

# Por una estética del cuerpo escénico. Trayectos de la emocionalidad y la corporización en algunas de las teorías de la actuación<sup>1</sup>

Towards an Aesthetic of the Body-on-Stage. Trajectories of Emotionality and Embodiment in Some Theories of Acting.

Andrés Grumann S.

Pontificia Universidad Católica de Chile

agrumann@uc.cl

## Resumen

---

A través de su historia, el arte de la actuación ha desplegado diversas estrategias respecto a cómo escenificar el cuerpo. Desde el siglo XVIII, la expresión física, el gesto del rostro y la movilidad de las extremidades corporales, así como su emocionalidad, son parte de los manuales de actuación europeos. Paralelamente, algunos críticos teatrales y filósofos fueron proponiendo lecturas al respecto. Este ensayo despliega una presentación de las principales poéticas artísticas, así como de los planteamientos filosóficos que se han elaborado para aproximarse al cuerpo escénico.

### Palabras clave:

Cuerpo escénico – emocionalidad – corporización – actuación – estética.

## Abstract

---

Throughout history, the art of acting has taken up various strategies with respect to staging the body. Since the eighteenth century, physical expressions, facial gestures, and the movement of the limbs, together with emotionality, have all been part of European acting manuals. Simultaneously, some theatre critics and philosophers proposed readings regarding acting as well. This essay presents the main artistic poetics, as well as philosophical approaches that have been developed in relation to the body-on-stage.

### Keywords:

Body-On-Stage – Emotionality – Embodiment – Acting – Aesthetics.

<sup>1</sup> La escritura de la versión final de este artículo ha sido posible gracias al apoyo de un FONDECYT de iniciación, n° 11130532, titulado "Análisis escénico. Fundamentos teóricos, perspectivas metodológicas y modelos de análisis para aproximarse al teatro y la performance", a cargo del autor del presente artículo.

El cuerpo humano existe tal como lo sentimos

*Ética*, Baruch Spinoza

Antes de iniciar la formulación de algunos aspectos en torno a lo que he llamado una estética del cuerpo escénico, desearía detenerme brevemente en un punto que, más allá de problemas de estructura y contenido que competen habitualmente a cualquier propuesta de investigación, apunta al lugar de enunciación o a la perspectiva política que subyace a estos planteamientos. Partiré, entonces, desde algunos problemas que emergen en investigaciones que abordan *prácticas culturales* diversas, vinculándolas a perspectivas metodológicas provenientes de la sociología, una de las disciplinas que se ha interesado en posicionar el cuerpo como problemática de investigación.

Así entonces, se puede postular que una gran parte de las actuales investigaciones en torno a estas prácticas culturales comparten, en mayor o menor grado, una perspectiva teórico-práctica proveniente de la Sociología de la Cultura, área donde la sociología se vincula con los estudios culturales y los estudios artísticos, los que, a su vez, configuran y/o amplían lo que, en nuestro medio académico, denominamos Humanidades y Ciencias Sociales. Visto desde esta óptica –es decir, desde la ampliación de los rangos y perspectivas disciplinarias de investigación en Humanidades y Ciencias Sociales–, lo social no puede seguir abordándose en base a estructuras previamente fijadas, a lo meramente discursivo o bien a la luz de una visión concentrada en los individuos como lugar de conocimiento. Más bien, la perspectiva de análisis debe partir del umbral que relaciona los tres polos antes descritos, hasta las diversas prácticas sociales a las que se desea aproximar una investigación. Desde las teorías vinculadas al accionar de las prácticas, como lo ha elaborado la sociología y etnografía propuesta por Pierre Bourdieu, los modelos de significado, estructuras de significado, esquemas colectivos de conocimiento y las relaciones de poder simbólicas expanden su efecto solo desde las prácticas sociales. Las prácticas sociales se dejan describir como “formas rutinarias de representación corporal reguladas, ejercitadas y tipificadas socialmente que incluyen formas específicas del conocimiento implícito, del saber cómo, del interpretar, de la motivación y la emoción y que están en estrecho contacto con artefactos” (19). Los ejecutores de estas prácticas sociales no son considerados respecto a un tipo de práctica estática, sino como forma de sujeto o una forma de *habitus* que constituye sus códigos culturales solo a partir de un grupo de prácticas y discursos histórico culturales.

La construcción sociológica sobre el cuerpo y sus hábitos ha corrido a la par con la práctica artística y, como ella, ha organizado sus conceptos en torno a la afección y la emoción que emergen de los cuerpos escenificados. En la literatura, por ejemplo, el tema del cuerpo y las emociones tiende a plantearse desde distintos puntos de vista. Es así como, en su *El alma del hombre bajo el socialismo*, Oscar Wilde nos dice:

[E]n el hombre, las emociones se suscitan más rápidamente que la inteligencia; y como señalara hace algún tiempo en un artículo sobre la función de la crítica, es mucho más fácil solidarizarse con el sufrimiento que con el pensamiento. De esta forma, con admirables, aunque mal dirigidas intenciones, en forma muy seria y con mucho sentimiento, se abocan a la tarea de remediar los males que ven. Pero sus remedios no curan la enfermedad: simplemente la prolongan. En realidad sus remedios son parte de la enfermedad. (1)

Aunque las emociones aparecen más rápidamente en el hombre, su aparecer súbito extiende o prolonga los males humanos. Sentencia que, por lo demás, no dista mucho de lo que planteara Antonin Artaud a propósito de la relación entre la peste y las emociones. Su respuesta, en cambio, dirige la atención al centro del problema que atraviesa el arte que practicó y del cual dejó huellas imborrables: el cuerpo, pero no como un concepto sino como una vivencia, la carne. En palabras del hombre de teatro francés:

