En los capítulos restantes nos preguntaremos, en un sentido, por los modos de ser del cuerpo en la escena, o como lo llama Fischer-Lichte, la «producción performativa de la materialidad corporal». Es decir, desde la filosofía investigaremos el cuerpo en la escena. Por otro lado, pretendemos preguntar por cómo podemos construir una forma de pensar sobre el cuerpo a partir del teatro que dé cuenta de los avatares de éste hoy, abrevando de los argumentos provenientes de la filosofía. Es decir, el cuerpo en escena hacia la filosofía, en particular la ontología. Haremos esto trazando una tipología de modos del cuerpo en el teatro.

En el capítulo 2, “El cuerpo ritual: performatividad y escena”, rastreadremos los inicios rituales del teatro y cómo éstos abren paso a un modo de ser del cuerpo

¹⁸ Marc Silverstein, “Body-Presence: Cixous's Phenomenology of Theater”, p. 508. La traducción es mía.

¹⁹ Marc Silverstein, “Body-Presence: Cixous's Phenomenology of Theater”, p. 508. La traducción es mía.

que está en relación directa con las teorías de la performatividad, en particular la de Judith Butler, que afirma que el cuerpo se construye a partir de los actos mismos que éste realiza. A través de la búsqueda de Artaud de un teatro primigenio y de sus influencias en el teatro posterior, trazamos las características de este cuerpo otro de la tragedia griega, el pináculo de otras expresiones teatrales en el mundo que también abrevaron de la elaboración religioso-ritual, al teatro contemporáneo, donde el personaje es eliminado en aras de una búsqueda del cuerpo, del presente corpóreo y su relación con el mundo de la obra.

En el capítulo 3, “El cuerpo disciplinado: instrumentalidad y política”, narramos el proceso que vivió el teatro, comenzando en el Renacimiento y teniendo su cenit a finales del siglo XIX con el realismo ruso, en que el teatro comenzó a volverse una disciplina y como tal comenzó a requerir de una técnica especial. Analizaremos, sobre todo, la técnica del cuerpo desarrollada para satisfacer las necesidades de un teatro psicologista y tridimensional, dejando de lado los arquetipos y buscando la autenticidad de las representaciones a través del concepto de personaje realista. El cuerpo en el teatro es pensado en su instrumentalidad, en su función en aras de algo más —aquello dictado por el texto dramático, el director o, en general, “la obra”— y no en tanto sí mismo. Esto, argumentamos, tiene repercusiones políticas si lo pensamos junto con Badiou como un acontecimiento organizado, pleno de discurso y popular, con Butler,

como el lugar primigenio de acontecimiento de lo performático, y con Brecht. Toda técnica del cuerpo reincide en lo político, pero dadas sus estructuras análogas, argumentaremos, eso que acontece corporalmente en el teatro genera un paralelismo digno de pensarse.

En el capítulo 4, “El cuerpo en la palabra: escritura y corporalidad”, seguimos los supuestos de Butler retomados por Cixous en su obra teórica y dramática, además de la filosofía del cuerpo de Nancy —que, puesto que para él el ser es el cuerpo, él llama la ontología misma—, para pensar lo que la relación del cuerpo y la palabra (o bien, del cuerpo y la escritura) en el teatro contemporáneo, toda vez que esta relación ya estaba trazada parcialmente desde dramaturgias tan importantes como la de Shakespeare, donde el cuerpo (junto con el espacio y el tiempo) se edificaba principalmente a partir de la construcción verbal y no a través del resto de los recursos escénicos. Pensaremos, finalmente, cómo puede la palabra, tanto dramática como filosófica, siguiendo a Nancy, *tocar* el cuerpo en escena.

*

De esta manera, analizando estos tres modos del cuerpo en el teatro, buscamos responder una pregunta que ya se hace Michela Marzano en su *Filosofía del cuerpo*: «¿Cómo hablar de la existencia carnal sin encerrarse dentro de un dis-

curso reduccionista o, al contrario, caer en el escollo de una simple enumeración de las “técnicas del cuerpo”? ¿Cómo construir una filosofía del cuerpo capaz de mostrar el sentido y el valor de la corporeidad?».²⁰ Nuestra respuesta será, desde ahora: trazando una tipología de sus manifestaciones sensibles y sus modos de ser en el arte que lo usa como parte esencial. En el teatro, donde se presenta un aparente oxímoron: el cuerpo es presencia y ausencia, está y no está. O mejor: está en toda su universalidad y complejidad, al mismo tiempo que se abandona a un tiempo y espacio otros. El cuerpo muestra su potencia en el escenario. Y, según buscaremos concluir, es el escenario, ese locus de la presencia, el que nos muestra la fractura misma que representa el cuerpo, corporiza la el sentido por medio del actor y lo lanza al presente escénico, un presente concentrado. El teatro escribe el cuerpo, y al hacerlo, muestra el cuerpo-ahí, el cuerpo-aquí de la existencia.

²⁰ Michela Marzano, *La filosofía del cuerpo*, p. 3.

I

TEATRO: PRESENCIA/AUSENCIA

Vislumbramos una estética del cuerpo a través de la escena. Usamos aquí “estética” en tanto aparición sensible en sentido kantiano.²¹

El acercamiento que proponemos tiene como centro el cuerpo ejecutante, el cuerpo del actor. Sin embargo, el cuerpo espectador resulta necesariamente involucrado, puesto que la presencia del cuerpo en escena tiene repercusiones en el cuerpo político, el cuerpo de las prácticas no-estéticas.²²

En las últimas décadas el cuerpo ha sido replanteado por el arte en la práctica y la teoría, en particular «su lugar en el orden estético y su régimen perceptivo, su materialidad orgánica, su fundamento ético y su saber científico. El arte actual rediseña no sólo la imagen del cuerpo sino su propia fisicidad. Lo en-

²¹ En el sentido, en particular, de la Estética Trascendental de la *Crítica de la Razón Pura*, que se subdivide en los apartados de Espacio y Tiempo, es decir, las condiciones de posibilidad de la experiencia sensible. Lo que Kant trata en la *Crítica del Juicio* —que es lo que comúnmente es considerado como la estética kantiana— podría resultar relevante a nuestro análisis, pero en una clave distinta.

²² Cf. Marc Silverstein, “Body-Presence: Cixous's Phenomenology of Theater”, p. 508.

tiende como territorio de acción, como un espacio de prácticas con lo sensible, un espacio de juego con el saber y de experimentación con la existencia».²³ En este replanteamiento, las artes escénicas cumplen un papel fundamental, puesto que son las únicas que se sirven del cuerpo en su actualidad, en su presencia aurática y como acontecimiento. Pensamos el acontecimiento en sentido de-leuzeano: «El estallido, el esplendor del acontecimiento es el sentido. El acontecimiento no es lo que sucede (accidente); está en lo que sucede el puro expresado que nos hace señas y nos espera. [...] Es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que sucede».²⁴

*

El teatro es un arte performativo: hace cuerpo a través del cuerpo. A partir del giro de la teoría de John L. Austin, que hablaba de los enunciados constata-tivos —aquellos que refieren al mundo y que, como tal, tienen valor de ver-dad— y de enunciados performativos, a veces también traducido como “reali-zativos” —aquellos que, al ser proferidos, actúan directamente sobre el mundo y, en consecuencia, no se puede decir de ellos que sean verdaderos o falsos— es Judith Butler quien da cuenta de lo performativo como eminentemente cor-poral; y, podemos agregar, en tanto corporal también, por analogía, escénico:

²³ Cynthia Farina, *Arte, cuerpo y subjetividad: Estética de la formación y pedagogía de las afecciones*, p. 261.

²⁴ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 158.

El cuerpo no es una realidad material fáctica o idéntica a sí misma; es una materialidad cargada de significado [...] y la manera de sostener ese significado es fundamentalmente dramática. Cuando digo dramático me refiero a que el cuerpo no es simplemente materia sino una continua e incesante materialización de posibilidades. Uno no es simplemente un cuerpo, sino, de una manera clave, uno se hace su propio cuerpo y, de hecho, uno se hace su propio cuerpo de manera distinta a como se hacen sus cuerpos sus contemporáneos y a cómo se lo hicieron sus predecesores y a cómo se lo harán sus sucesores.²⁵

Del mismo modo que las palabras pueden constituir una nueva realidad a través de su carácter performativo, el cuerpo se constituye a sí mismo y, por ende, a la realidad material. «“Performativo” significa en este sentido, sin duda, como en Austin: constitutivo de la realidad y autorreferencial»,²⁶ dice Erika Fischer-Lichte: se da a través del comportamiento y del discurso: de la *acción*.

Y es la acción lo central del teatro. Algo sucede, algo acciona. Sea dentro de una trama o no, dentro de un contexto narrativo o representacional o más bien abstracto, algo está acaeciendo en escena, y es el cuerpo el que hace que esa acción sea presente. «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

²⁵ Judith Butler, “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, *Debate feminista*, vol. 9, no. 18, octubre 1998, pp. 296-314

²⁶ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, p. 55. Cf. John L. Austin, *Cómo hacer cosas con las palabras. Palabras y acciones*, Barcelona: Paidós, 1998 y Judith Butler, “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, *op. cit.*, donde ambos esbozan el comienzo de su teoría sobre la performatividad.

pienso que es más la obstinación presente de ese cuerpo concreto que la ficcionalidad cultural con la que ese cuerpo se disfraz»,²⁷ dice Rafael Spregelburd. E incluso, según Marco Antonio de la Parra: «La sola presencia del cuerpo del actor impone la acción. No se mueve y sin embargo ya algo está sucediendo».²⁸ Esto está en sentido directo con lo que ya habían trazado Barba y Grotowski: «Para el actor común y corriente, el teatro es primero y antes que nada *él mismo*, y no lo que logra conseguir mediante su técnica artística. Él —su propio organismo privado— *es el teatro*».²⁹ Es decir, se plantea la perspectiva del actor como centro, como «objeto único del teatro», cuya presencia constituye por sí misma la acción necesaria para el espectáculo.

El cuerpo en escena es «cambio de forma que lleva a la encarnación, es decir, al desplazamiento del “ser” de la metafísica de la presencia hacia la persona de carne y hueso que se reconoce, con temor y temblor, a sí mismo, queriendo ser, en presencia de lo que es, aquello que, como dice Aristóteles, debiera o pudiera ser».³⁰ Pero al mismo tiempo que es persona de carne y hueso, como dice Alcántara Mejía, es además el ser que se manifiesta a través de la obra de arte. Como hemos dicho, no es un cuerpo, sino varios cuerpos, y, quizás, en algunas ocasiones, todos los cuerpos.

²⁷ Rafael Spregelburd, “La dramaturgia y la autopsia”, p. ? (final)

²⁸ Marco Antonio de la Parra “El cuerpo del actor”, p. 3.

²⁹ Eugenio Barba y Jerzy Grotowski, “El nuevo testamento del teatro, *Hacia un teatro pobre*, p. 23.

³⁰ José Ramón Alcántara Mejía, *Teatralidad y cultura*, pp. 113-114.

*

«Cada uno existe como cuerpo animado, pero el cuerpo nunca ha sido solamente un cuerpo-objeto (*Körper*), es decir un cuerpo orgánico estudiado por la ciencia, sino también un cuerpo-sujeto (*Lieb*), es decir un cuerpo físico y propio de cada persona». ³¹ Eso que somos existe entre el cuerpo-objeto y el cuerpo-sujeto (cuerpo vivido o propio) como un juego de ocultamientos y desocultamientos. El cuerpo es presencia siempre presente, pero en una dinámica de presencia-ausencia entre el cuerpo que somos y el cuerpo que estamos siendo. Esta disociación —aunque quizás no deberíamos usar esa palabra, dado a su connotación psicológica— plantea un problema: ¿qué entendemos por cuerpo si éste se escapa a cada momento en un vínculo presencia-ausencia?

Dice Michela Marzano en *La filosofía del cuerpo*: «El cuerpo es una especie de “institución simbólica” que liga la objetividad del cuerpo físico con la subjetividad del cuerpo propio. Si desde un punto de vista exterior, aparece como un dispositivo orgánico complejo, un sistema en equilibrio de órganos ligados los unos a los otros, desde un punto de vista subjetivo e interior es también un lugar de interrogación existencial». ³² El cuerpo es aprehensible no como obje-

³¹ Michela Marzano, *La filosofía del cuerpo*, p. 21.

³² Michela Marzano, *La filosofía del cuerpo*, p. 23.

to de análisis o en-sí —la filosofía ha escrito ese fracaso— ni como sujeto —su materialidad, su dispersión (de la que ya hemos hablado) lo impide.

El cuerpo es, en este sentido, el lugar mismo del problema de la presencia que se plantean Heidegger y Derrida. Éste ha saltado entre la verdad y el engaño, entre el ser y su representación mientras eso que ellos llaman la metafísica de la presencia ha permeado la filosofía. El cuerpo se oculta tanto como se presenta: al exterior y a nosotros mismos. José Luis Moraza lo explica con respecto al cuerpo ejecutante de danza: «En la actuación aparece una especie de encuentro de imposibilidades, la imposibilidad del sujeto que danza para verse desde afuera y la imposibilidad del sujeto/espectador para ver las sensaciones de esas representaciones».³³ Proyecciones internas contra síntomas externos (y viceversa).

Esta imposibilidad (y agregaríamos nosotros: también potencia) sucede de manera especial en el teatro, donde el cuerpo, como veremos más adelante, es cruzado por una *poíesis*, es decir, se vuelve arte, y por tanto se potencializa dicho juego de presencia/ausencia: potencia/imposibilidad. Este juego es propagado por lo que Serres llama «atención», y que nosotros llamaremos más adelante —en sentido teatral— «convivio».

³³ José Luis Moraza, “Cuerpo e imagen en la nueva danza”, *Cuerpos sobre blanco*, p. 93.

Requerida por el trabajo de la obra, la atención produce una salida extática de sí tan total y radical que cambia, a gusto, lo atento en aquel hacia quien ella focaliza su intención paciente. [...] La atención arroja a la así llamada primera persona en el objeto, animal u hombre, tercera persona, de manera que yo la poseo, dirijo, habito en el sentido en que su diablo me obsesiona... no, ya no sé si yo soy ella o si ella es yo: ¿cómo conocer mejor que por esa confusión o confluencia, reacción casi química, transacción sutil de fase? En todo caso, el atento sabe. Sin esa mezcla, sin la simulación y las metamorfosis que produce, no hay conocimiento ni ciencia.³⁴

Resumiendo, el actor «funciona sobre dos ejes: interviene en la ficción (ausencia) y desarrolla una actividad concreta (presencia)». ³⁵ Foucault lo puso, en otros términos, en relación con el espacio: «Entonces, el cuerpo, en su materialidad, en su carne, sería como el producto de sus propias fantasías. Después de todo, ¿acaso el cuerpo del bailarín no es justamente un cuerpo dilatado según todo un espacio que le es interior y exterior a la vez?». ³⁶

*

HIPÓTESIS PROVISIONAL:

EL CUERPO ES EL LUGAR DONDE SE MANIFIESTA EL PROBLEMA DE LA PRESENCIA Y EL TIEMPO. COMO TAL, EL CUERPO SERÁ EL LUGAR PARA RESOLVERLO.

*

³⁴ Michel Serres, *Variaciones sobre el cuerpo*, p. 68.

³⁵ Domingo Adame, *Elogio del oxímoron*, p. 43.

³⁶ Michel Foucault, “El cuerpo utópico”, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, p. 15.

Jorge Dubatti es uno de los pioneros de los estudios teatrales en tanto filosofía y teatro comparado. Ha desarrollado, en los dos volúmenes de *Filosofía del teatro* (con un tercero en prensa) las categorías que, de acuerdo a su acercamiento, son vitales para pensar el teatro: convivio, experiencia, cuerpo poético, teatralidad, espectáculo y la función ontológica del teatro, cercana a las premisas de la ontología estética heideggeriana, gadameriana y ricoeuriana. En el centro de su teoría está la *poíesis*, la creación o producción de un acontecimiento escénico: «en tanto producción, surge en el teatro a partir del *trabajo territorial* de un actor con su cuerpo presente, vivo, sin intermediación tecnológica, inserta en el cronotopo cotidiano el origen y el medio de la *poíesis* teatral es la *acción corporal in vivo*. No hay *poíesis* teatral sin cuerpo presente en su dimensión aurática. No hay acontecimiento poiético sin la acción iniciada y sostenida por ese cuerpo presente».³⁷ Esto no quiere decir que no pueda haber intermediación tecnológica, sino que la *poíesis* se efectúa sin la necesidad de ésta, al igual que los demás recursos escenográficos. «El texto dramático, la plástica escenográfica, la partitura musical, todo es reelaborado e integrado a una nueva forma mediante el principio organizador de la acción corporal del actor. En este sentido, es fundamental observar el estatuto prioritario que adquiere la presencia aurática del cuerpo vivo sobre las proyecciones

³⁷ Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, pp. 63-64. Los énfasis son del autor. En su *Introducción...*, Dubatti expone aquello que formará parte de sus tres tomos de *Filosofía del teatro*. Hemos decidido utilizar este volumen, exceptuando algunos casos, por su concreción.

desaturatizadas: basta con que un cuerpo vivo se coloque a un costado de la pantalla con imágenes cinematográficas para que éstas sean absorbidas por la matriz convivial». ³⁸ Es cierto: al proyectar un filme en un foro de teatro no adquiere el estatuto de *escena* hasta que no hay un cuerpo para transformar el espacio en testigo del acontecimiento convivial:

La acción corporal de la *poíesis* funda un espacio de alteridad que se recorta y separa del cronotopo cotidiano y que no la pre-existe, surge con ella: *la escena*, que puede ser generada en cualquier lugar del cronotopo cotidiano (no sólo en una sala o en un escenario). Esta dimensión de alteridad de la nueva forma instaaura la faz desterritorializada del ente poético. La nueva forma informa los materiales provistos desde el trabajo (materia-forma de los entes provenientes de la realidad cotidiana: cuerpo del actor, espacio-tiempo, luces, objetos, vestuario, etc.), dando como resultado un nuevo ente oximorónico, a la vez territorial y desterritorializado. ³⁹

La escena: heterotopía elemental. ⁴⁰

*

Así, el cuerpo es condición necesaria para el acontecimiento escénico. El cuerpo del actor trabaja con el resto de las artes o técnicas en favor de la creación de la escena y, efectivamente, de la teatralidad. «La imagen actúa como actor principal, sin desplazar del todo al actor, pero sí entra en competencia

³⁸ Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, p. 68.

³⁹ Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, p. 67.

