



El actor con cuerpo diferenciado y la poética de Antonin Artaud

Nara Salles

(Universidade Federal de Rio Grande do Norte, Brasil))

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

(Universidade Federal de Rio Grande do Norte, Brasil)

Este artículo aborda las cuestiones relacionadas con la alteridad del cuerpo en los procesos de la creación artística, especialmente en las propuestas escénicas pues observamos que, en la actualidad, en distintas esferas públicas y privadas, se discute acerca de cuáles son las formas más adecuadas para instaurar la reflexión y la práctica en torno de la diversidad humana en sociedad. Sin embargo, el reconocimiento y la aceptación de la desigualdad chocan constantemente con el deseo de garantizar una posible homogeneidad social, que generalmente se produce a partir de la aversión a la diferencia como una manera de lidiar con la situación: la similitud no es posible en la medida en que las diferencias siempre estarán presentes en la esfera humana. Esto hace que el ideal de la inclusión social, muy a menudo postulado, tenga dificultades tanto para ser construido como para permanecer en las diferentes instancias sociales, políticas, educativas y culturales.

Las investigaciones, particularmente antropológicas, señalan que el debate acerca de la inclusión tiende, frecuentemente, sólo hacia la afirmación de la alteridad; no obstante, dado que hay diferencias y similitudes, no todo debe ser igual y no todo debe ser diferente. Es imprescindible que el ser humano tenga el derecho a ser diferente cuando la igualdad lo desparticulariza y el derecho a ser igual cuando la diferencia lo disminuye. Sin embargo, esto no sucede, ya que la lógica de la exclusión aún persiste firmemente en este mundo que margina, rechaza la diferencia y encara la cuestión de los cuerpos diferenciados como un problema en sí mismo. Así, el discurso está en consonancia directa con el proceso de exclusión, sabiendo que cada día nos encontramos con denominaciones prejuiciosas que estigmatizan a las personas con cuerpos diferentes, tales como:



deficiente, discapacitado, lisiado, mongólico, ciego, cojo, enfermo, estúpido, excepcional, estúpido, idiota, manco, demente, defectuoso, enano, imperfecto.

En el campo de las artes incluidas en esta sociedad excluyente –al comprender que uno de los presupuestos para una posible instauración de un proceso inclusivo en los diferentes ámbitos sociales es el uso del discurso y que el lenguaje humano está mediado por los dispositivos discursivos, en cuyo núcleo están circunscriptos los valores vigentes en cada época— iniciamos la búsqueda de un término que fuera políticamente correcto y que no estuviera cargado de ningún tipo de discriminación, una tarea muy difícil en esta sociedad, específicamente en relación con el trabajo artístico de las personas que se conocen comúnmente como *discapacitados*. Acuñamos el término *cuerpos diferenciados* para designar a las personas con alguna de las llamadas *deficiencias* corpóreo/vocales, pues nos parece, en primera instancia, que *diferenciado* tiene el significado de ser simplemente diferente, ya que, según el diccionario *on-line* Michaelles¹, el término *diferente* deriva del latín *differente* y designa lo que es diverso, alterado, cambiado, modificado, variado, mientras que los otros términos utilizados siempre tienen un dejo de prejuicio.

En lo que respecta al campo artístico, se observa que a lo largo de la historia de las artes escénicas los seres humanos con cuerpos diferenciados casi no fueron incluidos en los procesos creativos y en las puestas en escena. Excluidos de los espectáculos de sala, entre los siglos XVII y XIX, los actores y las actrices con cuerpos diferenciados participaban esporádicamente de los montajes y, cuando estaban en la escena, se les encomendaba que disfrazaran sus diferencias corporales. Mientras tanto, sobre la base de los registros históricos, solamente a partir del siglo XVIII, con la aparición y el desarrollo del *freak show*, comienza la apreciación y la utilización espectaculares de seres humanos con cuerpos diferenciados. Considerado como una manifestación artística condenable y éticamente dudosa para los parámetros contemporáneos, el *freak show* fue ganando cada vez más importancia como un modo de entretenimiento para la población de la época y se convirtió en un negocio de sumamente lucrativo para sus realizadores. Sus actuaciones se llevaban a cabo en ferias y eventos populares,

¹ <http://michaelis.uol.com.br/>



donde eran exhibidas como personas con diferentes grados de diferenciación corporal y, luego, como personas capaces de realizar actividades inusuales como pirofagia, contorsión, deglución de objetos y adiestramiento de animales salvajes. Con el tiempo, ciertos espectáculos fueron incorporando personas cuyos cuerpos tenían marcas y alteraciones derivadas de las costumbres culturales o producidas de forma voluntaria, las cuales, sobre todo después de 1960, iban a ser vistas como expresiones del *body art*.

