

Cuerpo-símbolo y Cuerpo-deseo

Por Magaly Muguercia

A pleno sol una mujer golpea el muro exterior de una iglesia: a gritos le reprocha al Buen Dios que al marido se lo llevaron preso. Al lado suyo un hombre llora contando el precio de una medicina y agita en la mano la receta.

En Haití el pueblo habla con Dios porque tiene la "cabeza abierta" que le enseñó el vodú, religión en la que el "loa" puede entrar en la cabeza y poseer al creyente.

Dicen que "los hombres no lloran". Y en parte por tragarse las lágrimas los hombres tienen un cerebro y músculos faciales diferentes. Las mujeres, exhortadas a ser "sensibles" y llorar, caminan y piensan como si el cerebro y todo lo demás fuera más blando.

Los humildes son más plásticos, me parece, de tanto improvisar el rebusque, de tanto "inventarla en el aire"; los burgueses clásicos, aplicados a una sola cosa, son más "derechos" o más rígidos.

Quizá no todo lo que acabo de afirmar sea literalmente verdad. Pero sí es cierto una cosa: nuestros cuerpos adoptan la consistencia y los repertorios, las técnicas y las costumbres y la textura que nos enseñan el barrio, el país, la clase social, la profesión y

nuestra abuelita. Tenemos lo aprendido tan metido en el cuerpo, que a veces parece de nacimiento.

Eso tan bien aprendido que llevamos con nosotros a todas partes, que no podemos dejar a la entrada y recoger a la salida como un abrigo se llama cultura. La cultura deja en el cuerpo una marca a la que el sociólogo francés Pierre Bourdieu llamó el *habitus*. Ha dicho Bourdieu: "Todo mi esfuerzo está dirigido a descubrir la historia allí donde mejor ella se esconde: en los cerebros y en los



pliegues del cuerpo". Nuestros cuerpos culturales son relativamente perdurables: nos

dura toda la vida o casi ese cuerpo que habla con Dios, el cuerpo de mujer, el cuerpo con celular o el cuerpo persa.

En *Esperando a Godot* el cargador de maletas se desmaya. El amo, ayudado por dos vagabundos, trata de resucitarlo:

[...] ¡Sosténgalo bien! (Pone la maleta en la mano de Lucky [el criado desmayado], quien la suelta en el acto.) ¡No lo suelten! (Vuelve a empezar. Poco a poco, al contacto de la maleta, Lucky recobra el sentido y sus dedos terminan por cerrarse en torno al asa.) ¡Sigán sosteniéndolo! (Hace la misma operación con el cesto.) Ya está. Ya pueden soltarlo. (... Lucky se tambalea y se dobla, pero permanece en pie con maleta y cesto en mano...)

¿Cuándo vuelve el personaje en sí? Cuando se reencuentra con su cuerpo de esclavo. Cuando la espina dorsal está en posición de cargar y cuando, al fin, la espalda se dobla con peso real y los ojos miran hacia abajo.

Una de las cosas que con más frecuencia hace el teatro es mostrar *habitus*, es decir, mostrar cuerpos en el instante en que estos atrapan su gesto básico social, ese que ordena la lógica de un personaje, el que ilumina el sentido

completo de una situación. El cuerpo que se muestra entonces suele ser cuerpo que revela estructuras de fondo. Brecht se dio cuenta de esta verdad de la vida y el teatro y la usó como pilar de su poética del distanciamiento y el Gestus social.

Esos cuerpos que en teatro muestran *habitus* o componen historias e identidades son, en primera instancia, lo que llamaré cuerpos-símbolos. Son signos que se articulan y transmiten su forma al espectador. El cuerpo con forma de *habitus* me orienta, me pone en el camino de encontrar el sentido. Los actores y directores son especialistas en buscar ese cuerpo-símbolo revelador. Los ayudan el autor, con sus imágenes y, además, un escenógrafo, un diseñador, un músico, un coreógrafo. Todos colaboran para que surja la forma del cuerpo símbolo.