⁴⁰ Cf. cap. II, donde se describe el carácter hetérotópico de la escena y heterotópico/utópico del cuerpo que traza Foucault en varios escritos.

con éste: se actúa *en* la imagen y no con la imagen». ⁴¹ Las acciones del cuerpo del actor, que se relacionan con el cronotopo cotidiano, informan esa cotidianidad. «Esa nueva forma o un nuevo principio del ente absorbe y transforma la materia-forma cotidiana e impone una forma diversa. Esa forma posee inicialmente una manifestación rítmica, musical (por supuesto, generada corporalmente por la entidad) temporal, progresiva, de la *poíesis* teatral, pero incluye también lo visual y la materialidad de la realidad cotidiana —que aporta su materia-forma en un sistema de relaciones— sometida a la reorganización de esa nueva forma, la del ente poético». ⁴²

Estamos hablando, pues, de la configuración de la obra de arte y, más tarde, de la refiguración estética de la realidad propia del pensamiento de las ontologías estéticas.

Para configurarse, el nuevo principio debe partir de su diferencia (oposición, autonomía, negación, separación y liminalidad, según los casos) y alteridad rítmica, deliberada e insoslayable, de la materia-forma cotidiana; debe instaurar un campo de distinción entre la gramática de la realidad cotidiana y la nueva gramática del ente poético. Esa diferencia genera, al menos, tres campos: *i*) el de los entes de la realidad cotidiana, *ii*) el de los entes de la realidad cotidiana afectados por el régimen de diferencia, *iii*) la manifestación de una nueva forma y, a través de ella, del nuevo ente poético. ⁴³

⁴¹ Fernando De Toro, “Rito y tecnología”, *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*, p. 100.

⁴² Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, p. 66. Los énfasis son del autor.

⁴³ Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, pp. 66-67. Los énfasis son del autor. Por gramática, Dubatti entiende «las relaciones materia-forma en cada ente y a las relaciones entre los entes» (p. 76).

Aunque parece no atender a la teoría ricœuriana puesto que en ningún lugar la menciona, lo que Dubatti está haciendo es adaptar la triple mimesis al trabajo del cuerpo en escena.⁴⁴ El cuerpo natural-biológico —o mejor: el cuerpo biológico inserto cultural, política e históricamente en el mundo pre-figurado—, (i) o, en Ricœur, parte de la Mimesis I, se torna *cuerpo afectado o en estado poético*, (ii) y Mimesis II, para devenir en *ente poético en sí*, (iii), es decir, esa (re)inserción de la obra de arte al mundo fenoménico, afectándolo, modificándolo, resignificándolo: Mimesis III. El cuerpo poético, pues, tiene una estructura ontológica que es, además, performativa, puesto que actúa a través de ella misma y con respecto a ella misma: constitutivo de la realidad y autorreferencial.

Dubatti lo resume de esta manera: «[El actor] posee un cuerpo natural-social que por el salto ontológico deviene cuerpo poético, integrándose (desnaturalizándose, desocializándose y, en consecuencia, renaturalizándose en otra naturaleza, resocializándose en otro sentido) a la nueva forma; el estado intermedio es el del *cuerpo afectado o en estado poético*, [...] o la consideración del cuerpo natural-social afectado, impregnado, modificado por el trabajo y la generación del cuerpo poético».⁴⁵

⁴⁴ Cf. los tres volúmenes de Paul Ricœur, *Tiempo y narración*, Agustín Neira (trad.), México: Siglo XXI, 1995.

⁴⁵ Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, p. 70. El énfasis es del autor.

La presencia del cuerpo vuelve esta triple relación parte del acontecimiento; es decir, «la relación de estos tres niveles es de convivencia y tensión. Pueden acontecer los tres al mismo tiempo y el espectador contempla el espesor de la convivencia».⁴⁶

La unidad del cuerpo poético posee la capacidad de acontecer sin disolver las presencias originarias de las materias informadas: puedo ver la unidad pero también los materiales que confluyen en ella, en su estadio anterior a la confluencia y/o atravesados por la afectación que la nueva forma les produce. Puedo ver al mismo tiempo el cuerpo natural (material anterior a la nueva forma), el cuerpo afectado del actor (cuerpo natural-social en su entidad original pero tensionado por la nueva forma y la afectación del convivio), el cuerpo poético o la de-subjetivación del cuerpo natural-social en un cuerpo otro, el cuerpo de la nueva forma.⁴⁷

Aunque es en el cuerpo del actor donde sucede la función ontológica, como hemos visto a lo largo del texto, está en la naturaleza del teatro, es decir, como condición necesaria para el acontecimiento teatral, el convivio o, para Fischer-Lichte, el «bucle de retroalimentación». Esto quiere decir que para que se dé la re-presentación en el sentido gadameriano y ricoeuriano de mimesis⁴⁸ —o lo que es lo mismo, en palabras de Dubatti: la función ontológica— es necesario un espectador: éste es esencial para que el círculo se cierre, para que la

⁴⁶ Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro II: Cuerpo poético y función ontológica*, p. 67.

⁴⁷ Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, p. 91.

⁴⁸ Cf. María Antonia González Valerio, *Un tratado de ficción: ontología de la mimesis*, México: Herder, 2010.

función ontológica sea completada. Aunque éste escapa a nuestro estudio, podemos decir con Dubatti que

el actor produce la *poíesis* y ésta es contemplada, atestiguada y luego co-creada por el espectador y multiplicada en la zona de experiencia del convivio. En la *poíesis* cumplen un papel fundamental el espectador y, especialmente, el convivio. Hay una *poíesis* productiva, correspondiente a la acción de los artistas, absolutamente indispensable en su *individualidad micropoética*, y una *poíesis espectral* o receptora (no sólo ligada a los procesos de semiotización). La multiplicación de ambas, en una tercera que impide diferenciarlas, produce la *poíesis convivial* en el espacio de acontecimiento de la reunión.⁴⁹

*

Hemos visto, con un Dubatti que le debe mucho a la hermenéutica filosófica, que el teatro posee, en sus palabras, una «función ontológica», y que en el centro de ésta está el cuerpo, un cuerpo poetizado, intemporal, plenamente afectado por (en tanto constituyente central de) el mundo de la obra y cómo en escena están en juego distintas dinámicas de presencia/ausencia. Pero cabe preguntarnos, de una u otra manera, sobre la presencia del cuerpo, sobre lo que el cuerpo es.

⁴⁹ Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, p. 64. Los énfasis son del autor. En cuanto al *sujeto espectador*, o bien al público como unidad compleja, hemos reconocido que se trata de un elemento indispensable, por lo demás como en toda obra de arte; en el teatro, sin embargo, resulta fundamental puesto que de él depende la pervivencia del espectáculo, la esfera de atención, el *convivio* del que habla Dubatti. El análisis de esta parte del espectáculo escénico me parece fundamental, pero escapa a nuestras intenciones. Un comienzo, acaso, sería Luis Puelles Romero, *Mirar al que mira. Teoría estética del sujeto espectador*, Madrid: Abada, 2011, donde el autor hace un recorrido por los distintos tipos de espectador y de público, así como la pertinencia de una estética que lo atienda y lo ponga en un lugar fundamental, a diferencia de la mayoría de las anteriores, que lo han relevado a elemento contingente (exceptuando, acaso, la teoría de la recepción).

Regresemos por un momento a Artaud. En sus *Cuadernos de Rodez* escribe: «Me pregunto lo que soy yo. No yo en medio del cuerpo, pues yo sé que soy yo el que soy en este cuerpo y no otro, y que no existe otro yo que el cuerpo, ni en mi cuerpo, pero en qué puede consistir ese yo que se siente lo que se llama ser, ser un ser porque tengo un cuerpo».⁵⁰ Artaud se plantea uno de los asuntos sin resolver del pensamiento moderno: la imposibilidad de enunciar un yo fuera del cuerpo, y, en consecuencia, la incógnita del ser del cuerpo frente al «ser que soy». Retomando la discusión —y la aporía— moderna, es a partir de la ruptura fenomenológica que el cuerpo es pensado plenamente en su dicotomía sujeto-objeto y, por consiguiente, como fuente y receptáculo de toda experiencia. Después de Husserl, es Merleau-Ponty quien traza al cuerpo como condición de posibilidad de la experiencia y experiencia misma del mundo. Valga una larga cita de éste:

Hay dos sentidos, y solamente dos, del vocablo existir: se existe como cosa o se existe como consciencia. La experiencia del propio cuerpo nos revela, por el contrario, un modo de existencia más ambiguo. Si trato de pensarlo como un haz de procesos en tercera persona —“visión”, “motricidad”, “sexualidad”— advierto que estas “funciones” no pueden estar vinculadas entre sí y con el mundo exterior por unas relaciones de causalidad, están todas confundidamente recogidas e implicadas en un drama único. El cuerpo no es, pues, un objeto. Por la misma razón, la consciencia que del mismo tengo no es un pensamiento, eso es, no puedo descomponerlo y recomponerlo para formar-

⁵⁰ Antonin Artaud, “Cahiers de Rodez”, *Œuvres complètes*, XVI, París: Gallimard, 1981, p. 109; citado por Michela Marzano, *La filosofía del cuerpo*, p. 56.

me al respecto una idea clara. Su unidad es siempre implícita y confusa. Es siempre algo diferente de lo que es, es siempre sexualidad a la par que libertad, enraizado en la naturaleza en el mismo instante en que se transforma por la cultura, nunca cerrado en sí y nunca rebasado, superado. Ya se trate del cuerpo del otro o del mío propio, *no dispongo de ningún otro medio de conocer el cuerpo humano más que el de vivirlo*, eso es, recogerlo por mi cuenta como el drama que lo atraviesa y confundirme con él. Así, pues, soy mi cuerpo, por lo menos en toda la medida en que tengo un capital de experiencia y, recíprocamente, mi cuerpo es como un sujeto natural, como un bosquejo provisional de mi ser total. Así la experiencia del propio cuerpo se opone al movimiento reflexivo que separa al objeto del sujeto y al sujeto del objeto, y que solamente nos da el pensamiento del cuerpo o el cuerpo en realidad.⁵¹

Este solo párrafo puede ser objeto de larga disertación. Digamos, sin embargo, que la *Fenomenología de la percepción* ha marcado un parteaguas en la concepción del cuerpo como lugar inaprensible, plenamente ambiguo, de existencia y experiencia, concepción que marcará, explícita o implícitamente, a la filosofía de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. «Lo cierto es que el cuerpo es más bien una experiencia. Por lo tanto ya no se dirá que hay cuerpos, sino que hay, más bien, experiencias corporales. Si el cuerpo excede siempre a toda presencia como presencia ante sí, si es siempre cuerpo sujetado, la sujetación debe ser estudiada como lo que es: una acción, un acto, un acontecimiento de experiencia».⁵² Y al mismo tiempo: «El cuerpo es condi-

⁵¹ Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 215. El énfasis es nuestro.

⁵² Ana María Martínez de la Escalera, “Contando las maneras para decir el cuerpo”, pp. 4-5.

ción de posibilidad de existencia en cuanto permite generar una experiencia de familiaridad con el mundo, de tal modo que cuanto más se tenga una experiencia del cuerpo, más se tendrá una apertura a la existencia. Y a su vez, el cuerpo es la condición de posibilidad del conocimiento ya que permite articular al sujeto con la realidad que quiere conocer, tratándose de una articulación corporal, vivida». ⁵³

Es el cuerpo, siguiendo estas teorías, pasa a ser el nuevo sujeto trascendental. Esto, sobra decirlo, trae consigo muchos problemas. Nancy lo complejiza en sus *58 indicios sobre el cuerpo*:

“Esto es mi cuerpo” = aserción muda, constante, de mi mera presencia. Ella implica una distancia: “esto”, he aquí lo que pongo delante de ustedes. Es “mi cuerpo”. Dos preguntas se envuelven inmediatamente: ¿a quién remite este “mi”? y si “mi” marca propiedad ¿de qué naturaleza es ésta? – ¿Quién es, pues, el propietario y cuán legítima es su propiedad? No hay respuesta para “quién” puesto que éste es tanto el cuerpo como el propietario del cuerpo, y tampoco hay respuesta para “propiedad” puesto que ella es tanto de derecho natural como de derecho de trabajo o de conquista (cuando cultivo y cuido mi cuerpo). “Mi cuerpo” remite a la inasignabilidad de los dos términos de la expresión. ⁵⁴

La presencia, la inmediatez y la propiedad del cuerpo son problemas que cabe señalar, pero que son resueltos en su compleja ambigüedad. «En verdad, “mi

⁵³ Pablo Bravo Reinoso, “Deleuze y Merleau-Ponty: Sujeto, cuerpo y saber; entre el capitalismo y la esquizofrenia”.

⁵⁴ Jean-Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, p. 22.

cuerpo” indica una posesión, no una propiedad. Es decir, una apropiación sin legitimación. Poseo mi cuerpo, lo trato como quiero, tengo sobre él el *jus uti et abutendi*. Pero a su vez él me posee: me tira o me molesta, me ofusca, me detiene, me empuja, me rechaza. Somos un par de poseídos, una pareja de bailarines endemoniados». ⁵⁵ El sujeto está en relación directa pero compleja con el cuerpo; es condición de posibilidad de la subjetividad, pero no es la subjetividad misma, puesto que es material y está afectado por sensaciones y no por la razón, o bien, por las estructuras trascendentales.

¿Pero por qué tenemos que hablar de sujeto y subjetividad? La fenomenología piensa según los términos de una filosofía en aras de extinguirse, si no es que se ha extinguido ya. El sujeto no es necesario: la unidad a la que aspira, sabemos hoy, es una fantasía. La dispersión y la diferencia como categorías de pensamiento nos abren la posibilidad de un eje de ser, por llamarle de alguna manera, que no participe de las ideas clásicas o modernas de la metafísica, como unidad o presencia. «El cuerpo es *nuestro* y nos es *propio* en la exacta medida en que no nos pertenece y se sustrae a la intimidad de nuestro propio ser, en el caso de que éste existiera, de lo que precisamente el cuerpo debe hacernos dudar seriamente. Pero en esta medida, que no sufre ninguna limita-

⁵⁵ Jean-Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, p. 23. El *jus uti et abutendi*, el «derecho de usar y de abusar», proveniente del derecho romano; es el fundamento de la propiedad en su concepción burguesa.

ción, nuestro cuerpo no sólo es nuestro sino *nosotros, nosotros mismos*»,⁵⁶ dice Nancy. Si bien no podemos hablar de una unidad cuerpo-pensamiento, y mucho menos cuerpo-subjetividad, podemos hablar de *nuestro propio ser*, de nosotros mismos: un ser sin sujeto. No se trata de pensar el cuerpo en relación con el algo-más-allá —sea el alma, la subjetividad, la unidad de las representaciones o la identidad—, sino con él mismo y, quizás, «en el caso de que éste existiera», dice Nancy, con el ser que somos. En un giro dialéctico, Nancy propone: «El cuerpo es una envoltura: sirve, pues, para contener lo que luego hay que desenvolver. El desenvolvimiento es interminable. El cuerpo finito contiene lo infinito, que no es ni alma ni espíritu, sino el desenvolvimiento del cuerpo».⁵⁷

Este desenvolvimiento, diremos, es el modo de aparecer del cuerpo. A continuación analizaremos tres modos del cuerpo en el teatro, modos que nos iluminan el camino del pensamiento tanto del teatro como del cuerpo: el cuerpo ritual-performativo, el cuerpo disciplinado-tecnificado y el cuerpo en la palabra.

⁵⁶ Jean-Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, p. 27.

⁵⁷ Jean-Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, p. 16.

II

EL CUERPO RITUAL: PERFORMATIVIDAD Y ESCENA

El cuerpo hoy está deslocalizado. Las discusiones en torno al cuerpo poshumano y a la virtualidad como espacio de acción ponen en la mesa el hecho de que el cuerpo tiende hoy hacia la evanescencia, hacia la dispersión.⁵⁸ Pero esta dispersión ha estado presente, en parte, a través de los siglos, incluso desde la Grecia Antigua. Es esa dispersión la que cruza el pensamiento sobre el cuerpo, la necesidad de agruparlo, de reunirlo bajo la idea de unidad o de trascendencia.

El teatro ha explorado (y explotado), desde sus inicios, esta evanescencia del cuerpo con fines estéticos. Lo que Paul Virilio ve hoy con irremediable desdén —estar dislocado «significa no estar en ningún lugar, no ir hacia ninguna parte»⁵⁹— es una herramienta esencial del teatro: el espanto y el placer —el «éx-

⁵⁸ Cf. José Alberto Sánchez Martínez, “Cuerpo y tecnología: la virtualidad como espacio de acción contemporánea”, *Argumentos*, año 23, no. 62, México: UAM-X, enero-abril 2010.

⁵⁹ Paul Virilio en conversación con Catherine David, “Alles Fertig: se acabó. Una conversación”. Como resume Cynthia Farina en su tesis doctoral *Arte, cuerpo y subjetividad: Estética de la formación y pedagogía de*

tasis delicioso»— que se da cuando, según Nietzsche, refiriéndose a la tragedia griega, se elimina el *principium individuationis*: lo Dionisiaco.⁶⁰

Mucho se ha dicho del teatro griego, en particular de la tragedia, en relación con su calidad ritual. El origen de la tragedia es el lugar primordial de búsqueda para la noción del teatro como evolución de un ritual muy particular: un ritual sacrificial, de desmembramiento. El origen del teatro se hermana, muy a menudo, con el desarrollo o nacimiento mismo de la religión.⁶¹ El teatro, se dice, comenzó como un rito no sólo en el teatro griego sino en todas las expresiones primitivas. La vida proto-civilizatoria proponía una relación particular con la naturaleza, una lucha, un constante asombro. El hombre encuentra una conexión con el exterior, con los demás seres: los cuerpos son distintos pero hay algo que los hermana. Es en este momento en el que —según se sospecha, se conjetura o conviene pensar— nacieron las visiones de alma, tiempo y sa-

las afecciones, Virilio proclama «que las artes plásticas ya no tienen ningún interés, que sus esfuerzos van en dirección a dislocarse a sí mismas, a auto-deslocalizarse, a afectar a su misma posibilidad de localizarse como expresión de contornos definidos» (p. 263). Esto está claramente en relación con la virtualidad y los nuevos soportes y formas artísticas, provenientes de las vanguardias pero llevadas al límite décadas después. En teatro podría reconocerse, antes de la era virtual, a la dramaturgia de Beckett como un intento de deslocalización, de diluirse en su propia imposibilidad, en su propio silencio.

⁶⁰ Cf. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, en particular en cap. 1. Éste es el punto central de la primera obra de Nietzsche, cuya crítica a Schopenhauer reside en la disolución del principio de individuación —que en la teoría equivaldría al espíritu apolíneo— gracias a lo dionisiaco. «Nos ha descrito Schopenhauer el enorme *espanto* que se apodera del ser humano cuando a éste le dejan súbitamente perplejo las formas de conocimiento de la apariencia, por parecer que el principio de razón sufre, en alguna de sus configuraciones, una excepción. Si a este espanto le añadimos el éxtasis delicioso que, cuando se produce esta misma infracción del *principium individuationis*, asciende desde el fondo más íntimo del ser humano, y aun de la misma naturaleza, habremos echado una mirada a la esencia de lo dionisiaco» (p. 45).