Marginado de la escena cultural establecida por el poder dominante y, por lo general, asociado con una actividad inhumana, el *freak show* fue considerado como una expresión artística inferior en relación a las demás. Las razones que caracterizan a este modo de entenderlo estaban relacionadas con cuestiones éticas, estéticas, morales y, especialmente, con el estigma. Sin embargo, a diferencia de la creencia popular, el *freak show* no afectaba ni disminuía a los artistas que exhibían sus cuerpos diferenciados. El problema era la explotación laboral del artista. Como empleados de la escena, estos sujetos eran considerados escorias de la sociedad, que podían vivir juntos y compartir con otros en la misma situación. En algunos casos más preservados lograban adquirir un estatus social y hasta sobrevivir financieramente por las ganancias obtenidas en el comercio de excentricidades, a pesar de que la mayoría de ellos estaban sometidos a quienes producían el show.

Finalmente, en el paradigma del arte posmoderno, los cuerpos diferenciados, que hasta entonces habían sido relegados a los márgenes de los procesos y productos artísticos, ganan terreno, ya que los artistas de diferentes lenguajes escénicos se dan cuenta de que los cuerpos, en tanto son diferenciados, pueden y deben experimentar con la posibilidad que se da a cualquier cuerpo: la de hacer arte.

Es este el caso del director de teatro estadounidense Robert Wilson y la Companhia Gira Dança, en Natal, capital de Rio Grande do Norte, Brasil, lugar donde la autora de este artículo trabajó y bailó en el año 2011. En el período que comenzó su carrera artística como director, Bob Wilson fue a vivir con personas con cuerpos diferenciados. También en la universidad, con la orientación de la bailarina Byrd Hoffman, desarrolló actividades artísticas con niños con cuerpos diferenciados. Entre 1960 y 1970, conoció y desarrolló diversos trabajos en colaboración con dos



artistas con cuerpos diferenciados: Christopher Knowles (autista) y Raymond Andrews (sordo). En el contexto de la danza contemporánea brasileña, la Companhia Gira Dança tiene en su elenco bailarines con y sin cuerpos diferenciados.

Es posible notar que el proceso de estigmatización, que han sufrido y aún sufren los actores y las actrices con cuerpos diferenciados, se relaciona principalmente con la forma en que sus cuerpos son y se exhiben, ya que sus diferencias corporales dan lugar a una corporalidad peculiar en escena. Al mostrar su cuerpo, el actor considerado no estándar, aunque no por su voluntad, interfiere y provoca reacciones de tipo estético y social que se oponen a los cánones escénicos tradicionales. Sin embargo, antes de la inclusión efectiva en el medio artístico, la presencia de estos artistas en la escena se instala en la esencia de lo social y de lo antropológico, ya que se refiere a un grupo, explícita o implícitamente excluido, en la medida en que sus condiciones físicas se contraponen a las normas de belleza establecidas.

En la contemporaneidad² se plantea el hecho de que la percepción corpóreo/vocal de las personas con cuerpos diferenciados es incitada por los conceptos y valores desiguales y prejuiciosos de la sociedad, influyendo, especialmente, en su forma de pensar e idealizar sus cuerpos. Al considerar que el cuerpo se construye históricamente, se puede entender el significado y la percepción individual y colectiva del ideario del cuerpo propio de cada época y a lo largo de la historia. A través de los medios de comunicación de masas, la sociedad contemporánea, arraigada en la ideología capitalista neoliberal, transforma los imaginarios sociales de las personas, especialmente, los de aquellas con cuerpos diferenciados. Frente a una nueva forma de dominación política y social, nada, ni siquiera el cuerpo, escapa a las mediciones de marketing, incluidos los cuerpos con diferencias no tan pronunciadas, en quienes se ejerce el poder soberano de la imagen que determina el patrón de perfección, olvidando las numerosas funciones que el cuerpo puede realizar tal como es. Proliferan en los medios de comunicación

