

Teátrica insaciable

José Luis Arce (Córdoba)

los mecanismos impermanentes de la economía actoral

El fuera de tiempo es el instante que no pertenece a la economía del tiempo. *Ex-sistere* es estar afuera, lo que Husserl denomina 'intencionalidad'. El fuera de sí mismo. Esa proyección que se refleja en algo, en la representación hace el efecto de un abismo del Yo. A partir de que en esa reflexión la visión choca contra algo y rebota. El rebote especular vuelve sobre sí mismo, pero en la representación el rebote es interrumpido y re-enviado a otra pantalla. El conocerse a sí mismo del primer rebote es completado en el re-envío a la otra pantalla.

En la mística, el despojarse de sí, se emparentaría con el tránsito del actor al personaje, por decirlo de alguna manera, es la *kenosis* sobre el personaje. Lo potencial, lo no decible, corporiza en el actor. Éste se olvida de sí, lo que le provee una sensación de libertad basada en la ruptura de todos los lazos y que tiene que ver con un estado en el que no es más 'Yo'. El conocerse a través de este des-centramiento (excentricidad) y luego re-enviado en otra proyección, desvela una inagotabilidad, un misterio dentro de la propia revelación y que tiene nombre y rango de poesía. La actuación aparece regida por un don, una economía del don. La presencia de la ausencia que se subsana precariamente en el personaje, aún aquel que delimita la crisis de éste. Hay una energía vacante cubierta por una energía rediviva. Con su aparición, la del personaje, el espectador recibe en función de una expectativa. Expectativa que enlaza a una espera. Allí surge ese encuentro, el acceso a ese misterio que tiene el poder de seguir siéndolo dentro de la propia revelación. El personaje se alimenta de la muerte, de la sustracción de ese yo, el que genera el espacio vacío a ser ocupado por su pulsación.

Uno estaría tentado a comparar este estado con la que buscan algunas técnicas de lavado de cerebro. Pero, la de-subjetivación, el perderse como sujeto es opuesto a las mismas, o a una de-sustancialización del ser porque inmediatamente es compensada por la demiurgia de la presentificación subjetivante.

Se puede desarrollar la capacidad de estar indemne aunque incapaz de defenderse de las miradas del otro. En ese abandono digno de contemplarse, como una belleza salvada intemporalmente, un *landscape play*¹ (obra paisajística) de sí mismo, con la cualidad de dar a la nada un cuerpo que prefigura el sueño de todos.

Hay una fuerza irreductible o un enigma irresoluble que se alimenta del sentido de la vida, que significa vida.

Para el espectador no es el identificarse o proyectarse, eso enajenaría, sino que la escena simboliza cómo asemejarse a sí mismo de una manera además, irradante.

¹ Concepto creado por Gertrude Stein y retomado por Bob Wilson y Hans Thies Lehmann.

La paradoja de la escena: la presencia de lo ausente tiene un rango místico o, mejor dicho, poético inalienable. El actor-escenario torna a un ejercicio de eminencia que ayuda a sobredimensionarnos a nosotros mismos.

El actor le habla a la platea como si fuese su abismo personal. El público, a la recíproca, logra idéntico proceso. Son como dos inconmensurable inaprehensibles, pero que no cesan de ir uno hacia el otro, sin alcanzarse plenamente jamás. En el fondo, en este juego de ausencias, ambos están ausentes frente al otro.

Identificarse con esa ausencia exagera su presencia, su imposibilidad de captarla en toda su dimensión, su anclaje angustioso a la vida.

Imposibilitados de ese proceso acabado, se ilegitiman como actores por sí mismos y no les queda sino la idolatría.

Inevitablemente ese actor corporiza lo que ese espectador no puede consumir. Entonces su idolatría refrenda en el ídolo la imagen de su imposibilidad, lo que no puede ser. El actor es su doble, encarnación de su imposible.

Todos estos procesos exceden al yo. La actuación es como un juego de desarreglo psíquico. Ahora, ese desarreglo se produce por abrir la puerta a dejar instalar en el yo, condiciones de la mirada ajena. El ser encarnado por el personaje es un poco el cuadro que describe esta situación.