⁶¹ A este respecto hemos consultado varios textos, pero nos han sido de mayor ayuda Christopher Innes, *El teatro sagrado: El ritual y la vanguardia* México, Fondo de Cultura Económica, 1992 y Gaston Baty y René Chavance, *El arte teatral*, Juan José Arreola (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

cralidad, y con ella la necesidad de traer al ámbito de lo humano corpóreo aquello que se escapaba a cada instante. «Los hombres se disfrazan entonces de animales, se revisten de una piel, se cubren la cabeza con una máscara esculpida, imitando, caracterizados de esta manera, los movimientos del animal que representan: su paso, su rugido, su manera de conducirse. Así comenzó en todas partes el teatro».⁶² Es decir, un movimiento, una sonoridad —danza y música son elementos esenciales de los inicios del teatro— buscan representar algo inasible: divino. El origen del teatro está, pues, en la necesidad de conectar lo mortal con lo divino.

Y sin embargo todo origen es ficción, libertad poética. El origen del teatro, como el origen de tantas cosas, se nos escapa. No podemos definirlo ni siquiera por métodos arqueológicos, mucho menos historiográficos.⁶³ Es un misterio: sólo podemos hablar de ello a partir de los vestigios que nos quedan en lo que hoy conocemos como teatro. En este paso del ritual a la escena podemos dar un par de ejemplos: en Japón, la *kagura*, «plegarias dramatizadas con procesiones y pantomimas que tenían el poder de alejar las desdichas [...], sucesión de pasos lentos y de actitudes hieráticas, practicada preferentemente en el

⁶² Gaston Baty y René Chavance, *El arte teatral*, p. 9.

⁶³ Reconocemos que existe una historia del teatro pre-trágico trazada a partir de reliquias y fragmentos de textos dramáticos, como, por ejemplo, el descubrimiento de la existencia de un teatro egipcio en el último tercio del siglo XX a partir de tablillas inscritas con textos que apuntan a lo dramático y que, siguiendo la investigación, han permitido desdibujar la idea de que todos los grandes descubrimientos de la escena teatral fueron hechos en la Grecia antigua. Sin embargo, la esencia efímera de lo teatral no permite aprehender a conciencia el fenómeno proto-teatral que derivó en una escena plenamente escénica, por decirlo de algún modo.

venerado santuario que era el palacio imperial, interpretada por compañías de sacerdotes especialmente dedicados a este oficio»;⁶⁴ y en Egipto, la representación de los dramas ceremoniales para el faraón muerto —contenidos en los Textos Piramidales, acaso los textos religiosos más antiguos de los que se tiene registro—, que se representaban anualmente en el lugar más sagrado: la tumba de Osiris. Así, el teatro tiene, como forma, más de 2,500 años de existencia.

Si bien existen otras disciplinas o técnicas que influyeron en el nacimiento del teatro —la narrativa oral o escrita, la danza, el coloquio político, entre otros—, lo cierto es que el teatro y el ritual han estado en muchos momentos ligados por elementos comunes: la escena tiene elementos rituales y el ritual tiene elementos escénicos o performáticos: la noción de lugar especial para el acontecimiento, el vestuario, la máscara y el maquillaje especiales para la ocasión, el uso de la abstracción y el símbolo, lenguaje particular y conceptos o nociones nacidas a partir de éstos: transición, cambio, sacrificio, identidad, etc. Es interesante pensar la permanencia de la danza, la recitación y la pantomina en el desarrollo del ritual en las culturas occidentales. El conjunto dado por las acciones corporales y el acontecimiento transformador del cronotopo coti-

⁶⁴ Gaston Baty y René Chavance, *El arte teatral*, p. 12.

diano en busca de un modo de ser otro de la realidad. Esto es particularmente evidente en la historia del teatro griego.

*

En algún momento, en medio de una espontaneidad proverbial o de una evolución inimaginable, surgirá la palabra. Hay un paso, pues, de la pura corporalidad a la palabra encarnada, del coro al actor y, acaso, de lo divino a lo humano: se da el salto de lo sagrado a lo épico. No existe todavía la voluntad de ilusión del teatro posterior, sino un ánimo de hacer imaginar: aunque puede argumentarse la existencia de una técnica especial en cada tradición teatral, ciertamente no existía la tecnología del aparato escénico, puesto que no era necesario.

En Grecia el ritual trasciende hacia un acto político de purificación. La Grecia antigua conjugaba en muchos momentos la performatividad con el ritual: en la política, en la gimnasia y el atletismo, en las ceremonias religiosas, los festivales, las bodas, funerales y simposios. En el teatro, la catarsis, de la mano de la anagnórisis, predisponían el espectáculo escénico —que ya podemos denominar representación, o bien realización escénica (*Aufführung*)— a un ámbito sí político, pero también religioso. El ritual pervive entre el cauce religioso de lo dionisiaco y la transformación de la polis.

Según plantea Aristóteles, los ditirambos introdujeron en los cantos dionisiacos un elemento dramático, el diálogo, lo cual devino, con el tiempo, en la tragedia y la comedia.⁶⁵ Así, el teatro nació de la narración (oral). Ante el advenimiento de la escritura, que para la época de Platón ya era una realidad común, la narración oral perdió la relevancia que había tenido desde Homero. Así, primero el poeta *representaba* su poema —aunque aquí cabe preguntarse en qué consistía esta representación—;⁶⁶ después, con Esquilo, dos actores, con la introducción del diálogo; y después, especialmente con Eurípides, protagonista (generalmente, aquél que representaba al personaje que da título a la obra), deuteragonista (generalmente un personaje femenino) y triagonista (el resto de los personajes) compartían el escenario con el coro para hacer una escena dinámica, más cercana al teatro actual, que dejaba atrás el monólogo y abrazaba la acción como esencia del teatro.

El intérprete de la tragedia griega era el *hipokrités*. Esta palabra, deslavada en su significado original (*hyókrisis*, ὑπόκρισις = «actuar», «fingir»: *hypo*, «máscara» y *crytés*: «respuesta»: «responder con máscaras»), definía al actor griego que, provisto de máscaras, encarnaba la palabra. Su cuerpo estaba en escena, pero despersonalizado, ya sea conectado con una emoción por medio de la

⁶⁵ Cf. Aristóteles, *Poética*, cap. I (1147a-1147b).

⁶⁶ Cabe notar que es a partir de Esquilo, es decir de la interacción de los ditirambos, que comienza nuestro conocimiento del teatro griego: no conocemos tragedia sin el elemento dramático del diálogo, y no sabemos cuál haya sido la función del coro en la tragedia de un solo actor.

máscara y la palabra, como el actor principal, o sólo por la palabra, como el integrante del coro. Para el ritual era necesaria la despersonalización de los actores, puesto que lo que se representaba no era ficción, sino *mimesis*: no (sólo) imitación, sino representación, donde cabía personificar lo divino y lo humano en una nueva forma y un nuevo tiempo. El drama en esta época está casi completamente inmerso en la mitología, todavía parte de la esfera religiosa. Entre los textos dramáticos que conservamos, sólo *Los persas*, que relata lo sucedido en la Batalla de Salamina, tiene una temática que escapa del mito.

El ritual disloca el tiempo —«*the time is out of joint*», dice Hamlet—, genera un convivio, el mito se hace presente en el mundo.⁶⁷ En el teatro griego todas estas funciones se cumplen, y el mito da un paso más allá: del mito poético al *mythos* en sentido aristotélico, un *mythos* que es trama y representación de acciones además de una instancia religiosa. Pero dentro de estas funciones del ritual (y del teatro) la que nos interesa es la que actúa sobre el cuerpo, sobre la realidad más íntima y próxima del hombre. El cuerpo, como el tiempo (y el espacio), se disloca, sufre una transformación con respecto al cuerpo del día a día: es *ese* cuerpo, pero es muchos cuerpos: significa y resignifica: vive la intensidad y extensividad propias de él, pero llevadas al límite de lo ordinario,

⁶⁷ Cf. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Paidós, 1998.

hacia lo religioso: hacia la palabra: hacia una realidad nueva, distinta, especialmente configurada.

El desarrollo del drama en la antigüedad ha tenido muchas facetas y elementos, pero el ritual se hace presente en cada una de ellas. Baty y Chavance lo resumen de esta manera:

Hemos visto al hombre inventar el disfraz y la mímica para una ceremonia mágica; luego, descubrir la danza, el canto y el poema en sus plegarias religiosas. La liturgia le condujo en seguida a establecer el diálogo, la acción y el decorado. El teatro alcanzó así todos sus medios de expresión. [...] Mientras duraba la representación [los hombres] se sentían descargados de sus inquietudes y aflicciones personales. Las aventuras del dios ocupaban el lugar de sus pequeños problemas; los espectadores se olvidaron de sí mismos.

Y como tenía que suceder, se convirtieron en aficionados del arte dramático en busca de su propio placer y no solamente para celebrar un culto. El teatro, nacido para gloria de los dioses, crecerá para ser regocijo de los hombres.⁶⁸

El ritual es, pues, superado para darle autonomía al teatro como disciplina, arte y, en palabras de los franceses, placer independientes. Pero algunos de sus elementos pervive hasta nuestros días. Como veremos, el espacio escénico, la esfera de convención y, en general, la representación escénica toman prestado de la religión lo sagrado del tiempo y el espacio del rito y lo vuelcan primero

⁶⁸ Gaston Baty y René Chavance, *El arte teatral*, p. 23.

hacia la representación (con Aristóteles y hasta Artaud y Grotowski) o hacia el cuerpo agente, el cuerpo espectáculo.

*

En un lugar similar al de Nietzsche en la filosofía se encuentra Artaud en el teatro. La preeminencia de la enfermedad, el delirio y el ritual en su teoría pueden parecer coincidencias irrelevantes, pero están conectadas en un lugar fundamental: la carne. No una carne en el sentido usual del término: no trata de lo sexual sino de la piel y lo sensible como lugar de choque del lenguaje y los sentidos. El *teatro de la crueldad*, aquél que propone Artaud en *El teatro y su doble*, es un teatro de la carne, un teatro que afecte directamente a la sensibilidad, depositada ésta en el cuerpo, y que no se vea interrumpida por las ataduras de una razón corrupta. El teatro de la crueldad, «en función de su radical fisicidad, consigue el objetivo marcado: se distancia de la idea de arte y se acerca a la vida. Tiene como objeto afectar directamente al organismo del espectador, abandonar la psicología, apelar a sus sentidos, inducir al trance, conducir a una comprensión que no pasa por el entendimiento, arrastra al espectador y le hace abandonarse en la experiencia sensual». ⁶⁹ El cuerpo aparece por primera vez en Artaud como lo primordial del teatro, más allá del texto y la palabra, el personaje o la trama. «Partiendo del modelo del teatro balinés

⁶⁹ María José Sánchez Montes, “Teoría teatral del siglo XX: el cuerpo y el ritual”, p. ?

propone —sobre todo por su gestualidad y fisicidad— un actor cuyo cuerpo es entendido *como jeroglífico tridimensional*, viviente y móvil. El gesto, además, cobra un papel determinante porque se convierte en artífice de la manifestación del estado espiritual, el cuerpo es el camino hacia lo absoluto». ⁷⁰

Es a partir de Artaud que nace la idea de teatralidad, de la que hemos hablado antes. Ante el destierro artaudiano del drama en tanto palabra y estructura racional, es que el concepto de teatralidad entra en juego en la teoría teatral. Dice Derrida en “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, refiriéndose a Artaud: «La teatralidad debe atravesar y restaurar de parte a parte la “existencia” y la “carne” que la reducción del teatro a mera representación de una realidad exterior ha propiciado. Así pues, puede decirse del teatro lo que se dice del cuerpo: se ha desvanecido en aras de una verdad de la cual será siempre un fiel servidor». ⁷¹

Derrida encuentra ese paralelismo que planteamos aquí: que el cuerpo y el teatro son podemos pensarlos en conjunto, puesto que ambos dependen necesariamente de la encarnación, y ambos han estado ocultos tras un ímpetu de trascendencia. La realidad detrás de la *mimesis praxeos* y el alma o demás entidades informadoras del cuerpo son esas verdades de las que han dependido am-

⁷⁰ María José Sánchez Montes, “Teoría teatral del siglo XX: el cuerpo y el ritual”, p. ?

⁷¹ Jacques Derrida, “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, *La escritura y la diferencia*, p. 318.

bos. Dice Artaud: «El dominio del teatro [...] no es psicológico sino plástico y físico. Y no importa saber si el lenguaje físico del teatro puede alcanzar los mismos objetivos psicológicos que el lenguaje de las palabras [...] [sino] si en el dominio del pensamiento y la inteligencia no hay actitudes que escapan al dominio de la palabra y que los gestos y todo el lenguaje del espacio alcanzan con mayor precisión».⁷²

Pero no es sólo el cuerpo lo que ha sido corrompido por el teatro. Podemos resumir el giro hacia las nuevas teatralidades a partir de Artaud y siguiendo las características del ritual según lo que afirma Derrida:

La escena es teológica en tanto que esté dominada por la palabra, por una voluntad de palabra, por el designio de un logos primero que, sin pertenecer al lugar teatral, lo gobierna a distancia. La escena es teológica en tanto que su estructura comporta, siguiendo a toda la tradición, los elementos siguientes: un autor-creador que, ausente y desde lejos, armado con un texto, vigila, reúne y dirige el tiempo o el sentido de la representación, dejando que ésta lo represente en lo que se llama el contenido de sus pensamientos, de sus intenciones y de sus ideas. Representar por medio de los representantes, directores o actores, intérpretes sometidos que representan personajes que, en primer lugar mediante lo que dicen, representan más o menos directamente el pensamiento del “creador”. Esclavos que interpretan, que ejecutan fielmente los designios provisionales del “amo”. El cual por otra parte —y ésta es la regla irónica de la estructura representativa que organiza todas estas relaciones— no crea nada, sólo se hace la ilusión de la creación, puesto que no hace más que transcribir y dar a leer un texto cuya naturaleza es a su vez necesi-

⁷² Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, p. 80.

riamente representativa, guardando con lo que se llama lo “real” (lo existente real, esa “realidad” de la que dice Artaud en la *Advertencia a El monje* que es un “excremento del espíritu”) una relación imitativa y reproductiva. Y finalmente un público pasivo, sentado, un público de espectadores, de consumidores, de “disfrutadores” —como dicen Nietzsche y Artaud— que asisten a un espectáculo sin verdadera profundidad ni volumen, quieto, expuesto a su mirada de “voyeur”.⁷³

Es ahí de donde nace la necesidad de expandir el campo de acción —y de análisis— del teatro hacia nuevas perspectivas, formas de hacer, formas de *afectar*: es ésa la esencia del teatro de la crueldad, y debe ser la del teatro todo.

*

En este respecto, cabe pensar el teatro desde la ética spinoziana: ciertamente no se escapa de la política —a decir de Alain Badiou, el teatro es la analogía del Estado—,⁷⁴ pero puede pensarse éticamente en tanto distintos modos de afectar al cuerpo.

Desde la concepción del actor como *ethos* de un personaje, del enfrentamiento del carácter con una fuerza opuesta, se relegó el cuerpo a una instancia que no le corresponde: a la representación, al dualismo escénico —por llamarle de alguna forma—, pero también a la ética. «El Cuerpo, carne de deseo como lo llama Ricœur, articula sus movimientos para revelar ese deseo dando forma,

⁷³ Jacques Derrida, “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, pp. 322-323.

⁷⁴ Cf. Alain Badiou, *Rapsodia por el teatro: breve tratado filosófico*, cuyo argumento central es precisamente éste: la correlación necesaria del «teatro» (opuesto al Teatro) y el Estado.

dando carácter, dando *ethos* al personaje, creando al personaje, al actor cotidiano que somos todos». ⁷⁵ A lo que se refiere Alcántara Mejía es a la concepción aristotélica del *ethos* del personaje como el *ethos* del hombre en la vida diaria: las decisiones que toma alguien frente a los hechos son las que forman el carácter. «Ante la presencia de lo que realmente somos, un cuerpo, adquirimos conciencia de aquello que quisiéramos o debiéramos ser, aquello a lo que el cuerpo se ex-tiende». ⁷⁶ Es éste el sentido ético del teatro que traza Aristóteles en la *Poética* trasladado una concepción plenamente corporal del teatro: una prescriptiva de la existencia, es decir, una ética.

Las concepciones clásicas del teatro donde la creación del personaje sigue un esquema ético aristotélico han sido superadas. «¿Quién ha dicho que el teatro se creó para analizar caracteres, o resolver esos conflictos de orden humano y pasional, de orden psicológico que dominan la escena contemporánea?», ⁷⁷ se pregunta Artaud. El cuerpo en el teatro no está relacionado, al menos no necesariamente o esencialmente, como hemos visto, con el personaje. Sin embargo, dice Vázquez Rocca, «el vigor, la elegancia, el heroísmo o el júbilo no sólo responden a un talante ético, sino que originariamente son imágenes estéticas que

⁷⁵ José Ramón Alcántara Mejía, *Teatralidad y cultura*, p. 96. La mención a Ricœur está en relación con *Finitud y culpabilidad*, Cristina de Peretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni (trad.), Madrid: Trotta, 2004, pp. 64 ss, donde el autor esboza una teoría del cuerpo con relación a la teoría de los afectos, de los fines prácticos y del carácter.

⁷⁶ José Ramón Alcántara Mejía, *Teatralidad y cultura*, p. 112. El énfasis es del autor.

⁷⁷ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, p. 105.

proveen los cuerpos. El cuerpo así pensado se afirma como comportamiento y gesto, como *ethos* y *pathos*». ⁷⁸ El cuerpo es, en esta línea, un *ethos* (y *pathos*) sin ética.

Es éste el sentido de la teoría que *esboza* Alberto Villarreal en su texto inédito *Del anfiteatro al anfibioteatro*. Éste pone en términos de Personalidad/Ser Persona esta dicotomía, la del personaje o carácter imbuido en la ética y la del cuerpo que es afectado y que reacciona pero fuera de toda esfera ética.

La estética demanda Personalidad [—porque está hecha para ser contemplada e influir; dependiente del juicio de otros, insostenible por sí misma, por ello “pirotecnia” del gusto y del agrado—], pero la Personalidad es accidente fijo y definitivo que da límite y finalidad; una repetición que nos sucede y nos engaña diciendo que somos excepción, aunque sea ella la que nos haga parte de la Repetición. Ser Persona es una potencia de movimiento, de Ser; nunca completada; no nace ni termina en nosotros; es acción sin expectativa de reacción; no necesidad de estética o de formas consagradas. ⁷⁹

La Personalidad está fuera del cuerpo, es una proyección que se superpone al ser-hacia-afuera del cuerpo. El Ser Persona, en cambio, «busca introducir lo

⁷⁸ Adolfo Vázquez Rocca, “Jean-Luc Nancy; la Filosofía del cuerpo y las metáforas de la enfermedad”, s/p.