² En tanto es un "momento en que la economía de mercado y el valor simbólico de los bienes prevalecen, se debe prestar atención al hecho de la importancia que adquiere el cuerpo y elevarlo a un nivel acorde con su condición y su significado." José Tonezzi, *Distúrbios de linguagem e teatro –o afásico em cena*. São Paulo, Plexus, 2007; p. 57.



las imágenes de personas con cuerpos tatuados, esculpidos quirúrgicamente, y por otro lado, en contraste, los deteriorados, a menudo, a causa del uso de drogas. La publicidad en los medios de comunicación y las industrias culturales, bajo la égida de la valorización corporal, evocan en el imaginario social imágenes de cuerpos que, en la mayoría de los casos, los individuos no tienen y nunca tendrán: delgados, sanos, jóvenes, seductores, hermosos. En este sentido, en los intercambios sociales, los sujetos con cuerpos diferenciados, incluido los obesos, padecen cotidianamente actitudes prejuiciosas y estigmatizadoras, porque sus cuerpos impiden que otras personas se identifiquen físicamente con ellos, por lo tanto:

[...] Como resultado de su enfermedad [...] es más o menos inmediatamente excluido de los intercambios más frecuentes debido a la incertidumbre que rodea cada encuentro con él. En presencia de esos actores, el sistema de expectativa se rompe, el cuerpo se ofrece súbitamente como una evidencia incuestionable y se vuelve difícil negociar una definición mutua fuera de las referencias habituales.³

En el teatro contemporáneo, el actor y la actriz con cuerpo diferenciado proponen un contacto inmediato, debido a su fragilidad y a su vulnerabilidad, con el receptor. La proximidad de los cuerpos se resuelve, de acuerdo con José Tonezzi⁴, en un contagio escénico. No se trata de una escena teatral democrática, que da voz a las personas que están en los márgenes de la sociedad, ni de una práctica de la tolerancia ni de la piedad, sino un movimiento contrario que afirma que lo que socialmente se considera improductivo y/o discapacitado puede convertirse en tema de creación y experiencia estética. Así, las "posibilidades de existencia reprimidas o excluidas se hacen efectivas en formas altamente físicas [...] desmintiendo aquella percepción que se instaló en el mundo a costa de ignorar qué pequeño es el campo en el que la vida se puede desarrollar en una cierta *normalidad*"⁵ pre-establecida y en vigor.

En el teatro contemporáneo, desde el contacto transdisciplinario con otros lenguajes escénicos, especialmente con el advenimiento de la *performance*, hubo

³ David Le Breton, *Antropología do corpo e Modernidade*. Petrópolis, Vozes, 2011; p, 215.

⁴ José Tonezzi, *O Teatro das disfunções, ou, A Cena contaminada*. Tesis (Doctorado)-Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

⁵ Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*. São Paulo, Cosac Naify, 2007. p. 157



cambios con respecto al uso del cuerpo en la puesta escénica. La escena teatral asume el reconocimiento y la apropiación de las características corpóreo/vocales de los actores con cuerpos diferenciados, no por una cuestión de bienestar, sino como un elemento escénico, ya que el actor a través de su cuerpo tiene la oportunidad de participar en un proceso creativo, inventar, correr y convertirse en su propia obra de arte, siendo a la vez creador, criatura y creación, en lugar de imponerse sólo como mera presencia física.

