

CONSIDERACIONES SOBRE EL CUERPO ESCÉNICO EN LOS PROCESOS DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE EN LA FORMACIÓN ACTORAL

***ALACIEL MOLAS GONZÁLES Y **LORENA VERÓNICA GLINZ FÉREZ**

Recepción: 1 enero 2022/ Aceptación:08 mayo 2022

*Docente del Centro Universitario de Teatro de la UNAM. Actriz, directora y dramaturga. Fue becaria del Programa Jóvenes Creadores 2015-2016 del FONCA en la especialidad de dramaturgia. Tiene cuatro libros publicados: de poesía, *Tríptico de una autopsia (biografía de lo imposible)*, editorial EÓN; de teatro, *Cuando nos llamábamos Benito Cereno o érase una vez en dos actos/ Las pepenadoras*, editorial EÓN, (con la primera obra obtuvo el premio a **Mejor Obra** en el XV Festival Nacional de Teatro Universitario, con la segunda obtuvo el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA); de filosofía teatral, *El problema del acontecer escénico teatral, una aproximación fenomenológica a la intencionalidad teatral*, publicado por UNAM-CUT, y de poesía, *Mi hombre bueno*, publicado por la editorial La equilibrista. Ha colaborado para las revistas *Humanidades (Revista del Instituto de Investigaciones en Humanidades UABJO)*, n.11; *Homo Escenicus (Revista de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL)*, n.8; *La Barraca, revista de estudiantes del Centro Universitario de Teatro*, n.0; *Santo y señan*.17; *El Cotidiano (UAM)*, n.127, y para *Luna Zetan*. 31. Ganadora de la **Primera Mención Honorífica** (2014) en el Concurso Internacional de Poesía “Palabras sin fronteras”, publicándose dos poemas suyos en la antología *Bordes del caos*.

**Docente del Centro Universitario de Teatro de la Universidad Autónoma de México. Artista escénica y Psicomotricista por el Colegio Internacional de Educación Superior (CiES). Ha realizado desde 1981 trabajos en diferentes disciplinas artísticas, como son la danza, la ópera, el teatro y en el performance incluidos los propios. En 1988 en el Décimo Tercer Festival del Siglo de Oro Español Chamizal National Memorial, ganó el

premio de mejor coreografía. En 1994 La Asociación Mexicana de Críticos de Teatro le otorgó el premio de Revelación Femenina y la Asociación de Periodistas de Teatro le entregó el Premio Maricruz Olivier. En 1979 fue Becaria de la Escuela de Perfeccionamiento Vida y Movimiento A.C. en el grupo piloto de Danza contemporánea del Centro Superior de Coreografía. En 1993 fue Becaria como ejecutante del FONCA y obtuvo un apoyo especial para realizar un montaje en el 2004.

RESUMEN

Con este artículo se busca caracterizar al cuerpo escénico como fundamento y propósito de los procesos de enseñanza-aprendizaje en la actuación. Se toma como punto de partida la integralidad voz-cuerpo-mente como la base de la generación de sentido y la expresividad en el quehacer teatral. Estas consideraciones son la continuación de un trabajo de investigación más extenso que tiene como premisa el estudio de los procesos formativos actorales en México, y cuyo antecedente son las consideraciones sobre el cuerpo deshabitado y el cuerpo simulado, ambos resultantes de la dicotomización de la teoría y la práctica, de la mente y el cuerpo, de lo objetivo y lo subjetivo, en la tradición occidental.

PALABRAS CLAVE: acción, cuerpo, escénico, pandemia, procesos formativos, teatro.

SUMMARY

This article seeks to characterize the scenic body as the foundation and purpose of the teaching-learning processes in acting. The starting point is the integrality voice-body-mind taken as the basis for the generation of meaning and expressiveness in theatrical work. These considerations are the continuation of a more extensive research work, that has as premise the study of the formative acting processes in Mexico, and whose antecedents are the considerations about the uninhabited body and the simulated body, both resulting from the dichotomization of theory and the practice, of the mind and the body, of the objective and the subjective, in the western tradition.

KEY WORDS: action, body, formative processes, pandemic, scenic, theatre.

RÉSUMÉ

Cet article vise à caractériser le corps scénique comme fondement et finalité des processus d'enseignement-apprentissage dans la performance. Le point de départ est l'intégralité voix-corps-esprit prise comme base de la génération de sens et d'expressivité dans le travail théâtral. Ces considérations s'insèrent dans la continuité d'un travail de recherche plus étendu qui a pour prémisse l'étude des processus de formation des acteurs au Mexique, et dont les antécédents sont les considérations sur le corps inhabité et le corps simulé, tous les deux résultant de la dichotomisation de la théorie et de la pratique, de l'esprit et du corps, de l'objectif et du subjectif, dans la tradition occidentale.

MOTS-CLÉS: action, corps, pandémie, processus de formation, scénique, théâtre.

L'homme est esclave pour autant qu'entre l'action et son effet, entre l'effort et l'oeuvre, se trouve placée l'intervention de volontés étrangères. (Weil)

PRELIMINAR

En los artículos que preceden al presente, hemos hecho una caracterización de los cuerpos que observamos en los procesos de enseñanza-aprendizaje en la formación actoral, a saber: el cuerpo deshabitado y el cuerpo simulado. Cabe mencionar que ambos cuerpos son resultado uno del otro, y éstos son, a su vez, resultado de una tradición occidental que ha llevado hasta el antagonismo la mente del cuerpo, la teoría de la práctica, lo objetivo de lo subjetivo. El cuerpo deshabitado encuentra imagen y semejanza en el cuerpo que hace de sí mismo un simulacro, incapaz de accionar: una apariencia nada más que está intervenida por “voluntades ajenas”, aquellas de la institucionalización del pensamiento y los saberes (a las que, por desgracia, el arte en la academia no está exento).

