

La demasía del cuerpo: un abordaje de la teatralidad.

Norma Adriana Scheinin

(Universidad de Buenos Aires)

Hay una pregunta que deviene en el aparecer del teatro. Pregunta que se abre en múltiples interrogantes, más que sobre el cuerpo, del cuerpo como fenómeno de la escena. ¿Cómo se manifiesta su presencia? ¿De qué modo se infiere, desde una recepción activa, la puesta en juego de distintos sistemas de actuación y las variaciones en el estatuto del personaje? ¿Cómo la teatralidad inviste el cuerpo de una potencia que lo lleva a expresiones extremas de sus posibilidades? ¿Por qué cuando el cuerpo no aparece, tensa los hilos de la trama como componente máximo o central? ¿Qué implica este exceso en la presencia o en el no estar, este lugar de ofrenda (Ifigenia) o este vacío de la carne, este peso de un nombre, como si la etiqueta semántica fuera el nido de los huesos? (Polinices) ¿De qué se trata ésta especie de muerte o de grado cero de la vida que despierta por obra de una invocación? (Como la del grito/graznido en *La señora Macbeth*)¹. Por otra parte, ¿cómo el cuerpo actuante en su integridad –orgánica o mecánica- o en sus diversos modos de parcelación, hace de la espaciotemporalidad, más que una forma arquitectónica o escenográfica, una dimensión construida por los cuerpos proyectados en la escena? ¿Cómo abordar, en una apertura de la mirada teórica, la cuestión de la teatralidad desde la dilatación o la condensación de los cuerpos y las diferencias cualitativas de tensión entre los mismos? ¿De qué modo el espectador capta y es capturado por una corporalidad en presencia y en estado de representación?

Un mapa de cuestiones como éstas recorre aspectos referidos a la actuación y a cambios en el estatuto del personaje y del objeto en la escena contemporánea. Abordamos la problemática del cuerpo como constructor (creador) escénico desde la concepción de los "tensores" atravesando el campo perceptivo, el de las afecciones y de lo pulsional, sin partir necesariamente de configuraciones previas de la acción dramática². Intentamos incorporar a nuestro análisis teatral, las diferencias entre potencia y poder desde un modo de concebir la seducción, que pone en cuestión el

¹ Obra dramatúrgica de Griselda Gambaro, con dirección de Pompeyo Audivert, estrenada en el Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires, en abril de 2004.

² Derivamos esta concepción de Jean François Lyotard, en textos como *Economía libidinal*, Buenos Aires, F. C. E., 1990, y de Gilles Deleuze, en *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984.

funcionamiento de esquemas productivos³. El giro del cuerpo mueve y amplía una mirada “vidente” del espectador, mirada que sensibiliza la aprehensión del hecho escénico desde y hacia otros horizontes.

Tematicemos algunas cuestiones referentes al objeto y la temporalidad. Si según Deleuze –y a través de su lectura de Bergson– consideramos al objeto y al tiempo como las dos caras de la duración, podemos observar los objetos como detenciones y condensaciones del tiempo. Desde esta perspectiva, el objeto escénico no es para nosotros un mero ente, sino un concentrador o diseminador de determinadas cualidades (textura, color, aroma...). Para Deleuze y también para Lyotard, el objeto lleva la huella del tiempo. Por otra parte, en una especie de arqueología del objeto, podemos pensar que se extrema en los elementos básicos propios de cosmogonías fundamentales, elementos que se funden y transmutan como el agua y la tierra en el barro⁴. Desde esta constitución primaria de la materia en lo escénico, trabajan equipos teatrales como *La Fura dels Baus* y en nuestro contexto la ya disuelta *Organización Negra* y el grupo *De la Guarda*. Si seguimos en la línea de relación entre objeto y tiempo, cuando el movimiento se vuelve extremadamente acelerado, se genera una suerte de objetivación de la materia previa a la configuración de seres vivos, una especie de lo que Deleuze llama “sopa prebiótica”, objetividad en devenir representada en escena en espectáculos como *Zoedipus*, con dramaturgia de Daniel Veronese⁵. Algo preorgánico o, a lo sumo de orgánica primariedad, fluctúa en ese caldo, alimento de Layo, Edipo y Yocasta; algo presente como objeto alimentario en la representación, que vuelve a dimensionar su condición de objeto representado en una proyección aumentada en la escena. Demasía de la materia alimenticia del objeto, opuesta (como un *oxímoron*) a la configuración textual de la ley (que se proyecta a su vez, formada con las iniciales de los tres nombres). Desde este proceso de prefiguración-configuración, los objetos guardan el potencial de sus acciones. De diversos modos, ese *plus* del objeto es percibido por el actor y por el espectador, que a su vez despliegan su accionar posible hacia o sobre dicho objeto. La afección se juega en el sujeto (en este caso actor o espectador) entre “una percepción