El actor con cuerpo diferenciado ya no expone su cuerpo a causa de su virtuosismo corporal, sino de una confrontación con su propia imperfección, porque su estado de incapacidad para realizar alguna acción se impone en la medida en que provoca el desequilibrio de las cosas por medio de su diferenciación, lo que resulta así en la manifestación y en el reconocimiento que lo potencializa como materia estética. El actor no oculta las limitaciones físicas de su cuerpo diferenciado; por el contrario, las enfatiza, lo que lleva al espectador a asumir una mirada más *voyeurista* y especialmente curiosa frente a un cuerpo diferenciado en escena. Según Hans Ulrich Gumbrecht, citado por Tonezzi⁶, esto permite al actor con cuerpo diferenciado convertirse en un ejemplo de "desregulación del signo," pues se posiciona como efecto ilegible de la relación entre el ser humano y lo que persiste como oposición a la percepción y a la comprensión de su mirada. Toda esta dinámica se basa en el desplazamiento dinámico del campo semántico de la sintaxis y, en consecuencia, de lo pragmático en las artes escénicas, donde "el cuerpo se acerca al espectador ambivalente y amenazador porque se niega a volverse sustancia significativa o ideal y pasar a la eternidad como un esclavo de los sentidos/ideal."⁷

Mientras que en las artes escénicas, especialmente en el teatro tradicional, el cuerpo representaba papeles, en el teatro post-dramático –centrado en la presencia del cuerpo— existe la intención de mostrar públicamente ese cuerpo y su decadencia y vulnerabilidad en un acto que vivifica muchas veces vida y arte en el sentido artaudiano de la escena. Como resultado, actualmente cuando el

⁶ José Tonezzi, ob. cit.

⁷ Hans-Thies Lehmann, ob. cit. p. 345.

espectador se contagia, de acuerdo a los postulados de Antonin Artaud⁸, con la presencia de actores y actrices con cuerpos diferenciados en la escena, sus reacciones denotan algo perturbador, porque la presencia de estos artistas genera alguna forma de identificación a través de su diferenciada condición corporal, o sea, del recuerdo de su imperfección y finitud, y, en consecuencia, el recuerdo de la degeneración humana puesta en evidencia.



Felipe Monteiro en la escenificación *Kahlo em mim*.

Este hecho es coherente con el pensamiento artaudiano, puesto que la comparación entre el teatro y la peste, como convocatorias de fuerzas que conducen el espíritu al origen de sus conflictos, hacen aflorar en los seres humanos lo que tiene en su esencia. Artaud afirma que el teatro esencial es como la peste, porque ambos son revelación y manifestación de un fondo de crueldad humana, a través de los cuales se localizan en el individuo las posibilidades perversas del

⁸ Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.



espíritu que son develadas en las acciones. En el teatro y en la peste existe una especie de iluminación extra-cotidiana y, bajo esta luz, lo que es difícil e imposible de ser visto se revela y se vuelve un elemento presente. El teatro y la peste tienen el poder de desentrañar los conflictos, de liberar fuerzas, de impulsar posibilidades.

Artaud ve el teatro y la peste, como crisis por las cuales los seres humanos se dan a conocer y para la resolución de este *impasse* existen dos posibilidades: la cura o la muerte. El teatro hace ver a la humanidad cómo es realmente, hace caer la máscara, revela la mentira, la ilusión, expone lo social a una fuerza oculta haciendo que ante el destino, las personas asuman una actitud heroica y superior, que no sería posible tomar sin la presencia del teatro. La peste y el teatro rehacen los vínculos entre la vida y el arte, entre lo sagrado y lo profano y, en este sentido, Artaud fue incisivo en su pensamiento:

El teatro, como la peste, es una crisis que se resuelve por la muerte o la cura. Y la peste es un mal mayor, ya que es una crisis completa después de lo cual sólo queda la muerte o una purificación extrema. También el teatro es un mal, porque es el equilibrio supremo que no se adquiere sin destrucción. Él invita al espíritu a un delirio que exalta sus energías, y para terminar, se puede observar que el punto de vista humano, que la acción del teatro, como la peste, es benéfica, pues lleva a los hombres a verse a sí mismos tal como son, pone a la sombra, pone al descubierto la mentira, la debilidad, la mezquindad, el engaño, sacude la asfixiante inercia de la materia que concierne hasta los datos más claros de los sentidos, revelando el poder oscuro de estas comunidades [...] ⁹

En palabras de Margareth Cryden, citada por Ana Maria Amaral¹⁰, el teatro propuesto por Artaud puede transformar al espectador, ya que causa una desestructuración y conmueve con las angustias internas básicas del ser humano. Además, la provocación permite percibir lo que generalmente no se ve, provoca una cierta incomodidad, y esto puede hacer que el teatro de Artaud funcione como terapia, ya que las actitudes y situaciones externas provocan reacciones internas similares. Artaud también dice que deberíamos volver a una especie de teatro serio, que desmovilice todas nuestras representaciones, que nos insufla el magnetismo

⁹ Antonin Artaud, ob. cit. p. 29.