El propósito de esta investigación es, pues, reflexionar en la incidencia que tiene la psicomotricidad en dichos procesos, en relación con la formulación de la acción escénica y el cuerpo, pues es ahí donde se centra el problema de la actuación en el teatro. Nos es importante establecer que esta tercera parte de nuestra investigación fue atravesada por la pandemia, la cual exacerbó los fenómenos surgidos en la era digital (virtualidad como realidad; no-presencia; un espacio y tiempos dislocados del aquí-ahora; movilidad digitalizada; horizonte pantalla; indistinción entre espacio privado y espacio público, indistinción entre espacio laboral y espacio doméstico, etcétera). Todo se vio afectado con el coronavirus; sin embargo, las artes escénicas, con los protocolos de seguridad y la educación a distancia, en los casos de formación, se vieron ontológicamente amenazadas en distintos planos. El teatro, que es el que nos ocupa, fue de los últimos en abrir sus puertas por disposición oficial; sin embargo, la UNAM decidió no abrir a público presencial ninguna de sus actividades, hasta hace unas semanas. Tomemos en cuenta que la información contradictoria del gobierno y la Secretaría de Salud, los múltiples colores de semáforo a la vez en la Ciudad de México, la decisión de dejar a las artes escénicas en último lugar (evidenciando una postura política muy clara en cuanto a su existencia), entre un ánimo de desconfianza y hartazgo, también tienen un papel importante para el tema que nos atañe, y que desarrollaremos más adelante.

UNA REALIDAD QUE EXILIA, UNA HISTORIA ARTIFICIAL Y UNA VOZ SIN SUJETO DE ENUNCIACIÓN

El cuerpo escénico es consecuencia del sujeto y su realidad, como profundizaremos más abajo, y estos dos son vitales en los procesos de enseñanza-aprendizaje en la formación actoral. En los artículos previos hemos hablado de cómo ha afectado la violencia y la era digital en nuestra forma de habitar y crear mundo, pero valdría la pena ahondar más en las narrativas occidentales del discurso colonial y el discurso capitalista, del cual la violencia y la era digital son consecuencias, que han atravesado todas nuestras situaciones socio afectivas como seres humanos, incluyendo nuestro entendimiento de sujeto, de realidad y de encuentro.

Consideramos que es un equívoco ignorar la fuerte incidencia que estos discursos han tenido y tienen sobre nosotras y nosotros, sobre todo en la academia, pues entonces estamos destinados a perpetuar aquello que imposibilita lo que buscamos en la disciplina que nos ocupa: un cuerpo escénico, expresivo, integral. En la cuestión académica la gran problemática está, definitivamente, en torno a lo que hay en torno a qué se considera un saber y qué no se considera un saber, donde la experiencia está por debajo de lo que se considera una garantía teórica. Cuando nos referíamos a violencia, en los artículos anteriores, dejamos un poco de lado la violencia epistémica: sin embargo, es innegable que existe y que está determinada por aquellos discursos que han considerado convenientemente que el mundo es binario, y que en las divisiones, lados y abismos está la respuesta ‘verdadera’ y ‘unívoca’ al conocimiento ‘universal’.

Si entendemos que “el ejemplo más claramente presente de tal violencia epistémica es ese proyecto de orquestación remota, de largo alcance y heterogéneo para construir al sujeto colonial como Otro. Ese proyecto representa también la anulación asimétrica de la huella de ese Otro en su más precaria Subjetividad” (12-13) [1], entonces asumimos que el poder que hay detrás de las prácticas textuales del discurso occidental y el nada inocente manejo que hacen de éste los intelectuales al caracterizar al otro como un sujeto, está presente en la academia en los procesos de enseñanza-aprendizaje, y el teatro no es una excepción. El sujeto subalterno¹ está anulado, pues a nivel discursivo no cuenta con las marcas de diferenciación que le permiten establecer al otro siendo siempre lo otro del sujeto: no puede narrarse a sí mismo. Bajo esta lógica, la aproximación del otro como sujeto impide el “a sí mismo” como un factor de identidad, pues sus propiedades representativas están en función de ser lo otro, no de su mismidad. El sujeto, pues, de una sociedad como la nuestra, está de antemano destinado a vivir deshabitado y simular su presencia en un mundo que no lo narra. El lenguaje que permite la enunciación del yo y de lo otro, del yo-sujeto y la realidad, que permite este y los otros artículos, es un lenguaje colonial y capitalista [1] [2] [3]: así los marcadores que determinan la presencia, la historia, el conocimiento, el análisis, la experiencia, el arte y la estructuración del mundo, y su debida politización e instituciona-

¹ Por “sujeto subalterno” hay que entender al sujeto de las sociedades coloniales y/o al sujeto de las sociedades de tercer mundo. Es decir, al sujeto de la sociedad que llamamos mexicana.

lización, en favor de los discursos de poder producidos por la ideología colonial y la ideología capitalista.

Estas narrativas producen una “violencia epistémica” que impide la posibilidad de representación del sujeto subalterno y, por lo tanto, impide que éste se pueda enunciar como aquél que habla, aquél que tiene voz. En el relato occidental el sujeto subalterno no tiene historia, no tiene derecho ni siquiera a decir de sí mismo “soy lo que calla”. Su función está siempre en ser parte de un par oposicional que determina su posición en la jerarquización occidental. En el caso de las sociedades coloniales y tercermundistas, por ejemplo, el sujeto subalterno encuentra su enunciación en la homogenización del genérico sujeto colonial-ser lo colonizado; en la sociedad capitalista encuentra mención como parte de la división de trabajo internacional; en la definición de las relaciones sociales su subjetivación se da en términos del interés y el deseo, omitiendo, como afirmará Spivak, el necesario análisis desde la producción ideológica. [1]

El proceso de reconocimiento, en el discurso imperialista, pasa por una negación del autoconocimiento, o de la conciencia en tanto sujeto subalterno, propiciando la invisibilidad como una forma violenta que confina al mutismo y al silencio. Este silencio responde a la pregunta que origina el pensamiento de Spivak –“¿Puede hablar el sujeto subalterno?”–, a lo que tal vez sería posible añadir, en caso de que las estrategias textuales le permitieran hablar, ¿tendría un interlocutor, otro Otro no-europeo que le permitiera la diferenciación? Y más complejo todavía: ¿quién es ese otro, entonces, en el teatro? ¿qué habla en escena desde lo que no encuentra enunciación en la realidad social? ¿qué es ser-encarnar un cuerpo escénico, cuando el lenguaje que nos permite estructurar mundo es el lenguaje que vino de la colonia?