³ Ver Jean Baudrillard, *De la seducción*, Buenos Aires, R. E. I., 1994.

⁴ Consideramos concepciones como las de Gaston Bachelard en *Las poéticas de la ensoñación*, México, F. C. E., 1982, y de David Le Breton, en *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

⁵ Realizada a partir de textos de Franz Kafka, Heiner Müller y Daniel Veronese, y dirigida por este último, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi. Estrenada en el teatro Babilonia, 1998.

perturbadora y una acción vacilante”⁶. Esta modalidad de llegar a la acción mediante la fluidez activa o reactiva de las imágenes procedentes de los cuerpos (de actores y de objetos) en estado de actuación, nos permite pensar la escena teatral independientemente de los límites demarcados por un tipo de escenario y por un sistema específico de actuación. Porque desde esa materialidad primigenia se genera cualquier estrategia textual. La demasía de un mundo originario pulsional hace de cualquier mundo posible de la escena, un mundo parcelado.

Aquí se nos plantea un problema. Si el origen de cualquier preordenamiento y configuración del mundo escénico es un mundo originario pulsional, ¿cómo no quedar atrapado por la cenagosa materialidad? Y si, por el contrario, la configuración escénica –por una especie de salto- se evade de ese magma primordial y responde, ya no a la fuerza absorbente de lo pulsional sino al despliegue de líneas del deseo, ¿hasta qué punto ese deseo es revelador de una teatralidad no sujeta a las estrategias del poder? ¿Cómo funcionan, entonces, los tensores dramáticos en la escena? Desde Deleuze podríamos pensarlos como “líneas de fuga” o como “líneas de muerte”. Consideramos que en el deseo, lo cualitativo se despliega en trayectos de la percepción y la afección hacia posibles acciones no esquematizadas. En la pulsión, en cambio, la energía se apodera de pedazos del mundo originario⁷. Habría entonces un fondo indeterminado del que emerge el espacio escénico como condición de posibilidad; siguiendo a Breyer, se trataría de un espacio pleno. No habría entonces vacío en la indeterminación de ese espacio, sino un exceso de disponibilidad de la materia. Concebido de este modo lo fenoménico teatral, evita un remitir forzosamente cualquier tipo de fragmentación a una unidad previa o final, preconditionante y sustantiva.

En *Los días felices*, de Beckett, el cuerpo enterrado y el cuerpo visible en tanto cuerpo hablante, dan cuenta también de un mundo originario que, aun en el decir cotidiano, no llega a decir, o bien dice lo indecible. Visto así, la materialidad que sustrae al cuerpo de su acción y afección, es cenagosa. Sensaciones, sentimientos y acciones son tragados por la energía de la pulsión.

⁶ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 99.

⁷ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 180.

En *Experimento Damanthal*⁸, de Javier Margulis, los fragmentos de cuerpos, como los encuadres de manos, funcionan como íconos-fetiches. Tiene que ver con el tratamiento corporal del hombre en posición de objeto.