¹⁰ Ana Maria Amaral. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1991.



ardiente de las imágenes y, finalmente, que actúe sobre nosotros como una terapia para el alma.

De este modo, el teatro sería un delirio provocado por la desarmonía generada entre fuerzas físicas y espirituales contrarias, por lo que el verdadero yo o el otro salgan a la luz, el doble, que está causando cambios. Esta hipótesis escénica fue que lo Artaud llamó Teatro de la Crueldad, que para él tenía el significado de un rigor ciego desencadenado por la vida, por la tensión que provoca en el espíritu de las personas. La vida trae de por sí una tortura diaria y un constante pisoteo de todo. Sobre esta base, podemos encontrar, desde el nacimiento, una estructura cultural lista a la que tenemos que adaptarnos. En la mayoría de los casos, esta adaptación está permeada por cuestionamientos acerca de las estructuras que se encuentran en el curso de la vida, las que, a menudo, causan un sufrimiento físico o espiritual. Como puede verse, esta inquietud también puede ser apaciguada por el teatro, de acuerdo con la teoría postulada por Artaud, entendido como eficacia mágica, cercana al ritual religioso y, por lo tanto, a lo sagrado y a lo que las religiones son capaces de operar en la vida de las personas.

En el caso de los actores con cuerpos diferenciados la escena, en una perspectiva artaudiana, el proceso receptivo no estandarizado del público se relaciona con el estigma de esos cuerpos. Según David Le Breton¹¹ lo que contribuye a la propagación de la estigmatización en la comunidad es la asociación del ser humano con cuerpo diferenciado conectado directamente con la única certeza existencial de la humanidad: su finitud. A través de sus singulares características corporales, la mera presencia de los seres humanos con cuerpos diferenciados en el seno de las diversas relaciones sociales se convierte en un factor perturbador entre los otros, puesto que despierta en ellos un recordatorio de que por mucho que se intente escapar de la precariedad y de la fragilidad de la condición humana, a través de procedimientos obstinados en prolongar sus vidas, sus cuerpos no serán capaces de escapar de la muerte progresiva y fatal.

Al colocar al espectador frente a un cuerpo diferenciado y a ciertas imágenes y sensaciones causadas por disonancias, imágenes y sonidos que tocan el paisaje interior del espectador, se lo puede llevar a cuestionarse la fragilidad de la vida y a

¹¹ David Le Breton, ob. cit.



darse cuenta de la estructura social, con las desigualdades que encontramos al nacer, lo que provoca en algunos un sentimiento de aflicción, mortificación, tortura, aturdimiento. Es precisamente este hecho el que también puede llevar a las personas a preguntarse acerca de las formas y estilos de vida adoptados, propios y ajenos, a pensar y repensar sobre sus vidas y sobre lo que están haciendo con ellas, en la medida en que son cruelmente despertados e invitados a percibir. Por lo tanto, al exponer actores con cuerpos diferenciados el teatro puede potenciar la crueldad artaudiana y puede instalar una propuesta de instauración escénica capaz de provocar y, a partir del aparato sensorial-perceptivo del espectador, llegar a su subjetividad. Provocación que puede tener el poder de proporcionar a las personas cuestionamientos acerca de la vida y la muerte.

Se percibe así que esta dinámica escénica repercute y se relaciona directamente con el principio por el cual, a través del énfasis de la expresión escénica, en el Teatro de la Crueldad debe emerger de la emoción y la conmoción. Se debe expresar lo que habitualmente no se revela, transgrediendo los límites tradicionales del arte. Para el espectador, la escenificación deberá volverse una terapia peligrosa del alma, que ofrece expresiones directas de sus sueños y obsesiones, liberándole las fuerzas inconscientes para que regrese más puro a su existencia y, en este sentido, el cuerpo diferenciado en la escena puede llevarnos a esta intervención en la vida cotidiana.

