

## **CONSIDERACIONES SOBRE EL CUERPO DESHABITADO EN LOS PROCESOS DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE EN LA FORMACIÓN ACTORAL**

**\*LORENA VERONICA GLINZ FEREZ y \*\* ALACIEL MOLAS GONZALEZ**

\*Docente del Centro Universitario de Teatro de la Universidad Autónoma de México.

Artista escénica, que 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. Estudiante de la Maestría en Psicomotricidad, CiES.

\*\* Docente del Centro Universitario de Teatro de la Universidad Autónoma de México. Actriz, directora y dramaturga. Fue becaria del Programa Jóvenes Creadores 2015-2016 del FONCA en la especialidad de dramaturgia. Tiene dos libros publicados por la editorial EÓN: de poesía, Tríptico de una autopsia (biografía de lo imposible); de teatro Cuando nos llamábamos Benito Cereno o érase una vez en dos actos/ Las pepenadoras; con la primera 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. 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 seña, n.17; El Cotidiano (UAM), n.127; y para Luna Zeta, n. 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.

Recepción: 12 de noviembre de 2018/ Aceptación: 12 de diciembre de 2018.

### **RESUMEN**

El objetivo de este artículo es ofrecer algunas reflexiones sobre el cuerpo deshabitado en

los procesos de enseñanza-aprendizaje en la formación actoral, tanto en las consecuencias que trae consigo en el quehacer teatral, como en lo que pone de manifiesto de este aquí y ahora contemporáneos. Estas consideraciones son el resultado de una investigación más extensa cuya premisa es el estudio de los procesos formativos actorales en México, en particular la incidencia que tiene en el estudiante de arte la tradición occidental de dicotomizar la teoría de la práctica, la mente del cuerpo, la objetividad de la subjetividad, dando como resultado una preocupante desconexión consigo mismo.

**PALABRAS CLAVE:** Cuerpo, Mundo, Procesos formativos, Teatro, Práctica, Teoría.

## **SUMMARY**

The aim of this article is to present some reflections on the uninhabited body in the processes of teaching-learning in the acting training; both in the consequences that it brings forth in the theatrical work, and in what becomes evident in this contemporary here and now. These brief considerations are the preliminary result of a more extensive investigation, which premise is the study of the formative performing processes in Mexico, specifically the incidence that the western tradition has in the student of art, with the dichotomies of the theory and practice, mind and body, the objectivity and subjectivity, resulting in a constant disconnection with the self.

**KEY WORDS:** Body, World, Formative Processes, Theater, Practice, Theory.

## **RÉSUMÉ**

L'objectif de cet article est celui de proposer quelques réflexions sur le corps inhabité dans les processus d'enseignement-apprentissage dans la formation de l'acteur, que ce soit au sein des conséquences qu'ils s'agissent dans le travail théâtral, ainsi que dans ce qui nous montre le hic et nunc contemporains. Ces considérations sont le résultat d'une recherche plus approfondie dont le principe est celui de l'étude des processus de formation scénique au Mexique, en particulier l'incidence chez l'étudiant en art, de la tradition occidentale de dichotomisation de la théorie dans sa propre pratique, l'esprit du corps, l'objectivité de la subjectivité, en donnant comme résultat une déconnexion troublante avec soi-même.

**MOTS-CLÉS:** Corps, Monde, Processus de formation, Théâtre, Pratique, Théorie.

*“Mundo, me contraes al existir.  
Te tengo horror porque te siento ser  
y comprendo que te siento ser  
Hasta las heces de la comprensión” (19) [1].*

## **BREVE CONTEXTO GENERAL**

Si partimos del supuesto heideggeriano en el cual el ser implica “ser-en-el-mundo”, la cita de Pessoa evidencia una violenta relación donde el ser y el mundo son insostenibles en su mutua existencia; o mejor dicho, donde la experiencia del mundo en el ser despoja al ser mismo de sí: lo ahueca como manifestación cognoscible y fáctica de aquello que vive.

En el antagonismo donde uno se reduce en tanto el otro existe, el gran lenguaje del horror y la destrucción acompañan el saber-se, el saber. Sin embargo, el “horror” no es condición *a priori* del ser ni del mundo, sino del conocimiento que conlleva el encuentro entre ambos. Ante “la indiferencia del mundo” (91-106) [2], el horror del ser es el conocimiento y reconocimiento de su orfandad, donde no hay posibilidad de diferenciación del gran Otro que es el mundo y cuya boca es incapaz de hacer un llamamiento al sujeto que lo percibe. En esta lógica, el yo no tiene contorno ni puede pronunciar sus fronteras, está disuelto y perdido en un lugar que no es lugar, al menos no es un lugar que permita habitar ni ser habitado. El aquí y el ahora, en este aquí y ahora, representan, entonces, dos marcadores dolorosos de la existencia humana: el yo es indiscutiblemente un exilio de mí y la distancia un imperativo del estar en el mundo.

La geografía del yo se presenta, entonces, como un no-lugar que busca su realización en el afuera, en el mundo social simbolizado por la cultura y que, en el mejor de los casos, se entiende como una simulación del cuerpo físico mismo. Por no-lugar usamos la definición de Korstanje (211) [3]: “se considera un ‘no-lugar’ a un espacio de tránsito en el cual la identidad del viajante se distorsiona. Un lugar que no es lugar sino en su negación más acérrima”. Aquí se habla específicamente del no-lugar en una posición de viajante. Nos interesa, sin embargo, esta definición precisamente porque en la incapacidad para habitar, se deambula, se tiene una calidad de viajante donde el aquí y ahora son un “espacio de tránsito”, y donde el yo se distorsiona por el malestar que le provoca la extrañeza de su propio cuerpo.