Vemos cómo la energía pulsional se pone también de manifiesto en espectáculos como los realizados por *El Periférico de Objetos*, dirigidos alternativa o conjuntamente por Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi. El estatuto del personaje y del objeto oscila, en estos casos, en un tránsito por características indecibles. ¿Es personaje el muñeco? ¿Qué rol le cabe al manipulador? ¿Es el muñeco el objeto y el manipulador el verdadero personaje actuante? ¿Quién o qué tiene a cargo la acción y la pasión? Y los personajes ¿son ellos o las parcelaciones de ellos mismos? La ruptura de los cuerpos (de los muñecos desmembrados, con las cabezas cortadas de cuajo) son indicios de lo imposible. Podemos considerar, por otra parte, transformaciones en el estatuto del personaje surgidas desde una variación de los registros del cuerpo. Reconocemos que los cuerpos se dimensionan en un espacio subsumido en la temporalidad. La coexistencia de los tiempos permite un deambular de personajes entre planos de la realidad cotidiana y de lo imaginario. Los personajes circulan atravesando paredes mutables, sin magnificarse en registros trágicos, entre la vida y la muerte. Nos referimos a tratamientos dramaturgicos como los de Rafael Spregelburd (por ej. en *El Pánico*, *La Modestia*, *La Estupidez*) o de Javier Daulte (por ej. en *Gore*, *¿Estas ahí?*)⁹.

Se ha confirmado desde hipótesis como las de Patrice Pavis y desde la práctica teatral, que la consideración del tiempo atraviesa predominantemente la escena contemporánea. Una especie de demasía del tiempo parece fluidificar los espacios y los cuerpos. Prevalecen los llamados "espacios cualesquiera" (denominados así por Deleuze en referencia al análisis del cine). En este tipo de circulación, la mutabilidad de los cuerpos hace que los personajes se configuren, diluyan y reconfiguren. Son los actores que invisten personajes o aspectos de los mismos, o los personajes que transitan depositándose, como en centros de irradiación, en los actores. Es el caso de *El Hombre que se ahoga*, versión de *Tres hermanas* de Chéjov, escrita y

⁸ Se dio a conocer en La Barraca, 1999.

⁹ *El Pánico* y *La Estupidez* fueron estrenadas en El Otro Lado, Buenos Aires, 2003. *La Modestia*, en el Teatro General San Martín, 1999. *Gore* fue presentada por primera vez en el IUNA en octubre de 2000 y reestrenada en La Fábrica en 2001. *¿Estás ahí?* se estrenó en el Teatro Nacional Cervantes en 2004.

dirigida por Daniel Veronese¹⁰. No hay marcas claras espacio-temporales del inicio. Al entrar, los actores saludan a personas del público que conocen, y durante toda la representación visten ropas cotidianas. No necesitan otro vestuario más que el cambio de piel del trabajo escénico. Los actores hombres portan los nombres y personajes femeninos y viceversa. Estas zonas indefinibles de la corporalidad, jugadas en la trama del lenguaje, permiten otros modos de expansión de las tensiones dramáticas. El `yo pienso´, `yo siento´ ya están desde el inicio diluidos. El principio de multiplicidad, esta demasía de lo numérico, prima sobre cualquier determinante de unicidad. No podemos hablar de una identidad psicológica, ni de identificación más que desde aspectos o rasgos de una parcialidad asumida, tal vez, en el contexto de una cultura de la falta.

Los espectadores de *La forma que se despliega* de Daniel Veronese¹¹ pueden ver, captar, aprehender los cuerpos y particularmente los rostros parcelados de los actores según el ángulo de su focalización. Esta característica que se pone de manifiesto, de algún modo, en cualquier espectáculo, queda subrayada particularmente en este caso. El dispositivo de los asientos y graderías impide el predominio de un encuadre determinado. Hay quienes durante todo el espectáculo ven la contracara de dos de los actores; otros sólo el perfil. O bien la visión del rostro pleno de unos (pareja Madre-Padre) se da simultáneamente a la captación por escorzos de los otros (la otra pareja Padre-Madre). Este exceso de posibilidades genera, paradójicamente, la ausencia de un posible absoluto. Lo que ve plenamente uno está cortado de sesgo en otro, y en cada mirada se bifurca la opción de la plenitud y la fisura. De modo similar, las dos parejas en escena no proceden especularmente como reflejo, sino refractariamente, y la narración verosímil a cargo de una de las parejas impide no sólo por lo temático sino por su tratamiento formal, la preeminencia de cualquier modo de identificación sobre la convención: "estamos en el teatro". El título de la obra invade la escena, proyectado en un fondo dispuesto para ser y no ser mirado, como el recordatorio de una teatralidad puesta en vigencia. Porque la demasía no reside sólo en la exaltación del cuerpo y del lenguaje en primeros planos; puede aparecer en una especie de retroescena, como un efecto titilante del inconciente. En este tipo de realizaciones artísticas habría un principio

