

Cuerpo y voz en performance: territorio de habitabilidades

COMANDÚ, Marcelo / Profesor Titular Regular en la cátedra Voz y Lenguaje Sonoro I de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba - marcelocomandu@yahoo.com

Eje: artes escénicas y performance. Tipo de trabajo: ponencia.

» *Palabras claves: presencia - cuerpo-voz - performance*

> **Resumen**

En este escrito intento pensar en torno al cuerpo como espacio de la producción poética, como territorio de habitabilidades y a la actuación como modos de habitar ese territorio. Presento una concepción extendida de cuerpo, más allá de la pura fisicidad y planteo la necesidad de un artista escénico a la escucha del acontecimiento performático, poniendo en tensión las diversas fuerzas que se hacen presentes en el espacio y lo transforman/deforman. Me pregunto en torno a cómo opera el artista para la construcción de un cuerpo-voz mutable y en devenir, un cuerpo que persigue un espacio de indeterminación para asomarse a una multiplicidad posible. Propongo un modelo de construcciones transitorias de la presencia en performance, en que el cuerpo se deshace para volver a construirse transitoriamente y en el que el trabajo sobre el *estar* se hace indispensable. Reflexiono en base a la propia experiencia artística en mis experimentaciones como artista escénico y director de la compañía La comisura, en el rol de artista-investigador y a través de la observación de propuestas en torno al cuerpo y la presencia, desarrolladas por el artista y maestro cordobés Oscar Rojo [1960 – 2012] quien deja un importante legado en jóvenes artistas cordobeses y sus formas de pensar las prácticas escénicas.

> **Introducción**

El presente trabajo deviene de reflexiones vinculadas a mi experiencia en la creación artística, en el campo de las artes escénicas y guarda una relación estrecha con el modo en que encaro los procesos artísticos en la compañía que dirijo: La comisura. También forma parte de indagaciones para la producción de mi Tesis de Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, titulada “Cuerpo y voz. La presencia como acontecimiento artístico”, donde abordo modalidades de construcción de la presencia en performance desde la propia experiencia artística y la observación de propuestas metodológicas de los maestros y artistas cordobeses Paco Giménez y Oscar Rojo. Otros espacios vinculados son los proyectos de investigación que integré en el período

2014-2015, radicados en SECYT y con lugar de trabajo en el CEPIA de la Facultad de Artes de la UNC: "Fragmentos para una historia del arte en Córdoba. Testimonios" dirigido por Marcelo Nusenovich y Clementina Zablosky y "Estudios de cuerpo y voz en performance. Poética de conexiones y constitución de la presencia" bajo mi dirección. En todos los casos, mi intento es el de conectar teorías y prácticas como un *continuum* inherente al hacer-pensar artístico.

› **Cuerpo = territorio**

En nuestras prácticas artísticas, en el campo de las artes escénicas y la performance, proponemos pensar el cuerpo como lugar, como territorio habitable, arena por excelencia de las prácticas humanas y performáticas. Creemos que concebir el cuerpo como lugar desplaza el concepto de actuación de un enfoque comunicativo a otro exploratorio y performativo. La creación se produce *en* el cuerpo y no *con* el cuerpo, es decir, no tratamos al cuerpo como herramienta o instrumento, sino como espacio mismo de la creación. Vale la aclaración ya que a veces pareciera que el cuerpo es abordado como un plano de referencias, un lugar de impresión de signos regidos por una idea o representación; en lugar de ser visto como un espacio de consistencias, donde se producen los deseos, las pulsiones, los estados, los afectos, los sonidos.

Por supuesto que, cuando hablamos de cuerpo, nos referimos a un ente complejo que trasciende la mera fisicidad. El cuerpo dispone su apariencia como superficie de registro de aspectos humanos de otros órdenes diferentes al físico y que también lo conforman (como el universo emocional, sensitivo y conceptual). El Taateatro brasileiro lo llamó *anatomía afectiva o cuerpo extendido* (Baiocchi, 2011) y la antropología teatral lo denominó *cuerpo psico-físico o cuerpo dilatado* (Barba, 1990).