⁷⁹ Alberto Villarreal, *Del anfiteatro al anfibioteatro*, p. 4. Villarreal entiende estética de una manera particular, aunque ciertamente no lejana de la tradición: «El conocido procedimiento estético o artístico, aprehensible y aprendido, se fundamenta en separar del mundo una cosa, idea o materia, para que pueda ser observada en condiciones que permitan Mirarla por primera vez —en el sentido más amplio del acto de Mirar, del que derivó la palabra Teatro; lugar donde se Mira; lugar donde se expone, fuera de su lugar—. El mundo hace invisibles a los seres en sus relaciones naturales, y nosotros creemos que las conocemos; los mantiene vinculados en relaciones de necesidad y pertenencia; por ello, el procedimiento consiste en quitarles su participación dentro de la realidad por medio de teatros, museos o galerías, para Mirar por primera vez: la Cosa en Sí. El arte es espacio de inmaculada esteticidad, depuración, separación. Una de las formas del Canon religioso europeo de la purificación. Como se viene intentando desde las pinturas rupestres, retiene la sustancia o existencia de algo para poder Mirarla y proveer el terror, el placer y la compasión en formas domesticadas» (p. 5).

sin forma a nuestra experiencia de formas y sombras. Es por ello un medio receptivo, no terminado, no se expresa a sí, sino a las experiencias que confluyen en él sólo durante el instante y no en la progresión lineal del tiempo y el espacio. El instante es compresión, implosión. La fenomenología fundamental del Ser Persona se libera de los fenómenos intermedios y los medios restrictivos de la Personalidad; por ello puede liberarse de los fenómenos restrictivos de la estética, e incluso, del arte. Una libertad como hecho absoluto y temible». ⁸⁰ Así, la Personalidad, el carácter llevado incluso fuera del contexto teatral, es un fenómeno estético: está siempre en relación con el gusto y con la mostración, el Ser Persona se libera de las ataduras de este mostrar para sólo ser. Y como hemos visto más arriba, el Ser Persona, eso que somos, está siempre en el cuerpo: es cuerpo. A propósito de este problema apunta Grotowski: «El actor no debe *ilustrar* sino *efectuar* un “acto del alma” utilizando su propio organismo. Así se enfrenta a una alternativa extrema: puede vender, deshonorar su ser “encarnado” real, convirtiéndose en un objeto de prostitución artística, o se puede ofrecer, santificando su ser “encarnado” real». ⁸¹ Se trata de poner ése que soy en la escena, y ése está «encarnado», es un cuerpo. «Grotowski demostró que el personaje, de existir, es sólo un efecto en la mente del espectador y que hay medios más extensivos e intensivos que la identificación

⁸⁰ Alberto Villarreal, *Del anfiteatro al anfibioteatro*, p. 4.

⁸¹ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, p. 216.

para crear una realidad escénica por parte del actor». ⁸² Estos medios, siguiendo a Villarreal, tienen que ver con el sentido más íntimo de nosotros mismos.

Así como lo que propone es extensible del dominio del teatro y el arte hacia la vida, es válido pensar, a partir de su texto, que a lo que apunta Villarreal es a un teatro que deje a un lado lo estético, su estatus de arte, y se acerque al ser en tanto tal, como experiencia vital del cuerpo. Y éste, primero, deberá eliminar al personaje: será un cuerpo fuera-del-personaje, pero también fuera-del-texto.

*

A lo que Artaud apela es a dejar el texto fuera de la ecuación de la escena. Para hacerlo, como hemos visto, apela a la calidad ritual de la escena —que no del teatro. Si bien el texto está lejos de ser parte de esta estructura ritual, es también propio de ésta la conformación de un espacio y un tiempo únicos, apartados de la cotidianidad. El análisis de éstos, pues, nos dará luz sobre cómo está constituido el cuerpo en este contexto.

A través de un par de conferencias radiofónicas y un ensayo, Michel Foucault generó una teoría sobre el espacio en los lugares más cotidianos, en la vida privada y pública: habló, primero, de las utopías, esos lugares sin lugar, y des-

⁸² Ricardo García Arteaga y Rubén Ortiz, “La partitura del cuerpo”, p. 89.

pués de las heterotopías, utopías «localizables» o de hecho realizadas. «Los primeros son figuraciones coherentes y ordenadas, mientras que las segundas perturban y quiebran el discurso».⁸³ Esta diferencia ya estaba trazada desde *Las palabras y las cosas*. «Aquí la distinción está simplistamente trazada entre las utopías “irreales” y las heterotopías “reales”», dice Peter Johnson, fundador de *Heterotopia Studies*. «Los dos términos no se oponen: forman un continuo con el “espejo” situado entre ellos como una “experiencia intermedia”, en algún lugar entre lo real y lo irreal. La mayoría de los ejemplos que da Foucault de heterotopías incluyen varios aspectos utópicos».⁸⁴

Esto ya lo había dicho también Bachelard: no vivimos en un espacio homogéneo, uniforme, sino que los espacios se conforman de distintas maneras, en relación unos con otros.⁸⁵ Las heterotopías son esos lugares-otros, los «anti-lugares» (en tanto que van en contra del suceder hegemónico del espacio en ese lugar particular).

Aunque Foucault no lo menciona más que en una ocasión —«El teatro, que es una heterotopía, hace suceder sobre el rectángulo de la escena toda una serie de lugares ajenos»—,⁸⁶ podemos decir que el teatro como lugar, como espa-

⁸³ Peter Johnson, “Thoughts on Utopia”, p. 1. La traducción es mía.

⁸⁴ Peter Johnson, “Thoughts on Utopia”, p. 1. La traducción es mía.

⁸⁵ La referencia más directa es, sin duda, Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Ernestina de Champourcin (trad.), Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

⁸⁶ Michel Foucault, “Las heterotopías”, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, p. 25.

cio, es la heterotopía perfecta: ese lugar que es muchos lugares, absolutamente distinto del cronotopo cotidiano, en tanto fragmento de las utopías, dado que la utopía —ese lugar sin lugar (οὐ-τόπος)/ese buen lugar (εὖ-τόπος)— se ha realizado en escena.

En otra conferencia, “El cuerpo utópico”, Foucault expone cómo el cuerpo, material, visible y concreto, se ha convertido en un no-lugar. Comienza diciendo: «Mi cuerpo es lo contrario de una utopía, es lo que nunca está bajo otro cielo, es el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual, en sentido estricto, yo me corporizo. Mi cuerpo, *topía* despiadada».⁸⁷ A partir de esta primera aproximación, Foucault desentraña, en sentido contrario, las maneras en las que el cuerpo se ha dado como utopía («un lugar donde tendré un cuerpo sin cuerpo, un cuerpo que será bello, límpido, transparente, luminoso, veloz, colosal en su potencia, infinito en su duración, desligado, invisible, protegido, siempre transfigurado»):⁸⁸ la fantasía del cuerpo incorpóreo, el país de los muertos, la eterna juventud, la invisibilidad, y, «tal vez la más obstinada, la más poderosa de esas utopías por las cuales borramos la triste topología del cuerpo»:⁸⁹ el alma, que permanece aun cuando el cuerpo ha dejado de existir y, así, es un cuerpo eterno, perfecto. Y en aras de estas construcciones,

⁸⁷ Michel Foucault, “El cuerpo utópico”, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, p. 7.

⁸⁸ Michel Foucault, “El cuerpo utópico”, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, p. 8.

⁸⁹ Michel Foucault, “El cuerpo utópico”, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, p. 9.

el cuerpo ha desaparecido, se ha vuelto, efectivamente, un cuerpo utópico. «No, realmente, no se necesita sortilegio ni magia, no se necesita un alma ni una muerte para que sea a la vez opaco y transparente, visible e invisible, vida y cosa; para que sea utopía basta que sea un cuerpo».⁹⁰

En el fondo, Foucault sabe que el cuerpo no es un total no-lugar, que hay algo que lo arraiga al *topos*. Encuentra, así, tres entes o experiencias que lo salvan de la utopía: el espejo, en donde todos los elementos corporales disgregados se unen, conforman una corporalidad; el cadáver, que nos hace ver la materialidad bruta y limitada del cuerpo; y, al último, hacer el amor, en el contacto intenso-extenso con otro cuerpo, «apacigua la utopía de tu cuerpo, la hace callar, la calma, y la encierra como en una caja, la clausura y la sella. Por eso es un pariente tan próximo de la ilusión del espejo y de la amenaza de la muerte; y si a pesar de esas dos figuras peligrosas que lo rodean a uno le gusta tanto hacer el amor es porque, en el amor, el cuerpo está aquí».⁹¹

Así pues, ¿qué es el cuerpo en el teatro? ¿Un lugar definido, una heterotopía o una utopía? Al hablar de heterotopías, Foucault sólo se refiere a lugares, espacios: ¿podemos pensar, pues, en el cuerpo como heterotopía?

⁹⁰ Michel Foucault, “El cuerpo utópico”, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, p. 12.

⁹¹ Michel Foucault, “El cuerpo utópico”, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, p. 18.

Agregaremos lo siguiente a lo dicho por Foucault: el teatro es otra de las experiencias que salva al cuerpo de la «triste utopía»: éste es sobre el escenario un cuerpo-ahí, un cuerpo localizado y delimitado por la teatralidad —*convención*—. «Acaso habría que alcanzar la misma carne, y entonces se vería que en algunos casos, en su punto límite, es el propio cuerpo el que vuelve contra sí su poder utópico y hace entrar todo el espacio de lo religioso y lo sagrado, todo el espacio del otro mundo, todo el espacio del contramundo, en el interior mismo del espacio que le está reservado», dice Foucault.⁹² Éste es el caso del cuerpo en la escena: un cuerpo que se auto-construye y se auto-destruye, que se muestra y se oculta según el espacio y el tiempo de la obra, que es espacio interior y exterior. Pero al mismo tiempo, como hemos repetido, es un cuerpo y muchos cuerpos que, además, se desenvuelve en varios tiempos o, al menos, siempre en una temporalidad distinta al del cronotopo cotidiano. El cuerpo en escena es, en ese sentido, también heterotopía. Marco Antonio de la Parra lo describe así:

El multicuerpo del actor, mega evento de la carne y del ser, [...] se pone al servicio del oficio aún más mediador entre el mundo de los vivos y los muertos [...], todos entregados al instante en que el espectador, que no tiene cuerpo ni rostro (cuánto se incomodan ambos al mirarse de frente, sobre todo el espectador pues la buena máscara actoral le restaura su cuerpo y lo saca de la hipnosis y lo mete en el sueño y se convierte en pesadilla, la ruptura de la

⁹² Michel Foucault, “El cuerpo utópico”, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, p. 15.

cuarta pared lo despierta y lo sacude dejándolo en un estado de semi vigilia inquietante), ese público siempre infame que busca ser seducido y se resiste y se entrega al mismo tiempo (trabajamos como el analista sobre la resistencia y la transferencia), esa concurrencia nos permita el contacto con el mundo otro.⁹³

El cuerpo como heterotopía es tal por su relación esquivada con el mundo tanto como con el Yo, el “ego” cartesiano. Dice Nancy:

Así, en la articulación del *ego* cartesiano, la boca o el espíritu es todo uno: es siempre el cuerpo. No el cuerpo *del* “ego”, sino *corpus ego*, “ego” que sólo es “ego” en tanto que articulado, articulándose como el espaciamiento, la flexión, o sea, la inflexión de un *lugar*. La enunciación de “ego” no solamente *tiene* lugar. Mejor aún, *es lugar*. Sólo es en cuanto localizada: *ego = aquí* (por esto, dislocación: *ego* asimismo se ha posado *ahí*, depositado *allá-lejos*, a distancia de articulación). Todos los lugares son equiparables para pro-ferir “ego” (para empujarlo fuera de uno mismo, a fin de que haya “uno mismo”), pero solamente en tanto que lugares. No hay ni atopía ni utopía de *ego*. Solamente la ec-topía articular, constitutiva de la tópica absoluta, cada vez absoluta, de *ego*. *Hic et nunc, hoc est enim...* Aquí, ahora, es decir, según este espacio, este latido, esta fractura de la substancia que es el cuerpo existente, la existencia absolutamente corporal. *Yo* soy, cada vez que soy, la flexión de un lugar, el pliegue o el juego por donde eso (se) pro-fiere. *Ego sum* esta inflexión local, tal o cual cada vez, singularmente.⁹⁴

El «ego» está localizado (en el cuerpo) en tanto dislocado y deslocalizado por la dispersión, por la fractura misma del cuerpo con respecto al mundo: por su heterotopía. Nancy ha llevado un poco más allá el argumento de Foucault:

⁹³ Marco Antonio de la Parra “El cuerpo del actor”, p. 7.

⁹⁴ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, p. 25.

mientras que para éste el cuerpo es sacado de la utopía por esos acontecimientos que lo hacen lugar definido, el primero da cuenta de un cuerpo que *siempre* es lugar, puesto que es, precisamente, el *lugar* de pliegue del «ego».

Ahora bien, si no hay utopía o atopía del ego, ¿qué lugar es el teatro? ¿Y qué lugar es el cuerpo en el teatro?

El teatro es el lugar privilegiado donde el cuerpo es un proferir constante de «ego», el lugar donde el cuerpo escribe sobre sí y es escrito por la realización teatral al mismo tiempo. El *corpus ego*, como le llama Nancy, es el cuerpo-lugar, el cuerpo articulado, y éste se da plenamente en la escena.

El teatro, como plena heterotopía, actúa también como espejo, el lugar donde la dispersión del cuerpo se diluye. El cuerpo permanece en una ambigüedad entre el cuerpo que «se tiene» y el cuerpo que «se es»; el teatro permite la especularidad, el reflejo del cuerpo del otro como el mío propio. En el teatro está necesariamente inmerso el espectador, y es él quien ve reflejado su cuerpo en el cuerpo situado, intensificado de la escena, pero también viceversa: en el espectador, aun cuando «no tiene cuerpo ni rostro», el actor se refleja. He ahí el otro lado de la teatralidad —*acontecimiento convivial*—. ⁹⁵

⁹⁵ Quizás la idea aristotélica del teatro como *ethos* tenga sentido al fin y al cabo, pero no en la línea de la *mimesis praxeos*, sino en tanto *identificación* más allá de la trama: en el convivio. Cf. Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires: Atuel, 2007.

*

Una pregunta queda: *¿Qué puede un cuerpo en tanto ritual?*

El cuerpo ritual no atiende a la narrativa o a la anécdota. No está presente en un solo tiempo y espacio: no puede aprehenderse en un cronotopo definido, sino que parte del tiempo sagrado, un tiempo que se abre para significar; el cuerpo es utopía llevada a ser, a la realización.

El cuerpo puede un tiempo que no es el cotidiano: el cuerpo puede construir su propia temporalidad y su propio espacio a través de una configuración escénica, una construcción que parte de la temporalidad del día a día para superarla para llegar a un tiempo que es sólo suyo a partir de tempos, de ritmos, duraciones, repeticiones, constantes y variables, aperturas de sentido e hipnosis —momentos de remanso letárgico—, comunión y distanciamiento, relación con el día a día y rompimiento entero con respecto a él. El cuerpo ritual-performático puede mostrar el tiempo en su diacronía, pero también puede mostrar ese momento particular, único, la sincronía que permite que esté ese cuerpo ahí en la presencia más aurática y simple. El cuerpo puede mostrar en sí mismo la relatividad del tiempo.

El cuerpo en tanto ritual puede ser por medio de su propio desenvolverse, su propio crearse, que es reafirmandose en el mundo por medio de las oraciones y las acciones performáticas. El cuerpo ritual se puede a sí mismo.

III

EL CUERPO DISCIPLINADO: INSTRUMENTALIDAD Y POLÍTICA

El elemento plenamente ritual se extinguiría parcialmente con la muerte del teatro griego, para dar paso al teatro romano y, después, al teatro del Renacimiento. El teatro isabelino, del que Shakespeare es el más grande ejecutor —y en cuanto tal, escapa a muchas de las características de la escena de su época—, se vuelve un espectáculo en el sentido más popular: entretenimiento de masas, *show bussiness*. La representación escénica, el teatro en general, había tomado el camino de la *Poética* aristotélica, pero de alguna manera malentendida o parcialmente asimilada. Este concepto era importante puesto que estaba relacionado con el de mimesis. El personaje fue una creación posterior; es, en palabras de Juan Carlos Gené, una obsesión del teatro moderno. «En la aparición del “personaje” como protagonista de esta obsesión, sospecho la inicial presencia romántica: la persona, el individuo como valor máximo, la subjetividad, la introspección... Como que fue por la vía romántica, y por su exigen-

cia de autenticidad, que apareció el realismo y, a través de él, el naturalismo, con su pasión científicista y, en lo teatral, lo psicologista».⁹⁶

Aunque ya estaba presente en el teatro griego (como *carácter*, χαρακτήρ), el concepto de personaje se vuelve tal a partir de la construcción del teatro a partir del *ethos*, de la concepción aristotélica del teatro como «representación de acciones humanas» en el teatro posterior. Aristóteles dice: «Es, pues, la trama o argumento el principio mismo y como el alma de la tragedia, viniendo en segundo lugar los caracteres. [...] Y así es la tragedia reproducción imitativa de una acción y, mediante la acción, de los gerentes de ella».⁹⁷ Al apartamiento del carácter a segundo término, se le agrega la impersonalidad y tibieza del término «carácter» con respecto al de «personaje», tan cerca de «persona».

El teatro fue recorriendo un camino de desarrollo del personaje más y más complejos psicológicamente —y con ello, así mismo, de desarrollo de las técnicas de actuación para realizar sus demandas—, hasta llegar al teatro de mediados del siglo XIX a principios del XX, ese que predicaba el realismo y el naturalismo, la mayor fidelidad a la representación (¿incluso imitación?) de las costumbres, de las personalidades, de los conflictos externos e internos del hombre. El personaje y su conflicto se vuelven lo central, casi lo esencial, del

⁹⁶ Juan Carlos Gené, “Personaje y actor”, *El personaje dramático*, p. 67.

⁹⁷ Aristóteles, *Poética*, 1450 b 5.

teatro. «Un personaje se conoce a través del conflicto; el conflicto empieza con una decisión. [...] La decisión del personaje necesariamente pone en movimiento la decisión de adversario. Y son estas decisiones, la una resultado de la otra, las que hacen avanzar la obra hasta su destino último».⁹⁸ Éste debe delinearse a partir de lo que es una persona, es decir, a partir primero de tipos y luego de construcciones emocionales, psicológicas y físicas que se acerquen a la vida. Dice Lajos Egri en *El arte de la escritura dramática*, una de los manuales más importantes de creación dramática, publicado en 1942: «Todo objeto es tridimensional; tiene: profundidad, altura y ancho. Los seres humanos poseen tres dimensiones más: fisiología, sociología y psicología. Sin el conocimiento de estas tres dimensiones adicionales no podemos aprehender la complejidad de un ser humano».⁹⁹ El subtítulo de su obra también nos da una pista: *Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*.

Así, el cuerpo del actor está, pues, sometido a las dinámicas del teatro de la época, dinámicas psicologistas y contenidas en un tipo de técnica actoral —esto es, una técnica del cuerpo— propia de la poética teatral en boga: la emoción y la memoria en Stanislavski,¹⁰⁰ la corporalidad en la biomecánica de

⁹⁸ Lajos Egri, *El arte de la escritura dramática*, p. 94.