Para mi, quien dice Carne dice ante todo aprensión, pelo erizado, carne al desnudo con toda la profundización intelectual de ese espectáculo de la carne pura y todas sus consecuencias en los sentidos, vale decir, en el sentimiento... y quien dice sentimiento, dice presentimiento, es decir, conocimiento directo, comunicación vuelta sobre sí misma y que se ilumina desde el interior. (79)

Dentro de mis áreas de investigación, tengo un gran interés en desplegar estas teorizaciones y experiencias con el fin de establecer vínculos con la escena y las artes del teatro, la ópera y la danza. Si ahora nos detenemos un poco en la filosofía nos daremos cuenta que uno de los principales referentes a propósito de los vínculos entre cuerpo, afectos y emociones es Baruch Spinoza. En su *Ética*, el pensador holandés nos propone la siguiente definición:

Por afectos entiendo las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones. Así pues, si podemos ser causa adecuada de alguna de esas afecciones, entonces entiendo por afecto una acción; en los otros casos, una pasión. (210)

Spinoza, como bien lo señala el neurobiólogo portugués Antonio Damasio a propósito de una biología de los sentimientos, es el precursor de una idea fundamental que se discute hoy por hoy en el contexto científico, a saber: "que los sentimientos son la expresión de la prosperidad o de la aflicción humanas, tal como ocurren en la mente y en el cuerpo" (17). Spinoza, según Damasio, "consideraba que los impulsos, motivaciones, emociones y sentimientos (un conjunto de vivencias físicas que él denominaba afectos) eran un aspecto fundamental de la humanidad" (19), pues tenían la capacidad de transformar esta última. Esta concepción del cuerpo afectado emocionalmente ha sido parte importante de los modos con que tanto la filosofía como las prácticas teatrales de la actuación, han imaginado, ideado y puesto en práctica el cuerpo escénico.

### Breve aproximación a una estética del cuerpo escénico

Una aproximación a la *estética del cuerpo* (escénico) se deja abordar desde múltiples perspectivas. Estas perspectivas pueden corresponder tanto al orden de la teoría, enfocada en un gran número de "giros culturales"<sup>1</sup>, como al de las prácticas, que apuntan a teorías, modelos y políticas en

1 Por ejemplo, Bachmann-Mendick, Doris. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Rowohlt Verlag, 2007 o también, Moebius, Michael. *Kultur. Von den Cultural Studies bis zum den Visual Studies*. Transcript Verlag, 2012.

torno a las artes<sup>2</sup>. La puesta en práctica de estas últimas refieren a la ejecución de un conjunto complejo de estrategias de producción y escenificación, así como de un acervo de técnicas vinculadas al arte de la danza, la performance, el teatro y la ópera. Una indagación teórica del cuerpo escénico tendería a retomar diversas perspectivas provenientes de saberes como la antropología, la sociología, la filosofía, medicina, semiótica, entre otros. Desde los estudios teatrales, una estética del cuerpo escénico atiende los diversos modos de percepción que emergen de las estrategias de escenificación y re-presentación corporal en el contexto del acontecer del acontecimiento escénico<sup>3</sup>. Esto quiere decir que tanto el conjunto de las decisiones materiales y la planificación que un grupo de artistas llevan a cabo antes y después de la “función” (el acontecer del acontecimiento escénico), así como las acciones, movimientos y/o gestos que emergen en el acontecer de la situación escénica entre todos los participantes (actantes y espectadores), son de interés a la hora de elaborar los fundamentos de una estética del cuerpo escénico desde los Estudios Teatrales.

El objetivo de este artículo no se concentrará en presentar algunos aspectos históricos en torno a la transformación y los usos de los conceptos de “encarnación y “corporización”<sup>4</sup> desde la perspectiva que introduce la disciplina de los Estudios Teatrales con el fin de desplegar un análisis de las prácticas escenificadas artística y culturalmente. Sin embargo, quisiera partir manifestando que la reflexión teórica en torno a los conceptos antes mencionados aparece estrechamente vinculada a los usos prácticos y técnicos del cuerpo que se adquieren durante la formación en artes escénicas y la labor profesional de intérpretes, actores y cantantes. Esto implica un tratamiento del cuerpo escénico como una particular forma de conocimiento que debe introducirse y profundizarse en la discusión académica.

Antes de entrar en estos puntos, permítanme detenerme brevemente en la Neurociencia para explicar esta particular forma de conocimiento. En una intervención pública documentada audiovisualmente, el neurobiólogo chileno Francisco Varela menciona que, ante una silla de color rojo, “el sistema motor de un sujeto se activa antes que el sujeto diga la ‘silla de color rojo’”. Creer que el cerebro es un recipiente de tratamiento de información, un repertorio de contenidos categoriales tipo computador supone, siguiendo a Varela, la pre-existencia de una realidad de la cual nos distanciamos. La idea que se esconde detrás de esta forma de conocimiento se deja resumir estableciendo una distinción entre la realidad y mi representación de la realidad: yo estoy aquí y proceso aquello que está fuera de mí. Varela describía el proceso de la percepción, no en términos de un tratamiento de la información captada por los sentidos, digamos por la retina del ojo, sino que, en realidad, cuando yo veo el color rojo, se activa mi sistema motor, esto quiere decir, el cuerpo, en movimiento, se activa antes de que yo diga “rojo”. “La sensualidad de la carne no es reflexiva, sino receptiva: cuando veo el rojo, entonces activo el rojo en mí” (Varela). Varela describe este particular proceso de conocimiento como

2 Elaboradas generalmente en el marco de los estudios artísticos (diferenciados de la formación de artistas).

3 Aunque la formulación del “acontecer del acontecimiento escénico” puede parecer redundante, resulta necesario plantearlo de este modo toda vez que lo que se persigue destacar no es únicamente el acontecimiento en sí como un topo espacio-temporal, sino el acontecer de múltiples interacciones, movimientos, gestos y emociones que emergen desde el acontecimiento escénico, producto del juego de retroalimentación entre sus participantes. A esto último, la teoría de las artes escénicas le ha asignado el nombre de “realización escénica” (Fischer-Lichte 321-358).