La voz también forma parte de esa corporeidad extensa. La categoría "cuerpo-voz", muy utilizada en los planteos vocales provenientes del teatro, hace referencia a la constitución corporal y sonora de la presencia, pensando el cuerpo y la voz como aspectos inter-penetrados y co-productivos. El cuerpo es lugar de resonancia de una dimensión sonora que lo constituye. Es desde allí que podemos abordar el desencadenamiento de la voz en contacto con los procesos corporales y subjetivos de un proceso artístico. También desde allí podemos acercarnos a la voz como lugar más allá del lenguaje, lo que nos devuelve a su fisicidad y corporeidad. Rugidos, murmullos, susurros, graznidos, suspiros, gritos y todo tipo de ruidos vocales desprovistos de lenguaje, nos proporcionan la experiencia de una vocalidad no subsumida en la palabra, pero que corporizada desde una concepción extendida de cuerpo, puede retornar a la palabra y experimentarla como materia sonora vulnerable, rica en variaciones, pliegues y texturas.

Otro aspecto que extiende o dilata al cuerpo y que creemos fundamental en el trabajo en performance, especialmente en las construcciones corporales y vocales que en él se desarrollan, es la proyección del mismo en el espacio y en las cosas. El artista escénico se vincula y teje su trama performativa poniendo en tensión el entorno y las líneas de fuerza que al interior del espacio son a la vez performance y cuerpo, pues todo lo que está en circulación los atraviesa y los constituye.

Por ejemplo, en las artes escénicas el artista abre su cuerpo a numerosas fuerzas que circulan el espacio: el calor de las luces, la materialidad de las tablas con su proyección energética y simbólica, el espacio y el tiempo, la sonoridad, el vínculo con lo otro (actores, espectadores, objetos), lo proyectado por el director (quien maniobra el cuerpo del actor como un meta-cuerpo o extensión de sí), lo imaginado y lo sentido, el deseo, lo conceptualizado, una multiplicidad de fuerzas¹ que acechan el acontecimiento. El artista escénico se lanza a esa arena, y con todo eso, “lo que hay” (Lyotard, 1998: 144) sintetiza un gesto, un movimiento o un sonido, construye un modo de estar y de habitar un *ahora* del que, según Lyotard, es imposible apoderarse, que no deja de desvanecerse. (Lyotard, 1988: 33)

› **Presencia y mutación**

Siguiendo nuestra línea de pensamiento, vemos que se presenta como necesidad que el artista actualice su presencia en función de lo que en la experiencia artística acontece. Se le pide entonces que intente no definir sus expresiones corporales y vocales en estructuras fijas, sino que adquiera cierta conexión con una capacidad de cambio y mutación, de corrimiento de aquellos lugares expresivos cristalizados en una identidad dura, empobrecida por hábitos de la vida social y cultural o por mecanismos de recurrencia de las prácticas artísticas aprehendidas y que no le permiten percibir y disponer el cuerpo como zona de experiencia.

Este es un gran problema para actores, bailarines y performers. ¿Cómo colocar al cuerpo en ese estado lábil de mutación, de enrarecimiento o deformación por lo que se da en el juego de fuerzas? Cómo tensar la cuerda entre el universo de las estructuras (personales y colectivas) cargadas de códigos y significados y el universo de lo móvil, de lo que deviene otra cosa en la experimentación, diferente de sí sin dejar de serlo? Pues, en este sentido, nos interesa pensar la “otredad” como resultado de un proceso en que el cuerpo y la voz se transforman a partir de una serie de operaciones de escucha de la diferencia que en el mismo cuerpo deviene. Una otredad que está en nosotros y que no funciona por comparación de entes, sino por mutación de uno, por devenir de estados en un cuerpo-voz cambiante, en constante organización y desorganización, para volver a organizarse y desorganizarse en construcciones transitorias.

Desde la filosofía Gilles Deleuze nos habla de una dimensión *sin órganos* del cuerpo, desubjetivada y asignificante, que nos ayuda a pensar esta problemática en torno a la performatividad. Es un plano del cuerpo que “se opone a esa organización de los órganos que se llama organismo” (Deleuze, 2009: 51) y que según él, aprisiona la vida. Por el contrario, es una corporeidad intensa, recorrida por ondas, con órganos polivalentes y transitorios, según su existencia intensiva en un plano diferente al de su organicidad.

¹ Para Deleuze “en Arte [...] no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas” (Deleuze, 2004: 63).