la dirección poética del actor

El director y el actor son dos corpúsculos evolucionando en aguas negras. Unas veces con luz propia, otras con las antorchas que ya otros pasajeros dejaron previamente como las señales de Ariadna, que antes que garantizar el regreso, sirven para iniciar ese problemático paso de repetir lo ya descubierto o lo ya andado. Como sea, en el fangal de no-ser, ambos navegan a través de una 'relación', que en el peor de los casos se establecerá como amo-esclavo, o paternal-filial, pero que en el mejor definirá posiciones decisionales de 'director que dice-actor que hace', 'director que mira-actor que opera', 'director que pauta-actor que interpreta', etc. Esta relación es como un enlace de abismo, un acuerdo exploratorio de planos o dimensiones (ditmansiones). Un amarre de profundidad. Que el actor llegue a aguas profundas será porque cuenta a morir con el sostén, el soporte y la continencia del director, pero el actor será el ariete de diamante que horadará la nueva materia. El director la verá porque el actor lo ve. El director es el estratega, el actor el guerrero. Lo cierto, y en el marco de las características de *double bind* en la que se encuentran, que cada uno de los polos de esta comunicación, depende del otro "a un nivel de tipificación lógica más elevado que el de su relación dominador-dominado"². Luego, la comunicación de este abordaje le llega al director como una trasmisión que uno imagina similar a aquella que investigaba el 'científico loco' John C. Lilly con los delfines. El director hace una captación integral pero a distancia del actor, que incluye sus vibraciones inconfesadas, inefables. El director es la mano férrea que no lo dejará caer.

La película *Estados Alterados* de Ken Russell figura algo de lo que trato de decir. El científico que interpreta William Hurt se introduce en la cámara de flotación con la compañía vigilante de su científico amigo que lo asiste. La cámara de flotación que aquí aparece al principio como una cámara vertical, empezó siendo una cama horizontal (como uno supone *a priori* son todas las camas), con unos treinta y cinco centíme-

² Capítulo 'El doble vínculo', Anthony Wilden en *Sistema y estructura*. Alianza Universidad, 1972.

tros de agua de gran densidad que se logra con unos cuatrocientos kilos de sulfato de magnesio, lo que permite un estado de relax profundo en el silencio y en la oscuridad absoluta. Luego en la película, aparece tal como la diseñó Lilly: un habitáculo de deprivación sensorial externa que permite (esto era lo que investigaba Lilly) una compensación, a través de una percepción diferente, originada en los estratos psíquicos del hombre. Antes que cayera en manos de cierta explotación comercial a la *new age*, en algunos *spa* que la ofrecen entre sus servicios, porque parece que la relajación a éste punto, no califica al señor neoliberal del pobre empleado estresado. Lo cierto es que este instrumento empezó siendo una herramienta de investigación, aliada a trances de creación. Además de producir una relajación profunda que no precisa auto-estimulación, sino que se logra de sólo estar desnudo en dicha materia líquida, en un ambiente ingravido que connota al placer, pero a muchas otras consecuencias ulteriores. Las sensaciones nos comunican inmediatamente a planos psicológicos que no accionamos en el ruido de la vida cotidiana y que son aptos para ilustrarnos quiénes somos. Hoy por hoy se usa como complemento psicoterapéutico, en sesiones periódicas, aunque se presume que por el poder de movilización interna que desencadena, no es recomendable movilizar más de lo que se es capaz de abordar y abosver. Este ejercicio es como un conocimiento liminal, de cosas que están en nosotros y que el estado mental de grandes artistas, reflejaron a veces en obras concretas. John Lilly la puso a punto para su amigo Timothy Leary, el gurú de la psicodelia y el LSD, cuando enfermo de cáncer, clamaba por una ayuda para calmar sus dolores. En la película la vemos aplicada a fines experimentales en el campo sensorio-perceptivo, que hacen interesante su consideración en tanto significa de manera práctica, el acceso a estados mentales profundos. Esto es lo que me parece rescatable, antes que la evolución ficcional de la citada película, con su grotesco regreso a un origen neanderthaliano, que simboliza la instancia regresiva a planos primarios en la evolución psíquica del ser humano. Provocar un estado es parte de la relación director-actor, sin lo cual se hace impensable la más mínima emisión genuina de éste. La pregunta es si siempre se ha de plantear esta expresión desde una frontera de sí mismo.