El lugar del yo como espacio del ser y como la voz que se expresa a sí misma termina

haciendo de la narrativa del sujeto un anuario de todo aquello que ha conocido a través del dolor de la falta o la simulación del placer. La era digital, la autoridad moral e intelectual de las instituciones –específicamente la educativa, en el caso que nos ocupa–, la degradación del lenguaje, la sobrepoblación, la desconfianza a las instancias políticas y gubernamentales, la radicalización y la ambigüedad de lo que denominamos mundo contemporáneo donde “lo existencial ocupa el lugar de lo normativo” (67) [4], han cotidianizado a tal grado la violencia que sólo puede haber la exclusión: el cuerpo físico es nuestro enemigo.

Un cuerpo deshabitado es un cuerpo sin palabra, es una palabra sin mundo. El cuerpo deshabitado es un gesto silenciado, que no silente; ya no es un punto de origen, sino lo que se deja atrás; no es el lugar del ser, sino el no-lugar donde todo pasa indiferente. Acaso, sea una falta que se señala a sí misma como fundamento del horror a la comprensión del ser y a la amenaza, en esta lógica, del yo y de él/lo Otro como manifestaciones primordiales del existir.

Siguiendo el planteamiento que expone Douglas (89-109) [5] en el capítulo de “Los dos cuerpos”, contenido en su libro *Símbolos Naturales*, se intuye la introducción de un tercer cuerpo: aquel del territorio simbólico, el lugar desde el imaginario donde el sujeto que se nombra puede caer en su deseado aquí. Si bien ella habla del cuerpo físico y del cuerpo social –aunque al final del capítulo sostiene que los “dos cuerpos son el yo y la sociedad” (109) en [5]–, así como de las relaciones recíprocas para generar condicionamientos, experiencias y limitaciones, donde “la expresión natural está, pues, determinada por la cultura” (93) en [5], el cuerpo que corresponde al espacio imaginario donde el yo pueda satisfacerse y que es proyectado en una superficie territorial en específico, se vuelve el espacio de la realización, en su doble acepción, que está limitado en su bidireccionalidad (el afuera y el adentro, como una distinción o una marca de diferenciación concreta: lo Otro y el yo, donde el nosotros se sitúa en y por un movimiento que se desplaza continuamente en este tercer cuerpo como “un impulso hacia la búsqueda de una relación armoniosa entre la experiencia de lo físico y lo social” que “debe afectar a la ideología” (95) en [5].

Este tercer cuerpo, empero, en la era digital, es aquél que es suplantado por una plataforma virtual. La visibilidad del yo queda expuesta y sujeta a la aceptación y reconocimiento público. Se niega el cuerpo físico a favor del avatar; se suplanta el registro emotivo por *emojis* o emoticones, donde la expresión queda reducida a una condición alógena al cuerpo y descontextualizada del mundo empírico.

La aceptación del cuerpo físico implica necesariamente un dolor. El territorio simbólico se vuelve una expresión del anhelo del cambio definitivo hacia el bienestar, hacia un contenedor mucho más generoso y moldeado a nuestros intereses que el cuerpo físico. El yo, como un viajante que anhela ese bienestar, ese estar fuera del dolor, entiende la felicidad como la promesa de satisfacción del deseo, una que acentúa el desfase con nuestra propia condición espacio-temporal, pues se genera y es generadora de un sentido existencial externo a alcanzar.

La “imaginación” (72) [6] sostiene la posibilidad de satisfacción, haciendo que la felicidad sea aparentemente autotélica siendo el resultado de algo más: ‘algo’, continente y contenido, que aparece completamente velado, confundido con sus fronteras. Por lo tanto, se crea el artificio de algo que se parece a algo más, una sustitución, una semejanza, que crea un principio de falta. Es así como el cuerpo es asumido como un horrible indicador de lo que no está en nosotros, del cuerpo que está en otro lugar, en el lugar del bienestar, en el lugar donde sólo la mente puede acceder –por supuesto, esto aplica al gran imperativo de la tradición occidental que no concibe que cuerpo sea mente, ni que mente sea cuerpo.

Sin embargo, todo principio de deseo es su postergación, es algo que “permanecerá aplazado para siempre” (67-68) [7], haciendo inadmisibile que el cuerpo sea su propia explicación, y que la idea de pertenencia se cumpla en sí. Y en este sentido, cada grupo, comunidad, civilización, cada nosotros, establece sus formas de reglamentación de lo que produce conocimiento. La idea de que no haya un plan de fondo, o un sentido intrínseco, reafirma esta disociación continuamente, y nos sentimos o excluidos del propósito de la existencia o engañados por el fin, que siempre se mantiene a una distancia equidistante, haciendo que el sujeto transforme la dialéctica con el mundo en una lucha: un malestar.

Así que el binomio mente-cuerpo comienza a cobrar, en este terreno incorpóreo, sentido. Los límites se solidifican a favor de la conservación de la construcción simbólica que se proyecta en esta diferenciación. Así se establecen los genéricos, en las instancias artísticas educativas, de ‘lo teórico’ y de ‘lo práctico’, propiciando una idea muy específica que se estructura desde y por las distintas formas de hacer cognoscible un fenómeno sin que la experiencia, marcador de subjetividad y dolor, contamine el saber, porque “(l)os individuos construyen colectivamente las instituciones y clasificaciones que le están asociadas; en cambio, estas últimas les dan principios de identificación que les permitirán pensarse y pensar el mundo” (98-99) [8].