Resulta complicado dar una respuesta, sobre todo cuando no se plantean las preguntas necesarias con respecto a lógicas que, se asumen, son los grandes bastiones del “ser humano”. Ahora bien, no hay forma de abordar estos discursos sin hacer una revisión de lo que implica para el lenguaje y, por ende, para la traducción, ya que: “El problema de la modernidad capitalista ya no puede considerarse simplemente como un problema sociológico de transición histórica (como en los famosos ‘debates de transición’ de la historia europea), sino también como un problema de traducción” (46) [2]. Existe un proceso a considerar en los debates históricos sobre la transición al capi-

talismo de las sociedades no occidentales y el papel de las clases subalternas del tercer mundo. Esta interpretación se sustenta, nos dirá Guha, en los valores dominantes del proceso hegemónico de los colonizadores a través de la ciencia (en las cuestiones sobre salud y medicina) y la cultura como “grandes logros de una campaña moral (...) en beneficio de los colonizados” (21) [3], donde el progreso y la civilización fueron pretextos ideales para tal fin. Esta propaganda moral planteó la visión del capital como un criterio de clasificación de las sociedades no occidentales y del tercer mundo, propiciando un distanciamiento sustentado en el desarrollo o no de las mismas, y haciendo del proyecto historiográfico y civilizatorio un instrumento más del discurso de poder para la asimilación de las sociedades no europeas y su modernidad.

El problema de traducción es aquél de la reducción y los estereotipos que, en la academia, incluso está presente en su forma de canalizar o combatir a los mismos. La modernidad capitalista usa la traducción como una herramienta más basada en una tabla de valor² que tiene a la equivalencia como punto de partida, y en este caso la equivalencia se establece entre sistemas que crean el artificio de la inteligibilidad única de aquello que se analiza, siempre bajo los criterios del pensamiento europeo. Cabe mencionar que este sistema de equivalencias lo encontramos también en el sistema penal, en la academia, en los roles de género, etcétera. En este sentido, la traducción se vuelve también instrumento de una colonización ideológica, donde los procesos cognoscitivos están mediados por y en el análisis de la tradición intelectual europea, cuestión que no pueden obviar los investigadores sociales, culturales ni de arte; ni las instituciones académicas que abordan sociedades no occidentales y/o denominadas tercermundistas. Esto deja en evidencia la contradicción de la que tanto hablan estos autores, pues es imposible prescindir de las categorías y conceptos aprendidos del pensamiento europeo, sin embargo, es un peligro eludir el dominio de la lógica historicista que se vuelve excluyente y normativa en su propuesta unificadora.

El problema que se plantea es precisamente la conceptualización que se tiene de lo histórico y de lo político, y la concepción temporal que anula la pluralidad y borra toda diferenciación entre distintas culturas. La asimilación de “lo mexicano” como una cul-

² Y sí, hay que procesarlo en términos del capitalismo.

tura occidental, normalizada por la academia, se ve cuestionada cuando existen problemas de salud, y la pandemia es un ejemplo que nos hace recordar, incluso en nuestro supuesto éxito democrático, que estamos lejos de tener una voz que nos visibilice más allá de estadísticas y conteos políticos. Por eso, la interpretación de la modernidad política no europea no puede acotarse a un proceso de transición histórica que generaliza en pos de la comprensión del mundo producido por el capitalismo, y menos en los procesos de enseñanza-aprendizaje.

La formación actoral en escuelas especializadas soslaya, muchas veces por omisión, aquello que nos habla ontológica y epistemológicamente en la caracterización del sujeto y su realidad –y, por lo tanto, aquello que nos habla en lo que llamamos condición humana (principio del teatro)–; en ese espíritu, se asume que yo, el y lo otro son conceptos entendidos y diferenciados, y que los problemas del lenguaje han sido atacados y superados, pues así lo determina la tradición del pensamiento europeo. Si no dirigimos nuestra atención a estos supuestos, no podremos abordar el problema de raíz: no podremos llamar a la mayúscula historia nuestra historia; no podremos tener cuerpos escénicos que se enuncien en la ficción y no podremos dar a los encuentros otra carga simbólica que aquella del colonizador-el colonizado.

EL SÍ ÚNICO DEL CUERPO ESCÉNICO, LA ACCIÓN Y LA PSICOMOTRICIDAD

Bajo esta comprensión, definamos entonces lo que entendemos por cuerpo escénico por contraposición al cuerpo deshabitado y al cuerpo simulado: un cuerpo escénico está habitado y es auténtico; se origina a sí mismo y actualiza en tanto deviene en el acontecer escénico. El cuerpo escénico es acción originadora de voluntades en y para la ficción; por lo tanto, no tiene la mínima dependencia a voluntades ajenas a la verdad escénica. Un cuerpo escénico es analítico, su condición es la integralidad: se pronuncia a sí mismo, es un cuerpo que habla y es narrativa simultánea del yo-lo mismo-y lo otro, en tanto habla: es un cuerpo libre de atemporalidades culturales (pasados y porvenires históricos): es un aquí y un ahora que no niega ni invisibiliza su deseo de existencia. El cuerpo escénico es el abrazo entre el sujeto que no se teme y la realidad que lo enuncia.

La integración global del sujeto que reconoce sus pérdidas y se entrega a la acción en un proceso que lo vuelve a sí mismo, es la de un cuerpo escénico. Su voluntad está en la creación teatral, en el caso que nos ocupa, posibilitando su ser en el mundo como un hacedor de mundos y no como un imitador de aquél mundo que lo imposibilita, donde la palabra es encarnada por medio de una compleja simbolización –que ocurre simultáneamente y en su multiplicidad, tanto horizontal como verticalmente–, cruzando todas las relaciones en el yo. Este yo es único, pues es creador-creado, y su acción se verifica en tanto se presenta en presente y siendo presencia en el aquí y ahora teatrales.

Un cuerpo escénico rechaza los supuestos hegemónicos, las tradiciones binarias, separatistas y dicotómicas, tan propias del colonialismo y el capitalismo, para pronunciarse como sí mismo-siendo otro en una unidad indivisible.

Un cuerpo escénico es resiliente, pues conquista lo que deviene, lo significa significándose *ipso facto*. Un cuerpo escénico, por lo tanto, no puede ser enseñado ni ser aprendido, lo cual termina sumiendo al arte en una de sus eternas paradojas; en especial, al arte teatral y la formación actoral.