4 Para la traducción del término inglés *embodiment* (“mente corporizada”) por corporización en el marco de las investigaciones en Estudios Teatrales, remito al lector a la nota del traductor que aparece en el libro *Estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte (159). Para el tratamiento de este concepto, me estoy guiando por esta fuente.

una especie de abrazo a lo que aparece, dándole posteriormente forma y pudiendo describirlo como tal, esto es, como una silla de color “rojo”. El sistema motor, la postura, la intención es lo que le da sentido a la percepción y no la creencia que la percepción nos llega, después se produce un gesto y posteriormente se está en condiciones de producir una respuesta.

El modo como se forma el color rojo emerge de un particular vaivén entre mi constitución corporal y la atención con la cual, literalmente, nos *zambullimos* en el rojo del objeto que denominamos bajo los parámetros lingüísticos como “silla”. De este choque entre esta particular atención sobre el objeto en el que nos zambullimos y nuestra coherencia interna, dice Varela, emerge el mundo que nos representamos.

Haciendo uso de un rico marco metodológico que retoma en algunos aspectos las teorías de la mente/cuerpo de Francisco Varela, el investigador, actor y director teatral de origen brasileño Amílcar Borges de Barros, en su libro *Dramaturgia corporal*, indaga en la pregunta en torno a la relación “estética y sinestésica” que envuelve y despliega la escenificación del cuerpo en contextos escénicos. Borges de Barros entiende el cuerpo en contexto escénico como “actos de experiencia” sensible e interpretable. En primer lugar, se refiere al “recorrido perceptivo” que emerge del cuerpo, mientras que, en segundo lugar, denota una cierta “especificidad y dispositivo” que construye cultural y socialmente un cuerpo discursivo<sup>5</sup> (41-96).

Al aproximarse a la experiencia del cuerpo escénico como experiencia sensorial y sus posibilidades senestésicas le permite a Borges de Barros introducir su propuesta en torno al cuerpo escénico en la medida que este se instala como el productor de un cúmulo de *afecciones*<sup>6</sup>, cuyos *contagios* tienden a establecer relaciones autopoiéticas<sup>7</sup> de forma simultánea entre todos aquellos que se encuentran, interactúan y participan en el contexto espacio-temporal de una experiencia escénica. Esta última “devela las funciones y huellas de un intersticio entre [lugar y espacio], entre la percepción, la producción de presencia y el lenguaje; es entonces cuando surge el espacio de la (re)presentación de una experiencia contextualizada” (Borges de Barros 23).

Esta propuesta de una corporización escénica afectada, establece un puente que permite la emergencia de una experiencia particular: la de la experiencia estética entendida como un cúmulo de fenómenos sensoriales que emergen *simultánea* y *momentáneamente* en un aparecer presencial. En una línea similar argumenta el filósofo Martin Seel, en su *Estética del aparecer*, cuando sostiene que el aparecer de una “percepción estética es un juego que jugamos entre nosotros y que se juega con nosotros” (60), cuya captación presencial/presente “se desprende, por un lado, de la captación simultánea de los diversos aspectos del objeto y que, por otro lado, deriva de la irrupción de su aparición momentánea. La percepción estética atiende a la existencia

5 A propósito de esta doble distinción metodológica que introduce Borges de Barros, surge una referencia directa a Hans-Ulrich Gumbrecht, quien en su libro *Producción de presencia*, y a propósito de los “momentos de intensidad” (104) que emergen de una experiencia estética, nos recuerda que: “podríamos concebir la experiencia estética como una oscilación (y a veces como una interferencia) entre ‘efectos de presencia’ y ‘efectos de significado’” (18).

6 Entiendo por *afección* al tipo de explicación mecánica del efecto (o la impresión) que acontecimientos externos depositan en el órgano receptor. Esto quiere decir que la afección puede o bien explicar o bien sustituir la impresión sensitiva que se produjo en el cuerpo (Alarcón 43).

7 En el sentido que le dan, a propósito de la forma de existencia de los seres vivos, Humberto Maturana y Francisco Varela en *El Árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*. Santiago: Editorial Universitaria, 2000. Impreso. De los mismos autores, también puede consultarse para profundizar *De máquinas y seres vivos. Autopoesis: la organización de lo vivo*. Santiago: Editorial Universitaria, 2006. Impreso.

simultánea e instantánea de los objetos” (50) y la percepción que hagamos de ellos. Es, en gran medida, en este “entre”, donde se despliega una concepción moderna del cuerpo escénico.

El uso de la *corporización* como un todo capaz de articular tanto la dimensión del aparecer del cuerpo escénico como la elaboración de un cuerpo con atribuciones significadas que propone Borges de Barros desde las artes escénicas, tuvo una importante y decisiva historia previa en el contexto de las artes escénicas, y particularmente desde el teatro.