Aunque difícil de entender, este concepto nos contacta con cierta capacidad de desorganización y mutación de cuerpos y voces, según las intensidades y fuerzas que los atraviesan y lo constituyen en el instante expresivo.

> ***Un estar intenso***

En la compañía La comisura² investigamos la tríada silenciar-escuchar-resonar como procedimiento para el desencadenamiento de un devenir intenso posible. Consideramos que para producir otras corporeidades y vocalidades, es necesario intentar vaciar la presencia de reproducción, representación o idealismo. El primer paso es tratar de acallar ciertos automatismos expresivos en los que caemos constantemente, deshacer gestos estructurados por el hábito y las costumbres asumidas, deshacer fijaciones que se presentan como construcciones molares, sin dar lugar al devenir de una multiplicidad latente. Encontramos que el vínculo con objetos despierta en el cuerpo distintas sensibilidades. Nos interesan los objetos que no se amoldan fácilmente al cuerpo: piano eléctrico, tijera de podar, calavera, jaula, palangana de metal, cornamentas, cactus, tabla de lavar...objetos que presentan una resistencia a ser manipulados. Damos a esos objetos el status de sujetos y nos colocamos en un lugar de silenciamiento y escucha de lo que esos objetos-devenidos-sujetos proponen. Un intento de desobjetivar al cuerpo, vulnerarlo, ponerlo a merced de lo que el acontecimiento hace emerger.

Por otro lado, el artista y maestro cordobés Oscar Rojo³ [1960-2012] también pone énfasis en la escucha como lugar de colocación inicial del artista. Observa que uno de los grandes problemas de la actuación radica en la dificultad o imposibilidad de tomar contacto con lo que el acontecimiento presenta. Oscar nota que en actores y bailarines prevalece el estilo, la forma de hacer y de estar por sobre la escucha de los vínculos y conexiones que la escena posibilita y pide. Gran parte de su trabajo consiste en ablandar las durezas que imposibilitan esos contactos. ¿Cómo hacerlo? Para Oscar es necesario llevar al artista a tocar aquellos lugares de lo personal que lo incomodan, implican un riesgo existencial, desacomodan las organizaciones enquistadas de su personalidad, y por ende de las constituciones de su cuerpo-voz. Rojo pone en el centro de las interrogaciones a la persona del artista y no a la técnica, pues para él, el problema no es técnico sino humano. Ese es el lugar donde se producen los cuestionamientos expresivos y se habilitan otras

2 Compañía cordobesa bajo mi dirección, conformada por artistas provenientes del teatro, la danza, el arte sonoro y plástico-visual. Inicia su actividad en el año 2002 y produce las obras escénicas: Arena blanca. Valle del silencio, Antropomorfo, El fin de las cosas, Espeso, La lengua de los pozos y Metal. Con los artistas cordobeses: Rodolfo Ossés, Alejandro Bovo Theiler, Daniel Maffei, Cecilia Antonozzi, Valeria Noé Facchini, Agustín Albrieu Llinás, Gabriela Etchegoin, Carolina amor, Renato Cherini, Angelina García, Eugenia Puccio, Nadia López, Guillermo Ceballos, Griselda de Elejalde y Rosana Fernández.

3 Artista y maestro cordobés fallecido en el año 2012 a los cincuenta y dos años de edad. Director del Teatro Quinto Deva y docente del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. A través de sus cursos y obras escénicas ha dejado un legado importantísimo en jóvenes (y no tanto) artistas cordobeses que reconocen en sus enseñanzas un aporte esencial para la formulación de sus concepciones y prácticas del teatro y la danza.

construcciones.

Por ejemplo, en diálogo con Fabricio Cipolla, discípulo y actor en algunas de sus últimas obras, nos cuenta que una de sus ejercitaciones, sobre todo al comienzo de la formación, es observar al otro y describirlo, pensando en cómo está estructurada su presencia, cómo se organizan sus tensiones al momento de disponerse a ser visto. Es decir, devolverle al otro la imagen de sí mismo que no puede ver, o que, aunque la vea, no puede deshacer. Luego el trabajo consiste en propiciar otras organizaciones del cuerpo a través de ejercitaciones vivenciales, donde se pone el acento en el verbo soltar como desencadenador, que implica claramente una acción, pero sobre todo un modo de estar. Es de mi interés reconstruir, en la medida de lo posible, algunas de esas ejercitaciones, sobre todo para seguir pensando los núcleos que las sustentan.