Llegados a este punto, pareciera que hemos entrado a un callejón sin salida. Sin embargo, lo primero que se debe dejar a un lado en los procesos de enseñanza-aprendizaje en la formación actoral es la idea de que se puede enseñar y/o aprender a ser uno mismo. (En esta aceptación existe un encuentro verdadero, aquél que es sin parecerse a nada). El trabajo, sobre todo en primer año de la licenciatura, radica en el acompañamiento bidireccional al re-conocimiento del sí, a la conciencia del yo (que es un yo-en-el-mundo), para que este yo desarrolle la voluntad de la creación escénica en el nosotros de la verdad ficcional.

Nada más alejado que la fiebre de los informes, las auditorías, los “resultados”³ a los que se somete a las artes escénicas en la lógica todavía positivista, capital y racional de la academia. La eficacia, la explotación y la productividad como medidores, llevan al artificio del cuerpo; por lo tanto a su deshabitación o/y simulación. El cuerpo es, entonces, cualquier cosa con lo que se le pueda sustituir a favor de discursos de poder,

³ Y por “resultados”, debemos entender la objetividad, materialidad y cuantificación de éstos.

o algo que pueda cobrar un valor canjeable en su politización: he aquí el porqué del rechazo y la resiliencia del cuerpo escénico. Ahora bien, el rechazo y la resiliencia no son su objetivo, son consecuencias del propio ser-en-sí; y en este sentido, en los procesos de enseñanza-aprendizaje en la formación actoral, el sí mismo “no debe descubrirse sino constituirse, constituirse por la fuerza de la verdad. Esa fuerza radica en la calidad retórica del discurso del maestro, y en parte esta calidad retórica depende de la presentación del discípulo, que debe explicar cuán lejos está su manera de vivir respecto a los verdaderos principios que conoce” (56) [4]. La y el estudiante, la y el maestro, primero se llenan de sí mismos, se des-ocultan de los modelos prescriptivos, se entregan al acto volitivo –en contra de todo pronóstico–, de un darse a sí en sus deseos y sus pérdidas con la intención de volverse un nosotros en lo mismo-siempre otro que implica la reflexión de la condición humana en el acontecer escénico teatral.

El cuerpo escénico es un cuerpo que se posee a sí mismo, que se enuncia a sí mismo –que es enunciado–, y que lo hace para conformar el nosotros de la ficción. Lo que tenemos en los procesos de enseñanza-aprendizaje en la formación actoral, independientemente del uso que le demos, al final del día, es la retórica. En el teatro, idealmente, es la retórica de la voluntad y la acción, ajena a otras voluntades, una libertad que dice en su contradicción:

...Yo, no soy un “yo” junto a otros “yo”: soy el único Yo, soy Único. Y mis necesidades, mis acciones, todo en mí es único. Por el simple hecho de que soy ese Yo único hago de toda mi propiedad sólo poniéndome a la obra y desarrollándome. No es como Hombre como me desarrollo y no desarrollo al Hombre: soy Yo quien me desarrollo (446) [5].

Y siendo ese “Yo que me desarrollo”, puedo entonces estar en la vida, siendo lo vivido; puedo accionar a los estímulos del aquí y ahora, pues en su aparecer, y no parecer, el yo del cuerpo escénico deviene, se transforma, busca un interlocutor. Idealmente, la intención del cuerpo en escena es tautológica: el cuerpo escénico se explica a sí mismo y su fin es sí mismo: no se desarrolla al “Hombre” en la intencionalidad, se desarrolla al acontecer de ese yo en ficción: por lo tanto, se le da boca y voz a la natu-

raleza humana en la singularidad de ese yo, en la multiplicidad de ese yo que es un nosotros, siempre único.

Ahora bien, como ya hemos mencionado, uno de los problemas centrales en los en la formación actoral es la del sujeto y su realidad, valga la redundancia, “subjetiva”⁴. El mapa curricular del Centro Universitario de Teatro, de la UNAM, está diseñado para que el primer año de la licenciatura se centre en el re-conocimiento, la voz y el pronunciamiento del sujeto en su realidad. Sin embargo, el primer obstáculo al que nos enfrentamos en los procesos de enseñanza-aprendizaje es tener que delimitar estos dos mundos y, más aun, pretender conceptualizarlos antes de tener un acercamiento en el análisis de ambos, y de poner en un plano de reflexión los supuestos que hemos obviado, y que nos han llevado a la dicotomización de la experiencia: la formulación de la acción de la actriz/actor en la escena teatral, colocan al observador ante la condición humana, en el des-ocultamiento heideggeriano; por ende, nuestra necesidad de articular estas consideraciones bajo el prisma de la psicomotricidad.

La importancia de la psicomotricidad para esta investigación, radica en cómo distintos autores hablan de la psicomotricidad como la articulación Psico–Soma desde un punto de vista que integra al sujeto como un ser Bio–Psico–Social; es decir, que estudia la comunicación de las células, la construcción del psiquismo, y la función materna (desde la fecundación hasta el devenir sujeto), en un proceso dinámico que lo coloca en una posición de encuentro y de transformación, y que lo prepara tanto para la escena psicomotriz como para la escena teatral, con la posibilidad de crear espacios en el aquí y ahora: esto es, poner el cuerpo en presente –ser un cuerpo escénico–, sin expectativas, porque todo depende del espacio que se genere con el/lo otro. Sin embargo, este espacio parte del imaginario, no se puede des-ocultar y construir si no se ha vivido, imaginado o soñado de alguna forma; entendamos que para poder formular es necesario posicionarse ante uno mismo, el otro y lo otro, pero nunca desde las suposiciones teóricas.

⁴ Es decir, su mundo como primera plataforma para la acción, con la posibilidad de habitar la palabra–cuerpo y el cuerpo–palabra.