## LA EXPRESIÓN DE UN CUERPO DESHABITADO EN LA FORMACIÓN ACTORAL

Lo que subyace en los procesos de enseñanza-aprendizaje en la formación actoral es, entonces, la reafirmación de un discurso ajeno al que surge del y por el teatro, pues:

(L)a clase ideológica-cultural en el poder es el poder de un mundo invertido: cuanto más fuerte es, más afirma que no existe, y su fuerza le sirve ante todo para afirmar su inexistencia. Sólo en este sentido es modesta: su inexistencia oficial debe coincidir con el *nec plus ultra* del desarrollo histórico, que al mismo tiempo debe ser pensado como debido a su infalible mandato” (101) [9].

El poder de este discurso es, precisamente, su aparente ausencia: logró la dicotomización ahí donde producto y la acción de producir no pueden pensarse separados, no al menos en el arte. La supremacía de lo comprobable y lo tangible se vio reflejada en la necesidad imperante de visibilización y materialización donde, paradójicamente, el cuerpo fue relegado sólo a un afuera continuo, a su calidad visible y pública como referente del territorio simbólico que ocupa y no como referencia espacio-temporal que es en sí. La crisis de sentido que generó esta dicotomía se volvió, tristemente, una vanguardia estética que establece lo académico a favor de sus propias leyes, donde:

La intolerancia del artista que revoluciona el modo operativo del hacer se entiende, por una parte, como intolerancia hacia una recepción errónea del significado de la nomotética estilístico-operativa (que a menudo la hace devenir ‘academia’), y por otra, como necesaria re-institución [sic] de la forma *ek-sistencial* [sic], en la medida en que a ello mueve todo anhelo productivo auténtico, dirigido precisamente a ese evento original del *ek-sisitir* [sic] en cuyo contexto toda forma puede ser decidida gradualmente, de un modo “infundadamente absoluto y fundante” (78-79) [10].

En el imaginario imperan, entonces, dos grandes campos semánticos, que parecen dar la idea de ser paradigmas donde los términos son indistintamente intercambiables, pero que inciden en la concepción y estructuración de lo que llamamos conocimiento. En un campo semántico tenemos cuerpo, práctico, subjetividad; en el otro tenemos mente, teórico y objetividad. Así, pues, los binomios teórico y práctico, mente y cuerpo, lo objetivo y lo subjetivo se volvieron marcas indiscutiblemente binarias de todo saber, o del saber que obtiene el sello de garantía de la academia.

Baste decir que, para este breve trabajo sobre la reflexión de los cuerpos deshabitados, se ha tomado como punto de partida la asignatura de Expresión Corporal que conforma el mapa curricular de la Licenciatura en Teatro y Actuación del CUT. El objetivo de esta asignatura, desde el proyecto expuesto en su programa, es conformar una metodología de investigación que permita recuperar la experiencia de los estudiantes para preparar el cuerpo para la creación escénica.

Cabe mencionar que el mapa curricular de esta institución, sigue haciendo una significativa distinción entre asignaturas teóricas y asignaturas prácticas, cuando en el transcurrir mismo de las mismas lo práctico y lo teórico son, leales al fenómeno que se estudia, una unidad indivisible. Lo que buscamos recalcar es que, ese factor sí afecta y predispone a los estudiantes a hacer cortes donde tendrían que sumar y, por lo tanto, a negar su propia experiencia a favor de los tradicionales modelos explicativos que, de entrada, hacen de su propio cuerpo la fuente de todo lo intelectualmente dudoso y ambiguo.

En este sentido, el cuerpo deshabitado es el heredero directo de esta tradición, donde el cuerpo y la mente son dos conceptos que, si bien son complementarios, corresponden a dos lógicas distintas de estructurar mundo, siendo el jerarca y señor la mente, en vez de entenderse que el cuerpo es mente o la mente es cuerpo. El cuerpo deshabitado, en primera instancia, está deshabitado porque la mente, el pensamiento, está en otro lugar, en el limbo académico. Por lo tanto, aquello que dice en su no hablar, en su propio abandono, se vuelve la primera marca expresiva que impide el reconocimiento del sí en el devenir uno. Y si el trabajo actoral parte de “allí donde se piensa que soy, no soy, siendo allí donde pienso que se piensa que el Otro es” (97) [11], lo anterior nos pone en una insalvable paradoja como docentes, y nos lleva a considerar nuestra herencia occidental, donde:

El cuerpo como frontera, como entidad con estatuto propio, dique que contiene nuestra subjetividad y que además la integra, ha sido largamente ignorado e incluso despreciado por pensadores que, desde la Grecia clásica hasta la modernidad, preconizaban la superioridad de la razón respecto de la podredumbre y malignidad de la carne. Con el mundo sensible así subestimado, toda noción que aludiera al ser como cuerpo en el mundo, como ser encarnado, como experiencia sensorio-afectiva, no sólo racional e intelectual, resultaba “impensable” [12].

El trabajo del cuerpo como materia de autoconocimiento, coloca a los estudiantes de formación actoral en un proceso que los descoloca y los afirma simultáneamente, ya que llegan después de una educación donde unos de los objetivos fundamentales son acumular datos e información, apelar a la memoria –y no al análisis crítico y reflexivo del objeto de estudio–, tener una suma de habilidades que les permita competir y ser los primeros en satisfacer expectativas, que no son más que fantasías irrealizables que nada tienen que ver con su realidad.