¹⁰ Estrenada en El Camarín de las Musas, 2004.

¹¹ Fue estrenada en la Sala Sarmiento, 2003 y reestrenada en una variación textual y escénica en El Camarín de las Musas, 2004.

constructivo de fragmentación que obraría en la fisura de los rostros enteros, haciendo cortes en las miradas, moviendo hasta la inversión y, más allá de ésta, en un trabajo deconstructivo, a la misma cuarta pared.

“El objeto de la pulsión es siempre <objeto parcial> o fetiche, trozo de carne, pieza cruda”¹². En *Ars higiénica*, de Ciro Zorzoli¹³, el cuerpo y cada una de sus partes son fetichizadas desde la indicación del *Manual de buenas costumbres* de Carreño, tomado como base textual para la experimentación escénica. Si bien hay una construcción de ámbitos determinados, una especie de espacio cero funciona como plataforma de los tensores dramáticos. Cada acto vale por sí independientemente de su entramado o de su enlace. Cada parte del cuerpo (oreja, pié, ombligo) atrae la disponibilidad de actos posibles. Cada comportamiento se da como compulsión; o bien el comportamiento porta la pulsión. Cada secuencia rítmica es un particular *cronotopo* del destino de un tiempo que no puede hacer crónica (ser cronológico), sino a través de una fijación fragmentaria. Las marcas sonoras separan secuencias temporales a la manera de objetos. Es una fetichización de lo sonoro o el fetichismo del tiempo en la construcción sonora.

Podríamos decir, siguiendo en esto a Lyotard, que la extrema parcelación (como la del sistema monetario) se toca con la extrema fluidificación (la circulación capitalista). Pensaríamos también que la escena de nuestro tiempo da cuenta –no como reflejo sino en tal caso refractariamente– de los síntomas del llamado capitalismo tardío. El objeto puede ser concebido, entonces, no como algo necesariamente detenido y fijo, sino como una construcción móvil, temporalizada, proceso y efecto de la luz en el espacio. En espectáculos como *Monoambiente*, dirigido por Lorena Vega¹⁴, los recursos tecnológicos permiten, a través de un sistema computarizado, crear más allá de los objetos materiales presentes en el espectáculo, objetos virtuales que aparecen para desvanecerse en una escenografía pintada y geometrizada por la luz.

Estas posibilidades de disolución de los límites de la escena no implican una pérdida de teatralidad. Pareciera que es el cuerpo del actor el que la garantiza. Es una garantía móvil, no segura, porque pensamos que el cuerpo del actor se juega en líneas de tensión, moduladas por intensidades de registro sensible y atravesando la materialidad de los signos de la escena.

¹² Gilles Deleuze, op. cit., p. 186.

¹³ Se estrenó en el Teatro del Abasto, 2003.

¹⁴ Se representó por primera vez en la Sala Batato Barea del Rojas, en el Festival Rojas 5, 2002.