Por lo tanto, se puede decir en principio que la psicomotricidad, al igual que el teatro, se fundan en la realidad de la persona –determinada por su historia y por la relación que se tiene con ella–: su núcleo psico-afectivo, que es

(...) el núcleo fundamental alrededor del cual todo se ordena, el que permite o altera el desarrollo de la personalidad es, en todos los casos, más o menos oculto, hundido en las profundidades del inconsciente, el núcleo psico-afectivo de cada ser. Dicho núcleo psicoafectivo, al que podríamos llamar "Yo-profundo", se halla íntimamente unido a las experiencias corporales, a las modulaciones tónicas de las vivencias del cuerpo, a la carga afectiva inducida por el movimiento y la situación del cuerpo en relación con el otro y con el objeto. Nos hallamos así en el gozne de lo biológico y lo psicológico (14–15) [6].

Lo anterior se entiende como la unión del afecto y el movimiento, y lleva a pensar en el origen, el primer vínculo que llega después de un largo trayecto que inicia desde el pensamiento mítico hasta el pensamiento contemporáneo, desde el pensamiento mágico hasta el pensamiento sistémico, relacionado tanto con la historia del deseo y la pérdida, como con las figuras parentales para evocar, invocar y convocar al concebir.

La psicomotricidad incide de manera directa en el análisis del acto de creación al llevar al sujeto concretamente al cuerpo-su cuerpo; une el trabajo corporal y la simbolización en la acción, que supone el proceso en la formulación del acontecer escénico. Significa las palabras y los contenidos en consonancia al conocimiento del cuerpo y no de la acumulación, que no expresan algo para el sujeto y su realidad pues no están llevados a la experiencia –precisamente por los discursos de poder que predominan en la academia–, inscribiendo un trayecto en la relación con el conocimiento: es decir, la necesidad de incluir al cuerpo intencionalmente en el trabajo de posicionamiento del sujeto que supone el proceso en la formulación de la acción escénica. Esta formulación se inicia con la impresión del mundo del sujeto en el mundo, todavía sin saber que va a enunciarse porque:

El campo pre-personal está constituido por una pluralidad de 'sujetos' ('soy muchos', dice el cuerpo) y sus mundos correspondientes. Cada sentido, desarrolla Merleau-Ponty, constituye un 'mundo', un universo que resulta, en principio, inaccesible para otros, y que, no obstante, puede traducir o simbolizar en su propio ámbito las cualidades de los otros (...). La 'diferencia' –el ser como diferencia– en cuanto categoría ontológico-fenomenológica empieza a operar primitivamente desde nuestra experiencia sensorial y desde el campo sensorial; no espera a la existencia de los sistemas lingüísticos o semiótico-culturales para aparecer (256) [7].

La psicomotricidad nos permite visualizar el trabajo del cuerpo como un proceso donde el sujeto aprehende y es aprehendido por la acción que tiene; donde el adentro y el afuera se encuentran en una línea de continuidad y relación permanente; donde ser es simultáneamente tomar y ser tomado: donde se es la condición–constitución al mismo tiempo. En los procesos de enseñanza-aprendizaje para la formación actoral, al igual que en la psicomotricidad, se toma como eje vertical lo que se refiere al universo del sujeto –es decir, a su cuerpo–, y como eje horizontal al mundo, en donde cuerpo y mundo forman un todo estructurado y dinámico, es decir abierto; donde la acción y el acto en su 'diferencia', marchan sin esperar el discurso, ya que éste aparece en la relación de todos los elementos que participan en el acontecer escénico.

Desde esta perspectiva, el sujeto se encuentra abierto al mundo, en el que es fundamental tomar en cuenta el "pre–personal" como condición para su posicionamiento y disposición a lo nuevo y lo creativo, donde el "pre" posibilita arribar a la presencia (de la acción al acto); en donde el pasado y el ahora potencializan el consigo mismo y con el y lo otro. El "pre" es la condición y constitución del adentro y el afuera, el cual coloca al sujeto en una plataforma que le revela la capacidad de reconocer el vínculo bajo el presupuesto merleaupontiano, es decir: su mundo en el mundo y el mundo del otro en su mundo que, al relacionarse, generan un tercer mundo que es el espacio de creación.

Cuando el sujeto califica, censura o repite, va en contra del pensamiento abierto, y se pone en tensión el y lo otro, impidiendo la acción dinámica del pensamiento abierto e imposibilitando con ello la creación. Si no hay dinámica en el pensamiento, es decir, la acción en el acto y el acto en la acción, no hay topología: esto significa que el pensamiento se vuelve lineal, predominando un eje que se aísla de la ecuación (ya sea el eje vertical u horizontal), que no permite ser atravesado. Un eje que no está atravesado niega la posibilidad de diálogo: no reconoce su falta (en lenguaje lacaniano); se previene contra el dolor y se separa del otro/de lo otro, porque esto implicaría asumir un riesgo, sin el cual no se puede construir mundo, que es lo que permite movilizar al sujeto y movilizar al otro. El problema es el proceso de formulación de la acción y del acto, en la definición de Gérard Mendel (21) [8]: “La acción es el proceso mental que se produce antes del acto, durante el acto y después del acto. Antes del acto, (...) el *pre-acto*, (...): el *proyecto*, el *deseo*, la *motivación*, la *voluntad*, la *deliberación*, la *decisión*, el *sentido*, etc.”. Todo lo que habita en el cuerpo antes de pasar al acto en la escena, coloca al actor/actriz en un proceso en el cual puede percibir la simultaneidad del acontecer, ya que: “la acción no es sólo el pre-acto, sino también la búsqueda, durante el acto, del proyecto de acción elaborado durante el pre-acto. Asimismo, la acción es, después del acto, la reflexión sobre cómo se ha realizado el acto”.