Disfruten de un ejemplo de Molière:

Señor Jourdain: (Después de haber hecho dos reverencias, y encontrándose demasiado cerca de Dorimena.) Aléjese un poco, señora.

Dorimena: ¿Cómo?

Señor Jourdain: Dé un paso atrás, por favor.

Dorimena: ¿Qué sucede?

Señor Jourdain: Échese un poco para atrás, para la tercera reverencia.

Dorante: ¿Qué clase tiene el Señor Jourdain!

¿Qué hace aquí el teatro? Muestra al ricachón, ejecutando un ritual que *no* es de su cultura. Antes vimos a *Lucky* encontrando el gesto de su propia cultura de esclavo. Ahora *Jourdain* intenta sepultar sin éxito la marca de su cultura originaria de patán.

Sebastián Piñera dice: "Yo soy de clase media", y exhibe una sonrisa de futuro. El candidato multimillonario representado por Kramer en Viña del Mar impresionó a los espectadores chilenos. Kramer estaba imitando el habitus de imitación propio de los políticos en general. Siendo la imitación oficio de políticos, Kramer fue aquí un metaimitador.

Cuando *Nora* en *Casa de muñecas* está en peligro inminente de ser descubierta, Ibsen la pone a ensayar una tarantela. Su marido *Helmer* trata de imponerle pautas pero ella gira y gira, pierde el control... y se le suelta el cabello. El habitus burgués, en *Nora*, tiene los días contados. Se avecina una



Casa de muñecas

revolución.

Para trabajar el cuerpo símbolo, el actor, mediante su cuerpo y su voz, crea una identidad, es decir, crea un sistema que es análogo a otro sistema que hay en la realidad. Procede básicamente por mimesis o imitación (lo que no quiere decir que sea mecánico o poco creativo por fuerza, sino que tiene un modelo ideal que el espectador comparte con él, y seleccionando rasgos de este, arma su equivalente artístico en el marco de una ficción). Hace "como si" (sí mágico de Stanislavsky)... cargar la maleta lo devolviera a la vida, como si bailar fuera peligroso y letal.

Ahora bien. Tomemos cualquiera de los ejemplos que hemos visto arriba:

¿sólo hay símbolo en la danza de *Nora*? Los cuerpos simbólicos en el teatro, son, simultáneamente, y siempre, cuerpo real que trabaja

para producir cambio. Eso no es simbólico ni de ficción. El cuerpo que se mueve tiene un plano que es energía que el actor trabaja y estructura. Energía es la propiedad que posee cualquier sistema material y también el cuerpo nuestro, para generar acción transformadora, para producir trabajo.



Visto desde este ángulo el actor en escena tiene un cuerpo de naturaleza doble. Un cuerpo símbolo que produce sentidos, que el espectador interpreta y descodifica. Y otro cuerpo que produce acto, evento. El teatro es un terreno por excelencia de movilización de deseo. Y deseo es el movimiento hacia lo otro, hacia

lo que no está o no tenemos. El cuerpo-deseo es una aceleración dirigida, selectiva, que cambia el tiempo y el espacio del actor y el del espectador y lo pone en otro ritmo y en otro lugar.

El teatro es el laboratorio de la acción para completar y completarse con la diferencia. El cuerpo-deseo le da velocidad y olor al escenario, respiración a la sala, ritmo al encuentro con los espectadores y carne y ritual a la ideología.

Por eso el teatro es algo más que una práctica estética y se derrama hacia la vida y se le teme.