⁹⁹ Lajos Egri, *El arte de la escritura dramática*, p. 65.

¹⁰⁰ «Los escritos de Stanislavski, mucho más pedagógicos que los de Artaud, revelan su constante preocupación por entender la dinámica del cuerpo como una totalidad, pero sobre todo, por entender hacia dónde se

Meyerhold, la subjetividad extrema o auto-confrontación en Grotowski.¹⁰¹ Es un cuerpo creativo, entrenado y (al menos en potencia) poético. La creación del actor está en relación con el texto, con la trama: ambos se sustentan gracias al personaje. Él es el centro vital de la representación escénica, puesto que él lleva auestas la acción humana a representarse, y en él recae el conflicto dramático.

Es el teatro del absurdo quien reconoce, a través del texto literario, la necesidad de reinventar el personaje hasta hacerlo ya no reducible al carácter, a la psicología o, incluso, a la lógica. El personaje del absurdo «es incapaz de dirigir su lenguaje, no tiene pensamientos claros ni voluntad o conciencia de sí. Todavía más: tiene un cuerpo y un rostro anónimos, posee un físico mutilado, deforme o entregado a metamorfosis delirantes».¹⁰² El personaje deja de ser el soporte único de sentido, toda vez que no ha muerto puesto que, «una vez transpuesto el umbral entre lo real y lo imaginario, el personaje encuentra lazos concretos que lo ligan a la vida de todos los días».¹⁰³ Así, y a través de la

dirige “naturalmente”. Es entonces cuando entra en efecto la técnica, cuya utilidad será aprovechar esa intencionalidad natural del cuerpo en la configuración del personaje teatral» (José Ramón Alcántara Mejía, *Teatralidad y cultura*, pp. 105-106).

¹⁰¹ La mayoría de los grandes pensamientos sobre el teatro en el siglo XX se acercan más a la pedagogía actoral que a la teoría teatral. La gran excepción, acaso, sea el breve pero relevante trabajo de Artaud, Brecht, Peter Brook y Anne Ubersfeld. Los demás —Stanislavski, Meyerhold, Strasberg, Grotowski, Barba, Boal, Lecoq— permiten una reflexión teórica paralela a las prescriptivas del actor, que en la mayor parte de las ocasiones incluye el cuerpo como elemento importante.

¹⁰² Domingo Adame, *Elogio del oxímoron*, p. 45.

¹⁰³ Domingo Adame, *Elogio del oxímoron*, p. 45.

dramaturgia, Beckett, Ionesco y varios más lograron, con el absurdo, sentar las bases del personaje en el teatro contemporáneo.

*

Con esto, y al haber reconocido que para el teatro se necesita necesariamente de ficción aun cuando las estrategias dramáticas o escénicas vayan encaminadas hacia un realismo documental, podamos aceptar que toda persona en escena es un personaje. Para ello habría que reformular el concepto. «No se trata del carácter de una persona, ni de su retrato; tampoco de su psicología. Sino de *una fuerza* dentro de esa historia: un querer concreto y una manera de *hacer* algo para alcanzarlo. De donde resultan los choques con las demás personas»,¹⁰⁴ propone Juan Carlos Gené. Deseo y acción: fuerza. Ésta no puede venir más que del actor, que de su cuerpo. «La actuación teatral se distingue —aunque cada vez menos, por la ruptura de los límites— por construir y dar sentido, ante la presencia de espectadores, a una realidad diferente a la cotidiana valiéndose integralmente de todos sus recursos expresivos».¹⁰⁵ Presencia, sentido, expresión: mundo. Éste no puede acontecer sino de la mano de la presencia corporal del actor.

¹⁰⁴ Juan Carlos Gené, “Personaje y actor”, *El personaje dramático*, p. 68.

¹⁰⁵ Domingo Adame, *Elogio del oxímoron*, p. 45.

Pero el actor y sus acciones no podían, en los albores del siglo XX, sostenerse más (o fundarse en) las constricciones de un texto o una trama. El cuerpo como elemento escénico limitado busca ser liberado, al mismo tiempo que en las otras artes se busca liberarse de otras limitaciones como la imitación, la figuración, la melodía y la funcionalidad. «La cuestión en torno a la primacía del cuerpo, concretamente en lo que concierne al ámbito de la escena teatral, no surge de manera aislada, sino que se enmarca dentro de un problema mucho más amplio que va a afectar no sólo al teatro sino, en general, a todos los lenguajes artísticos. [...] El teatro, por tanto, acusa la pérdida de la fe en la palabra que a su vez, a partir del último tercio del siglo XIX y en concreto a partir de las teorías wagnerianas, deriva en la puesta en cuestión de la confianza depositada en ella».¹⁰⁶

*

De esta manera, el cuerpo en el teatro puede ser, ante todo, pensado como una herramienta. Es indiscutible que un cuerpo en escena necesita entrenamiento, una técnica especial para transmitir el mensaje o lograr el efecto que se busca, que es algo más allá que la teatralidad.

¹⁰⁶ María José Sánchez Montes, “La corporalidad en la escena contemporánea”, pp. 630-631.

En este sentido podría relacionarse el cuerpo escénico con el cuerpo atlético. Sin embargo, en este último, a diferencia de aquél, podemos hablar de un *cuerpo tautológico*, «esto es, el cuerpo que persigue repetir una configuración precisa en aras de un fin exacto, que para el caso consiste en desplegar magnitudes de rendimiento físico aptas para cumplir con determinadas marcas históricas. Si algún organismo trasciende dichas configuraciones, entonces se convierte en un nuevo paradigma a seguir».¹⁰⁷ En el arte en general, el cuerpo supera los límites de su propio cuerpo —de su tautología, diríamos— para crear un cuerpo otro, un cuerpo distinto al del día a día, que supera el mero entrenamiento y «genera problemas, cuestionamientos en el cuerpo, que abren un campo de pluralidad donde algunas opciones (imágenes, metáforas) pueden convertirse —con la adopción íntima de las mismas y los trabajos de un cuidado personal— en guía de libertad», es decir, se adueña de sí mismo a través de ese cuidado de sí y de un ejercicio especial sobre el cuerpo más allá de su fisicidad más elemental.

La noción de ejercicio puede entenderse de dos maneras: como ejercitación física y como ejercicio o uso de lo cotidiano en sentido político. Dice Martínez de la Escalera: «El cuerpo es *porque* se ejercita y al ejercitarse de cierta mane-

¹⁰⁷ Gustavo Emilio Rosales, “El cuerpo nuestro de cada drama”, p. 51. De esto, además, trata profusamente Michel Serres en *Variaciones sobre el cuerpo*, Víctor Goldstein (trad.), Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011 y, desde otra perspectiva, Hans Ulrich Gombert, *Elogio de la belleza atlética*, Aldo Mazzucchelli (trad.), Buenos Aires: Katz, 2006.

ra (cuerpo pre-formativo que se pone en escena, ni general ni singular). Y recordemos que se ejercita en las normas, las regulaciones, las maneras de hacer, de decir, de sentir, de percibir, de padecer, de desobedecer: en ellas el cuerpo se *conforma* a lo que existe antes que él o se *transforma* desobedeciendo las normas». ¹⁰⁸ En este doble sentido, el cuerpo escénico es materia y formación de esta materia, entrenamiento físico y creación poética. Pero esta creación no es un paso aparte o un proceso independiente. Serres ve esto claramente. Como explica Adrián Cangi, «para Serres la creación no nace ni del torpor ni de la narcosis, sino del entrenamiento del cuerpo». ¹⁰⁹ No existe, pues, un *daimon* creativo ni un trance extático, sino el llevar el cuerpo hacia sus potencias creativas, hacia los límites propios de la disciplina —o en este caso, de la poética teatral— que ejerce. Así, siguiendo a Martínez de la Escalera, el cuerpo en escena genera un *exceso*. «Va más allá del gesto y la postura, de la figura, del control y la armonía del movimiento o de su ausencia. El exceso es la demostración de que la fuerza del cuerpo no es representativa: visibiliza sin pretensión alguna de representación (aunque en ciertas épocas lo haya pretendido)». ¹¹⁰ Refiriéndose a la danza, pero cuyo argumento tomaremos también para el teatro —e incluso para la totalidad de las artes escénicas—: «Lo cierto es que el cuerpo trabajado por la danza se encuentra a sí

¹⁰⁸ Ana María Martínez de la Escalera, “Contando las maneras para decir el cuerpo”, p. 6.

¹⁰⁹ Adrián Cangi, “Escribir el cuerpo: indicios, querellas y variaciones”, *Variaciones sobre el cuerpo*, p. 17.

¹¹⁰ Ana María Martínez de la Escalera, “Danza teórica”, p. 46.

mismo a través del trabajo y la acción. Ni espejo ni biomecánica, ni prótesis ni tan siquiera escritura: lo que redefinimos como acción desde la danza es el trabajo con el cual el cuerpo se encuentra a sí mismo como Otro». ¹¹¹ Muy en la línea de las nuevas teorías del teatro, la actuación no se puede limitar a las herramientas del actor, sino que debe involucrar su cuerpo, es decir lo que él es, en cierta medida, en la medida en que él es su cuerpo.

Por tanto, la acción representada no puede ser simplemente la expresión del virtuosismo estético del actor; ya que, por una parte, su cuerpo no es nada más un instrumento de su ser, *es* su ser. Y precisamente porque *es* su ser, él o ella es también el portavoz de todos los cuerpos en la medida en que el cuerpo del actor, esto es, el actor mismo, se sabe formado por todos al estar constituido por el mismo Deseo proyectante de la totalidad de la humanidad. ¹¹²

Deseo y acción: fuerza, habíamos dicho. Aquí convendría invertir los términos: fuerza y acción: Deseo.

Hemos hablado de la instrumentalización del cuerpo en la historia del pensamiento. En el teatro, puede parecer, el cuerpo es de hecho instrumento. Es ineludible, como vimos, la concepción de cuerpo como herramienta. Sin embargo, en el teatro esta instrumentalidad es subvertida para dar paso a un cuerpo creativo, pleno, ya no medio sino fin en sí mismo.

*

¹¹¹ Ana María Martínez de la Escalera, "Danza teórica", pp. 46-47.

¹¹² José Ramón Alcántara Mejía, *Teatralidad y cultura*, p. 98.

HIPÓTESIS PROVISIONAL:

EL CUERPO DEL ACTOR SE CONSTRUYE COMO INSTRUMENTO SÓLO
PARA EMANCIPARSE DE LA INSTRUMENTALIDAD POR MEDIO DEL
ACTO POÉTICO.

*

«La historia del teatro es la historia de la transfiguración de la forma humana, con el ser humano como el actor de eventos físicos y espirituales, alternando entre la inocencia y la reflexión, la naturalidad y la artificialidad»,¹¹³ escribió Oskar Schlemmer, que formaba parte del teatro del Bauhaus. Esta dicotomía es, precisamente, la que se pone en juego por medio del arte y las nuevas tecnologías, en particular en el bioarte. Es aquí donde entra el juego el concepto de *bioartefacto*.

Un bioartefacto —o *biofacto*, según el término de Nicole Karafyllis— «no disuelve el límite naturaleza/técnica, sino que lo hace manejable hermenéuticamente en relación con los múltiples problemas que resultan del avance biotécnico».¹¹⁴

¹¹³ Oskar Schlemmer, “Mensch und Kunstfigur”, citado por Juliet Koss, “Bauhaus Theater of Human Dolls”, p. 724.

¹¹⁴ Nicole Karafyllis, “Biofactos del arte”, pp. 150-151.

El cuerpo en el teatro ha sido, desde el inicio de su historia, un *bioartefacto*. Aunque la pregunta por la técnica y la biotecnología no se ha hecho presente hasta hace unos años, el teatro siempre ha mostrado una tensión particular entre el cuerpo vivo del actor y la artificialidad intrínseca de la escena, de sus herramientas técnicas y su condición artificial de mundo fuera del mundo, entes fuera de la naturaleza, etc. La pregunta por la existencia del actor en tanto medio, en tanto marioneta (como en el teatro del Bauhaus o con Edward Gordon Craig) o en tanto autómata, se ha hecho presente a lo largo de la historia. Por medio de la técnica —el entrenamiento vocal y corporal, pero también la relación específicamente escénica, tecnológica o no, entre el actor y el espacio— el cuerpo del actor se artificializa y en él se encuentra, en el momento del evento teatral, la dicotomía misma naturaleza/artificialidad. Esta dicotomía es central para el acontecimiento escénico, puesto que determina la dinámica conflictual que es el epicentro del teatro: la artificialidad es, evidentemente, la realización escénica misma, mientras que la naturaleza reside, al menos supuestamente, en el público o bien en el cuerpo del actor. Sin embargo, la relación se vuelve compleja cuando damos cuenta que el espectador, tan sólo en tanto espectador, está situado en una esfera de artificialidad —la convención dramática o escénica— mediada la mayor parte de las veces por instrumentos y técnicas, entre las que se incluye, hemos dicho, el cuerpo mismo del actor.

La técnica teatral, que marcó el desarrollo del teatro desde la tragedia griega y los teatros orientales antiguos, es una extensión del cuerpo, una prótesis virtual que ayuda a llevar hasta sus límites a los cuerpos ejecutantes, funcionando como extensiones. La dicotomía está presente, así, en el cuerpo: en el del actor y el del espectador. El que nos interesa, sabemos, es el del actor.¹¹⁵

Esta separación del cuerpo en la escena obedece a la separación —al menos analítica— entre el cuerpo natural, biológico, y el cuerpo culturalmente formado, «creado». Y es una distinción analítica porque el cuerpo, «la estructura corporizada» (*embodied structure*), «debe ser entendida no como una categoría biológica o sociológicamente fija, sino como un punto de concurrencia entre las condiciones físicas, las simbólicas y las sociales. El cuerpo es una interfaz (*inter-face*), un umbral, un campo de intersección entre las fuerzas materiales y simbólicas, es una superficie donde múltiples códigos (raza, sexo, clase social, edad, etc.) se inscriben; es una construcción cultural que se enriquece con energías de naturaleza heterogénea, discontinua y afectiva o inconsciente».¹¹⁶ Corporizar, de acuerdo a Fischer-Lichte, es «hacer que con el cuer-

¹¹⁵ «Allende el peso de la tecnología corporal en el campo de la *doxa*, [...] la máquina es a la escena, paradójicamente, una puerta de comunicación con su pasado primigenio. Implantes, sensores, estructuras lumínicas preprogramadas, foros que transforman sus posibilidades de configuración espacial con similar ductilidad con la que se mezclan los colores en el cubo de Rubik, suelen ser utilizados para fines rituales, en los que la corporeidad anhela la era en que no hubo rompimiento entre significante y significado» (Gustavo Emilio Rosales, “El cuerpo nuestro de cada drama”, p. 51-52).

¹¹⁶ Rosi Braidotti, “Between the No Longer and the Not Yet: Nomadic Variations on the Body”, s/p. La traducción es mía. Reconocemos como problemática la traducción usual de *embodiment* como «encarnación». La carne, como concepto de Artaud a Michel Henri, no coincide con lo que el concepto de *embodiment* trata

po, o en el cuerpo, venga algo a presencia que sólo existe en virtud de él»; la creación del actor «únicamente existe, pues, en su ejecución física: llega a existir a partir de sus actos performativos y de la singularidad corporal del actor». ¹¹⁷

(Dice Vázquez Rocca: «El tema del cuerpo nos conduce a posiciones filosóficas, artísticas, científicas y tecnológicas encontradas, donde intentan prevalecer intereses económicos asociados a la nueva industria de la ingeniería genética y las prácticas biotecnológicas a ella asociadas. El uso y abuso de la imagen del cuerpo en la publicidad, el arte, la prensa y el cine de anticipación aumenta nuestro desasosiego ante un cuerpo humano que sabemos en constante reestructuración y re-diseño, escindido ente lo natural y lo artificial». ¹¹⁸ La escisión es, en cierto modo, propia del cuerpo hoy. El teatro hace presente esta ruptura y la vuelve parte de su propia dinámica.)

Es en esta corporización, en este elemento esencial para la puesta-en-teatralidad, que el teatro se manifiesta como tal: como un acontecimiento vivo, convivial, convenido y plenamente performático. Y el cuerpo aparece como el agente central de esta manifestación. Sin embargo, en tanto acontecimiento

de señalar. Hemos decidido utilizar el concepto de «corporización», que Erika Fischer-Lichte identifica con el alemán *Verkörperung* y que es diferenciado de «encarnación», en la traducción castellana de su *Estética de lo performativo*, dadas las acepciones de ésta en la teoría teatral, como representación fiel de un personaje: «Ryszard Cieślak encarnó al príncipe en *Il principe constante* de Grotowski», etc.

¹¹⁷ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, p. 172.

¹¹⁸ Adolfo Vázquez Rocca, “Jean-Luc Nancy; la Filosofía del cuerpo y las metáforas de la enfermedad”, s/p.

corporal performático, actúa sobre la realidad y se presenta, pues, como un acontecimiento político.

Como es evidente a partir de Foucault, el cuerpo es el lugar de cruce de las tecnologías y mecanismos de poder, así como el lugar donde se da más energicamente la subjetividad política (¿o es, acaso, el *único* lugar?). Si en la modernidad —de Descartes a Hegel— lo corporal y el mundo físico (*i. e.*, la realidad?) eran territorios a ser conquistados por la razón, en la contemporaneidad la razón es un plexo evanescente a ser conquistado por el cuerpo, dominado por la realidad y sus constituyentes: por el poder. La biopolítica ejerce su poder frente a la vida y la muerte por medio de dispositivos que afectan el cuerpo. Así, el cuerpo se ha convertido en el lugar de cruce y de surgimiento de lo político.

Pero, ¿por qué relacionar teatro y política? Primero, el teatro no hace sino incidir en lo político, puesto que representa la apertura de un nuevo horizonte de comprensión, un nuevo modo de ser lo que se muestra. La sola representación de la realidad no existe en el teatro; éste transforma, re-presenta. Además, Badiou, al pensar el teatro en su *Rapsodia*, llega a una afirmación sobre la política: «Podríamos plantear que hay política cuando se anudan tres cosas: las masas convocadas súbitamente a una consistencia inesperada (los acontecimientos); los puntos de vista encarnados en los actores orgánicos y nombrables (el

efecto de sujeto); una referencia de pensamiento autorizando que pueda hacerse discurso de cómo los actores especificados están articulados, aunque distantes, a la consistencia popular cuyo azar requiere». ¹¹⁹ Las condiciones de posibilidad de aparición de lo político están estrechamente relacionadas, pues, con la dinámica teatral.

Además, la performatividad, ese concepto que hemos abordado profusamente a lo largo del texto, se ha pensado principalmente en su calidad política. La teoría de los enunciados performativos de Austin quedó atrás cuando él mismo propuso la teoría de los actos de habla. La herencia de Judith Butler es abrir el horizonte de pensamiento de la performatividad de género hacia otros espacios de construcción política.