Este proceso, se vuelve más complejo y difícil de entender en la actuación, porque las premisas son reaccionar con verdad ante un estímulo ficticio y entender la noción de bifrontalidad tavririana (el actor sabe qué va a pasar y el personaje no). En esta lógica, “la realidad de una actriz, en cuanto que es actriz, consiste en negar su propia realidad y sustituirla por el personaje que representa” Ortega y Gasset (79) [9], se vuelve perturbador ser testigo de una persona que niega su realidad y la sustituye por otra si se piensa fuera del contexto de la escena teatral. El espectador se preguntaría que tuvo que haberle pasado al sujeto para cortar con la realidad, ¿qué lo detonó? X niega su realidad para sustituirla por otra: en una transgresión de los límites, atraviesa el umbral entre la realidad y la locura, se borra el espacio entre el inconsciente y el consciente; su yo, ya no es su yo: es un otro. Este es el universo al que se enfrenta el actor/la actriz al crear un personaje, que puede ser increíblemente violento si no entiende el proceso de formulación de la acción para pasar al acto, desde una plataforma de seguri-

dad, y cruzar el umbral de la realidad a lo real que significa el ser otro en escena. La psicomotricidad nos brinda los elementos para la reflexión de lo planteado; la noción del cuerpo como Yo, la intersección del cuerpo psíquico y el cuerpo anatómico como la unión del afecto con lo motriz, donde se puede ver la condición–constitución del sujeto como unidad, desde el origen hasta su pronunciamiento en escena. El actor/actriz, se vuelve autor de sus posibilidades corporales, integra todos los procesos psicomotores en un solo impulso para el acontecer en el teatro siendo un cuerpo escénico.

El cuerpo escénico escribe con su cuerpo, se enuncia en la escritura siendo lo escrito. Escribir con el cuerpo, como la acción–acto en la escena, lleva a la reflexión que propone Calmels sobre el acto de escribir como la integración del cuerpo y la palabra: “La palabra es inasible sin cuerpo, sin cuerpos”, es donde se revela la palabra escrita como representante de la ley, la lucha entre el sujeto y las instituciones, declarando que es necesario estar atentos en el análisis para no dejarse llevar por dogmas, y poder ubicar a quien aprende a escribir “en un proceso fundamental de enriquecimiento del universo simbólico” (15,16,19) [10].

En los procesos de enseñanza-aprendizaje en la formación actoral, se espera la articulación del cuerpo, la palabra y el gesto. La preocupación reside en cómo equilibrar el impulso y la forma en la escena como un texto. Si los cuerpos están deshabitados, si las y los maestros predicamos con el ejemplo de un cuerpo simulado, el cuerpo escénico se vuelve un presupuesto teórico inalcanzable, lejano. El equilibrio al que aludimos no puede darse en abstracto: tiene que suceder en la acción. La articulación del cuerpo, la palabra y el gesto tiene como objetivo el pronunciamiento; el pronunciamiento es vital para el texto escénico, que es, como cualquier texto, el resultado de un acto discursivo. Hemos escuchado en la academia numerosas veces que la técnica y la disciplina hacen libre al sujeto, pero esto funciona siempre y cuando logre articularse con ellas, si no el nivel de frustración puede causar trastornos que le inmovilicen, al grado de no saber quién es y en dónde quedó su deseo. Lo anterior supone un equilibrio en la enseñanza que en la práctica no se observa, que en la escena que procura y promueve el Ciclo Formativo del mapa curricular no se vive, pues se deja de lado que ese acto maravilloso de sublimación, simbolización, de creación que hace dichoso al sujeto, no es posible por la realidad en que vive (injusticia, desigualdad, pobreza, vio-

lencia, etc.): se necesita un mínimo de condiciones para poder acceder al aprendizaje que lo hará libre para poder pronunciarse con libertad. La problemática en la formación actoral es que la academia juega muchas veces a ser una burbuja externa a la realidad, negando con esto al sujeto e impidiendo el cuerpo escénico que tanto ansía.

EL CUERPO PANDÉMICO, UNA ANÉCDOTA SOBRE LA PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE SENTIDO

Varios estudios y/o artículos han surgido con respecto a los efectos que la pandemia ha ejercido en los sistemas educativos en varias partes del mundo. La fuerte necesidad de las universidades, por ejemplo, de seguir adelante con clases sin que estudiantes y cuerpo de docentes tuvieran la infraestructura adecuada para dicha educación a distancia, fue una de las más abordadas. Las numerosas implicaciones económicas, sociales, afectivas; la politización de la salud; la omnipresencia de la posverdad, la manipulación de la información, las teorías conspirativas y la opinión pública en su más dañina forma obtenida en todos estos años, se volvieron parte fundamental de nuestra realidad. Sin embargo, el seguir adelante con clases obviando la infraestructura de estudiantes y maestros, para tomar el ejemplo antes mencionado, subrayan una postura en la que se niega la realidad del sujeto y se le exige al sujeto hacer de la academia un espacio, casi un paréntesis, donde su contexto personal no es importante, metiendo a todos los actores del sistema educativo en una continua y violenta paradoja: esto tiene que seguir, a pesar nuestro, incluso a nuestro costo, donde el coronavirus se convirtió en “un código de clasificación de las llamadas actividades imprescindibles, donde lo único que está permitido es que vayamos a trabajar o trabajemos en teletrabajo como signo de que estamos viv@s” (120) [11]. La idea de la educación se volvió inmediatamente más fuerte que la educación en su sentido originario, y esa idea ha sido y seguirá siendo atravesada por fines que poco o nada tienen que ver con la educación.

Con el teatro no fue distinto. Económicamente, la fuente de ingresos se redujo a funciones por plataformas virtuales que, como nuevo medio de producción, dependía de todo excepto de las capacidades escénicas del sujeto. Algunos creadores decidieron parar, pues las plataformas virtuales implicaban un intermediario, inexistente en las ar-

tes escénicas. Sea como fuere el caso, en los procesos de enseñanza-aprendizaje en la formación actoral se vivió un periodo bastante complejo. ¿Cómo enseñar a actuar a través de una pantalla, a merced de la luz, la buena o mala conexión al internet, el número de dispositivos disponibles para una familia cuyos integrantes, todos o la mayoría, tenían que hacer uso de ellos? ¿Cómo pedirles a las y los estudiantes que conectaran significativamente consigo mismos y exploraran su mundo interno, cuando su espacio estaba siendo físicamente compartido por otras personas? ¿Cómo pedirles que se movieran con libertad cuando muchas y muchos apenas y tenían espacio, cuando su espacio, el de lo privado e íntimo, tenía que ser el espacio de creación y exploración? ¿cómo dar clases de teatro cuando el teatro mismo estaba en pausa?