Volvemos al contacto de los elementos con el cuerpo del actor, como en la primera parte de *La última noche de la humanidad* -con dirección de Daniel Veronese, Emilio García Wehbi y Ana Alvarado, y dramaturgia de los dos últimos¹⁵-, al devenir entre los cuerpos del intérprete y del instrumento musical, entre la caja de resonancia del bandoneón y del actor. Tenemos presente el despliegue de la palabra en su materialidad significante y en su potencia de significación en actuaciones como la de Marilú Maríni en *Los días felices*¹⁶, de Cristina Banegas en la ya citada *La señora Macbeth*, de Blanca Portillo en *La hija del aire*¹⁷, o del actor del Berliner, Martin Wuttke, en *Artaud recuerda a Hitler y al Café Romanische: una alucinación*¹⁸. Pensamos en la figura del *ritornello* (expresión que Deleuze retoma de Guattari) y en el desborde que permite la repetición según Lyotard, con su movimiento de descarga. Se trata de una cuestión rítmica de la pulsión, como una música que se repite hasta el agotamiento, o hasta producir un estallido expansivo. Podríamos hablar del cuerpo en su gestualidad máxima, en su proceso de incorporación o hacia la verticalidad y fundamentalmente en el teatro, desde la matriz de Grotowski. Consideramos espectáculos como *Asterión*, de Guillermo Angelelli¹⁹ en el que cuadraría esa observación de Lyotard acerca de la cabeza de la banda libidinal, como si el cuerpo estuviera hecho de una sola pieza o de una sola piel, en la plenitud de su reversibilidad. Tenemos en cuenta también a espectáculos como *La Piel de Elisa* -de Carole Fréchette y dirección de Darío Luchetta²⁰-, en el que la textura del habla como narración se hace pliegue en el cuerpo. Hay un punto en el que ya no cabe diferencia entre la palabra que se excede y el cuerpo que no cesa.

Si nos remitimos ahora más detenida y puntualmente a *La señora Macbeth*, el habla como escritura espacializada pende de los hilos del cuerpo; hilos que enhebran la acción entre Lady Macbeth y las Brujas (coro/doncellas). Hay un juego tensional de los cuerpos entre un grupo de supuestas mujeres en zonas de indeterminación, y una mujer (Lady Macbeth) buscando una determinación que la obsesiona, la productiva, la del poder. Los cambios de intensidad, cambios en la fluencia de los afectos, se dan en la

¹⁵ Se estrenó en el Espacio Callejón, 2003.

¹⁶ Dirigida por Arthur Nauzyciel en la Sala Casacuberta del Teatro San Martín, en el Festival Internacional 2003.

¹⁷ Obra de Calderón de la Barca, con dirección de J. Lavelli, en la Sala Martín Coronado del Teatro San Martín, 2004.

¹⁸ La dramaturgia pertenece a Tom Peuckertt y la dirección a Paul Plamper; espectáculo realizado en el Teatro San Martín en el Festival Internacional de Buenos Aires, 2003.

¹⁹ El estreno se realizó en Die Schule, 1990.

actriz-personaje desde una corporalidad abierta en textualidades (del gesto, de lo mímico, de la palabra); el *oxímoron*, esa figura con la que Ubersfeld caracteriza la excelencia del teatro, está presente entre las partes del cuerpo: tronco/cabeza, brazos/tronco, manos (¿amputadas, ocultas?)/resto del cuerpo, o bien manos/vestuario. Pero también en el movimiento del lenguaje verbal: “gruñidos mansos”, “mostrando los dientes sin morder jamás”²¹. La potencia es tan intensa que el poder como razón, como antilocura, como coacción, actúa deteniéndola. Sin embargo, aunque morigerada, esa potencia deja su huella. A su vez, todo puede ser una parodia de los supuestos actos límites y esenciales.

Bruja 1: Si nuestra lengua calla, ¡nuestra sangre hablará!

(aparte) ¡Que no lo tome en serio!

Lady M.: Basta. Sin exageraciones. (Pausa) Pero lo tendré en cuenta. (p 17)