En el proceso que viven en el CUT, los estudiantes tienen un gran obstáculo, pues deben regresar a su cuerpo (que es mente) para comenzar a identificar el registro de su experiencia de vida en éste, desde la exploración con los sentidos, la diferencia entre ver y percibir y la construcción de la relación con ellos y con lo/los otro/otros. Ante las preguntas vitales: ¿Desde dónde me muevo? ¿Qué me mueve? ¿Cuáles son mis impedimentos? ¿Qué me falta? ¿Qué disfruto? ¿Qué sufro? ¿Qué es fundante? ¿Qué es estar en el aquí y ahora?, lo que se hace evidente es un mundo –que pensaban que conocían y reconocían– fuera de ellos. La creación, bajo este principio, no puede ser más que el escenario que los devora, que los disminuye, que “los contrae”.

Comprender que caminamos desde nuestras cicatrices, huellas, lazos, faltas, para reconocer nuestro deseo y dar el primer paso, puede ser un proceso destructivo si se parte de un cuerpo deshabitado, pues sólo reafirmaría la distancia como distancia. Dar el primer paso, como un acto volitivo, es asumir el primer riesgo, el primer abismo en la escena para colocarse y asumir una posición de encuentro consigo mismo, con el otro y con lo Otro, pues el creador es parte de algo mucho más grande que él. Si el estudiante no reconoce que tiene que habitar su cuerpo como un todo sin separarlo del pensamiento en la acción, como está acostumbrado a hacerlo, jamás podrá ser aquello que se pronuncia en el acontecer escénico teatral.

Podríamos decir que en el teatro, en general y como principio generalizado, existen dos maneras de abordar el cuerpo en la escena: una formal y una vivencial. En la primera se parte de la forma y no del significado. En la segunda es el significante el punto de partida y la forma está a su servicio. Se nos dice que las dos maneras son igual de válidas y depende del tipo de creador que se quiera ser. Lo que se obvia en estas declaraciones –a pesar de las corrientes filosóficas surgidas en la segunda mitad del s. XX, como la fenomenología– es que todavía predomina la dicotomización de forma y contenido como una imposición académica, herencia de nuestra cultura occidental, que disecciona al todo de la experiencia artística, en vez de que sea una conclusión de los



En los programas de las distintas asignaturas de Actuación, así como en la relación vertical y horizontal de esta asignatura con las otras que conforman el mapa curricular del CUT, se puede apreciar que el método vivencial es el que se trabaja y se busca desarrollar en los estudiantes. Una vez más, se juega con la terminología especializada de los lejanos modelos explicativos que caracterizan nuestro quehacer, cuando en la praxis es insostenible separar forma de contenido o viceversa. Sin embargo, se hace de esta manera, pues es lo único que nos permite, como institución, salvaguardar la importancia de que un cuerpo es la experiencia de sí mismo –mundo y yo–, por lo tanto, que conocer un cuerpo es hacer cognoscible su existencia en tanto forma subjetiva que se vive a sí misma.

La formación actoral del estudiante inicia con el autoconocimiento del cuerpo, del espacio, del espacio que es su cuerpo, a partir de su experiencia de vida, para que éste pueda ser habitado siendo presencia presente que se pronuncia hecho mundo y es pronunciado por lo Otro. Estas son premisas en los procesos de enseñanza-aprendizaje sin las cuales sería imposible posicionarse en el perfil de la creación teatral, porque la plataforma de la que se parte es el propio sujeto para poder habitar el acontecer escénico. En este sentido, el estudiante entra en un proceso que se parece al de los niños en sus primeras etapas: tiene que aprenderlo todo, desde caminar hasta pensar que camina cuando camina. La diferencia está en que el estudiante tiene primero que descodificar lo aprendido, aquello que le nació lejanías a su propio cuerpo, que lo diseccionó en aras de hacerlo ‘manejable’, para poder asumirse como productor de sentido y codificar, así, una nueva posición en el mundo que es la de su creador. Este pronunciamiento de su yo-creador es ver el mundo a través de la mirada del teatro.

Habitar el cuerpo en el teatro es vivir el espacio donde el yo y lo otro se encuentran, es darle un lugar y un tiempo a lo imaginado, es posicionarse en la ficción como en la realidad (incluso asumiendo que la ficción es la madre de todas las realidades cognoscibles para y por el hombre): es un acto de entrega. El problema que subyace es que, a pesar de los estudios en diferentes marcos y concepciones como la filosofía, la historia, la antropología, la sociología, la psicología, el psicoanálisis, las neurociencias, etcétera, donde la reflexión, la discusión y la teoría sobre la integración del cuerpo es cada día más sofisticada, profunda y, por supuesto, necesaria, en los cuerpos sigue habiendo una desintegración y sigue operando la división cuerpo-mente: el *cogito ergo sum* cartesiano, la inevitable separación del cuerpo y el alma.

El pensamiento dualista sigue imperando, lo cual no sería un problema si ese pensamiento fuera propio y no estuviera atravesado y determinado por el discurso del poder, la normalización de la violencia, la deshumanización, la falta de contacto con nosotros mismos y con los otros, haciéndonos cómplices de una cultura que niega la posibilidad de creación y nos ofrece fantasmas de éxito obligándonos a cumplir con una serie de requisitos, de perfiles y normas que dictan las instituciones sociales, políticas, religiosas, educativas y familiares, que es imposible contener en un solo cuerpo.

López Ramos (27–64) [13] en su ensayo “Cuerpo y Filosofía. ¿Una discusión necesaria?”, reflexiona sobre la enfermedad del cuerpo en la actualidad y la normalización de los problemas de salud, donde “el cuerpo que produce la sociedad de nuestros días es algo amorfo, crónico y degenerativo” (27) en [13], perdiendo la posibilidad de ser en el aquí y ahora. Este desfase con nuestro presente, modifica necesariamente nuestra forma de presentarnos y presenciarnos en el mundo. El cuerpo deshabitado es una marca más de la contemporaneidad a la que estamos sujetos, llevándonos a una pregunta fundamental en la formación actoral: ¿los principios de los cuales se partían en otras épocas para la expresión corporal siguen siendo vigentes? Es decir, ¿contextualizamos nuestro objeto de estudio o la misma fidelidad a lo académico hace que obviemos la aplicación práctica de aquello que abstraemos de la realidad empírica para su estudio?