En los textos teatrales a veces se encuentran buenas alusiones a esto que intento ahora subrayar. Hay una joven mujer famosa que reivindica desde hace 400 años cuerpo real:

Mi único enemigo es tu nombre. Tú eres tú, aunque seas un Montesco. ¿Qué es "Montesco"? Ni mano, ni pie, ni brazo, ni cara, ni parte del cuerpo. ¡Ab, ponte otro nombre! ¿Qué tiene un nombre? Lo que llamamos rosa sería tan fragante con cualquier otro nombre. Si Romeo no se llamase Romeo, conservaría su propia perfección sin ese nombre. Romeo, quitate el nombre y, a cambio de él, que es parte de ti, ¡tómame entera!

Es *Julietta*, antisimbólica y opo-
sitora.

El teatro establece un campo de
movimiento real hacia el cambio
que no es una metáfora. En un
mundo saturado, como el nues-
tro, de símbolos que controlan,
de imágenes que nos domestican
sin que nos demos cuenta, el tea-
tro tiene una situación única para
mostrar cuerpo real comprometi-
do en la acción, más allá y por
encima del símbolo.

Lady Godiva cabalga desnuda por
la plaza del pueblo. La cubre a
medias su largo cabello. La ca-
beza de *Lautaro* (líder militar
mapuche) cercenada, es llevada a
Santiago y empalada en la Plaza
Mayor. Estos dos cuerpos simbó-
licos están integrados a una na-
rrativa, son mitos de Occidente,
de la América Latina y de Chile.
Pero como cuerpos-sujetos reales
Godiva y *Lautaro* actuaron de for-
ma carnal un presente trasgresor.
Lo que en aquel presente ocurrió
fue que la dama se desnudó a la
vista de todos y el guerrero po-
deroso se partió en dos. Pueden
ser símbolo porque antes fueron
cuerpo radical.

No argumentar ni reproducir
sino atreverse con la diferencia.
El teatro puede, porque mueve
cuerpo-deseo, pisar la raya.

Hamlet, ¿se quiere suicidar, o tie-
ne miedo a la acción?



Un director o un actor podrán
discutir si *Hamlet* simboliza o no
a un suicida o si es apático y le da
pereza actuar.

Obsérvenlo:

Ser o no ser: esa es la cuestión
*¿Será más noble para el espí-
ritu sufrir*
Los tiros y dardos de la insultante fortuna
O alzarse contra un mar de infortunios
Y ponerles fin oponiéndose a ellos? Morir: dormir...

Los actores tendrán que plantear
no solo el problema filosófico de
la acción, como hace aquí Shakes-
peare, a través de su personaje
y mediante un procedimiento
simbólico. Sino que tendrán que
realizar esta indeterminación que

es el cuerpo con energía, y arriesgarse a ser el cuerpo intenso que, al mismo tiempo, oscila.

Para que no ocurra la parálisis, sigue diciendo *Hamlet*:

Porque la conciencia nos convierte en cobardes...

Y así el natural fulgor de la decisión

Se apaga con la forma pálida del pensamiento

Y empresas de gran enjundia y momento

tratando de ser prudentes tuercen su rumbo

y pierden el nombre de acción.

Que el discurso no ahogue la acción, que el cuerpo, por ser símbolo, no olvide ser real.

O decirlo con Artaud:

Si hay aún algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras.

Magalý Muguercía. Investigadora y ensayista cubana. Fue Directora de la revista Conjunto y del Departamento de teatro latinoamericano de la Casa de las Américas. Entre sus libros se encuentran El escándalo de la actuación (1996), Teatro y utopía (1998) y El cuerpo cubano. Teatro, performance y política (2007). Ha brindado cursos y conferencias en muchos países de la América Latina, en Europa y en los Estados Unidos. Actualmente es profesora en la Universidad de Chile.



Lo que quiero decir es que el teatro es un buen lugar para hablar con Dios, para recuperar lo que está detrás del nombre, para partirnos en dos como *Lantaro* o cabalgar escandalosamente como *Lady Godiva*. Para decir el monólogo de *Hamlet* como lo haría Stephen Hawking, el físico: desde la silla de ruedas, con el único músculo que todavía se nos mueve en la mejilla derecha.