La noción de corporización (*embodiment* en inglés; *Korporalität* en alemán) introducida por los Estudios Teatrales, a propósito de diversas formulaciones provenientes de las prácticas y expresiones de la actuación en el siglo XX, refiere a la suma de las condiciones sensoriales y materiales del cuerpo; al mismo tiempo, se hace mención a un estado reflexivo de este y de su especial calidad expresiva. Desde una perspectiva histórica, la corporización ha sido entendida como una categoría central de la existencia humana que se sitúa en el área de tensión entre un cuerpo fenomenológico, que también se denomina carnal (Merleau-Ponty), y un cuerpo que se entiende como objeto, construcción social, área inscrita y como metáfora. Este problema de la *conditio humana* fue tratado por el filósofo alemán Helmuth Plessner el año 1928, cuando introduce la distinción entre el “ser-carnal” (en alemán: *Leib*) de un cuerpo y el “tener-cuerpo” (en alemán: *Körper*) (401). La corporización, desde este punto de vista metodológico, es entendida por los Estudios Teatrales bajo tres dimensiones complementarias entre sí: en primer lugar, como una entidad psicológica entre la altura, el peso y la edad; en segundo lugar, como materialidad en el sentido del esqueleto, la musculatura y la piel o de las excreciones corporales, como la sudoración; y, en tercer lugar, bajo una dimensión de la performatividad del movimiento, la postura y la energía de los cuerpos en contextos escénicos. Para efectos del uso teórico que estoy proponiendo en este escrito, estas tres dimensiones de la corporización que presentan los Estudios Teatrales son un referente fundamental. Tanto la presentación de la noción de “cuerpo escénico” como su contextualización en el marco de las teorías de la actuación refieren a los usos y dimensiones de la corporización que presento aquí.

### Cuerpo escénico y teorías de la actuación

El entendimiento respecto a la relación entre personaje y cuerpo en el contexto de las artes escénicas, no siempre cumplió la función y el uso que le da Borges de Barros a la corporización. Así, por ejemplo, es conocido históricamente el traspaso desde una figura dramática a la encarnación de un rol propio de la actividad del actor en la escena y la discusión artística llevada a cabo durante el siglo XVIII y gran parte del siglo XIX. Este traspaso se concentraba en la idea que el actor debía preparar su personaje para dar expresión fidedigna de aquello que “había sido expresado lingüísticamente en el texto” (Fischer-Lichte 160) por el autor dramático. Así, por ejemplo, la investigadora teatral alemana destaca cómo el dramaturgo y crítico teatral Johann Jakob Engel, en su *Ideen zu einer Mimik (Ideas para una mímica)*, llamaba la atención a los actores “por hacer uso de su cuerpo” en el escenario de modo tal que dirigían equivocadamente la atención de los espectadores a su ser físico (su humanidad, no su personaje), impidiendo el correcto traspaso de la ilusión dramática (Fischer-Lichte 160). El actor no debía seguir haciendo uso de su capacidad de improvisar, de jugar, de su viveza o genio; debía difuminar sus cualidades

físico-emocionales a favor de la construcción de los sentimientos, estados, formas de pensar, signos y características del *dramatis personae*. Un segundo ejemplo histórico de esta visión de la actuación, del cual nos llama la atención Fischer-Lichte, lo presentó Friedrich Schiller, cuando a fines del siglo XVIII, hablaba de la necesaria *Entleiblichung* (descorporización de su cuerpo sensible), que debía sufrir/lograr escenificar el actor a favor de la interpretación dramática del personaje. Así, entonces, Fischer-Lichte describe este favorecimiento usando terminologías teóricas contemporáneas del siguiente modo: “para que el cuerpo pueda emplearse de esta manera (como material fiable para la construcción de signos), hay que someterlo primero a una cierta descorporización (*Entleiblichung*): todo lo que remita al cuerpo orgánico del actor, a su físico estar-en-el-mundo, debe ser *eliminado* de él hasta que quede un cuerpo semiótico puro” (162, el énfasis es mío).

El modo en que los autores/artistas, que hemos revisado someramente antes, presentan el arte de la actuación obedece a un paradigma de actuación de gran influencia en la cultura europea, instalándose como una ley del correcto modo de actuar y aprender actuación en la escena teatral europea en el siglo XVII. Este paradigma se caracterizó por proponer al actor que fuese capaz de representar “con todo el cuerpo y su voz” los sentimientos del *dramatis personae*, con el objetivo de “generar una aficción que transforme al espectador”. Una concepción de la actuación como esta tiene sus orígenes en la *Dissertatio de actione scenica* (“Disertación de la acción escénica”, 1727), uno de los primeros tratados de actuación, del padre jesuita Franciscus Lang<sup>8</sup> (Roselt 79-80).

Esta concepción de la labor del actor que debe aprender a regular enérgicamente<sup>9</sup> sus sentidos, elegir los gestos que representan de mejor manera los efectos que apuntan a una personificación previamente elaborada, generó diversas formas de representación escénica en las que la voz y los movimientos/acciones del cuerpo debían subordinarse a las letras de una obra dramática previamente elaborada por un autor. Complementando con un sugerente ejemplo, Denis Diderot rescata en su *Carta sobre los ciegos para el uso de los que ven* esta postura, cuando se propuso comprobar el mantenimiento de la ilusión en un teatro en el cual “el rostro y los gestos” del actor se transforman en las fuentes de una particular percepción para “un sordomudo” (no escuchan, no hablan fonéticamente). Diderot, después de leer la obra dramática previamente, describe su experimento de la siguiente manera: “seguía tapándome los oídos obstinadamente mientras la actuación del actor me parecía acorde con el discurso que yo recordaba. . . . Pero prefiero hablarles de la renovada sorpresa en la que no dejaban de caer los de mi entorno, cuando me veían llorar en las partes patéticas, siempre con los oídos tapados” (94).

8 El padre jesuita alemán Franciscus Lang (1654-1725) fue profesor de retórica y poética en Munich. También ofició como profesor de actuación y como dramaturgo, además de dirigir el coro del convento jesuita. Para Lang, el arte de la actuación comprende la flexibilidad decorosa de todo el cuerpo y, a la vez, de la voz, que estimula el surgimiento de los afectos.

9 El uso de la palabra “energía” en el contexto de las teorías de la actuación adquiere históricamente diversos usos. En el momento de la *Querelle de la moralité du théâtre* (*Querrela en torno a la moralidad del teatro*) de 1747, refiere a los grados de intensidad, esto quiere decir, al trabajo corporal con la que el actor debe aprender a controlar o medir su expresividad de modo tal de generar los efectos sensibles precisos e inmediatos en el espectador. La energía al servicio de la construcción de personaje, del drama puesto en escena. Algunas de las teorías de la actuación desplegadas en el siglo XX, particularmente desde Artaud en adelante, proponen un uso distinto de la energía. Para esos diversos usos de la energía, ver Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo* (191-208).