En la creación escénica tenemos que producir pasando por encima de nuestras emociones, órganos, fluidos, subjetividades, y por todo lo que nos constituye como cuerpo, sin tiempo de tener un proceso de reflexión y significación en el que podamos construir un pensamiento propio: esto es una condición *sine qua non* de la época actual. Ahora, si pensamos en la situación de los estudiantes, quienes todavía no acaban de construir su propia identidad, se hace manifiesta la violencia que los llena de miedo, poniéndolos a la merced de una narrativa académica que proporciona un consuelo, frente a este panorama, a través de la dicotomización entre cuerpo y mente, entre práctica y teoría, entre lo externo y lo interno, cuando:

La parte externa del cuerpo es así el mercado vivo del “da y toma”, es la región de la disolución de la identidad: la interioridad se extiende a la exterioridad y la exterioridad entra en la interioridad; como quiera que sea, los conceptos de interioridad y exterioridad devienen inmediatamente un sinsentido. El cuerpo y el ambiente están entrelazados, pero incluso esto es difícil de decir, dado que

cuando lo decimos los seguimos considerando como entidades distinguibles (209-210) [14].

El principio es respirar. En este acto está el fundamento del ser, del ser mundo y ser en el mundo. Por medio de la respiración se anulan las fronteras entre lo externo y lo interno y se establece la comunión, ahí donde la academia no puede nada. En los cuerpos deshabitados; sin embargo, es común ver que la atención hacia el yo genera tensión proyectada: respirar se vuelve un proceso doloroso, contenido y aplastante, porque evidencia no sólo el regreso al cuerpo, sino la negación a la que se sometió al mismo. Un encuentro insospechado surge de la autoreflexión, un encuentro marcado por la violencia de los binomios académicos y racionales. Lo externo ya no es el lugar público que valida al yo, lo externo adquiere forma como la expresión amenazante que lo invalida.

Cuando la atención debe ser dirigida a lo interno –como una proyección de lo externo y viceversa–, surge ruido corporal en los estudiantes de teatro, como si en esa contaminación hubiera la necesidad de provocar presencia del mundo ‘afuera’ y no efecto de presencia en el mundo. Entrar en el espacio, como un lugar de creación, es acceder al lugar del yo, pero lo cotidiano, la urgencia que se vive en esta era digital, hace que la mirada sea incapaz de nacer del yo, buscándose la aprobación continua de la autoridad intelectual. Incluso, si se pide la introspección, el cuerpo deshabitado lleva la mirada a ‘aquello que tiene que contemplar’ para hacer real el movimiento interno. Ni el silencio ni los ojos cerrados permiten lo que permitían en otros tiempos: hay que hablar, que no pronunciar, y señalar con la mirada externa y exteriorizada. El gran riesgo, en los procesos de enseñanza-aprendizaje es que es casi un desafío que los estudiantes dimensionen que su cuerpo es espacio, y que en la creación se abren espacios en el cuerpo, de manera simultánea y recíproca.

En el arte, presuponemos una consciencia mínima perceptivo-sensorial del propio cuerpo, donde:

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) [15].

En este caso, el cuerpo deshabitado, cuando tiene que aplicar el conocimiento adquirido a su propia experiencia y traducirlo escénicamente –que implica ponerse en una situación determinada–, lo único que tiene de antemano establecido es que “el ser como diferencia” es indiscutiblemente ‘el cuerpo como lo otro’. La inaccesibilidad no es la de los otros en relación al cuerpo, es la de lo propio en su incapacidad para entenderse como un cuerpo-mente, una mente-cuerpo.

De esta manera, uno de los rasgos que expresan los cuerpos deshabitados es el pudor que suscita el tacto a su propio cuerpo. Las manos, agentes de lo externo, se encuentran con algo que ha traicionado al yo en su extrañamiento. Los movimientos realizados por las extremidades en el cotidiano son casi un acto reflejo, sin voluntad al reconocimiento propio. Este rasgo es común de observarse en los procesos de selección del CUT, donde la gran mayoría de los aspirantes pone en evidencia que para los cuerpos deshabitados no hay un mundo de diferencia entre el hábito y el ‘habito’. En la actualidad se suelen intercambiar los conceptos como si se tratara de una falla gramatical ajena a la experiencia de vida.

El hábito es una constante, el habito es un acto volitivo; el primero expresa una práctica habitual, el segundo expresa la consciencia espacio-temporal del yo en relación a lo otro; en el hábito hay manías, mañas y vicios, en el habito hay mundo, hay sujetos, hay acciones. El tocarse, el reconocerse como el propio abrazo, para quienes están en el orden del hábito, suscita un malestar. De pronto, ese cuerpo que no respondía al pronombre personal, es como un tumor, un excedente que quiere usurpar el nombre que nos hemos construido. Casi siempre, en las primeras exploraciones sobre el autoreconocimiento y el tacto, recurren a la superficialidad de su propio contorno con vergüenza y mucha incomodidad: la programática de la censura es autoinfligida, y se vuelve, por desgracia, un principio formativo en el arte que nos lleva a cuestionarnos como docentes: ¿cómo habitar el dolor y no crear un hábito del mismo?