A partir de la perspectiva de la poética artaudiana, el actor con cuerpo diferenciado puede convertirse en un atleta de la afectividad y puede desarrollar una especie de musculatura afectiva correspondiente a las ubicaciones físicas de los sentimientos, porque el cuerpo se apoya en la respiración, además de que, en el teatro de la crueldad, el actor debe ser consciente del mundo afectivo, como una fisicalidad emocional. Por lo tanto, la importancia de la musculatura afectiva del actor, sobre todo con un cuerpo diferenciado, debe basarse en la respiración y en el estiramiento, por el hecho de cuanto más sobria y contenida sea la representación, más extensa y densa, sustancial, sobrecargada de reflejo, será la respiración. Pero si la representación es arrebatadora, intensa y exteriorizada, corresponde una respiración de ondas cortas y comprimidas. A cada sentimiento, a cada movimiento del espíritu, a cada alteración de la afectividad humana, corresponde una

respiración propia, que puede ser experimentada de acuerdo con los diagramas de respiración creadas por la autora este artículo¹².

En el teatro, dado que el mundo afectivo se relaciona con el aparato corporal, el actor con cuerpo diferenciado debe ser consciente. Podemos ilustrar con lo que sucede en las manifestaciones espectaculares populares: la respiración de los actores-sociales está impregnada por la afectividad, porque el arte forma parte de sus vidas en el sentido de que tienen una implicación emocional/religiosa/mágica/sagrada con las manifestaciones culturales de las cuales participan efectivamente. Y los actores pueden conseguir esto, según Artaud, reduciendo fisiológicamente el alma a una madeja de vibraciones a través de la respiración. Cada emoción tiene bases orgánicas. Por lo tanto, es posible deducir que también, además de todo entrenamiento con las técnicas corpóreo/vocales, es posible cultivar la emoción en el cuerpo, específicamente a través de la respiración.

El actor con el cuerpo diferenciado en la actualidad ya no aspira sólo a representar, sino a re-presentar. Él ahora pasa a ocupar "el punto central no como portador de sentido, sino en su sustancia física y de gesticulación"¹³ y, rechazando el papel de signifiante, se presenta como una corporalidad auto-suficiente, en la cual la presencia de cualquier tipo de cuerpo es utilizable. Es considerado como una realidad autónoma: ya no cuenta más una historia, sino que se manifiesta a través de su presencia como un lugar en el que se inscribe la historia colectiva. En desde este ángulo que entendemos que el actor con el cuerpo diferenciado también tiene la posibilidad de producir y desarrollar el Cuerpo Sin Órganos del que habla Artaud: no es un cuerpo anatómico, sino un cuerpo imagético generado por los estados naturales de la percepción del propio cuerpo. Se trata de un cuerpo extra-cotidiano, en palabras de Eugenio Barba¹⁴. Un cuerpo que no tiene hambre, ni sed; es un cuerpo chamánico, en éxtasis, un cuerpo que nace de la creencia en lo sagrado, en la operación de la magia, pero este Cuerpo Sin Órganos puede ser causado por los ejercicios psicofísicos, y esto sólo puede ser comprendido en toda su dimensión

¹² Nara Salles, *Sentidos: Processos Criativos a Partir da Poética de Antonin Artaud*. Tesis (Doctorado)-Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

¹³ Hans-Thies Lehmann, ob. cit. p. 157.

