**SOBRE LA PRODUCCIÓN PERFORMATIVA DE LA MATERIALIDAD**

Capítulo IV Punto 1 del libro ESTÉTICA DE LO PERFORMATIVO

Por Erika Fischer-Lichte (Profesora de ciencias teatrales de la Universidad Libre de Berlín y directora del Instituto de estudios avanzados de interrelaciones de las culturas teatrales).

**Corporalidad**

En la realización escénica se da el caso de que el artista productor no se puede separar de su material, el material de la propia existencia.

El ser humano tiene un cuerpo que puede manipular e instrumentalizar como cualquier objeto al mismo tiempo, sin embargo “*es*” ese cuerpo, “*es*” un “sujeto - cuerpo”. 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 mismo personaje.

**Para Plessner,** la tensión entre el cuerpo fenoménico del actor y su interpretación de un personaje, es lo que le confiere a la realización escénica su profundo significado antropológico y su especial dignidad.

**Para Gordon Craig** por el contrario, ve en esta tensión el principal motivo para desterrar al actor del teatro y reemplazarlo por una supermarioneta. En efecto el material actoral no es de acceso libre, ni se deja moldear o controlar a voluntad, está más bien sujeto a la muy específica condición establecida por la doble condición de ser cuerpo y tener cuerpo. Para garantizar el carácter de obra de arte de la realización escénica, según argumentación de Craig, habría que eliminar al actor del escenario.

Nuestra investigación se centrará sobre todo en los dos fenómenos de los procesos de generación y percepción de la corporalidad como factor decisivo y como factor potencial en lo que la tensión se manifiesta de manera peculiar: los procesos de corporización y el fenómeno de la presencia.

**a-Corporización:**

En la segunda mitad del siglo XVIII hay dos cambios importantes en el teatro alemán, la creación de un teatro literario y la evolución de un nuevo arte de la actuación realista - psicológico. Los intelectuales burgueses quieren terminar con la hegemonía del actor en el teatro, tenían como objeto elevar el texto de dramaturgo a instancias de control del teatro.

El actor debía dejar de actuar de acuerdo a su capricho, a su talento para la improvisación, o su ingenio y su genio, incluso su vanidad y su intención de agradar. Su tarea se debería limitar a transmitir al público los significados que el autor había expresado en su texto por medios lingüísticos. El arte de la actuación en su performatividad no debía producir significados nuevos propios, sino que tenía que limitarse a darle vida a los que el autor había inventado en su texto. Para poder cumplir con esta función había que modificar radicalmente el acto de la actuación. Había que capacitar al actor para dar expresión en su cuerpo a los significados que el autor había expresado lingüísticamente en el texto. Especialmente los sentimientos, estados de ánimo, los razonamientos y los rasgos de carácter de las “*dramatis personae*” debía ayudar al actor a hacer desaparecer su físico*-e*star-en-el-mundo con su cuerpo fenoménico sobre el escenario y transformarlo en un texto de signos al servicio de los sentimientos, los estados de ánimo, etc, de un personaje.

La tensión entre el cuerpo fenoménico del actor y la interpretación de su personaje dramático debía ser eliminada en beneficio de la interpretación.

En esta época del teatro burgués se busca que el espectador perciba al personaje para sentir sólo a través de él. Si por ejemplo, centraba su atención en el cuerpo del actor como cuerpo fenoménico, de tal manera que no lo percibirá como signo de un personaje entonces empezaba a tener sentimientos por él o por ella, lo cual, le arrancaba inevitablemente de la ilusión. El espectador se veía obligado a abandonar el mundo ficticio de la obra y a introducirse en el mundo de la corporalidad real.

Con esta argumentación queda claro que se quería decir con el nuevo concepto de *“encarnación”.* El actor debía transformar su cuerpo sensible y fenoménico en un cuerpo semiótico en condiciones de ponerse al servicio de la expresión del significado lingüístico del texto. Los significados que el autor había expresado en el texto debían hallar en el cuerpo del actor un nuevo cuerpo-signo sensible y perceptible, en el que desapareciera o se extinguiera todo lo inútil para la trasmisión de estos significados. Todo lo que pudiera afectar, falsear, mancillar, contaminar o menoscabar de cualquier forma la transmisión de los mismos.