En el CUT, los estudiantes que transitan de una asignatura ‘teórica’ a una ‘práctica’, se *resetean*. A pesar de que se aborden los mismos temas en el mismo día, están programados para mantener cada materia en su cajón respectivo; en su campo semántico binario. Eso ocurre, al menos, en el experimento que se vive un día a la

semana entre Teoría y Análisis del Texto Dramático y Expresión Corporal, donde las titulares trabajan en conjunto. Este principio racional de caracterizar por medio de modelos explicativos que hacen de todo “entidades distinguibles”, como lo menciona Tratnik (209- 210) [14], ha propiciado que no se sumen los esfuerzos entre dos asignaturas aparentemente remotas. Las herramientas que se dan en análisis, inmediatamente son dejadas a un lado en lo que se refiere al análisis del cuerpo. El cuerpo no es asumido como un texto más, como un resultado discursivo lleno de significados y sentido. El cuerpo es lo inmediato, en el inmediato, de un habla diseccionado. No hay sensación de permanencia, y cuando la hay, es porque se ha renunciado a la parte que sustentaría ‘lo teórico’; es decir, al espacio de reflexión que hace del hacer la expresión del habitar.

### **SIN PUNTOS CARDINALES: UNA ESTÉTICA DEL EXTRAVÍO**

En los procesos de formación teatral, la base de la acción (física y/o dramática) es, sin lugar a dudas, el centro. Si entendemos el centro como el lugar donde todo es potencia, para el estudiante en formación implica el principio y origen de la construcción del gesto-creador y el gesto-creación. Si el estudiante logra localizar su centro (desde dónde se mueve y qué lo mueve), será capaz de tener una acción dirigida que le permita proyectar tanto su pensamiento como el devenir de un discurso artístico. Es decir, localizar el centro implica la posibilidad de que el estudiante tenga contacto consigo mismo, de que vuelva a sí en un habitarse continuo. Lo importante es que éste localice desde dónde se posiciona para que pueda a futuro formular el posicionamiento del gesto-creador sin anular el gesto-creado.

Partir de uno mismo es tener un punto de referencia. Nosotros poseemos un centro donde la tensión y la energía potencial provoca el movimiento, el impulso, generando nuestra relación con el mundo y nuestra conciencia sobre la existencia del yo y de lo otro. Al establecer esta relación, surge un diálogo con los distintos sujetos, incluyendo al yo como sujeto de pronunciamiento, es por ello que el estudio del centro y su posicionamiento, su uso consciente y entendimiento, es elemental para la expresión corporal.

Estar perdido antecede, necesariamente, al impulso. El impulso, es la voluntad del yo de estar en el lugar del aquí y en el tiempo del ahora. En este impulso, con este impulso, tomamos conciencia de nuestra propia respiración, de esta comunión entre lo interno y lo externo. El cuerpo es el espacio sagrado de este yo ahora. El espacio-tiempo permite al estudiante abrirse a un horizonte, como horizonte simbólico del acontecer escénico

teatral, que facilite la construcción de mundos posibles e imaginarios, donde la técnica es sólo el vehículo de expresión de tiempos y espacios diversos. A partir del espacio-tiempo personal, el estudiante establece una relación con el espacio-tiempo social, que es aquél de lo otro –y no sólo es físico sino simbólico, pues pertenece a la cultura donde se crea y constituye la obra teatral–. Todo proceso de creación significa, entonces, un consigo mismo, con el otro y con lo Otro.

Las bases del movimiento no son distintas. El impulso es una expresión de vida que dice de sí: yo en mí, yo y lo otro. Pero este pronunciamiento lo hace como efecto de presencia hacia y desde el mundo, bajo el orden de puntos cardinales que le permitan al ser una ubicación con respecto al gran mapa mental de lo existente. El movimiento corporal es posible gracias a la contracción y expansión de nuestros músculos. Esto se genera a partir de un impulso que nace en el cerebro y se transmite al resto del cuerpo o al lugar que ha de moverse. El trabajo que se hace en la asignatura de Expresión Corporal con el movimiento, parte de la investigación de la tensión y la relajación; de la búsqueda de aquello que está contraído, respiramos para liberarlo, de esta forma sólo queda la tensión justa para el movimiento que se esté realizando. Sin embargo, este punto de partida, para el cuerpo deshabitado, es casi una ilusión, pues sin centro, el reconocimiento del impulso vital, del movimiento articulado para la creación artística, se vuelve el origen del extravío: los puntos cardinales son sólo una fabulación teórica.

Un planteamiento de esta naturaleza implica, para los docentes, un abordaje serio y minucioso, porque es a partir del centro que se van a inscribir los dos grandes ejes del cuerpo en la escena: el tiempo y el espacio, nociones que van a permitir la acción. Estar en el centro es estar en presente, siendo presencia, es estar en el aquí y en el ahora. Todo intento de movimiento está cruzado por el centro. Cuando pretendemos explorar con nuestra relajación y tensión debemos estar conscientes que ese centro es el que, a final de cuentas, sostiene toda la maquinaria, pero la maquinaria es consciencia de ésta: es la voluntad de habitar siendo continente y contenido. Es en el centro donde se desprenden las posibilidades de cambiar de pesos, apretar y soltar; si éste se pierde, el cuerpo deja de tener control y dirección, volviéndose inútil para la creación escénica.

El espacio, como referente y referencia del espacio que es en sí el cuerpo, es un lugar de significación. En el teatro, la espacialidad no sólo corresponde a la extensión que contiene la materia existente, tampoco es suficiente si lo definimos como el lugar que ocupa un objeto sensible, sino que al hablar de espacio nos referimos tanto al espacio físico como al espacio imaginativo del creador escénico. El espacio se usa en la creación

con energía y dentro de su perfecta temporalidad: la potencia del ser –su aquí y ahora–.