En cuanto a estrategias pedagógicas, al menos en el CUT, se nos invitó a adaptar nuestros programas a plataformas virtuales. Algunos lo hicimos, otros no. Los que lo hicimos nos enfrentamos a prueba y error: nunca habíamos vivido una situación parecida y no nos habíamos hecho las preguntas correctas porque desconocíamos lo que sucedería, por un lado; por el otro, lo que muchas y muchos necesitaban era un espacio de contención y terapia, y las y los maestros, que nos sentíamos igual que las y los estudiantes, carecíamos de herramientas para proporcionarles lo que requerían. Los que no, reforzaron la postura de la negación de la realidad, por lo tanto, la negación del sujeto. Ambas actitudes, no obstante, se volvieron una predicación en la relación del estudiante-maestro y abonaron a la caracterización del cuerpo deshabitado y el cuerpo simulado, respectivamente, para la generación de conocimiento en los procesos de enseñanza-aprendizaje en la formación actoral, lo que llevó a nuestra reflexión del cuerpo pandémico como un acaecer de los anteriores.

El cuerpo en esta pandemia se volvió un enemigo amenazante: es él quien se enferma, es él quien produce el contagio, es él quien nos traiciona:

Incapaz de librarme del sentimiento de identidad con el propio cuerpo, estoy confrontado al mismo tiempo con él, como con una realidad extraña que me puede aplastar por su insensibilidad para conmigo, por su incapacidad de amistad precisamente con esa realidad que es mi yo (76) [12].

El cuerpo se volvió un otro confrontado a mi yo. De nuevo, en sus fluidos, en sus secciones, en su exposición al exterior, hallamos el origen a la corrupción. La disociación, que ya estaba presente en nuestra sociedad, se hizo inminente. En el otro (incluyendo al cuerpo) y lo otro se encontró la raíz del mal. El cuerpo dio visibilidad a la invisibilidad del virus. El cuerpo “sano” se volvió una marca de diferenciación social más en el sistema hegemónico que nos domina. La narrativa de un cuerpo óptimo y siempre saludable fue adoptada por el capitalismo y explotada en todas sus variaciones: ese cuerpo, sin embargo, ese cuerpo aséptico e inmutable nos excluye una vez más de la vida. Desconocer al cuerpo, permitió un extraño consuelo: el yo puede, al menos, ser gobernado en un contexto que se escapa de nuestro control.

Con el cuerpo deshabitado, en la formación actoral, se reforzó la negación de la realidad y del sujeto mismo, a salvo en el confinamiento de las plataformas virtuales y un programa de estudios que no sufrió ningún cambio, o lo hizo como un *impasse*. En un esfuerzo por mantener nuestro propio ánimo a flote, cometimos el error de basar los procesos de enseñanza-aprendizaje en pandemia en la promesa de que pronto sería como antes, que regresaríamos a la normalidad, que esto pasaría antes de darnos cuenta. El ‘antes de’ se volvió un referente confuso, dislocado de la propia experiencia tanto de las y los estudiantes como de las y los maestros; el ‘después de’ una inalcanzable y abstracta esperanza fundada en que el teatro siempre sobrevive. Futurizar usando el pasado inmediato, imposibilitó uno de los principios escénicos más importantes: el aquí y ahora.

El cuerpo simulado, simultáneamente, alcanzó proporciones absurdas. Las y los maestros no teníamos derecho a sentirnos, estar en nos. Además de la duplicación de nuestras labores⁵, sobre todo de las asignaturas “teóricas” (cuyo presupuesto fue que no tendríamos problemas en seguir como siempre por la naturaleza de nuestras clases), tuvimos que fingir un bienestar frente a las y los estudiantes. Negamos el cuerpo a favor de la idea del ‘antes de’ que justificaba el ‘mientras’. La división entre cuerpo y mente, a través de las asignaturas teóricas y prácticas y sus posibilidades en platafor-

⁵Aprender a impartir clases con herramientas virtuales; aprender a dar contención; titular a todos los asesorados para aprovechar “estos tiempos”, aunque “estos tiempos” implicaban juntas extraordinarias periódicas, capacitaciones sobre educación a distancia, clases, comisiones, etcétera.

mas virtuales, abismó los procesos cognoscitivos de un cuerpo escénico. El yo de la y el maestro quedó estigmatizado como un rasgo de egoísmo y traición educativa: su realidad reemplazada por aquella de la academia. Seguir adelante, ser optimistas, dar ánimos, comprender, ser empáticos, que las y los estudiantes lleguen en tiempo y forma a la conclusión de sus estudios, sacar provecho a lo que sí se puede hacer (teóricas); en fin, todo lo que se nos decía y nos decíamos añadía a nuestra figura un poder sobrehumano y asfixiante. El cumplimiento de estas expectativas para no bajar la productividad y la eficiencia resultó en la renuncia del sujeto fuera de la academia, y el deseo, nuestro deseo, se estableció como algo fuera de este mundo.

En la escisión del yo y el cuerpo, también observamos cómo se llevó al centro fuera de sí, a las pantallas: el gran punto de ubicación no podía estar en aquello que ponía al yo en riesgo. La virtualidad permitió el anonimato, la falta de responsabilidad, la inmediatez, la comodidad. La presencia, el contacto, lo colectivo, aunque añorados, adquirieron nuevos significados en su prohibición: el virus también se volvió semiótico.

Cuando el teatro abrió sus puertas, esto fue notorio y no sólo por los protocolos de seguridad. El cada vez más reducido público que ansiaba el 'antes de', se enfrentó a una distancia no sólo física: regresar al teatro implicaba regresar al cuerpo, de otra forma no se daría la comunión, el nosotros escénico. Y regresar al cuerpo es el yo abrazando su realidad: una que nos ha costado, que nos duele, que tememos.