Entonces, para que el cuerpo pueda emplearse de esta manera, hay que someterlo primero a una cierta descorporeización de todo lo que remita al cuerpo fenoménico del actor, *su físico estar en el mundo*. debe ser ocultado para transformarse en un cuerpo semiótico puro. Pues sólo un cuerpo semiótico puro estará en condiciones de traer la presencia sensorialmente perceptible del “personaje” sin falsificar los significados depositados en el texto y poder transmitirlos al espectador. El concepto de *encarnación* referido a la tarea del actor sigue aplicándose aún hoy frecuentemente en el sentido de una descorporizacion.

Según Iser *“Para producir la determinación de un personaje irreal, el actor debe irrealizarse de manera que la realidad de su cuerpo sea desposeída de su fuerza y se convierta en análoga, para que con ello un personaje irreal pueda tener la posibilidad de ganar su presencia real”.*

Son los cuerpos de los actores con su especificidad y los actos performativos realizados con y por ellos los que crean el personaje.

El concepto de encarnación, tal y como se desarrolló a finales del siglo XVII ya no basta. A principios del siglo XX fue impugnado con contundencia tanto por teóricos del teatro como por los artistas teatrales. El rechazo del teatro literario y la proclamación del teatro como arte autónomo, que ya no se conforma con darle expresión a los significados previamente dados en la literatura, sino que genera por sí mismo significado nuevos resultaron en una nueva concepción del arte de la actuación como actividad al mismo tiempo corporal y creativa.

Para Meyerhold y otros vanguardistas, el cuerpo humano parece concebirse como una máquina infinitamente perfectible, que por medio de intervenciones de su constructor (hábilmente calculadas) puede ser mejorada hasta el punto de reducir significativamente su vulnerabilidad y de garantizar un funcionamiento perfecto, aún topando con el fantasma del control absoluto del cuerpo.

En el viejo concepto Encarnación la corporalidad no se entiende como materialidad, sino como signicidad, es decir como expresión de los significados depositados en el texto literario del drama, en el caso de Meyerhold y otros vanguardistas la corporalidad hace su aparición primordialmente como materialidad.

Los diversos ejercicios de biomecánica no estaban pensados en tanto que signos para comunicar significados, sino que hacen hincapié en ciertas posibilidades del movimiento del cuerpo y desvían la atención hacia su movilidad, hacia su excitabilidad refleja que contagia al espectador. Es con la materia específica de su cuerpo movible y motor con la que el actor afecta de manera inmediata el cuerpo del espectador, lo contagia, esto es lo que traslada también a él a un estado de excitación. Ello no excluye en ningún caso los procesos de generación de significado.

La ostensible enfatización de la materialidad del cuerpo del actor le da la oportunidad de generar en su percepción o con su percepción significados completamente nuevos de convertirse en creador de un nuevo sentido.La corporalidad del actor se produce en este sentido como un potencial efectivo a partir del cual pueden ciertamente surgir nuevos significados.

HASTA

Desde los años 60 se viene experimentando en las realizaciones escénicas teatrales y del arte de la performance con distintos modos de emplear el cuerpo que se entroncan sin duda con conceptos de las vanguardias historicas y los llevan más allá. El teatro contemporáneo no presupone el cuerpo como material absolutamente moldeable y controlable, sino que de manera consecuente, parte de la tensión entre ser cuerpo y tener cuerpo, entre cuerpo fenoménico y cuerpo semiótico. Tales formas de emplear el cuerpo hallan su fundamento y su justificación en el físico estar- en- el- mundo del actor/performador. Con ello brindan la posibilidad de reintroducir el concepto de Encarnación, aunque, eso sí, definido de manera completamente y radicalmente nueva como “corporización”.