¹⁴ Eugenio Barba. *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo, Hucitec/UNICAMP, 1995.



viviéndose corporalmente. El Cuerpo Sin Órganos se otorga por alguna interferencia interna y/o externa provocativa y catalizadora. Para comprender plenamente esta propuesta de Artaud es fundamental la experiencia. El significado real sólo será dado a aquellos que se predispongan a vivir una experiencia física, corporal, de imantación, psicofísica, porque de ninguna otra manera se puede entender el Cuerpo Sin Órganos. Es necesario experimentar algunos ejercicios que forman parte del cotidiano de los actores en busca de un cuerpo para la escena. Es necesario colocar en el cuerpo, encarnar, y estos ejercicios pueden y deben ser experimentados en su totalidad por actores con cuerpos diferenciados. El Cuerpo Sin Órganos artaudiano tiene un gran *fondo falso*, un infinito estado de percepciones, inicialmente dado por el aparato sensorial-perceptivo y ampliado por su sensibilización, por su intuición, por las creencias. El cuerpo es el relicario de un espacio infinito, de revelación y de develamientos. El cuerpo está atravesado por pensamientos, impulsos, deseos, sentimientos, paisajes interiores. Y puede convertirse en un cuerpo sagrado; cualquier cuerpo puede tener el *status* de sagrado. El cuerpo en el estado sin órganos permite una reconstrucción del ejercicio de la vida cotidiana, porque ocurre una transformación interna. El Cuerpo Sin Órganos provoca nuevas formas de interactuar con el mundo y es un espacio infinito que se desdobra sobre sí mismo, está dentro y fuera al mismo tiempo. El Cuerpo Sin Órganos proviene de la disolución de los límites y de las referencias habituales, lo que significa que nos colocamos en el lugar y en el tiempo de la acción simbólica, fuera de la psicología, fuera de la auto-representación, fuera de la imagen formada de yo del mundo: se trata de una representación espacial. La creación de un Cuerpo Sin Órganos es una reeducación de los órganos, por una nueva sensibilidad, y es bastante similar al desgarramiento mítico del dios Dionisio y a los sueños iniciáticos de los chamanes. El esquema tradicional de la ceremonia iniciática de un chamán incluye el sufrimiento, la muerte y la resurrección. El contenido de estos experimentos iniciáticos admite casi siempre el desmembramiento del cuerpo simbólico, seguido por una renovación de los órganos internos y de las vísceras, de la ascensión al cielo y el diálogo con los dioses o espíritus y/o el descenso al infierno. Para la construcción de un Cuerpo Sin Órganos

es necesario deconstruir la noción de cuerpo organizado, formateado, funcional, con técnicas corporales establecidas para dar cuenta del ejercicio de la vida cotidiana.

Concomitantemente, comprendemos que el cuerpo humano, incluyendo obviamente los diferenciados, se caracteriza como una matriz corpóreo/vocal¹⁵, donde el cuerpo es inicialmente entendido dentro una matriz de identidad de auto-reconocimiento, relacionada con el medio cultural, teniendo en cuenta su subjetividad: que cuerpo es esto, que los movimientos cotidianos se pueden decodificar en extracotidianos para tener un cuerpo significativo; teniendo en cuenta cómo este cuerpo se mueve en los diferentes ambientes vivenciados y qué trae a la memoria y a la percepción corpórea el imaginario de este cuerpo y las formas, culturalmente establecidas, de lidiar con los cuerpos.

Todas estas cuestiones acerca del actor con cuerpo diferenciado, que es habitualmente estigmatizado, condenado al ostracismo social, porque provoca y perturba la imagen tradicionalmente atribuida al cuerpo humano *perfecto*, se intensifican en el teatro contemporáneo, pues estos cuerpos traen registrados en en sí mismos las innumerables situaciones denigrantes que vivieron y viven debido a su condición y, finalmente pueden y deben tener la oportunidad de cuestionar, denunciar y subvertir junto a los espectadores todo el proceso de estigmatización de las personas con cuerpos diferenciados en las artes escénicas y en la sociedad contemporánea.

narasalles@hotmail.com

fhmoal@hotmail.com

Abstract:

This paper discusses issues related to differentiated bodies in the process of scenic creation, taking historical note of how the body has been seen in the performing arts throughout the centuries. It proposes a liaison with the artaudian theater from the perspective of the otherness of the body situated in the scene of contemporary -and particularly post-dramatic- theater.

Palabras clave: Teatro Contemporáneo, Cuerpo diferenciado, Artaud, Teatro de la Crueldad, Estigmas.

Keywords: Contemporary Theatre, Differentiated body, Artaud, Theatre of Cruelty, Stigmata.

¹⁵ Nara Salles, ob. cit.