Por tanto, el cuerpo es el locus político que en el teatro se da, entre otros modos, de modo eminentemente político. Frente a la biopolítica (y la necropolítica), el teatro ostenta un *capital somático*, un conjunto de saberes y tecnologías del cuerpo que funcionan —o al menos, pueden funcionar— como locus del pensamiento sobre el cuerpo frente a los mecanismos del poder. El cuerpo en el teatro es explorado de manera que en él acontecen verdades que de otra manera no verían la luz: una verdad más allá de los esquemas culturales, sociales y políticos. El cuerpo en el teatro habla por sí mismo, fuera de la significación

¹¹⁹ Alain Badiou, *Rapsodia por el teatro*, p. 22.

propia del cuerpo en el cotidiano. Y esto lo hace con plena consciencia de la vida que lo cruza: la existencia del actor implica su vida; el teatro la excluye, sólo para re-presentarla poéticamente.

*

Pero la resignificación del cuerpo, necesaria para mostrar un cuerpo otro, ha planteado un problema a lo largo de la historia del teatro, tanto del lado de la teoría como del de la prescriptiva actoral. Con el surgimiento, en la segunda mitad del siglo XVIII, de la estética teatral realista-psicologista y de un «teatro literario», el actor pasa de ser una figura particularmente creativa —pensemos en la improvisación, el encanto y el ingenio del bufón y el actor de los espectáculos populares y el teatro de calle— a un arte que «no debía producir significados nuevos, propios, sino que tenía que limitarse a darles expresión a los que el autor había hallado o inventado en su texto».¹²⁰ Esto está en relación con la instauración de un pensamiento sobre el cuerpo relacionada con ciertas tecnologías que se introducen en la modernidad temprana:

El cuerpo individual o individualidad corporal nace con la revolución industrial, cuando la especialización de las labores y la producción en serie merman la cohesión gremial en torno a los circuitos artesanales y de trueque, e impera un progresivo encumbramiento de los sectores administrativo y comercial. El feudo se reduce a la aldea y ésta a la choza, y en un parpadeo de

¹²⁰ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, p. 160.

algunas décadas la modernidad cubre todo de promesas de bienestar individual que habrán de arribar, como maná, al interior de habitaciones de 45 metros cuadrados.¹²¹

El cuerpo es uno, individual, y ha llegado a constituirse como tal a través de las disciplinas que requería de él la revolución industrial. Competencia, progreso, eficiencia y trabajo son los conceptos que rigen una técnica del cuerpo propia de la modernidad capitalista y que rige hasta nuestros días. En teatro, sin embargo, el desarrollo del drama apuntaba, como hemos dicho, hacia un realismo y un naturalismo que dialogaran con esa realidad en constante cambio que abría a cada minuto las puertas para una nueva forma de entender el mundo, el cuerpo incluido, a partir de los avances científicos, tecnológicos, económicos, etc. Así, era inevitable el surgimiento de un entrenamiento del cuerpo y una técnica actoral que habrían de dirigirse ante todo a la psicología del personaje, pero consecuentemente a la ilusión escénica. El cuerpo orgánico del actor queda puesto en paréntesis por medio de una descorporización (*Entleiblichung*) en aras de un «cuerpo semiótico puro», aquél que «estará en condiciones de traer a presencia, sensorialmente perceptibles y sin falsificar, los significados depositados en el texto y de transmitírselos al espectador».¹²²

El cuerpo se vuelve significante *más allá de sí mismo*.

¹²¹ Gustavo Emilio Rosales, “El cuerpo nuestro de cada drama”, p. 51.

¹²² Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, p. 162.

Esta concepción del cuerpo es plenamente moderna, toda vez que es una concepción que ya estaba vigente en el pensamiento griego desde Homero: el cuerpo y el logos como símbolos del alma y logos como condición de posibilidad de conocimiento del cuerpo.¹²³ Es, otra vez, la noción del cuerpo en tanto algo-más.

En *Semiología teatral*, con toda seguridad el libro más influyente sobre el tema, Anne Ubersfeld se pregunta si existe algo como un signo teatral; concluye que no existe un lenguaje del teatro *per se*, pero que el hecho escénico está en relación con los signos verbales y no-verbales. El cuerpo no está considerado en ningún lado, excepto en una pequeña nota: «Sólo el cuerpo del actor puede, quizá, ser considerado como un sistema de signos “articulado” en partes cuya relación significante/significado sea relativamente arbitraria».¹²⁴ La arbitrariedad (o relatividad) de un signo es una de las características, junto con la doble articulación (en morfemas y fonemas), de un signo lingüístico. Así, a pesar de no mencionarlo en todo el texto, el cuerpo aparece abierto a una significación fuera de la intencionalidad del teatro, de su signicidad esencial (según Ubersfeld). Así, en una nota y con un «quizás» atravesado, Ubersfeld vislumbró la

¹²³ Cf. Emilio Lledó, “En el origen de la corporeidad: una mirada sobre el cuerpo, la muerte y el dolor en Homero” y “Símbolos del alma”, *Elogio de la infelicidad*, Valladolid: Cuatro, 2005.

¹²⁴ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, p. 20n.

potencia del cuerpo en escena a la que hemos apuntado: la de las nuevas teatralidades y el cuerpo en tanto cuerpo.

La idea de que no hay lenguaje teatral «*per se*» es, a partir de la tradición nacida con Artaud, un despropósito. Éste proclamaba en *El teatro y su doble*: «Ese lenguaje desnudo del teatro, lenguaje no verbal sino real, debe permitir, próximo a los principios que le transmiten su energía, y mediante el empleo del magnetismo nervioso del hombre, transgredir los límites ordinarios del arte y de la palabra, y realizar secretamente, o sea mágicamente, en términos verdaderos, una suerte de creación total donde el hombre pueda recobrar su puesto entre los sueños y los acontecimientos».¹²⁵ Al tomar Artaud al cuerpo como centro, como elemento infinitamente explotable a través de la escena, el concebir al teatro como un lugar sin lenguaje propio no tiene sentido. «El cuerpo habla todos los lenguajes, todos los códigos, padece todos los placeres, todos los horrores, todas las metamorfosis, pero, finalmente, el silencio del cuerpo (y su com-uni3n con otros cuerpos) es lo que nos hace habitar la intimidad de la carne festiva y trágica de ser mortales».¹²⁶

Se trata, por lo tanto, de restaurar la “totalidad” (*wholeness*) del cuerpo «a través de la de-simbolizaci3n de ese cuerpo —extrayendo lo (corpo)Real de las

¹²⁵ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, p. 44.

¹²⁶ Sigfredo E. Marín, *Pensar desde el cuerpo*, p. 145.

garras de lo Simbólico— expande el alcance del sentido heideggeriano de revelación de la presencia a través del arte». ¹²⁷ El teatro debe efectuar una «reconquista de los signos de lo existente», «despojándolos de su carácter de signos de manera que recuperen su existencia, al mismo tiempo que evidencia la naturaleza arbitraria de su “signicidad”». ¹²⁸ El cuerpo en el teatro, como hemos mencionado antes, ejecuta una acción significada, puesta-a-significarse, aunque no necesariamente significante.

*

El cuerpo en el teatro fuera de las palabras es, entonces, visual. «La *imagen* que de esta manera él es no tiene relación con la idea, ni en general con una «presentación» visible (y/o inteligible) *de* lo que sea. El cuerpo no es imagen-de. Pero es *venida a presencia*, a la manera de la imagen que viene a la pantalla de la televisión, del cine, viniendo *del* nulo fondo de la pantalla, *siendo* el espaciamiento de esta pantalla, existiendo en tanto que su extensión». ¹²⁹ El cuerpo no es imagen-de, sino imagen-hacia.

«La pintura es el arte de los cuerpos, porque ella sólo conoce la piel, es piel de una parte a otra. Y otro nombre para el color local es la *carnación*. La carna-

¹²⁷ Marc Silverstein, “Body-Presence: Cixous's Phenomenology of Theater”, pp. 508-509. La traducción es mía.

¹²⁸ Marc Silverstein, “Body-Presence: Cixous's Phenomenology of Theater”, p. 509. La traducción es mía.

¹²⁹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, p. 51.

ción es el gran desafío arrojado por esos millones de cuerpos de la pintura: no la encarnación, donde el cuerpo está henchido de Espíritu, sino la simple carnación como el latido, color, frecuencia y matiz, de un lugar, de un acontecimiento de existencia». ¹³⁰ El teatro, a diferencia de la pintura, sí es la *encarnación*: el cuerpo se re-llena de Espíritu —siguiendo los términos de Nancy— por medio de las tecnologías de las que está provista la escena. A pesar de que funciona asumiendo la pintura —la presentación plenamente visual—, la supera por medio de un cuerpo vivo con un modo de ser particular: es más que la piel «de una parte a otra». La escritura, el tocar del cuerpo, viene por medio de la escritura escénica, de la performatividad misma en la que se imbuye la corporalidad teatral. Pero la palabra y el movimiento están también presentes. «Las palabras del actor, que es un cantante, son también su cuerpo. El movimiento del actor, que es siempre danza, termina de construir el signo. Doble celda, cuerpo y palabra, doble liberación en el oficio del actor. Liberar el cuerpo de su saturado cúmulo de signos inconscientes es su tarea, limpiar las palabras del ruido cotidiano y limpiar el cuerpo del lenguaje no verbal de su tribu, su casa, su casta, su identidad». ¹³¹ Palabra y movimiento se vuelven, en tanto imágenes-hacia, en herramientas del cuerpo poiético; esto es, cuerpo que *significa en sí mismo*.

¹³⁰ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, p. 16.

¹³¹ Marco Antonio de la Parra “El cuerpo del actor”, p. 3.

*

He aquí, pues, la relación directa, ya trazada por Judith Butler, entre política y performatividad: el cuerpo comienza a significar en sí mismo lejos de los signos impuestos en el cotidiano sólo por aparecer en escena, por acontecer en ese contexto. La escena tiene la potencia de resignificar cualquier cosa que sea puesta sobre ella, de manera que el cuerpo puede aparecer en completamente otro contexto. El cuerpo es

*

Una pregunta queda: *¿Qué puede el cuerpo en tanto disciplinado?*

El cuerpo puede hablar de sí mismo. El cuerpo en tanto técnica es, vemos en Foucault, paciente del poder. En el teatro, sin embargo, el cuerpo se vuelve agente: vuelca la técnica hacia sí mismo y puede evidenciarla en escena. Se vuelve, incluso sin buscarlo, un cuerpo donde converge lo político, donde se vuelven escénicas —es decir, ante todo *visibles*— las tecnologías que lo cruzan, los dispositivos que lo conforman. El cuerpo en tanto disciplinado puede lo político.

El cuerpo entrenado puede hacer (casi) cualquier cosa. El cuerpo entrenado puede ser cualquier cosa. Combinando la posibilidad ilimitada de significación del cuerpo con los grandes alcances de la técnica actoral y el entrenamiento

del cuerpo, el cuerpo puede ser cualquier cosa en escena: un hombre hoy o hace mil años, una piedra, el viento, un concepto, incluso de los más abstractos. Pero el cuerpo puede ser también sólo él mismo: en la quietud, en el frenesí, en el combate con otros cuerpos, o tan sólo él, dándose. El cuerpo en el teatro puede darse.

El teatro en el teatro puede, pues, interrogar al cuerpo mismo.

IV

EL CUERPO EN LA PALABRA: ESCRITURA Y CORPORALIDAD

Como hemos visto, Artaud declara, a inicios del siglo XX y prefigurando lo que habrían de ser las principales estéticas teatrales por venir, que la palabra es aquello que debe desterrarse del ámbito teatral para conseguir eso que él llama el teatro de la crueldad, ese teatro de asalto a los sentidos y el inconsciente. Lo que busca Artaud, en gran medida, es eliminar el texto para poder así textualizar el cuerpo. Sin embargo, a partir de las teorías artaudianas ha seguido habiendo una «voluntad de palabra», en palabras de Derrida, que ha animado la creación dramática hasta nuestros días: la palabra no ha sido eliminada de muchas de las teatralidades modernas y contemporáneas, sino que ha seguido formando parte relevante de la creación teatral, incluso de la manera más tradicional, creando un texto dramático anterior a la puesta en escena.

La práctica teatral contemporánea ha tenido encuentros y desencuentros con la palabra: desde eliminarla por completo (Pina Baush, Bob Wilson) hasta asumirla ya sea a partir de textos anteriores (Peter Brook, Peter Stein) o de creaciones textuales propias (Tadeusz Kantor y el mismo Brook). Pero al frente de este ánimo de renovación dramática, de esta voluntad de palabra, se encuentran principalmente cuatro dramaturgos, precedidos todos por Alfred Jarry a finales del siglo XIX: Bertolt Brecht y Samuel Beckett en la primera mitad del XX y Heiner Müller y Bernard-Marie Koltès en la segunda.

A partir del total desplazamiento del realismo ofrecido por Jarry, en particular en *Ubu Rey*, y las subsecuentes ideas de Artaud, la dramaturgia habría de caminar por distintos senderos: a inicios del siglo XX, además del simbolismo, el surrealismo, etc., el teatro épico de Brecht, que buscaba confrontar (políticamente) al espectador a través del distanciamiento del espectáculo, presenta una manera de alejarse de las complacencias de la ilusión del teatro realista que le precedía; y el teatro del absurdo de Beckett, cuyo pináculo es *Esperando a Godot* —pero que también tiene momentos representativos en Jean Genet (*Las criadas*), Eugène Ionesco (*La cantante calva*, *Rinoceronte*) y se expande hasta Harold Pinter (*Retorno a casa*) y Tom Stoppard (*Rosencratz y Guildenstern han muerto*)— sugiere la eliminación de la trama aristotélica y la creación de un mundo anti-psicológico, donde los personajes no responden a los estí-

mulos esperados ni son agentes de situaciones emocionalmente complejas, sino que, por medio de la repetición y el sinsentido, la comedia y las imágenes aberrantes, busca llegar a conceptos (muchos de ellos relacionados con el existencialismo) y efectos distintos a los tradicionales.

Así, no quiere decir que el texto dramático haya quedado desterrado, que sea una realidad olvidada. Su función —y ciertamente su importancia en la realización escénica— ha cambiado. Al igual que las nociones que han mutado como consecuencia —el personaje, la ficción, la función dramática y un largo etcétera—, la dramaturgia no se ha extinguido pero está puesta en segundo plano, como condición a posteriori, ante la función del cuerpo en escena.

Aunque podemos pensar la dramaturgia en sentido más amplio como «*el mecanismo dialéctico-analógico mediante el cual se estructura el sistema simbólico-poiético de la teatralidad*»,¹³² es decir, donde podríamos hablar de una dramaturgia del espectáculo, del actor o del espectador —como de hecho se ha hecho—, esta noción, nos parece, se confunde de hecho con el concepto de teatralidad: la teatralidad no necesita de una estructuración previa puesto que en ella está su propia construcción; o bien con el de poética teatral, que es al mismo tiempo condición de posibilidad y resultado efectivo de la teatralidad. Así, pensamos la dramaturgia como el elemento textual y literario de la reali-

¹³² Mario Cantú Toscano, “La dramaturgia de la dramaturgia”, p. 10.

zación escénica que es, en todos los casos, opcional, que pone (o al menos tiene la potencia de poner) en juego las condiciones y posibilidades mismas del drama, del personaje, del conflicto dramático y de la escena. Algunos ejemplos:

1. En la (mal)llamada *narraturgia*, o teatro narrado, una corriente dramática nacida en los noventa, el personaje queda (en algunos parcial, en otros casos totalmente) desterrado de la escena, al convertir las palabras del actor en narración de acciones de un personaje (?) que no está en escena; los cuerpos, al mismo tiempo, están generando acciones que remiten o no a las palabras proferidas. Los cuerpos mismos de los actores, así, no atienden a una realidad otra, la realidad del personaje, sino que se desenvuelven a través de la poíesis en su propio físico estar-en-el-mundo, en palabras de Fischer-Lichte. Así, el personaje no se elimina de la escena, sino que se vuelve virtual, evocado por las palabras y por el cuerpo del actor.

2. *En la soledad de los campos de algodón*, de Bernard-Marie Koltès, escrita en 1985 y estrenada en 1986, propone una situación mínima —un cliente y un dealer hablando, sin que nunca sepamos qué es lo que busca el cliente que el dealer le puede ofrecer— para darle vuelo a un lenguaje lírico, lleno de imágenes, que provoca más que una situación dramática un efecto cercano al de la poesía, es decir, una construcción lingüística sonora, ambigua, llena de figuras

retóricas y no necesariamente narrativa. Los personajes «dialogan» en grandes monólogos que rompen parcialmente la calidad conversada del coloquio, pero que crean situaciones evanescentes pero no por ello menos potentes. El texto no incluye ningún tipo de didascalía, por lo que las palabras mismas presentan un problema para la realización escénica y la dirección: ¿Los actores solos hablando frente a frente? ¿En qué situación: un callejón trazado realísticamente, oscuro y con basureros, o un escenario vacío? ¿Cómo serán las actuaciones, la creación de los personajes? ¿Además de lanzar las palabras, los personajes están haciendo algo? ¿Cuál es el tiempo y el espacio de la obra?

En resumen: el único material que ofrece el texto dramático es la palabra, lírica y desnuda, sin indicaciones, y alrededor de ella flotan todas las posibilidades de realización escénica.

3. Heiner Müller, dramaturgo alemán de la segunda mitad del siglo XX, dio un giro a la dramaturgia por medio de la experimentación con el lenguaje y las formas, tanto dramáticas como escénicas. Sus textos exploran a menudo la violencia y la sordidez de un mundo en decadencia. Sus textos poseen un carácter abierto:

En vez de fábulas que uno puede contar después, sus piezas muestran fragmentaciones difícilmente accesibles y cada vez más codificadas, que muestran las acciones tan sólo en forma de abreviaturas, despedazadas, por decir-

lo de alguna manera, y presentadas en sus distintos pedazos. Su estética se caracteriza por la amalgama de prosa, versos libres y rima, groserías, gran guiñol y metáforas barrocas. A veces sus textos parecen más bien escenarios y se leen como comentarios a piezas que sólo surgen como tales en el escenario, en la interrelación entre los actores y la fantasía creadora del director y del escenógrafo. Son como partituras que exigen ser completadas escénicamente.¹³³

La dramaturgia, pues, es algo a ser no sólo realizado o activado en escena, sino completado. El texto es siempre algo incompleto puesto que está en relación con la interpretación, pero en el caso del texto dramático es todavía más evidente: es potencia de ser-escena. Al igual que el teatro es siempre actualización: el texto, para Müller, debe serlo también.