Pensar el *estar* es un trabajo esencial al momento de crear interviniendo desde el cuerpo y la voz. La mirada sobre este *estar* implica un trabajo profundo de escucha de los vínculos, independientes de la acción, aunque determinantes de la misma. Es común que en teatro se piense la intervención de los personajes en una situación desde el plano de la acción, a partir del lugar que ocupan en la ficción. Mas, es posible también observar cómo el cuerpo se construye en función del lugar que ocupa en la escena o espacio performático. Pensar el *estar* como modo de construir la presencia es pensar las tensiones y conexiones que nos están constituyendo en el aquí-ahora como acontecimiento *espeso*, aplicable a cualquier tipo de performance. Ese *estar* se encuentra sin dudas determinado por la subjetividad de quien lo vivencia o construye, mas también se encuentra a merced de los vínculos y las fuerzas que lo hacen devenir mundo en la medida que esa subjetividad logre un espacio de indeterminación, de apertura a un devenir diverso.

Para Oscar, el cuerpo-voz del artista, su *estar* y sus vínculos se presentan como tal y no como metáfora de otras cosas. Ese es el territorio fundamental de la actuación que propone. Un territorio habitado, abundante, que requiere de un actor atento a cada suceso y que no resuelve desde la técnica, o desde el imaginario, sino desde la escucha de lo que se constituye momento a momento, en el cuerpo y fuera de él, en un estado de “no saber cómo se hacen las cosas” (Cipolla, 2016), podríamos decir, un estado de escucha de los indeterminado haciéndose cuerpo.

› **Saber no saber**

Ese no saber cómo, ese intento de indeterminación, viene a cuestionar precisamente nuestros modos aprehendidos de resolución. Acá hay un problema interesante a investigar. ¿Cómo asomarnos a ese nivel no acabado, en el que habitan los restos que escapan al lenguaje con el que organizamos el cuerpo y el mundo? Sabemos que el sujeto está situado en un espacio-tiempo, un contexto y una realidad personal que lo determinan, mas, pedimos al artista intentar reconocerse mutable, emancipado, en devenir, constructor de corporeidades y vocalidades en transformación, transitorias, también en devenir, ubicadas en un lugar de tensión entre flujos y estructuras.

Un sujeto y un cuerpo problemáticos, sin dudas, tal vez como dice Deleuze en relación al cuerpo sin órganos, un cuerpo que “no se puede conseguir”, al que “nunca se acaba de acceder”,

(Deleuze, 1988: 250) pero que sin embargo se pone en marcha desde el momento en que se harta de sus órganos, de su organización.

Podríamos arriesgar entonces que la constitución del cuerpo-voz en performance desde un modelo de construcciones transitorias, ayuda al artista a la percepción de sí desde una dimensión intensiva y efímera, donde la presencia se destruye para volver a construirse transitoriamente en un movimiento sin solución de continuidad y en devenir.

Por lo pronto cabe seguir trabajando desde la interrogación ¿Qué nos sucede cuando experimentamos? ¿Dejamos que nuestras voces y cuerpos se produzcan a partir de esas experimentaciones? ¿Nos dejamos modificar por el acontecimiento? ¿Somos permeables a las tensiones y fuerzas que operan en la escena? ¿Cómo hacemos para construir y actualizar nuestra presencia según el juego de tensiones que operan en el acontecimiento y lo constituyen? ¿De qué modo permitimos que las expresiones habiten los procesos de subjetivación, no de un modo representativo sino productivo?

› **Bibliografía**

- Baiocchi, M. Pannek, W. (2011) *Taanteatro. Teatro coreográfico de tensiones*. Córdoba, UNC.
- Barba, E. Savarese, N. (1990) *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México, Editora Pórtico.
- Cipolla, F. (2016) 25 de Febrero. Entrevista personal.
- Deleuze, G. (2009) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, Arena Libros.
- Deleuze, G. Guattari, F. (2012) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España, Pretextos.
- Liotard, J.F. (1998) *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Manantial.
- Overmeer Lemos, P. (2011) Entrevista audiovisual no publicada.