En este contexto se han mostrado particularmente productivos cuatro tipos procedimientos de “corporización” en la escena :

1.La inversión de la relación entre actor y papel

2. El realce y la exhibición de la singularidad del cuerpo del actor.

3. El hincapié en la vulnerabilidad, la fragilidad y la insuficiencia del cuerpo del actor.

4. El Cross casting.

**1.La inversión de la relación entre actor y papel**

Para Grotowski la relación entre actor y papel de un modo completamente nuevo en su opinión el actor no puede simplemente estar ahí para interpretar un papel y en ese sentido encarnarlo. El personaje deja de ser pues el objetivo y la intención última de la actividad del actor y se convierte meramente en un medio para la consecución de otro fin: dejar que el cuerpo mismo aparezca como algo mental, hacer que aparezca como *mente corporizada.* Con ello le da un carpetazo a la teoría de los dos mundos( cuerpo/mente) en la que se basaba el viejo concepto de encarnación. El actor no le presta su cuerpo a una mente, no encarna, en este sentido algo mental, esto es, significados preexistentes, sino que hace que la mente aparezca a través de su cuerpo al conferir capacidad operativa a su cuerpo.

Para Grotowski tener cuerpo es indisociable de ser cuerpo. Para él el cuerpo no es un instrumento y un medio de expresión de un material para la constitución de signos, sino que su “materia” se quema en y por la actividad del actor y se transforma en energía.

El actor no domina su cuerpo, deja que su cuerpo actúe como una mente corporizada.

Corporizar significa en este caso hacer con el cuerpo o en el cuerpo, venga algo a presencia que sólo existe en virtud de él. Es decir, cuando un personaje aparece en y a través del cuerpo del actor sólo puede hacerlo una sola vez indisolublemente unido a ese cuerpo en particular. El personaje encuentra en *el físico estar en el mundo del actor* su fundamento y la condición de posibilidad de su existencia, llega a existir a partir de sus actos performáticos y de la singular corporalidad del actor.

**2 - El realce y exhibición de la singularidad del cuerpo del actor.**

Robert Wilson lo pone en práctica de un modo particularmente coherente y ostensible toma como Punto de partida la singular corporalidad del actor dice:

“Observó al actor observó su cuerpo escuchó su voz y entonces intentó hacer la obra con él”. En Wilson podría objetarse que los movimientos que siguen estrictos patrones rítmicos geométricos se realizan además de manera más bien mecánica elimina la singularidad del cuerpo y hacen que todos los cuerpos se asemejan ahora bien puede alegarse sin embargo que precisamente la reproducción aparentemente mecánica de un movimiento realizado por cada cuerpo a voluntad y repetida a voluntad permite realzar la auténtica singularidad de cada uno de ellos de manera mucho más patente que la llamada expresión individual. Los cuerpos de cada uno de los actores en movimiento en y por el espacio llegan casi a convertirse en el más importante objeto la realización escénica. La exhibición de su ser específico sobre el escenario consigue lo que se ha denominado la transfiguración del lugar común a través de su exhibirse sobre el escenario. Los cuerpos de los actores experimentan una transfiguración el acto de transfiguración encuentren el empleo de la luz una forma de realce.

La iluminación a contraluz, (favorita de Wilson) permite presentar el cuerpo del performer actor con sus gestos y movimientos como si irradiara luz así que su cuerpo brilla en su singularidad propia.

Otro procedimiento de Wilson para destacar la individualidad del cuerpo del perforador es la lentitud de movimiento y la repetición de su ejecución a partir de patrones rítmicos y geométricos se interpretan como procedimientos de semantización y de desconstrucción de la categoría de personaje.

Precisamente en la Slow motion (cámara lenta) y las repeticiones, pero también la realización de los mismos patrones por parte de distintos performadores ha sido el motivo de que los espectadores ya no perciban los gestos y movimientos de los performer como signos de los gestos y movimientos de un personaje ni siquiera con signos y sus estados internos.

La atención del espectador se centra en cambio en el tempo, la intensidad, la fuerza, la energía y la dirección de los movimientos y con ello en la materialidad específica del cuerpo del performer en la especial singularidad de su corporalidad.

Tanto en Wilson como en Grotowski la tarea del performer no consiste en interpretar un personaje, se trata más bien de hacer aparecer su propia corporalidad en una nueva individualidad. La referencia al personaje parece en este caso más bien accidental. No se recurre a ella como pretexto para la actuación de un performer que puede actuar con su propio nombre.