Nosotras tuvimos la experiencia de volver presencialmente al CUT con una puesta en escena que había sido trabajada en plataforma virtual al principio de la pandemia. Fue revelador reconocer, después de un año y medio, los estragos que la pandemia tenía en nuestros cuerpos. El nivel de atención de todas y todos era el mínimo. Existía un miedo velado al contacto. Las voces estaban apagadas, sin proyección, sin fuerza. A pesar de la comprensión de algunas situaciones dramáticas, costaba más que nunca hacer la traducción a la experiencia escénica y al cuerpo (división cuerpo-mente). El contacto visual también estaba perdido, porque involucraba estar frente a frente: reflejarse en los ojos del otro y caer en uno mismo. La gestualidad del rostro era nula por el uso de los cubrebocas: la expresión estaba limitada y los cuerpos debilitados. La energía era equivalente a la energía frente a pantalla; de pronto el horizonte se extendía y daba la sensación de mucha vulnerabilidad y de extravío. Y había un enojo notorio,

una idea de cubrir en pocos meses lo perdido desde que comenzó el coronavirus, como si hubiéramos estado dentro de un paréntesis, suspendidos. En el teatro, el equívoco es el mayor de los maestros; sin embargo, todas y todos teníamos cero tolerancias a la frustración, como si fuera preponderante alcanzar algo que se nos había escapado y nos había dejado atrás, retrasados frente a la vida. Esta idea de desajuste frente a lo que tendría que ser, hizo que las faltas callaran el deseo, la voluntad del teatro, por un sentimiento de merecimiento a la sobrevivencia.

Y esto se extendió a la recepción. Fue curioso observar cómo en esta obra de teatro, que jugaba simultáneamente con dos focos escénicos, había gente en el público que no usaba el cuello para voltear de uno a otro: acostumbrados a un pequeño cuadrado y a los límites de los dispositivos electrónicos, elegían un punto enfrente de ellos, aunque eso implicara sacrificar la lectura del texto escénico. No moverse, no hacer ruido, no molestar, no evidenciar un efecto de presencia en el mundo: un doloroso encuentro. El cuerpo pandémico no tiene pulsiones, solo expectativas. El cuerpo pandémico no tiene voluntad, sólo opinión: usa la voz como un reclamo y no un pronunciamiento; reducidas sus fuerzas, pareciera que hiberna para cuando la vida sea lo que tendría que ser, lo que se prometió que sería en las narrativas que nos configuraron. El cuerpo pandémico no es acción, sólo falta: una deuda de todo y todos que dejó al yo reducido a un avatar en un destino de algoritmos. El cuerpo pandémico es un peligro para las artes escénicas y para la dialéctica entre sujeto y realidad, porque “la razón de que toda vida humana encuentre su narración y que en último término la historia se convierta en el libro de narraciones de la humanidad, con muchos actores y oradores y sin autores tangibles, radica en que ambas son el resultado de la acción” (208) [13].

UN INTENTO DE CONCLUSIÓN

La complejidad y la dimensión de la unión de lo objetivo y lo subjetivo para lograr apropiarse de uno mismo, es el único camino que posibilita la creación. Si el sujeto se coloca en el espacio-tiempo bajo la voluntad del encuentro, hace de su cuerpo el medio, la forma y el contenido de su enunciación en una narración que no lo invalide. El cuerpo escénico es sujeto y realidad, voluntad única y siempre propia a favor de la ex-

perencia del aquí y ahora teatrales, en presencia y comunión de otro, de lo otro que soy yo.

El trabajo para hacer de un cuerpo pandémico un cuerpo escénico es desmedido: tenemos que empezar por romper la idea de la burbuja académica, colocarnos en la vida y hacer de la experiencia sujeto-realidad, de la acción, una fuerza abierta de pronunciamiento, donde el cuerpo mismo sea la narración del yo-de mi voluntad de ser. Debemos entender que, en los procesos de enseñanza-aprendizaje “la actividad cognitiva está cargada afectivamente, en el sentido de que es valorada por el placer que es capaz de provocar (...) en sí misma” (35) [14]; si seguimos replicando modelos donde la relación en la formación son cuerpos deshabitados y cuerpos simulados, la actividad cognitiva se invalida o se vuelve un espacio más de violencia para ambas partes.

La acción es un acto de resistencia, un derecho a réplica ahí donde se cree que todo está dicho: vayamos con paciencia, démonos tiempo, iniciemos buscando las palabras que nos pronuncian, escribamos sin detener la búsqueda, como cuando queremos encontrar en la mirada del otro el mundo que nos atestigua. En el acto de escribir es donde se usa más el cuerpo, es, donde se integran todos los procesos psicomotores; pensaríamos que es correr o caer al vacío en el juego, pero no, es escribiendo: por lo tanto, es el juego de todos los juegos... Hagamos, pues, de nuestros cuerpos la escritura que nos abrace en la celebración del acontecer, seamos parte de la retórica del cambio y firmemos esta historia.

BIBLIOGRAFÍA

- [1] SPIVAK, G. (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno?. En: *Orbis Tertius*. Vol. 3, Núm. 6.
- [2] CHAKRABARTY, D. (2008). Introducción. La idea de provincializar Europa”. En: *Al margen de Europa*. Barcelona: Tusquets, 29-34.
- [3] GUHA, R. (2002). “Las voces de la historia. En: *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Crítica, 17-32.
- [4] FOUCAULT, M. (2016). *El origen de la hermenéutica de sí*. Conferencias de Darmouth, 1980. México: Siglo XXI.
- [5] STIRNER, M. (2019). *El único y su propiedad*. Madrid: Sexto piso.

- [6] AUCOUTURIER, B. y LAPIERRE, A. (1977). La Educación Psicomotriz como Terapia "Bruno. Barcelona: Ed. Médica y Técnica.
- [7] RAMÍREZ, M.T. (2013). La filosofía del quiasmo. Introducción al pensamiento de Merleau-Ponty. CDMX, México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- [8] AUCOUTURIER, B. y MENDEL, G. (2004). ¿Por qué los niños y las niñas se mueven tanto? El lugar de la acción en el desarrollo psicomotor y la maduración psicológica de la infancia. Barcelona: Editorial GRAÓ, de IRIF, S.L.
- [9] ORTEGA Y GASSET (1982). Ideas sobre el Teatro y la Novela. Madrid: Alianza Editorial.
- [10] CALMELS, D. (1998). El Cuerpo en la Escritura. Buenos Aires. México: Ediciones Novedades Educativas.
- [11] GALINDO, M. (2020). Desobediencia, por tu culpa voy a sobrevivir. En: Sopa de Wuhan. Editorial ASPO.
- [12] KOLAKOWSKI, L. (2006). La presencia del mito. Buenos Aires: Amorrortu.
- [13] ARENDT, H. (2018). La condición humana. México: Paidós.
- [14] SCHAEFFER, J-M. (2005). Adiós a la estética. Madrid: La balsa de la Medusa.