La acción de taparse los oídos que describe Diderot mantiene una importante relación con uno de los principales argumentos en torno a la teoría del teatro a mediados del siglo XVIII. Esta idea era la de proponer una “muralla” ficticia que separara el escenario de la sala de espectadores. Aunque el ejemplo de Diderot tiene como propósito fomentar la producción de ficción sobre el escenario teatral –es decir, allí donde la ficción del personaje pueda “tocar con la mirada al espectador, incluso estando él con los oídos tapados” (94)– con la finalidad eminentemente técnica que perseguía traspasar la “fuerza del texto” a un cuerpo de significados (cuerpo semiótico), su propuesta nos presenta dos de los principales puntos en torno a la actividad del actor en los siglos XVIII y XIX: primero, la expansión, en el contexto de las teorías de la actuación, de una teoría de los dos mundos que venía elaborándose desde el Imperio Romano y el Medioevo; y, segundo, la articulación del cuerpo del actor como descorporizado. En el fondo, el ejemplo de Diderot me parece importante porque, si bien alimenta la producción de ilusión, abre las puertas a la radical transformación que, a partir de fines del siglo XIX y con mucha fuerza durante el XX, va a sufrir la actividad del actor así como una estética del cuerpo escénico. Esta transformación fue puesta en práctica por varios artistas escénicos de las vanguardias, pero fue Georg Simmel, en su *Filosofía del actor*, quien formulara la más acida crítica al modelo de actuación anterior con un simple ejemplo:

[L]a representación ideal [de un rol] puede contrarrestarse con el ejemplo de tres grandes actores que representan al personaje de Hamlet desde tres puntos de vista completamente diferentes, cada uno de igual forma y ninguna más correcta que la otra. De este modo no se podrá representar el Hamlet simplemente desde el texto poético ya que habría que legitimar las versiones que presentan tanto Moissi como Kainz y Salviati. (En Fischer-Lichte, 78)

Esta nueva definición de la actividad del actor en el proceso de construcción de personaje ya no tiene el propósito de remarcar la ficción que presente el texto; su objetivo es demostrar la imposibilidad de separar el cuerpo de significados del Hamlet de Shakespeare, del cuerpo sensible del actor que lo personifica. Es por esto que el antes mencionado cuerpo de los actores, pasa a ser el fundamento existencial desde y gracias al cual surge Hamlet; cada Hamlet adquiere existencia a través del cuerpo de los distintos actores. Esta existencia emerge a través de sus voces, sus tonos, proyección, sus gestos y de la “particular atmósfera que emerge de su forma viva y cálida” (Simmel en Fischer-Lichte 78-79) en escena. El concepto de cuerpo que rescata Simmel apunta al carácter performativo del cuerpo del actor entendido como fundamento existencial, como condición de posibilidad para el surgimiento de una figura dramática en escena. De este modo, el cuerpo del actor no se toma en cuenta únicamente como medio y signo para la figura textual previamente construida, sino que es la figura que se constituye y aparece en la escena la que depende del cuerpo sensible, su ser-en-el-mundo como ser humano-actor que elabora una figura dramática llevándola a la vida (de la escena de la representación teatral).

La distinción entre el cuerpo del actor y la construcción de una figura dramática con cuerpo propio permite presentar dos dimensiones de un mismo problema en torno a una aproximación a una estética del cuerpo escénico: 1) la necesidad que tienen las teorías de la actuación a partir de fines del siglo XIX por (volver a) rescatar la dimensión sensorial como una forma particular de conocimiento y de preparación actoral; y, 2) la discusión en torno a la actuación como dispositivo

de producción de ficción (dramática) y de los múltiples y variados contactos físicos tanto en el sentido de las “acciones físicas” de Stanislavski (*El trabajo. . . encarnación* 17-23, 347-363), la “biomecánica” de Meyerhold (229-232) o la “ética del performer” de Grotowski (“El performer” 133-135), como en el sentido del tipo de contacto y/o participación del espectador que fue ampliamente radicalizada por el arte de la performance y la instalación<sup>10</sup> en la década del sesenta y setenta del siglo XX. Estas dimensiones en torno al arte de la actuación y la presencia corporal de la performance tienden a eliminar definitivamente la teoría de los dos mundos en la que la elaboración de universos dicotómicos, pares conceptuales y divisiones disciplinares plantean un abismo infranqueable entre ficción/realidad, representación/presencia y el ver y el tocar.

Ante este nuevo paradigma no dicotómico de los modos de abordar el arte de la actuación, el investigador estadounidense Michael Kirby propuso un esquema con resonancias en el medio escénico. En su difundido libro *Un teatro formalista (A Formalist Theatre, 1987)*, Kirby desarrolló un continuum de modos de actuación que pasa por cinco puntos nodales y cuyos extremos se ubican entre la “no actuación” y la “actuación”. Estos cinco puntos de tránsito son: “performance no matrizada” (“*nonmatrixed performing*”), “matriz simbolizada” (“*symbolized matrix*”), “actuación recibida” (“*received acting*”), “actuación simple” (“*simple acting*”) y “actuación compleja” (“*complex acting*”) (10)<sup>11</sup>. La propuesta de Kirby se enmarca dentro de los movimientos culturales y artísticos que se tomaron la ciudad de Nueva York a partir de la década del sesenta, particularmente, de las propuestas escénicas del Judson Church Group y lo que el propio Kirby denominó “el nuevo teatro” (Kirby, 1974). Dentro de este nuevo teatro, Kirby destaca tanto la propuesta innovadora del director polaco Jerzy Grotowski, como los fundamentales cambios introducidos por grupos como The Living Theatre, The Wooster Group y el Performance Group en Estados Unidos, durante las décadas del cincuenta, sesenta y setenta<sup>12</sup>.

