



# UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE ANTROPOLOGÍA

**“VIVENCIA CORPÓREA, CREACIÓN Y MANIFESTACIÓN  
ARTÍSTICA. EL CASO DEL GRUPO ARGONAUTAS TEATRO”**

**TESINA**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**LICENCIADA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

P R E S E N T A

**ANA KARINA HERNÁNDEZ CHÁVEZ**

DIRECTOR DE TESINA:  
DR. en C.S. JOSÉ LUIS ARRIAGA ORNELAS

TOLUCA, MÉXICO NOVIEMBRE 2024



# ÍNDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo I. Consideraciones Teóricas.....</b>	<b>10</b>
1.1. Antropología del cuerpo.....	11
1.2. El pensamiento moderno.....	14
1.3. Cuerpo vs <i>cogito</i> : un paradigma cartesiano.....	17
1.4. Fenomenología.....	22
1.5. Fenomenología del cuerpo.....	30
1.5.1. La expresión de la experiencia originaria y la creación artística. La exploración del sentido primigenio desde Paul Cézanne.....	36
1.6. Antropología Teatral.....	39
1.6.1. El cuerpo dilatado.....	44
<b>Capítulo II. La etnografía de un fenómeno teatral.....</b>	<b>49</b>
2.1. Parte I. El Odin Teatret en América Latina.....	50
2.1.1. El vínculo del tablado: México, el Odin Teatret y Argonautas Teatro.....	52
2.2. Parte II. La etnografía de un fenómeno teatral.....	60
2.2.1. Tablero de dirección.....	63
2.2.2. Argonautas Teatro.....	64
2.2.3. Sunt Lacrimae Rerum.....	84
<b>Capítulo III. Cuerpo dilatado y cuerpo vivo. Un análisis del encuentro.....</b>	<b>108</b>
3.1. Être-au-monde: la trascendencia del pensamiento moderno occidental a través de la creación artística de Argonautas Teatro.....	109
3.2. Cuerpo dilatado y cuerpo vivo. La teatralidad de Argonautas Teatro.....	114
3.3. Un análisis del encuentro: Argonautas, teatro, cultura y fenómeno.....	124
<b>Conclusiones.....</b>	<b>133</b>
<b>Referencias.....</b>	<b>137</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>141</b>

# **INTRODUCCIÓN**

La presente es una investigación sobre el ser humano y su relación con el cuerpo. Le interesa específicamente la *vivencia corpórea* de la realidad experimentada por las y los integrantes de *Argonautas Teatro* – una agrupación artística que enfatiza el *training* y los *procesos creativos* basados en el cuerpo. Este interés se desarrolló a partir de una aproximación etnográfica que priorizó la documentación de los entrenamientos en los que el cuerpo –de acuerdo con sus participantes– adquiere la *ductilidad* requerida para poder encarnar a los personajes en una puesta en escena.

La pesquisa hace una revisión breve de la manera en que –con el advenimiento de la filosofía renacentista en el siglo XVIII y la consecuente consolidación del *pensamiento moderno occidental*– la corporalidad se vio despojada de sí misma. Se observa la idea del individualismo colectivo arraigado en el *cogito cartesiano* y cómo ésta tomó lugar en las estructuras del conocimiento y comportamiento social de la actualidad. Esto derivó en la concepción mecánica del cuerpo y en la constante exaltación de la razón sobre todo lo demás.

Luego se recupera el hecho histórico de que, a finales del siglo XIX y principios del XX, se hacía presente la necesidad de proponer una nueva ciencia fundamental contraria al positivismo y con énfasis tanto en la perspectiva del sujeto como en las esencias de los fenómenos que tienen lugar en el mundo. Fue en dicho contexto que el filósofo Edmund Husserl, por medio de sus célebres Investigaciones Lógicas, desarrolla lo que él denomina como fenomenología. Ya inaugurada esta corriente del pensamiento, estudios sucesivos no demoraron en llegar, entre ellos se halla uno de los más representativos y sustanciales: la *fenomenología del cuerpo* de Maurice Merleau-Ponty. Su relevancia reside en el reconocimiento del propio cuerpo como condición permanente de la existencia; si no hay cuerpo que me sitúe en el mundo, ni mundo que me pueda situar ¿cómo puedo ser vidente y visible? ¿sentir y ser sentido? La certeza de la existencia viene dada en el *yo puedo*.