Los personajes se funden con sus palabras, se desdibujan tanto como se desdoblán en otros. En *La máquina Hamlet (Hamletmachine)*, las didascalias apuntan personajes como Hamlet u Ofelia, aunque nunca vemos esos personajes ni por sí mismos ni por sus acciones —en muy poco se parecen a los personajes de Shakespeare excepto en ciertas palabras—, e indicaciones escénicas como

Universidad de los muertos. Cuchicheos y murmullos. Desde sus lápidas (cátedras) los filósofos muertos arrojan sus libros sobre Hamlet. Galería (ballet) de las mujeres muertas. La mujer en la soga. La mujer con las venas cortadas etc. Hamlet las observa en la pose de un visitante de museo (tea-

¹³³ Werner Shuilze-Reimpel, citado por Orestes Sandoval, “Máscaras ocultas/ al desnudo/ Material de trabajo/ Cuerpos fragmentados”, *Textos para el teatro*, p. 167.

tro). Las mujeres muertas le arrancan las ropas del cuerpo. De un ataúd erigido con la inscripción HAMLET 1 salen Claudio y, vestida y maquillada como ramera, Ofelia. Striptease de Ofelia.

La escena se vuelve polimorfa a partir del texto conflictivo: ya no hay unidad de pensamiento, ni de trama, ni de personaje: todo se desdobra, se reformula, se pone en crisis. Es un teatro de la crisis tanto en los temas que trata como en lo que plantea para la escena. Lo que se busca eliminar, pues, no es la palabra en tanto elemento escénico, sino su primacía frente a las demás, la estructura teológica que comporta: no existe más la verdad del texto y la comprobación de la escena, sino un conjunto de elementos que buscan un equilibrio, un entretejido visual, corporal, aurático y de convención-convivio: es decir, según lo que hemos visto, un entretejido performático, escénico en todo el alcance de la palabra. La «voluntad de palabra» de la que habla Derrida está hoy reafirmada en el cuerpo.

*

Hemos visto con Butler que a través de acciones del día a día se construye el cuerpo, o bien un cuerpo, el cuerpo individual tanto como el universal, y con ello la diferencia sexual, etc. Sin embargo, a partir de esos estudios, y con el antecedente que hemos visto de Artaud, llega un momento en que lo que se

busca es escribir sobre el cuerpo, o mejor: escribir el cuerpo. «Existen maneras distintas de textualizar al cuerpo: los testimonios corporales que Antonin Artaud deja en una abundante correspondencia con sus amistades; las ideas de Hélène Cixous sobre una escritura hecha con la percepción del cuerpo; las reflexiones de Luce Irigaray sobre una ética de la diferencia sexual»,¹³⁴ etc. Cixous, siguiendo el camino trazado por Butler, busca, a través de la teoría y la práctica, encontrar las condiciones de posibilidad y los efectos de una escritura femenina. Ésta sería, precisamente, una escritura que parta del cuerpo y haga cuerpo. «De aquí proviene la preocupación por una escritura que se ubica en el cuerpo y que desordena todos los discursos porque devuelve la voz a las necesidades, los apetitos, las pasiones y enfermedades de un cuerpo que hemos aprendido a silenciar y negar».¹³⁵

Si bien el cuerpo es evanescente, no por eso puede dejar de ser tratado por la filosofía; esto lo ve bien Nancy, quien disecciona el concepto por medio de una mezcla de historia del pensamiento filosófico y un lenguaje literario, a menudo casi metafórico.¹³⁶ Nancy entiende el conflicto: el cuerpo no es pura forma, pero tampoco pura materia; no es sujeto ni objeto, y al mismo tiempo

¹³⁴ Gabriel Weisz, *Dioses de la peste. Un estudio sobre literatura y representación*, México: Siglo XXI/UNAM, 1998, p. 14.

¹³⁵ Gabriel Weisz, *Dioses de la peste. Un estudio sobre literatura y representación*, p. 17.

¹³⁶ Un ejemplo: «Y todo termina por hacer cuerpo, hasta el *corpus* de polvo que se junta y que danza un baile vibrante en el delgado haz de luz con el que acaba el último día del mundo». Jean-Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, p. 26.

es las dos cosas; podemos pensarlo sólo desde el cuerpo-otro pero ese cuerpo nunca será el nuestro, el que determina nuestra forma de ver el mundo, de ser en el mundo; en fin, el cuerpo no soy yo, pero no existe un yo sin el cuerpo-en-que-soy.

Es cierto que el cuerpo no puede ser pensado como unidad, como sistema complejo, y mucho menos como a priori. Es ése el centro teórico de Nancy: el cuerpo como partes bajo una unidad virtual: el cuerpo como suma, como *corpus*.

Este modo de hacer hablar al cuerpo lo sustrae del horizonte bio-teleológico del organismo para entregarlo al horizonte del acontecimiento, lo cual implica dejar de pensar en un cuerpo organizado sobre la base de una finalidad separada de sí mismo, ya sea que le trascienda o le anteceda. Ya no se podrá hablar de finalidades en función de un cuerpo post-orgánico o in-orgánico que se encuentra direccionado a un fin trascendente, sino que lo que acontece, sucede como evento determinado en sí mismo.¹³⁷

Esto es, al menos parcialmente, el concepto de cuerpo que hemos utilizado hasta ahora: el del cuerpo como acontecimiento. Pero Nancy va más allá: toma el cuerpo en su relación con la escritura, que es una manera de modificarlo: de, en sus propias palabras, tocarlo.

«Que se escriba, no *del* cuerpo, sino el cuerpo mismo. No la corporeidad, sino el cuerpo. No los signos, las imágenes, las cifras del cuerpo, sino solamente el

¹³⁷ Adolfo Vázquez Rocca, “Jean-Luc Nancy; la Filosofía del cuerpo y las metáforas de la enfermedad”, s/p.

cuerpo. Eso fue, y sin duda ya no lo es, un programa de la modernidad». ¹³⁸ El cuerpo se ha inundado de significaciones externas: ya no es un cuerpo al que se le busca la unidad soterrada bajo el concepto de alma, sino un cuerpo cruzado por signos de todo tipo. En cambio, para Nancy escribir es tocar el extremo, el límite. Pero una pregunta queda:

¿Cómo entonces tocar el cuerpo, en lugar de significarlo o de hacerlo significar? Uno está tentado de responder con prisa que o bien eso es imposible, que el cuerpo es lo ininscriptible, o bien que se trata de remedar o de amoldar el cuerpo a la misma escritura (bailar, sangrar...). Respuestas sin duda inevitables — sin embargo, rápidas, convenidas, insuficientes: una y otra hablan en el fondo de *significar* el cuerpo, directa o indirectamente, como ausencia o como presencia.

[...]

No le ocurre, pues, otra cosa a la escritura, si algo le ocurre, que tocar. Más precisamente: tocar el cuerpo (o más bien, tal o cual cuerpo singular) *con lo incorporal* del «sentido». Y, en consecuencia, *hacer que lo incorporal conmueva tocando de cerca*, o hacer del *sentido* un toque. ¹³⁹

La significación del cuerpo es ya un lugar común, un efecto de la vida hoy: significar el cuerpo ya no lo hace hablar, tanto en sentido político como en el más íntimo.

El cuerpo, siendo individual, es también (de cierta manera en la cual debemos reflexionar) materia de la experiencia colectiva en sentido estricto, no figurado. Y ello vale incluso para lo que defendemos como nuestro cuerpo más secreto, más íntimo: cuerpo del placer, de las necesidades —

¹³⁸ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, p. 11.

¹³⁹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, p. 12. Los énfasis son del autor.

¡corporales!—, cuerpo del miedo, de la desesperanza, cuerpo del bienamor y del malamor, cuerpo de la violencia. Todos estos modos de haber cuerpos o experiencias pasan no obstante por el lenguaje: por el símbolo, el significado y la referencia, por la metáfora y la metonimia, por la denominación. La vida del cuerpo mediada por el lenguaje es así porque la experiencia del cuerpo se transmite a otros (o se piensa para uno mismo en el nombre y el atributo, en la interjección y el lamento, esto es en el performativo), o es experiencia que persigue el intercambio de ideas u opiniones, o también la socialización de su significado.¹⁴⁰

La relación que hace Nancy entre cuerpo y escritura como relación necesaria tiene como centro la condición teórica de no subordinar aquél a lo incorporeal del sentido: el cuerpo no se limita a la significación —no es escritura— sino que es el lugar en donde necesariamente repara la escritura. Y el pensamiento ya no es un obstáculo, ya no es una dicotomía con respecto al cuerpo, sino que es, tomando el término teatral de Fischer-Lichte, un «bucle de retroalimentación». «No tiene sentido hablar de cuerpo y de pensamiento separados uno de otro, como si pudiesen ser subsistentes cada uno por sí mismo: no son otra cosa que su tocarse uno a otro, el tacto de la fractura de uno por otro, de uno en otro. Ese toque es el límite, el espaciamiento de la existencia».¹⁴¹ Al fin y al cabo es la existencia misma la que está en juego. «*El cuerpo expone la fractura de sentido que la existencia constituye, sencilla y absolutamente.* [...] El cuerpo no es ni “significante” ni “significado”. Es expositor/expuesto: *ausge-*

¹⁴⁰ Ana María Martínez de la Escalera, “Contando las maneras para decir el cuerpo”, p. 6.

¹⁴¹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, p. 31.

dehnt, extensión de la fractura que es la existencia.»¹⁴² Esta fractura de sentido de la existencia es lo que muestra el toque de la escritura: el cuerpo está en un limbo del que sólo la escritura puede rescatarlo.

*

HIPÓTESIS PROVISIONAL:

EL TEATRO EXPONE, POR MEDIO DEL CUERPO PRESENTE Y AURÁTICO, ESTA FRACTURA DE SENTIDO.

*

Según hemos argumentado, el teatro ha borrado las huellas de la significación del cuerpo en aras de algo más; escribe directamente el cuerpo, su historia, sus avatares: sus potencias: sus modos de ser. «El campo de investigación del cuerpo debe darse precisamente en la intersección entre teatro y la escritura, entre la práctica y la teoría».¹⁴³ Pero no, es evidente, desde una escritura que actúe como generadora de sentido o como *telos* de la realización escénica, sino una escritura que toque el cuerpo, que lo haga decir sus límites sin significarlos. Escribir el cuerpo «es una tentativa de comunicar el cuerpo sin significarlo, de plasmar el texto siguiendo las formas de la carne. La escritura

¹⁴² Jean-Luc Nancy, *Corpus*, p. 22. El énfasis es del autor.

¹⁴³ José Ramón Alcántara Mejía, *Teatralidad y cultura*, p. 91.

apropiada del cuerpo se posiciona sobre el límite que separa el pensamiento desde el cuerpo, del cual el lenguaje toca su indecible alteridad». ¹⁴⁴

Nancy es categórico: «Desde los cuerpos, nosotros tenemos los cuerpos como nuestros extraños. Nada que ver con dualismos, monismos o fenomenologías del cuerpo. El cuerpo no es ni substancia, ni fenómeno, ni carne, ni significación. Sólo el ser-excrito». ¹⁴⁵ Un ser que se proyecta hacia afuera, que existe, al ser escrito, dirigido hacia afuera. Podemos decir que el cuerpo es el lugar de la significación y resignificación del cuerpo en tanto ente poético, y que el teatro —las nuevas teatralidades en particular— permiten esta configuración.

*

Pero una pregunta queda: *¿Qué puede el cuerpo en la palabra?*

Puede crear paisajes desérticos o pantanosos, antiguos o actuales, aquí o lejos, el mar o la tierra, objetos existentes o imaginarios, sueños: puede evocar el espacio: puede hacer nacer un espacio.

Puede evocar imágenes, sensaciones, emociones y puede romperlas y mezclarlas con otras y sacarlas de su contexto y manejarlas a su antojo. Puede hablar desde ninguna parte o desde muchas, como un coro, o desde todas, como un

¹⁴⁴ Adolfo Vázquez Rocca, “Jean-Luc Nancy; la Filosofía del cuerpo y las metáforas de la enfermedad”, s/p.

¹⁴⁵ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, p. 19.

ente escénico abstracto. Puede la abstracción. Puede la más absoluta concreción.

El cuerpo en la palabra puede erigir una tempestad, ganar una guerra, matar a un hijo, hablar desde el exilo, puede hacer hablar a los sin voz, puede gritar sin gritar, lanzar un lamento sin llanto, puede dar vida al oráculo y hablar de lo que será, puede inventar palabras y que signifiquen su cuerpo mismo. El cuerpo en la palabra puede traer a la presencia cualquier cosa, para que esa presencia se desvanezca como llegó, sin tiempo ni espacio, sin secuencialidad ni trama. Sólo la presencia.

El cuerpo en la palabra puede la presencia.

CONCLUSIONES

Hemos insistido a lo largo del texto en las ambigüedades que figura pensar el cuerpo. En relación con lo exterior y lo interior, pero aun en relación consigo mismo, el cuerpo es una cosa y su contrario: una paradoja que en su existencia obstaculiza (si no es que imposibilita) cualquier intento de aprehenderla como concepto. ¿Qué se puede decir del cuerpo sin recurrir inevitablemente a una transgresión del principio de no contradicción? «Cuerpo oxímoron polimorfo: adentro/afuera, materia/forma, homo/heterología, auto/alonomía, crecimiento/excrecencia, mío/nada...». ¹⁴⁶ Lo que es más:

El cuerpo-lugar no es ni lleno, ni vacío, no tiene ni fuera, ni dentro, como tampoco tiene partes, totalidad, funciones, o finalidad. Sin falo y acéfalo en todos los sentidos, si se puede decir. Es, eso sí, una piel diversamente plegada, replegada, desplegada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, orificiada, evasiva, invasiva, tersa, relajada, excitada, confundida, ligada, desligada. Bajo estos modos y bajo mil otros (aquí no hay «formas *a priori* de la intuición», ni «tabla de las categorías»: lo trascendental está en la indefinida mo-

¹⁴⁶ Jean-Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, p. 33.

dificación y modulación espaciosa de la piel), el cuerpo *da lugar* a la existencia.¹⁴⁷

El concepto de teatro —¿también, acaso, su *naturaleza*?— es también difícil de aprehender en tanto acontecimiento de contradicciones, espacio que es muchos espacios y muchos tiempos, lugar de detención y liberación del significado; es también oxímoron. Para Anne Ubersfeld, «el oxímoron teatral es la figura de las contradicciones que hacen avanzar las cosas; pero el trabajo de la práctica teatral puede ser el de mostrarlas apenas para cubrirlas al instante con espeso velo [...] El teatro es figura de una experiencia real, con sus contradicciones explosivas que la escena ofrece como oxímoron».¹⁴⁸

Pensamos: oxímoron ser-cuerpo-teatro. Éste último, el teatro, «es el mundo en el sentido más heideggeriano de la palabra, y el teatro-mundo se revela y es revelado por el cuerpo performativo. De pronto, el mundo todo es encarnado por ese cuerpo que per-forma, da forma, a aquello que no podemos conocer, sólo “aprehender” con nuestro propio cuerpo que re-acciona, despierta del sueño de la razón y entra en contacto consigo mismo».¹⁴⁹ En el centro de este (teatro-)mundo está el cuerpo, lo performativo de la corporalidad presente y aurática, aun en su calidad oximorónica: el actor «se fuga de la prisión platónica del cuerpo, rompe con las ataduras artaudianas de la palabra siempre inú-

¹⁴⁷ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, p. 15.

¹⁴⁸ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, pp. 209-210.

¹⁴⁹ José Ramón Alcántara Mejía, *Teatralidad y cultura*, p. 113.

til. Busca la total libertad para perderla en la escena y solamente ser lo que no se es». ¹⁵⁰

En palabras de Nancy, el cuerpo «da lugar a que la existencia tenga por esencia no tener esencia. Por eso es por lo que *la ontología del cuerpo* es la ontología misma: ahí el ser no es nada previo o subyacente al fenómeno. El cuerpo es el ser de la existencia». ¹⁵¹ Tanto como el cuerpo es el *ahí* del ser, en el teatro se revela el *ahí* del cuerpo.

*

Hemos buscado, a través del análisis de tres modos del cuerpo en el teatro, llegar a una estética del cuerpo en el teatro, que como principio, y siguiendo a las ontologías estéticas, sería también una ontología. En el camino, hemos llegado al argumento de Nancy —al mismo tiempo callejón sin salida y apertura de un campo de estudio amplísimo— que dice que la filosofía del cuerpo es la ontología misma. Siguiendo esto, una estética del cuerpo será también una ontología, un estudio del ser en tanto ser-cuerpo.

Pero una estética del cuerpo en el teatro está lejos de ser completada. Hemos presentado una tipología, una introducción para apuntalar hacia donde podrá ir el análisis del cuerpo como individualidad y totalidad, como texto y fuera-del-

¹⁵⁰ Marco Antonio de la Parra “El cuerpo del actor”, p. 7.

¹⁵¹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, p. 15.

personaje, como trama y como abstracción. Hace falta, acaso, una investigación profunda, una arqueología del cuerpo en la escena, de los modos en que se ha dado a través de la historia.

Sin embargo, apuntamos un camino. El teatro, pues, presenta una forma particular de ver, de sentir. Esta forma, siguiendo a Perniola, está relacionada con el ritual, con la irrupción de algo nuevo y diferente: es un modo del sentir que involucra dos lados, no sólo el del sintiente, y que a partir de este choque hace nacer un prodigio, una dinámica otra. «En la representación teatral lo que ocurre es, como lo hemos señalado, efectivamente una construcción estética del “sí mismo” teatral en la persona del agente, es decir, del actor. Esta construcción implica a su vez la construcción estética del mundo en el que el “sí mismo” se desenvuelve en relación con el otro, y a la vez sugiere la transformación de ese mundo, con lo cual se constituye propiamente la trama teatral».¹⁵²

El teatro es, en este sentido, un lugar especial del sentir. Ante la hiperestetización de la realidad (que evidentemente está relacionada con la *aísthēsis* y no con el *ménos*),¹⁵³ es decir, la proliferación de experiencias sensibles y particu-

¹⁵² José Ramón Alcántara Mejía, *Teatralidad y cultura*, p. 123.

¹⁵³ Mario Perniola distingue, en *Del sentir*, dos formas de sentir diferentes: la *aísthēsis*, la serenidad, y el *ménos*, la posesión. Mientras que el primero es un «sentir cósmico», un sentir del hombre con lo que lo rodea, el *ménos*, escribe Perniola, «es un sentir *teátrico*, un ofrecerse con entusiasmo a ser poseídos por fuerzas cuya dinámica resulta enigmática y contradictoria, o, en cualquier caso, extraña a la tranquila identidad del sujeto individual».¹⁵³ Ese modo de sentir, que está presente en el día a día pero que Perniola relaciona con el teatro, «tiene que ver con el asombro por algo que está, de forma inesperada e incluso contra toda verosimilitud, presente aquí y ahora, en carne y hueso, con una concreción y una corporeidad radicalmente distintas del

larmente visuales; y aún más: ante la el camino que ha tomado el arte asimilando la posmodernidad, es decir, hacia la eliminación de contenido sensitivo y trabajando con el concepto y su dispersión, la siempre presencia del teatro, su efecto convivial, su aura inefable y su trabajo de significación/designificación del cuerpo —y, en consecuencia, del mundo— permiten esa forma hoy extraordinaria de sensibilidad, de sentir. Artaud es claro: «El teatro es el único lugar del mundo y el último medio general que tenemos aún de afectar directamente al organismo, y en los periodos de neurosis y de sensualidad negativa como la que hoy nos inunda, de atacar esta sensualidad con medios físicos irresistibles».¹⁵⁴

«Desde que el arte ya ha perdido su lugar y ha empezado a flotar entre los mundos de la publicidad y los *media*, la última cosa que resiste es el cuerpo»; sin embargo los artistas escénicos, dice Paul Virilio, «son artistas del *habeas corpus*, aportan sus cuerpos. Aun así, ellos señalan la línea de avanzadilla, la posibilidad de ir más allá del cuerpo pasa por ellos. Lo dramático del teatro, la danza y el *body art*, en el sentido que venimos hablando, es que prefiguran un límite».¹⁵⁵

Además, dice José Luis Moraza:

carácter espectral de la sensología. Lo teátrico siempre es prodigioso: constituye la irrupción, contra toda expectativa, de un suceso que se juzga muy improbable, cuando no imposible» (p. 133).