### Encarnación, corporización o mente-corporizada

Desde la filosofía fenomenológica en torno a la percepción del cuerpo, y en sintonía con los planteamientos artísticos de gran parte del siglo XX<sup>13</sup>, va a ser Maurice Merleau-Ponty –en consonancia con Francisco Varela– quien va a cuestionar profundamente la teoría de los dos mundos que introdujo un modo de conocimiento dicotómico en la Modernidad:

[L]a mirada envuelve, palpa y se ciñe a las cosas visibles . . . Hemos de acostumbrarnos a la idea de que todo lo visible está cincelado a partir de lo tangible, que todo ser táctil está ya en cierta manera pensando para la visibilidad, que no solo hay superposiciones y rebasamientos entre lo tocado y lo

10 Pienso en performers del *Accionismo Vienés*, en Joseph Beuys, Chris Burden, Marina Abramovic, Gina Pane. En Chile, pienso en Francisco Copello, Carlos Leppe, Carmen Berger, Gonzalo Rabanal, Hija de Perra, entre muchos otros.

11 Aunque la cita apela a la argumentación de Michael Kirby, prefiero citar el tratamiento y la explicación que propone Richard Schechner en su libro *Estudios de la representación* (de la performance) para abrir la aproximación del lector que no domine el idioma inglés.

12 La revista en la cual se publicaron varios de sus artículos en torno a la vanguardia teatral de la década del setenta es la aún existente *The Drama Review*, co-dirigida con Richard Schechner, director del Performance Group y del departamento de *Performance Studies* de la Universidad de Nueva York.

13 Temáticas que han sido abordadas de modo somero en este artículo.

tocante, sino también entre lo tangible y lo visible. En lo visible está incluido lo tangible de igual modo que, a la inversa, lo tangible no carece de visibilidad, de existencia visual. El mismo cuerpo ve y toca, razón por la cual lo visible y lo tangible pertenecen al mismo mundo. (*Lo visible* 175)

El cuestionamiento de la teoría de los dos mundos que plantea Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible* (1964), socava el universo de oposiciones conceptuales y nos introduce de lleno en el complejo universo de la percepción sinestésica, mediante la cual podemos aprehender las cosas del mundo que nos rodea de un modo particular. Además de rescatar los modos en que percibimos, Merleau-Ponty nos propone una particular forma de inmersión en la experiencia, en la que los contactos físicos/corporales se sitúan en los intercambios y en los efectos que una situación genera en nosotros. En una de sus conferencias, reunidas en el volumen *Signos* (1964), Merleau-Ponty proyectaba de este modo su visión respecto a la función del cuerpo en el marco de este nuevo paradigma:

Nuestro siglo ha eliminado la línea divisoria entre el “cuerpo” y el “espíritu” y ve la vida humana como espiritual y corporal de parte a parte, siempre apoyada sobre el cuerpo, pero siempre interesada, incluso en sus aspectos más carnales, en la relación entre las personas. Para muchos pensadores, a finales del siglo XIX, el cuerpo era un trozo de materia, un haz de mecanismos. El siglo XX ha restaurado y profundizado la noción de carne (*chair*), es decir, la del cuerpo animado (*corps animé*). (287)

La propuesta de Merleau-Ponty en torno a la *carne* y al *cuerpo animado* que enfatiza *la relación entre las personas*, se presenta como ideal para pensar, desde los planteamientos de una estética del cuerpo para las artes escénicas, una particular forma de inmersión en la experiencia escénica que se concentre en las “técnicas corporales”, tal como las entiende Mauss, en los múltiples contactos físicos/corporales que emergen de los intercambios y en los efectos que una situación perceptiva particular genere entre todos los participantes. De este modo, y para enfatizar el punto de vista que propone Merleau-Ponty al desmoronar los dualismos entre cuerpo y alma, carne y espíritu, conciencia y espíritu, se rearticula el modo a través del cual aprehendemos el mundo y los objetos/sujetos que nos rodean. Así queda en evidencia la no existencia de una conciencia fuera del cuerpo. La conciencia, como lo remarcaba Francisco Varela desde la perspectiva neurocientífica, solo es conciencia en la medida en que se percibe envuelta por el cuerpo, esto quiere decir, en la medida que no existe una distinción entre mente y cuerpo, sino que se entienda como mente hecha cuerpo o el cuerpo hecho carne<sup>14</sup>.

Este involucramiento de la conciencia por el cuerpo ha sido definido, tanto por la filosofía como por los Estudios Teatrales, bajo el nombre de *embodiment* o mente-corporizada. Siguiendo la propuesta de Merleau-Ponty en torno a la carne, resulta provechoso comprender esta mente-corporizada como *encarnación*. Desde las teorías de la actuación, fue Konstantin

14 Con esta argumentación estoy siguiendo a un grupo de pensadores, entre los que destacan William James, Theodor von Lipps, Gustav Theodor Fechner, Moritz Geiger, Merleau-Ponty, Bernhard Waldenfels y Francisco Varela, que vinculan la estética psicológica con la fenomenología y la neurobiología de la vida intentando levantar y dar cuenta de un abordaje del cuerpo diferente al de la Modernidad cartesiana y que resuena y se pone en práctica al interior de las prácticas teatrales y dancísticas. Como referencia sugiero revisar a Allesch, ver obras citadas.