Dirigirse a las cosas del mundo implica *intencionalidad*; en nuestros movimientos habita la coyuntura con el mundo que nos rodea y nos hace ser. La *creación artística* involucra movimiento e intencionalidad, es expresar con el cuerpo el

sentido primario de las cosas. La *Antropología Teatral* de Eugenio Barba coincide y se entretiene con los postulados anteriores conduciéndoles hacia la acción dramática. Hacer teatro es entregarse por completo a la acción; dejar que, con la ayuda del training, el cuerpo en movimiento devenga *cuerpo-en-vida*. Un cuerpo-en-vida está *decidido* y busca el sentido para-sí y en-sí. Es mediante la creación y manifestación artística que el mundo pre-objetivo puede surgir.

El *Teatro Laboratorio* de Argonautas Teatro, bajo la enseñanza y dirección del maestro Edgar Huitrón, continúa las premisas teóricas-metodológicas de la Antropología Teatral. El entrenamiento es la base de su actividad artística; un entrenamiento constante, enfocado en los procesos creativos de las y los artistas y en sus exploraciones corporales. Aprender el cuerpo fuera de la cotidianidad abre paso hacia lo desconocido, la extrañeza y el asombro. Distender los lazos y hurgar en las variables llevan consigo la *búsqueda del sentido*.

La característica principal de este documento es conocer la diligencia corpórea de *Argonautas Teatro* y reflexionar en torno a las correlaciones que parecen surgir de forma premeditada con la Antropología Teatral y la Fenomenología del cuerpo. Al respecto se plantean los siguientes objetivos:

El *objetivo general* de este proyecto de investigación es: examinar –a través de su creación y manifestación artística– la vivencia corpórea de la realidad experimentada por las y los integrantes de Argonautas Teatro.

A ello, se le integran los siguientes *objetivos específicos*:

1. Detallar las exploraciones, los movimientos y los vínculos corporales que constituyen cada entrenamiento y puesta en escena de las y los integrantes de Argonautas Teatro.
2. Demostrar la trascendencia del pensamiento moderno occidental a través de la creación y manifestación artística de Argonautas Teatro.
3. Identificar los nexos conceptuales entre el arte dramático, la fenomenología y la antropología.

4. Considerar si la vivencia corpórea de la realidad experimentada por las y los integrantes de Argonautas Teatro –a través de su creación y manifestación artística– expresa o explicita el *logos* del mundo sensible.

Para reconocer dichos objetivos se derivó la siguiente pregunta:

- ¿Cómo –a través de su creación y manifestación artística– las y los integrantes de Argonautas Teatro experimentan la vivencia corpórea de la realidad?

La averiguación se presenta como una tesina encaminada a documentar la vivencia corpórea de la realidad experimentada por las y los integrantes de *Argonautas Teatro* –a través de su creación y manifestación artística–, por considerar que ella encarna la trascendencia del pensamiento moderno occidental y la consolidación de una exploración fenomenológica susceptible de expresar o explicitar el *logos* del mundo sensible.

El sistema de producción de conocimiento social –o *marco metodológico*– aquí desplegado, ubica su esencia y fundamento en el estudio y análisis de la *ciencia etnográfica*, así como en su esclarecida y trascendental entretejadura con el acontecer antropológico. Siguiendo los postulados de la antropóloga argentina Rosana Guber (2011), la etnografía surge como una vía que hace posible la intelección, comprensión e interpretación de las relaciones sociales humanas y, por lo tanto, de la cultura. Aquí, como en la gran mayoría de las investigaciones de índole social, el componente a destacar es la *descripción*.

En marzo del 2018, –luego de haber atestiguado *El Cid, Nosotras que los queremos tanto* y *Flechas del Ángel del Olvido*– se llevó a cabo el primer acercamiento al *Teatro Laboratorio* de Argonautas Teatro. Debido a la utilización de un lenguaje técnico particular en el training, la injerencia duró un mes. Ya para el año 2019, y con las herramientas teóricas requeridas, el período formal de *trabajo de campo* tuvo lugar del 21 de septiembre al 07 de diciembre. Durante ese lapso, se llevaron a cabo 1) *observaciones directas*, 2) *entrevistas no directivas*, 3) *registro y categorización de información* y 4) *registro con cámara de video* en cada uno de

los *entrenamientos* y puestas en escena. Cabe recalcar que *Sunt Lacrimae Rerum* es la obra dramática que se encontraban construyendo.