La figura del crimen tiene la intensidad del infierno. El fantasma de Banquo la materialidad de un cuerpo y, a su vez, la inmaterialidad de lo que se desvanece en el aire como las palabras, como el mismo teatro. La intensidad de los cuerpos y de los actos de habla se plantea en los extremos: “putas del dolor”. Los pensamientos no siguen necesariamente las líneas de una razón del poder y de un poder de la razón. Por sus torsiones, por el desvío, ya no regresan a su cauce. Van camino de la locura del final por los tensores del crimen. ¿A dónde podría ir a parar tanta causa de muerte sino al efecto de una poderosa ciénaga? Son estos tensores los que revelan ya desde el inicio (ocultamiento o amputación de manos), la pérdida de partes de un cuerpo orgánico, cuerpo indicial de y para la muerte. ¿Cómo duerme la muerte en los pedazos hasta que arranca el último sorbo de materia? En una convocatoria a los sentidos se unen tensores de la sensibilidad, del deseo y axiológicos. Con un sensible pensamiento ético, Lady Macbeth despliega el cuerpo en textos como

Quiero ver cuando el aroma de la paloma asada, del venado, del ciervo, les llegue a las narices. Y me miren, deseándome. (Se toca los pechos) Deseando mi bondad. (p.20)

²⁰ Espectáculo llevado a cabo por el grupo Los pliegues, con traducción de Daniela Berlante, en la Fundación Bollini, 2004.

²¹ Griselda Gambaro, *La señora Macbeth*, Buenos Aires, Norma, 2004, p. 16.

Por otra parte, las oposiciones pierden el poder de la dialéctica. Es el rey el que puede "juntar en un haz a los nobles y a los miserables" (p.20), pero esta unión parodiza la relación del amo y el esclavo en un simulacro de inversión: "¡Ah, mi poder es tanto!, dirá. ¿Un asesino en mi mesa no me convierte en víctima?" (p.20-21).

La falta en los cuerpos es también falta en el tiempo; no se puede precipitar. Los sedantes (con la dualidad del *fármakon*) dosifican las explosiones de la tensión dramática hasta su desenlace final. Lo que falta es lo que se da a ver en los pliegues del tiempo. O bien: lo que falta es siempre el exceso de lo que se oculta.

Lady M.: No hay tiempo.

Bruja 1 : Lo hay.

Lady M.: ¿Me lo aseguran?

Bruja 2 : Te lo aseguramos como a cada uno la muerte.(Se ataja) Nada personal. (p.

24)

Y podríamos agregar: nada que se refiera a un único personaje sino a cualquiera, teniendo en cuenta que decir cualquiera es un modo indecible de particularizar un todo. No hay única condición tampoco, por ende, de lo femenino. La sensibilidad sale de su lugar típico y se desplaza. Ya no es lo propio de una mujer, pero tampoco lo es de un hombre. La figura del travesti sirve a una definición de lo no definido por el cinetismo de la sensibilidad que atraviesa los cuerpos del drama. De otro modo, diríamos que la seducción no queda fijada en una determinación sexual.

Bruja 3 : Es una mujer sensible.

Bruja 2 : Un travesti. (p. 25)

Figura de la banda libidinal que no tiene la posibilidad de ocultar nada. La carne como superficie está mostrada aquí en una máxima exposición, en una teatralidad del cuerpo sin límites.

Bruja 2 : (...) ¿Qué es un travesti sino una criatura
que no esconde su alma, como todos?
La
lleva afuera. (p.25)

La llamada de Lady Macbeth es de una voz entre lo humano y lo animal. Una voz que reclama articulando una cadena significativa que se configura en nombre y remite semánticamente, con precisión, al rey, al amo, al que ama, al hombre. Pero a la vez es un graznido de ave de rapiña que se nutre de los restos del nombre. Voz que no deja ver su fuente, sonido puro (como el acúsmetro de Chion) que marca la ausencia de un cuerpo. O bien, como si la voz tuviera el poder de la videncia, de un hacer ver. ¿Dónde está el cuerpo portador de la mirada? ¿Quién centraliza el orden del ver? (para el Coro, para el espectador) ¿En qué sitio y en qué tiempo sería apresable aquello que no está y aún no es un fantasma? Otra vez la zona indecible del cuerpo. ¿Y cuál es el instante que consolida el crimen y ya no lo deja ir, como si el presente se cristalizara a la manera de un objeto?