Sin embargo no se desemantiza por completo, ahora significan aquello que realizan, es decir significan eso que ejecutan, por ejemplo : Utilizar 45 segundos en alzar un brazo desde la cintura hasta la altura de los ojos

En este sentido los movimientos son autorreferenciales y constitutivos de realidad. Asimismo, este proceso de intensificación de la performatividad de los movimientos va acompañado de una pluralización de la oferta de significados estos movimientos son capaces de suscitar en el espectador las más diversas asociaciones recuerdos e imágenes.

Por otra parte, tampoco se sigue de ello que la categoría de personaje haya quedado obsoleta: ha sufrido meramente una redefinición por más radical que sea.

El personaje deja de estar determinado a partir de estados internos a los que el actor performer ha de dar expresión con su cuerpo. El personaje es más bien aquello que se genera y se trae a presencia por medio de los actos performativos que el performer genera y trae a presencia desde su singular corporalidad.

**3- Vulnerabilidad, fragilidad y la insuficiencia del cuerpo**

La Compañía Societas Raffaello Sanzio, trabaja con cuerpos por fuera de los canones de belleza o normalidad de la cultura, cuerpos con patologías o fenoménicamente marcadamente diferentes de lo hegemónico. La singularidad de la naturaleza de los actores produce un efecto tan inmediato y perturbador en los espectadores que apenas son capaces de establecer una asociación entre la naturaleza y el personaje que se le había adjudicado a uno a cada uno de los actores o de las actrices.

Durante la realización escénica los espectadores difícilmente puedan percibir el físico de los actores como signo de un personaje lo perciben sobre todo en su materialidad específica.

El físico estar en el mundo del actor su cuerpo fenoménico tiene un efecto tan perturbador en el espectador que le resulta difícil, cuando no imposible, percibirlo al mismo tiempo como cuerpo semiótico que remite a un personaje.

Por ello, el efecto proveniente de los actores no tenía nada que ver con el personaje que interpretaban ni tenía su origen en los procedimientos interpretativos específicos que empleaban, su origen era fundamentalmente la singularidad de cada uno de sus cuerpos fenoménicos y su extraordinaria manera de hacerse presentes.

**4-Cross-casting (designar a un actor el personaje opuesto a su naturaleza o género)**

Este procedimiento separa al actor del personaje. Una actriz haciendo de hombre Un hombre haciendo de mujer.

En la recepción este procedimiento obliga al espectador a mantener una doble percepción personaje y performer.

**CONCLUSIONES DE LOS 4 PROCEDIMIENTOS**

Pese a las considerables diferencias los procedimientos descritos coinciden en el hecho de que se centran enfáticamente en la atención en las impares singularidades e individualidades de los cuerpos fenoménicos del performer/ actor. Con ello el personaje puede llegar a desaparecer transitoriamente.

*Con este tipo de procedimientos hay una percepción que oscila una y otra vez entre la percepción del cuerpo fenoménico del actor y su remisión a un personaje.*

La exhibición de la singularidad e individualidad corporal de cada uno de los actores crea una situación de multi estabilidad perceptiva parecida a la que ya conocemos como multiestabilidad perceptiva ejemplos:  la reversión de figura fondo, la ambigüedad significada.

El espectador acude a la señal de un personaje y al mismo tiempo le afecta extraordinariamente la corporalidad específica del actor. Procedimientos escénicos y dramatúrgicos qué pretenden que la percepción del espectador salte en un determinado momento de la focalización del cuerpo fenoménico al personaje.

Mientras que en el teatro de paradigma dramático supone como acontecimiento que el espectador anule la focalización del cuerpo fenoménico, condición casi imposible de satisfacer, en el teatro contemporáneo de paradigma performativo se juega con la multiestabilidad perceptiva.

**Conclusiones :**

La radical redefinición del concepto de Encarnación por corporización es el nuevo modo para que el cuerpo pueda fungir y ser entendido como objeto, como tema y fuente de constitución de símbolos, como material para la constitución de signos y como producto para inscripciones culturales La idea es considerar al cuerpo o concederle al cuerpo una posición de prevalencia paradigmática equivalente a la que históricamente ha tenido el texto