Stanislavski el que re-articuló y presentó una nueva definición de la encarnación creada por el actor en el marco de la elaboración del personaje. Destacando el “aspecto interno del trabajo y de su psicotécnica” (20), Stanislavski, en su *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, se propone dar a conocer un importante paso de su método: aquel que “hace visible la vida creadora invisible del actor” (20). Para ello, el actor debía lograr “encarnar sus propios sentimientos [haciendo] *visibles* sus vivencias *invisibles*” (313)<sup>15</sup>. El proceso de la encarnación en Stanislavski se propuso “encarnar las más sutiles *sensaciones inmateriales* mediante la tosca *materia*” del “aparato vocal y corpóreo”, con la finalidad de “transmitir la vida interior del espíritu humano” (21). Si en el primer texto sobre esta temática (*El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*), Stanislavski se concentró en el proceso de entrenamiento interior del actor desplegando la noción de *vivencia*, en su estudio (*El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*) da cuenta de la dimensión exterior y complementaria de este proceso de entrenamiento del actor, haciendo uso de la noción de *encarnación*. Para Stanislavski, “es preciso desarrollar y preparar nuestro aparato corporal de encarnación de modo que todas sus partes respondan a la tarea que les asignó la naturaleza” (*El trabajo. . . encarnación* 21). El “aparato corporal de encarnación” al que refiere Stanislavski debe articularse por el juego complementario y sutil entre las vivencias compuestas por un trabajo con las “sensaciones inmateriales” y la personificación del actor a través de la manipulación y el desarrollo activo de la “tosca materia” *corpóreo-vocal*.

Las perspectivas en torno a la carne y la encarnación, desarrolladas tanto por Merleau-Ponty como por Stanislavski respectivamente, resultan interesantes para una estética del cuerpo escénico y la performance de un artista, en la medida que este (sea bailarín o actor) contiene en sí mismos y simultáneamente su cuerpo fenoménico y su cuerpo semiótico como lo revisábamos anteriormente junto a Erika Fischer-Lichte. Recordemos que para Merleau-Ponty, “el ser humano *tiene* un cuerpo que se deja manipular e instrumentalizar como cualquier otro objeto, sin embargo, él es ese cuerpo, es un sujeto cuerpo” toda vez que “ser una consciencia o, más bien, *ser una experiencia* es comunicar interiormente con el mundo, el cuerpo y los demás, ser con ellos en vez de ser al lado de ellos” (*Fenomenología* 114, énfasis del autor). Stanislavski, por su parte, articula la dimensión fenoménica del cuerpo de la que hablaban tanto Plessner como Merleau-Ponty a propósito de la articulación que propone entre vivencia (cuerpo interior) y encarnación (cuerpo exterior entendido como personificación) (Stanislavski 20). A este ejercicio o trabajo consciente en torno y desde la labor de la construcción de personaje, se le puede denominar como *mente-corporizada*. Esta aproximación al cuerpo suele definirse en teoría teatral y filosofía de la corporización como cuerpo fenoménico. De este modo, una estética del cuerpo escénico entendida como *corporización* (en inglés, *embodiment*) se va a concentrar en “el material de su propia existencia” (Plessner 399), esto quiere decir, en el cuerpo fenoménico, su estar-en-el-mundo, desde el cual *emerge* una particular energía que afecta directamente a los demás cuerpos presentes en el mismo espacio-tiempo.

15 Entendida por el hombre de teatro ruso como el proceso de “transmisión de la vida interior del espíritu humano”. (21)

Muchos artistas escénicos suelen denominar a esta emergencia física como un tipo particular de corriente energética que, a modo de un vínculo de retroalimentación entre todos los participantes, genera diversos efectos de contagio (en el sentido artaudiano<sup>16</sup>) entre los cuerpos presentes en un acontecimiento. Los vínculos de la *autopoiesis* –para usar un término de Maturana y Varela– que emergen entre todos los participantes de un acontecimiento escénico, enfatizan la co-presencia física de quienes ejecutan acciones y quienes las reciben. Esta vinculación contagiosa entre los cuerpos establece una particular forma de presencia entre los participantes. Enfocada en el aquí y el ahora, la presencia se deja definir como una *experiencia* de la presencia que está vinculada a un conjunto de condiciones fisiológicas, afectivas, energéticas y motrices que le son atribuidas a la particular corporización del cuerpo en escena. Desde esta perspectiva, corporización significa manifestar algo que solo cobra existencia mediante el cuerpo en movimiento.

Uno de los artistas que introdujo la noción de corporización desde el teatro fue Jerzy Grotowski, mediante la manifestación del cuerpo como mente-corporizada o (en inglés) del *embodied mind* que llevaba a cabo en escena su “actor santo”<sup>17</sup>. El director polaco enuncia este entendimiento del cuerpo estableciendo un distanciamiento con lo que denomina “receptas” (*Teatro pobre* 89) y proponiendo tres pasos fundamentales y fundantes de la “exploración metódica” (88) del actor:

- a) estimular el proceso de autorrevelación, llegando hasta el inconsciente, pero canalizando los estímulos a fin de obtener la reacción requerida; b) ser capaz de articular el proceso, disciplinarlo y convertirlo en signos... y c) eliminar del proceso creativo las resistencias y los obstáculos causados por el propio organismo, tanto físico como psíquico. (89)

La unificación de estos tres pasos en el propio organismo (el cuerpo vivenciado), conducen a la noción de *embodied mind*. La traducción de *embodied mind* solía enunciarse como encarnación; sin embargo, resulta más adecuado hablar de corporización para referirse a la transformación “inductiva” que el actor/performer realiza de su propio cuerpo (accionando “su no existencia”) sin solo encarnar un personaje enunciado dramáticamente. La idea general que subyace al rompimiento de la teoría de los dos mundos es que no puede haber conciencia fuera de un cuerpo fenoménico; la mente, desde esta visión de mundo unificada, emerge y se deja pensar como *mente-corporizada*.