Bruja 1: (en lo suyo) En cada lugar del mundo
en este instante, el horror estremece las
somas.
Lady M.: Yo busco a Macbeth. En este instante.
Bruja 1: El tiempo es un continuo. Siempre
estamos en este instante, aquí y más atrás y
más adelante. En el tiempo.
Lady M.: Estúpidas. Este instante borra todos los
demás. (...) (p. 27)

Los tensores trabajan en el mismo personaje desde oposiciones no sólo argumentativas, sino expresivas a través de cambios de registro del cuerpo y particularmente de la voz (Cf. p. 29). Una frecuencia de interrogantes explota en una exclamación a modo de respuesta exaltada y luego se produce el contraste en la minimización de los objetos cotidianos, como si ella, “su compañera de lecho” se igualara a “su compañero zapato, su compañero manto (...), su corona menor...” (p. 29). Nos sacude la afirmación que hace de sus hijos para negarlos y matarlos de inmediato con una exclamación, hasta llegar a una identidad única por la vía de lo filial hacia la autogestación, para arribar finalmente a ser el otro. Un desarrollo no lineal de actos de habla que configuran mutaciones ontológicas.

Lady M.: (...) ¡Yo le daré hijos a Macbeth (...)! ¡No!
¡Sin hijos! ¡que se mueran mis hijos si los
tengo! ¡Yo seré la hija de Macbeth!
¡Tampoco!

Me engendraré a mí misma. ¡Yo seré
reina con
poder de rey! (p. 29)

Consumación de la potencia en poder, o demasía del poder que absorbe y anula la potencia. Este personaje que opera como “esa yo misma”, marca un vacío entre “esa” y “yo”; un vacío de *ésta*, como una herida que impide cualquier cura o mediación, cualquier posición dialogal en la estructura del monólogo. O a lo sumo dos voces antitoniales: una contenida y otra que golpea contra las paredes del cráneo. Una voz extranjera a la que se le impide hablar y “esa yo misma” que delira de manera insaciable. Las manos, los brazos, todo el cuerpo juega esta alienación desde la partitura escénica y aun desde las didascalias del texto dramático. Podría concebirse la obra como una puesta en escena de las manos, de su omisión y presencia, de las figuraciones de los dedos, del enlace y desenlace de los brazos y, expandiendo aún más la puesta en escena del cuerpo, de la retención y expansión de las piernas, de las posturas de la cabeza, de la dilatación y opresión del tronco. Un mapa de intensidades desde la subpartitura de la actriz, de su cuerpo-voz y de la voz instrumental del *cello*, del planteo y deslizamiento de las cuerdas; dimensión temporal que se potencia por el ascetismo de la escena. Sólo un espacio con una puerta lateral para la entrada y la salida de los cuerpos coreográficos en oposiciones más o menos armónicas y disonantes, en ajustes y desajustes del trío de Brujas/Doncellas y Lady Macbeth, “esa yo misma”.

Volviendo al motor del crimen, tensor fundamental de esta expansión dramática de los cuerpos, podemos pensar hipotéticamente que no sigue sólo la línea del poder. Hay una situación compleja que se desprende de la posición del otro (otra) como ofrenda. Desde su alteridad no se resiste, a diferencia de lo que ocurre en la dialéctica entre el amo y el esclavo. Por el contrario, se entrega –más allá de sus juegos de actuación y aun sin saberlo– como víctima. Esta posición parece ser lo insoportable para el criminal. Mata para confirmar su poder, llevando al extremo el “mandato” del otro. El criminal escucha “mátame” y esta voz que lo alucina o comprende sin siquiera oír, es el motor vectorizado de su acto. Lo lleva al mecanismo inhumano de matar. Resultando a su vez víctima de su acto, cae en la red de la muerte. Se cierra así una especie de círculo mítico y fatal. Todo queda en cero, en el gran cero del nihilismo absoluto en el que se hunde como victimario y como víctima.

Cerramos el trabajo en este extremo, luego de haber intentado abrir la reflexión hacia otros modos de expansión del cuerpo; modos de algunas manifestaciones estéticas actuales y de las que seguirán surgiendo como refracciones de las complejas imágenes del mundo de nuestro tiempo.