el corte, el stop, la modulación de la energía

Los mecanismos de emisión de la energía en los que se basa decir que hemos captado una presencia, una empatía, un carisma, responden a una administración de los flujos expresivos. En la expresión, no toda esa energía va hacia fuera (ex-presión), proyectada (pro-yectada), hacia delante. Esta responde a una formalización de su capacidad irradiante, donde, por decirlo de alguna forma, los rayos que intervienen tienen distinta longitud de onda, lo que permite ese juego idóneo para alumbrar la Forma. En ella se ven intensidades, colores, texturas, temperaturas, densidades, etc. Toda una paleta. El cuerpo, que es la plataforma de lanzamiento de la energía tiene en la mente a su 'pianista', en cuanto a la modulación formal, estética de la misma, la cual es emitida con toda esa riqueza como espectro cromático, tan amplio e infinito, como la capacidad artística que su emisor dispone. El don y el talento se combinan a estos efectos. Hasta aquí bien, pero válido es considerar que esa emisión, irradiación, proyección de la energía, no se hace a través de mecanismos de expulsión o tensando el cuerpo, cual si fuese un mecanismo oclusivo, esfinteriano, que permite por carga y acumulación, dicha expulsión. Es lo que me parece un error, disponer del cuerpo en tanto esfínter de dicha energía. Es decir, la expresión no es ni un flato, ni las heces de nuestra alma. La energía no se deyecta, ni depone, ni evacua, ni expulsa, ni defeca, ni exuda. Ni es fruto orgásmico, eyaculatorio. La energía, como el soplo creador, es la materia formalizante y que está en el dominio del artista. Uno de los secretos de la voz, es anular los mecanismos oclusivos, tensionantes de la garganta (lo que por otra parte daña las cuerdas vocales) por no saber manejar la emisión desde los músculos costo-diafragmáticos. Eso hace que el mecanismo oclusivo, violente literalmente el

sistema fonal completo y de ahí, se agreda el dispositivo expresivo en sí. Es lo mismo cuando el cuerpo ocluye la energía, la violenta y de ahí, bajo forma de fricción, de tensión, termine constriñendo y desgarrando, en pulsos angustiantes de auto-agresión neural, lo que se supone la expresión. Operar así es como torturar al cuerpo para que confiese lo que sabe, torturar a la planta para que entregue la flor. Toda esta neurotización de la actuación, conduce a que los mismos mecanismos psicológicos operen esfinterianamente, para obstruir y liberar unidades expresivas, mediante tensiones. Esta tensión pirata es enemiga del arte y no hace más que demostrar la incapacidad técnico-artística para establecer la libertad modeladora de la Forma. El bloqueo de la motricidad es la capacidad de desatar el sueño. Ese bloqueo no es muscular, sino que responde a otra 'muscultura' diafragmática que no es sino la mente. Esta especie de voluntad, en tanto responsable general de la expresión, no actúa mediante contra-órdenes de energía, sino por la modulación de su capacidad motriz. El ser 'respira' esa energía creadora y para formalizarse, configurarse, no necesita dar golpes oclusivos como los que damos con la glotis cuando transgredimos la buena emisión. Es decir, la fuerza motriz para 'cortar' la energía lo que hace es suspenderla. Esa suspensión equivale al silencio activo de la música, al espacio no pintado de un cuadro. Toda contra-orden manipulante será indefectiblemente una violencia opositiva, destructora. La energía creadora nunca se violenta. Es pródiga, dadora. La destrucción produce su pérdida, su fuga, la caída en la nada de lo informe.

La bioenergética trabaja sobre polaridades: expansión, contracción. Conciencia y motricidad no tienen obstáculos. Si hay interferencias, tensiones, se producen diques de energía retenida, zonas lacunares que alteran la estabilidad de un organismo. La sobrecarga proyecta el excedente hacia el exterior. Esa salida de la energía puede hacerse, como se hace con el soplo creador, regulada y proyectada y no meramente descargada mediante un 'disparo' orgánico. Un organismo que elimina excedentes las descarga en forma de heces y no es extraño que descargue energía de esa forma. Si no es así es a costa de un trabajo de tratamiento del desecho con efecto recondutivo, donde la creación ligará 'la creación' a la formulación de una liberación. Esa energía reconducida es una verdadera 'parte maldita' si usamos la fórmula de Georges Bataille. Por lo que no es de extrañar que esa energía excedentaria sea cuidadosamente vigilada y monitoreada a través de estrategias 'secretarías de cultura'. Cambiar el destino de una energía desechada y evitar el destino innoble de ser defecada, meramente secretada, son algunas de las incidencias que realiza el 'trabajo' artístico. El control consciente que permite su proyección es a costa de una polarización. Pero en ésta, me parece, se trata de evitar las superficies de separación, la discontinuidad. Algo así como una 'hiper-negación'³, antes que una doble negación hegeliana que se convierte en afirmación, en la que el 'más allá' de la conciencia de lo representacional postularía la consumación inefable en la que el actor está "más allá del ser y no-ser y que por lo tanto supondrá una puesta en juego incesante del discurso". Establecer un 'regulador', un termostato a la energía es a costa de una oposición, pero el estadio definitivo, es el de la solución de la alternativa, cuando se sobrepasa la afirmación y la negación. Pueden estrecharse los canales de ese flujo para que la energía cobre fuerza o velocidad canalizante, con la posibilidad de dirigirla. Pero ésta, finalmente, llegará a un remanso que vale por sí mismo y no por la fuerza de sus propulsiones.

³ Ver *Figuras de lo imposible*, Zenia Yébenes Escardó. Anthropos Editorial, 2007.