Al hablar de un espacio actoral nos referimos a aquello que acontece, por lo tanto, al cuerpo que es habitado y habita, con todos sus puntos cardinales, el acontecer. Estos cuerpos reaccionan al lugar que habitan ya sea mental o físicamente y, por consecuencia, existe una tensión o una relajación receptiva.

La percepción de un espacio a partir de un estado de tensión o relajación, no sólo modifica una realidad en la que se está presente, sino también la manera de involucrarse y de ser partícipe en ésta. La consciencia de tener un centro firme provoca en sí una relajación del estrés que puede ocasionar estar fuera del cuerpo. Es el punto de apoyo sobre el que se sostienen las tensiones necesarias para realizar la mayor parte de las acciones y darles verdadera contundencia y dirección.

El cuerpo necesita de su peso para sostenerse sobre la tierra. Como creadores escénicos, debemos ser conscientes de las energías que utilizamos para comprender con claridad cómo direccionamos nuestra potencia corporal. La dirección es la consecuencia de la completa comprensión de los puntos cardinales, de las referencias espacio-temporales que usamos tanto para nuestra ubicación como para ser puntos referenciales en el gran hacer artístico. Y en este sentido, dos fuerzas son vitales en los procesos formativos para que los estudiantes tomen consciencia de su peso: la energía del arriba, que es la fuerza de rotación y traslación de la tierra que nos impulsan hacia fuera de ella, y la gravitacional.

El peso es la fuerza con la que la gravedad nos empuja hacia la tierra, y ésta es la que utilizamos a favor, en los procesos de formación actoral, para impulsarnos y poder realizar movimientos que nos permiten un lenguaje y expresión corporal. Es algo natural en todos los cuerpos y tiene una relación directa con la tensión desde el momento en que decidimos hacer un movimiento, puesto que empujando con esa fuerza hacia abajo logramos realizar acciones fundamentales, como caminar. Siendo conscientes de esto en la exploración, abrimos posibilidades al experimentar qué músculos podíamos tensar y qué otros relajar cuando nuestro peso es sostenido o completamente abandonado por nosotros y por el otro. Un cuerpo deshabitado, no puede, sin embargo, reconocer la resistencia que le permite su movimiento, por lo tanto, recurre a concentrarse en todas las tensiones, pues son la más inmediata muestra de su 'corporalidad'.

Cuando el centro está en cualquier parte excepto en uno, administrar la energía –que es la capacidad de cualquier cuerpo de producir o realizar un trabajo, una acción o un movimiento–, resulta complejo. La energía, en el arte teatral, surge de una intención

discursiva, en la cual alteramos a consciencia nuestra tensión en el apoyo que tenemos hacia la tierra para modificar nuestro peso. Estas calidades, en el teatro, no son instintivas, empero: surgen a voluntad de los creadores, de aquellos que habitan su cuerpo y hacen de éste un punto de referencia vital en el mapa escénico.

Los puntos de apoyo están íntimamente ligados a la energía y a las distintas maneras de posicionar el peso del cuerpo. En los procesos de formación actoral, se explora constantemente para administrar el peso en distintos puntos de apoyo: brazos, manos, pies, cadera, rodillas, codos, cabeza. Esto modifica los niveles espaciales que habitamos y nos habitan. Un cuerpo deshabitado no puede acceder a la exploración con facilidad, primero tiene que reconocerse como un espacio lleno de significado, apropiado de su propia fisicalidad y sujeto a su interpretación en el acontecer teatral.

Estas exploraciones son sintomáticas del estado de los estudiantes, la tensión excesiva en los músculos de la zona que se busca trabajar, se tensa más allá de lo que está preparada, causando desgarres o contracturas. Es común que sea aquí donde surjan lesiones, pues el mundo físico, a pesar de ser entendido como un aparte del propio cuerpo, se manifiesta en su omisión, como lo imposible de omitir.

El extravío, ya no como una herramienta de reconstrucción, reinención y reconocimiento, sino como la condición involuntaria de un cuerpo en el mundo, en este mundo, nos obliga a los creadores y formadores artísticos a cuestionar hasta qué punto los métodos de enseñanza-aprendizaje en la formación teatral, que es la que nos ocupa en este trabajo, no han reforzado este abandono perpetuando la separación entre lo teórico y lo práctico, obviando, sin llevar a un plano de reflexión, que toda separación académica se vuelve, en estos tiempos, una reafirmación de la supuesta separación entre mente y cuerpo.

## **CONCLUSIONES**

Las bases de una asignatura –como lo es la Expresión Corporal– para la formación actoral, resultan ambiguas cuando el docente da por asumido que todos los cuerpos trabajarán de la misma manera y absorberán la tabla de contenidos de una forma homogénea. Sobre todo, cuando la marca de nuestra era es el cuerpo deshabitado.

Aquello que los estudiantes viven, que siempre es una manera de apropiación del conocimiento, se queda en el olvido académico en el momento en que tienen que aplicar lo aprendido escénicamente. El proceso de lo experimentado llevado a la reflexión e intelectualización para su práctica es nulo. Los estudiantes suelen paralizarse, no confían en su cuerpo ni en su vivencia, dejan de tener contacto con ellos, quieren llenar



expectativas, hacerlo bien, sacarse buena calificación. Tratan teóricamente de llenar el espacio de confusión, de censura y autocensura, cuando ya han logrado conectar con ellos.