¹⁵⁴ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, p. 90.

¹⁵⁵ Paul Virilio en conversación con Catherine David, “Alles Fertig: se acabó. Una conversación”, s/p.

La verdad es que el vínculo entre representación y cuerpo ocupa una posición nuclear a lo largo de toda la tradición del arte occidental. En concreto me refiero a toda una serie de trabajos que estuvieron ligados con los modos en los que la representación del cuerpo [...] desvelaba los modos en los que el cuerpo tal como viene dado no puede ser pensado sin relación a unos parámetros corporales. Es decir, como una construcción histórico-cultural sin la cual no podríamos ni siquiera percibirlo. Es decir que no habría ni siquiera existido por una parte una historia del cuerpo humano y por otra una historia de la representación del cuerpo humano, sino que justamente es una única red de imágenes, de referencias, de reflexiones mitológicas, iconográficas, etcétera.¹⁵⁶

El arte, con esto, ha pensado al cuerpo en tanto representación desde que existe; ambas forman un vínculo importante, con el que nació el arte mismo. A pesar de esto, la teoría del arte y la estética como disciplinas han dejado de lado al teatro; rara vez encontramos una filosofía del teatro, ni un pensamiento estético que abrevie de la práctica escénica, mucho menos teatral. La performatividad como concepto filosófico ha sido más relacionada con el arte acción y el performance, al cual le dio nombre; las ideas de tiempo y movimiento han sido más pensadas con respecto al cine, y un largo etcétera. El teatro reúne todas ellas y más, y las problematiza en la práctica. Una estética del teatro tendrá como tareas, y como recompensas, pensar la performatividad no sólo desde lo político (como se ha tratado desde Butler hasta el performance), sino desde la creación de mundos a partir de la poíesis; el tiempo, el espacio y su

¹⁵⁶ José Luis Moraza, “Cuerpo e imagen en la nueva danza”, *Cuerpos sobre blanco*, pp. 91-92.

transformación, su amalgamamiento conforme a distintos modos; el problema de la representación, no sólo con respecto a lo visual, sino también con los demás sentidos; la convención y el convivio, dos categorías que, si bien son indispensables para pensar el teatro, podrían ser de utilidad para pensar la constitución del mundo (algo a lo que ya apunta la performatividad: ¿será que el mundo, además de tener un modo de ser narrativo, como para Ricœur, tiene un modo de ser escénico?); la relación naturaleza/artificialidad; otras que no revisamos en este texto, como el deseo y sus dinámicas, la violencia implícita, la negación radical del ente real, la suspensión del criterio de verdad,, la desterritorialización, etc.; así como, evidentemente, el cuerpo como lugar de choque, de experiencia, de ser sin sujeto, de potencia, de significación y de la dinámica propia de la ontología, la presencia y la ausencia.

*

Así, esta estética del teatro tiene que ser necesariamente una estética del cuerpo, es decir, un estudio sistemático de las formas de aparecer que el cuerpo tiene tanto como objeto real como inserto en una dinámica política, cultural, social, etc.

En el centro de este estudio deberá estar la performatividad y, por consiguiente, las concepciones de corporización. Este concepto «hace hincapié en que el

físico estar-en-el-mundo del hombre es la condición de posibilidad para que el cuerpo pueda fungir y ser entendido como objeto, como tema y constitución de símbolos, como material para la constitución de signos y como producto de inscripciones culturales». ¹⁵⁷ Esta condición de posibilidad es lo que puede ser entendido de manera preferencial a partir de la escena, del teatro. Como dice Fischer-Lichte, «es legítimo colegir que, tanto en la teoría de Austin como en la de Butler, la realización escénica es la esencia de lo performativo, aunque ninguno de ellos use el término realización escénica en ningún momento». ¹⁵⁸ Aún más: «El sentido convierte al cuerpo en corporeidad, todo hábito del cuerpo es histórico y cultural. El cuerpo es narrado por el movimiento. El cuerpo narra al espíritu». ¹⁵⁹

El cuerpo narra el espíritu, dice de la Parra. Fuera de su connotación metafórica, el enunciado posee mucho de verdad: en tanto, como repetimos a lo largo del texto, el cuerpo es el lugar de cruce de una multiplicidad de fuerzas —mecanismos, tecnologías, representaciones, significados, textos—, el cuerpo es eso que puede dar cuenta de lo que somos en tanto espíritu. El teatro explora eso que somos por medio de su uso del cuerpo, al mismo tiempo que es un antídoto a las representaciones del cuerpo en los medios masivos de comu-

¹⁵⁷ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, pp. 183-184.

¹⁵⁸ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, p. 59.

¹⁵⁹ Marco Antonio de la Parra “El cuerpo del actor”, p. 13.

nicación, que, a su vez, se convierten en formas de ser del cuerpo hegemónicas, culturalmente «instituidas». Las posibilidades del cuerpo en el teatro, las aperturas de sentido, los nuevos horizontes para pensar el cuerpo en su materialidad pero también en su performatividad lo vuelven el locus destacado para su análisis teórico-filosófico.

Dice Gabriel Weisz: «El teatro es el medio ideal para metaforizar al pensamiento en cuerpo. Contra la imposición orgánica de las leyes que viven incrustadas en nuestro cuerpo surge el concepto de un cuerpo negativo [...] Tenemos un pensamiento desalojado y analizable, aspecto que apela a la empresa del cuerpo negativo; en este caso, un cuerpo desalojado».¹⁶⁰ Se trata de poner en juego el imaginario social del cuerpo, de darle nuevas formas de ser y de mostrarse. Por eso es una estética.

*

Dice Nancy que una ontología del cuerpo es imposible, porque ésta es la ontología misma. No se trata de preguntarse de la existencia del cuerpo como tal—en vez de eso hemos trazado una estética del cuerpo, es decir, un estudio de sus formas de aparición—, sino del sentido que el cuerpo nos abre con relación a lo que es. «Nancy argumenta que para describir cómo emerge el sentido

¹⁶⁰ Gabriel Weisz, *Cuerpos y espectros*, p. 33 y 34.

en nuestro tiempo necesitamos una ontología que comience por la contemporaneidad del cuerpo *con* otros cuerpos (la co-pertenencia de los cuerpos) pero también que esta co-pertenencia es el locus del sentido porque el contacto o toque entre los cuerpos genera sentido a partir de la sola materialidad». ¹⁶¹

Alcántara Mejía propone una analogía del cuerpo y el personaje con el ser:

La *representación* de *acciones*, dos términos que invitan a reflexionar sobre qué acciones y qué es exactamente su representación. Tal vez no nos habíamos dado cuenta de las preguntas implícitas porque veíamos al personaje como ese Ser de la ontología clásica, con atributos abstractos impuestos por una metafísica platónica. No habíamos percibido que tal Ser es una construcción imaginativa, y como tal lo concebíamos como prisionero del cuerpo, rechazando el deseo y creando un ideal, también imaginario. Nos negábamos nosotros, cultura occidental, aquello que es naturalmente asumido por las culturas no occidentales: nuestra corporeidad, y con ello, también otra forma de conocimiento. ¹⁶²

Así pues, con la destitución del personaje como construcción fundamental de lo dramático, el teatro es también ese lugar sin sujeto, sin Ser trascendente, y en tanto tal nos ofrece una estructura ajena a la metafísica para pensar problemas plenamente ontológicos. No es el Ser, sino lo que es en tanto que es, en tanto existente e inmanente: corporizado. «El actor, al salirse de sí mismo para interpretar un personaje “en el material de la propia existencia”, apunta expresamente a la duplicidad y a la distancia esencial que fundan ese personaje». ¹⁶³

Así, el teatro pone en escena, es decir, vuelve performativa la evidencia de que

¹⁶¹ Alison Ross, *The Aesthetic Paths of Philosophy*, p. 150. La traducción es mía.

¹⁶² José Ramón Alcántara Mejía, *Teatralidad y cultura*, p. 108.

¹⁶³ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, p. 158.

el cuerpo, como el ser, es una fractura. En el sentido de Nancy, por lo tanto, el teatro toca al cuerpo como él pretendía en *Corpus* tocarlo con la escritura: el cuerpo se desdobra en sus contradicciones, en su calidad oximorónica, y se muestra en su ser al espectador y al actor mismo. El teatro escribe el cuerpo, sin pertenecer esta escritura al dominio de la semiótica, de significante y significado: el cuerpo no se «semiotiza», no se vuelve texto, sino que se muestra como cuerpo-ahí, como cuerpo-aquí de la existencia.

Y es el cuerpo el lugar porque, dijimos, es el lugar mismo de la existencia humana, el ser sin sujeto, pero también porque «en el pensamiento del cuerpo, el cuerpo fuerza al pensamiento a ir siempre más lejos, siempre demasiado lejos: demasiado lejos para que aún sea pensamiento, pero nunca lo bastante lejos para que sea cuerpo».¹⁶⁴

¹⁶⁴ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, p. 31.

OBRAS CONSULTADAS

ADAME, Domingo, *Elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005.

ALCÁNTARA Mejía, José Ramón, *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*, México: Universidad Iberoamericana, 2002.

ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, Tomás Calvo Martínez (pról., trad. y notas), Madrid: Gredos, 1982.

—, *Poética*, Juan David García Bacca (versión directa, introd. y notas), México: UNAM, 1946.

ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Enrique Alonso y Francisco Abelenda (trad.), Barcelona: Edhasa, 1986.

BADIOU, Alain, *Rapsodia por el teatro: breve tratado filosófico*, E. Arauxo Iglesias y L. Martul Tobio (trad.), Málaga: Ágora: 1993.

BARTHES, Roland, *Ensayos críticos*, Carlos Pujol (trad.), Barcelona: Seix-Barral, 1983.

BATY, Gaston y René Chavance, *El arte teatral*, Juan José Arreola (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

BRAIDOTTI, Rosi, “Between the No Longer and the Not Yet: Nomadic Variations on the Body”, conferencia en el 4th Feminist European Conference, <<http://www.women.it/cyberarchive/files/braidotti.htm>>.

BRAVO Reinoso, Pablo, “Deleuze y Merleau-Ponty: Sujeto, cuerpo y saber; entre el capitalismo y la esquizofrenia”, *Revista Observaciones Filosóficas*, no. 15, 2012-2013.

BRIGDMONT, Peter, *La liberación del actor*, Luz Ramos Altamira (trad.), Castellón: Ellago, 2002.

CANTÚ Toscano, Mario, “La dramaturgia de la dramaturgia. Una aproximación desde las ciencias de la complejidad”, edición electrónica del autor (inédita).

CRAGNOLINI, Mónica, “Del cuerpo-escritura. Nietzsche, su ‘yo’ y sus escritos”, *Moradas nietzscheanas*, México: UACM, 2009.

DAVID, Catherine y Paul Virilio, “Alles Fertig: se acabó. Una conversación”, *Colisiones*, San Sebastián: Arteleku, 1996.

DE TORO, Fernando, *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*, Madrid: Iberoamericana, 1999.

DE LA PARRA, Marco Antonio, “El cuerpo del actor”, *CELCIT. Teatro: Teoría y práctica*, no. 12, Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, 2011, accesible en

<<http://www.celcit.org.ar/bajarArchivo.php?id=012&t=publicaciones&c=typ&e=pdf&f=012.pdf>>.

DELEUZE, Gilles, *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Buenos Aires: Cactus, 2005.

DERRIDA, Jacques, “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, *La escritura y la diferencia*, Patricio Peñalver (trad.), Barcelona: Anthropos, 2012.

DUBATTI, Jorge, *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires: Atuel, 2007.

—, *Filosofía del teatro II: Cuerpo poético y función ontológica*, Eduardo del Estal (pról.), Buenos Aires: Atuel, 2010.

—, *Introducción a los estudios teatrales*, México: Libros de Godot, 2011.

EGRI, Lajos, *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*, Silvia Peláez (trad.), México: UNAM/CUEC, 2009.

FARINA, Cynthia, *Arte, cuerpo y subjetividad: Estética de la formación y pedagogía de las aficciones*, tesis doctoral, accesible en

<http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/43042/1/TESIS_CYNTHIA_FARINA.pdf>.

FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Óscar Cornago (introd.), Diana González Martín y David Martínez Perucha (trad.), Madrid: Abada, 2011.

FOUCAULT, Michel, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Víctor Goldstein (trad.), Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

GARCÍA Arteaga, Ricardo y Rubén Ortiz, “La partitura del cuerpo”, *Revista de la Universidad*, no. 14, México: UNAM, 2005, pp. 81-90, accesible en

<<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/1405/pdfs/81-90.pdf>>.

GARCÍA Lorenzo, Luciano (coord.), *El personaje dramático*, Madrid: Taurus, 1985.

GONZÁLEZ Valerio, María Antonia, *El arte develado: consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, México: Herder, 2005.

KARAFYLLIS, Nicole, “Biofactos del arte”, Sebastián Lomelí (trad.), María Antonia González Valerio, (coord.), *Prósbion*, México: 2013, en prensa.

GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, México: Siglo XXI, 2000.

HEGEL, G. W. F., *Filosofía del Arte o Estética (verano de 1826)*, Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Pltnikov (eds.), Domingo Hernández Sánchez (trad.), Madrid: Abada/UAM, 2006.

INNES, Christopher, *El teatro sagrado: El ritual y la vanguardia*, Juan José Utrilla (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

JOHNSON, Peter, “Thoughts on Utopia”, *Heterotopian Studies*, 2012, accessible en <http://www.heterotopiastudies.com/wp-content/uploads/2012/05/2.2-Thoughts-on-utopia-pdf.pdf>.

KANT, Immanuel, *Crítica del Juicio*, Manuel García Morente (trad.), Madrid: Espasa-Calpe, 2007.

KOSS, Juliet, “Bauhaus Theater of Human Dolls”, *The Art Bulletin*, vol. 85, no. 4 (diciembre, 2003), College Art Association, pp. 724-745.

LEHMAN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Karen Jürs-Munby (trad.), London/New York: Routledge, 2006.

MARÍN, Sigfredo E., *Pensar desde el cuerpo. Tres filósofos artistas: Spinoza, Nietzsche y Pessoa*, México: CONACULTA/CECUT, 2006.

MARTÍNEZ de la Escalera, Ana María, “Contando las maneras para decir el cuerpo”, *Debate feminista*, año 18, vol. 36, octubre, 2007.

—, “Danza teórica”, *Tierra Adentro*, no. 161-162, marzo 2010, México: CONACULTA.

MARZANO, Michela, *La philosophie du corps*, París: PUF, 2007; *La filosofía del cuerpo*, traducción de Luis Alfonso Paláu C., original digital en <http://es.scribd.com/doc/184430533/Michela-Marzano-Filosofia-Del-Cuerpo>.

MÜLLER, Heiner, *Textos para el teatro*, Orestes Sandoval (trad., selec. y epílogo), La Habana: Alarcos, 2003.

NANCY, Jean-Luc, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, D. Álvaro (trad.), Buenos Aires: La Cebra, 2011.

—, *Corpus*, Patricio Bulnes (trad.), Madrid: Arena Libros, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich, *Así hablo Zaratustra*, Andrés Sánchez Pascual (introd., trad. y notas), Madrid: Alianza, 1997.

—, *El origen de la tragedia*, México: Espasa Calpe, 1983.

- OBREGÓN, Rodolfo, *Utopías aplazadas*, México: CONACULTA, 2003.
- OIDA, Yoshi, *El actor invisible*, Peter Brook (prólogo), Georgina Tábora (trad.), México: El Milagro, 2005.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés, *Heidegger y el ser-sentido*, Bilbao: Universidad de Deusto, 2009.
- PERNIOLA, Mario, *Del sentir*, César Palma (trad.), Valencia: Pre-textos, 2008.
- PUCHNER, Michael, "The Theatre of Alain Badiou", *Theatre Research International*, vol. 34, no. 3, Reino Unido: International Federation for Theatre Research, 2009, pp. 256-266.
- ROSALES, Gustavo Emilio, "El cuerpo nuestro de cada drama", *Tierra Adentro*, no. 161-162, marzo 2010, México: CONACULTA.
- ROSS, Alison, *The Aesthetic Paths of Philosophy. Presentation in Kant, Heidegger, Lacoue-Labarthe, and Nancy*, Stanford: Stanford University Press, 2007.
- SÁNCHEZ, José A. y Jaime Conde-Salazar (eds.), *Cuerpos sobre blanco*, Madrid: Desviaciones/Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- SÁNCHEZ Montes, María José, "La corporalidad en la escena contemporánea", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, no. 12, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED/Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, 2003.
- , "Teoría teatral del siglo XX: el cuerpo y el ritual", *Teatro: revista de estudios teatrales*, no. 20, Universidad de Alcalá de Henares, 2004, pp. 87-101.
- SERRES, Michel, *Variaciones sobre el cuerpo*, Adrián Cangi (introd.), Víctor Goldstein (trad.), Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- SILVERSTEIN, Marc, "Body-Presence: Cixous's Phenomenology of Theater", *Theatre Journal*, Vol. 43, No. 4 (diciembre, 1991), The Johns Hopkins University Press, pp. 507-516.
- SPREGELBURD, Rafael, "La dramaturgia y la autopsia", *Teatro/CELCIT*, no. 19-20, Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, 2012.
- TAVIRA, Luis de, *El espectáculo invisible: paradojas sobre el arte de la actuación*, Luis Mario Moncada (trad.), México: El Milagro, 2003.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.
- VÁZQUEZ Rocca, Adolfo, "Jean-Luc Nancy; La Filosofía del cuerpo y las metáforas de la enfermedad", *Revista Observaciones Filosóficas*, 2008, <http://www.observacionesfilosoficas.net/jeanluc.html>.
- VILLARREAL, Alberto, *Del anfiteatro al anfibioteatro*, edición electrónica del autor (inédita).

WEISZ, Gabriel, *Cuerpos y espectros*, México: UNAM/FFyL, 2005.

—, *Dioses de la peste. Un estudio sobre literatura y representación*, México: Siglo XXI/UNAM, 1998.