Al comenzar el presente artículo, se llamó la atención en algunos aspectos históricos respecto al tránsito y transformación de los conceptos de “encarnación” y “corporización”. Espero que los ejemplos y teorizaciones que he tenido la oportunidad de desplegar brevemente en este ensayo permitan comprender uno de los temas que más ha generado interés, tanto en la investigación desde las prácticas escénicas, como de la investigación teórica en Estudios Teatrales. Sin embargo, he concluido citando la formulación del “actor santo” de Grotowski para anunciar

<sup>16</sup> Ver *El teatro y su doble*, 17-39 y 171-189.

<sup>17</sup> Definido por Grotowski, entre otras formulaciones y desmarcándose del “actor cortesano”, como “la actitud de dar y recibir que surge del verdadero amor: en otras palabras, el autosacrificio . . . ser capaz de eliminar cualquier elemento de disturbio, de tal manera que se pueda trascender cualquier límite concebible” (*Teatro pobre* 29). El director polaco destaca, además, que el actor santo no resiste su cuerpo, sino que plantea su no existencia operando una técnica inductiva y no deductiva.

la puesta en práctica del concepto de “corporización” que introdujera Maurice Merleau-Ponty desde la fenomenología, con el fin de esbozar cierta confluencia entre ambas esferas del saber y conocimiento. También anuncié de pasada que mi intervención iba a abordar el problema del cuerpo escénico desde la perspectiva de los estudios teatrales. Esta perspectiva me ha permitido abordar una aproximación a la estética del cuerpo escénico desde un conjunto de nociones. Es desde este lugar que, como lo recuerda lúcidamente Antonin Artaud en su ensayo “Un atletismo afectivo” del año 1936, e incluido en su libro *El teatro y su doble*, se nos exhorta a

. . . alcanzar las pasiones por medio de sus propias fuerzas, en vez de considerarlas abstracciones puras, confiere al actor [y al espectador] la maestría de un verdadero curandero . . . el alma –continúa Artaud– tiene una expresión corporal, permite al actor alcanzar el alma en sentido inverso. . . . Entender el secreto del tiempo de las pasiones –esa especie de *tempo musical* que regula el compás armónico– es un aspecto del teatro que nuestro teatro psicológico moderno ha olvidado desde hace mucho tiempo. (174)

El multifacético artista francés, al proponer alcanzar el secreto del tiempo de las pasiones, no está invocando una nueva perspectiva para el arte de la actuación. Lo que hace es reubicar un giro que se instaló casi programáticamente en las prácticas escénicas del siglo XX y lo que va del siglo XXI: aquella que, junto a la noción de corporización, instala la sensualidad y el erotismo de la carne “ante todo [como] *aprensión*, pelo erizado, carne al desnudo con toda la profundización intelectual de ese espectáculo de la carne pura y todas sus consecuencias en los sentidos, vale decir, en el sentimiento” (“Posición” 78-9). Así, entonces, y siguiendo la sentencia de Baruch Spinoza presentada en el epígrafe de este artículo: “el cuerpo humano existe tal como lo sentimos”. La pregunta que se abre finalmente para la investigación académica en artes es: ¿vamos a darle cabida a esta forma de conocimiento que emerge desde las prácticas artísticas o mantendremos los cánones con los que solemos interpretar al cuerpo, esto es como entidad de representación, ser un signo o verdad de una otra cosa, en la que el cuerpo no puede deshacerse del proceso de significación?

### Obras citadas

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2011. Impreso.
- . “Posición sobre la carne”. *El arte y la muerte / otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2005. 77-79. Impreso.
- Alarcón, Mónica. *Die Ordnung des Leibes. Eine tanzphilosophische Betrachtung*. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag, 2009. Impreso.
- Allesch, Christian. *Einführung in die psychologische Ästhetik*. Stuttgart: UTB Verlag, 2006. Impreso.
- Bachmann-Mendick, Doris. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Berlín: Rowohlt Verlag, 2007. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama, 1999. Impreso.
- Borges de Barros, Amílcar. *Dramaturgia corporal. Acercamiento y distanciamiento hacia la acción y la escenificación corporal*. Santiago: Cuarto Propio, 2011. Impreso.
- Damasio, Antonio. *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Bar-

- celona: Ediciones Destino, 2011. Impreso.
- Diderot, Denis. *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*. Buenos Aires: El laberinto erudito, 2005. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Verkörperung*. Tübingen: Francke Verlag, 2001. Impreso.
- . *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011. Impreso.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editorial, 1998. Impreso.
- . "El performer". *Apuntes de teatro* 100 (1990): 133-5. Impreso.
- Gumbrecht, Hans-Urlich. *Producción de presencia*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2005. Impreso.
- Kirby, Michael. *A formalist theatre*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1987. Impreso.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Signos*. Barcelona: Seix Barral, Barcelona, 1964. Impreso.
- . *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010. Impreso.
- . *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1997. Impreso.
- Meyerhold, Vsevolod Emiljewitsch. *Textos teóricos*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2008. Impreso.
- Moebius, Michael. *Kultur. Von den Cultural Studies bis zum den Visual Studies*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012. Impreso.
- Plessner, Helmut. "Zur Anthropologie des Schauspielers". *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982. 399-418. Impreso.
- Roselt, Jens. *Seelen mit Methode Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2005. Impreso.
- Seel, Martin. *Estética del aparecer*. Madrid - Buenos Aires: Katz Editores, 2010. Impreso.
- Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza Editorial, 2011. Impreso.
- Stanislavski, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial, 2010. Impreso.
- . *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba Editorial, 2009. Impreso.
- Varela, Francisco. "¿Qué es la vida?". Montegrande 2004. *Youtube*. 5 Ago. 2013.
- Wilde, Oscar. *El alma del hombre bajo el socialismo*. Cap. I. Recurso electrónico. 10 Jul. 2013.

Fecha de recepción: 30 de agosto de 2013  
Fecha de aceptación: 6 de diciembre de 2013