Y mientras nos seguimos preguntando qué fue primero, si el huevo o la gallina, este aquí y ahora nos enfrenta, como docentes, a cuerpos virtualizados que se expresan, comunican y relacionan por medio de redes, donde la experiencia no sólo está dejando de lado el contacto de cuerpo físico a cuerpo físico, sino también normaliza con esto la catástrofe del abandono, la inevitabilidad de la distancia entre un exterior que valida lo vivido y un interior que se invalida en lo externo. Nuestra materia orgánica y sensible obvia su vacío sin saber qué hacer cuando se le pide pronunciar y pronunciarse en mundo, porque la marca distintiva de esta era ha condicionado a tal grado la sobrevivencia que sólo es viable con un cuerpo deshabitado.

El cuerpo –nuestro cuerpo– está atravesado por toda la historia y la huella que lo marca es toda nuestra historia: nos revela la necesidad de integrarnos para construir nuevas maneras de relación intersubjetiva, nuevos horizontes que nos permitan pronunciarnos a partir de nuestra realidad, con un cuerpo que se habite y habite esta tierra.

En nuestro día a día, nos movemos en diferentes velocidades, acunamos diversos espacios y manejamos distintos *tempos*, dependiendo de nuestros deseos, necesidades y de nuestro contexto social. Para un creador escénico es de vital importancia registrar estos cambios y verificar qué es lo que sucede en el yo y en el mundo, centrando su atención en los puntos de apoyo, en las tensiones, en los impulsos, no para juzgar su mal o buen funcionamiento, sino para volver consciente su experiencia de vida, su apropiación del mundo y el acto volitivo que está en juego en la creación artística.

En el tipo de exploraciones para la formación actoral, los estudiantes tienen la tendencia de invertir energía extra (tensión física y mental) en sus puntos de apoyo, sobre todo en sus extremidades, limitando la totalidad de su alcance. El exceso de tensión pone fin a la posibilidad de expansión, en cambio, si se maneja un nivel moderado y se mantiene el cuerpo relajado, con un poco de tensión se pueden superar los límites del cuerpo y aumentar no solo la distancia material, sino presencial, logrando un justo equilibrio. Pero, regresando de nuevo a las palabras de Pessoa, la consciencia de un mundo excluyente, violento, injusto, nos ha contraído a tal punto que el propio pronunciamiento se vuelve el eco de lo que no quiere estar aquí-ahora.

Si un creador no hace distinción entre el cuerpo y la mente, se convierte en toda la enunciación expresiva de su ser, y esto es fácilmente apreciable al momento del

acontecer escénico. En el proceso de formación actoral, la imagen mental es la imagen reflexiva y analítica del yo (en su completitud) en el mundo. Un cuerpo deshabitado no conoce más que la imagen fuera de sí; sin puntos cardinales más que la perpetua exteriorización, es incapaz de focalizar el tipo de movimiento que quiere hacer para expresarse y ser la expresión de aquello que habla en el teatro.

Es, pues, urgente que volvamos a replantearnos si los métodos que hemos aplicado en los procesos de enseñanza-aprendizaje en la formación actoral están atendiendo a este tipo de cuerpos y buscando soluciones para optimizar la fuerza creadora de los estudiantes. Perpetuar la tradición de los binomios académicos tiene consecuencias que son ajenas al propio objeto de estudio en las artes: debemos ser conscientes, como docentes, que en un mundo como el nuestro, un hábito puede afectar de formas insospechadas el 'habito', haciendo de los cuerpos la proyección de un aquí y un ahora que se han relegado a ser sólo una elaboración intelectual.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- [1] PESSOA, F. (1984). El primer Fausto/Todavía más allá del otro océano. México: FCE, 2010.
- [2] KOLAKOWSKI, L. (1972). La presencia del mito. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- [3] KORSTANJE, M. (2006). El viaje: una crítica al concepto de 'no lugares'. [Athenea Digital]. Fecha de consulta: 2018-02-20. Disponible en: <http://atheneadigital.net/article/view/303>.
- [4] HAN, B. (2011). Topología de la violencia. Barcelona: Herder, 2016.
- [5] DOUGLAS, M. (1970). Símbolos Naturales. Madrid: Alianza Universidad, 1988.
- [6] FREUD, S. (1930). El malestar en la cultura. Madrid: Alianza editorial, 2010.
- [7] AGAMBEN, G. (2005). Profanaciones. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- [8] CORCUFF, P. (1995). Las nuevas sociologías. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.
- [9] DEBORD, G. (1967). La sociedad del espectáculo. Valencia: Pre-textos, 2015.
- [10] CACCIARI, M., DONÀ, M. (2000). Arte, tragedia y técnica. Buenos Aires: Prometeo, 2008.
- [11] BADIOU, A. (1990). Rapsodia para el teatro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- [12] PAÉZ, S. (2011). El cuerpo y sus usos en el arte contemporáneo. [Crítica

Latinoamericana]. Fecha de consulta: 2018-03-31. Disponible en: <http://criticallatinoamericana.com/el-cuerpo-y-sus-usos-en-el-arte-contemporaneo/>.

[13] LÓPEZ, S. (2010). Cuerpo y filosofía. ¿Una discusión necesaria? En: Durán, N., Jiménez, M. Cuerpo, sujeto e identidad. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación/Plaza y Valdés editores, 2010.

[14] TRATNIK, P. (2013). Hacer la presencia. México: Herder, 2014.

[15] RAMÍREZ, M. (2013). El pliegue y el quiasmo. Merleau-Ponty y Gilles Deleuze. [Eikasia. Revista de Filosofía]. Fecha de consulta: 2018-03-29. Disponible en: <http://www.revistadefilosofia.org/49-12.pdf>