La estructura del presente documento académico se halla distribuido de la siguiente manera: el primer capítulo denominado “Consideraciones Teóricas” manifiesta las corrientes conceptuales que acompañan el viaje etnográfico de Argonautas Teatro y viabilizan ordenarlo mediante categorías. En primer lugar, localizamos la trayectoria analítica del cómo y el por qué el pensamiento moderno occidental se afianzó en el general de las sociedades actuales; así mismo, se abordan los efectos que ha traído consigo, especialmente lo relacionado a la concepción mecánica del cuerpo. En un segundo momento, aparece el esquema corpóreo de esta indagación intelectual: la Fenomenología del cuerpo desarrollada por Maurice Merleau-Ponty. En este segmento, se ubican los principios que permiten escrudiñar la vivencia corpórea de la realidad a través de la creación y manifestación artística. En último término, y no menos importante, se sitúa la Antropología Teatral impulsada por Eugenio Barba. Es en este espacio, donde se descubre la postura teórica-metodológica que guía, en buena medida, el quehacer actoral de las y los integrantes de Argonautas Teatro.

El capítulo II titulado “La etnografía de un fenómeno teatral” se encuentra dividido en dos partes: la primera documenta el origen del Odin Teatret y su recorrido por América Latina y México – hasta desembocar en la curiosidad de un joven Edgar Huitrón y su Teatro Laboratorio. La segunda expone, como su nombre lo designa, la etnografía de Argonautas Teatro. Esencialmente descriptiva debido a la envergadura del movimiento corporal y a su papel categórico en la vivencia corpórea de la realidad, se advierte escrita a modo de *pieza teatral*. El fragmento I detalla lo acontecido durante los entrenamientos; el fragmento II relata lo correspondiente a la puesta en escena de *Sunt Lacrimae Rerum*. Ambas acciones se desenvuelven en el teatro Universitario Leopoldo Flores establecido en la ciudad de Toluca, Estado de México.

El tercer capítulo “Cuerpo dilatado y cuerpo vivido. Un análisis del encuentro” se propone reflexionar, en conjunto con los datos obtenidos en campo, el vínculo



entre los planteamientos referentes a la vivencia corpórea de la realidad en la Antropología teatral, la Fenomenología del cuerpo y el quehacer escénico de Argonautas Teatro. Busca examinar si, a través de la creación y manifestación artística, las y los integrantes del Teatro Laboratorio encarnan la trascendencia del pensamiento moderno occidental y, a su vez, aperturan la posibilidad de expresar o explicitar el logos del mundo sensible. Esta área está destinada a las sinergias y correlaciones entre la teoría y la praxis.

Finalmente, se halla la conclusión de esta averiguación a partir del estudio general del movimiento y la exploración corporal en la creación y manifestación artística de las y los integrantes de Argonautas Teatro. Se adjuntan la *guía de observación*, tres de los *reportes etnográficos* con sus respectivas entrevistas no directivas y las referencias bibliográficas.

# **CAPÍTULO I. CONSIDERACIONES TEÓRICAS**

## 1.1. Antropología del cuerpo

“La Antropología es el estudio de la humanidad, de los pueblos antiguos y modernos y de sus estilos de vida” (Harris, 1983/1990, p. 13); es una ciencia holística, diversa en sus formas y contenidos, en sus aristas y vértices, en sus interpretaciones y expresiones. Tal heterogeneidad es correspondiente con la diversidad de su objeto-sujeto de estudio: el fenómeno humano. Esta vastedad trajo consigo la división temática de la ciencia antropológica, así como la consolidación de ópticas y posturas teóricas para su estudio. Para este trabajo se centrará la mirada en una dimensión de lo humano muy particular: el cuerpo.

Marcel Mauss (1872-1950) fue uno de los científicos sociales con mayor reconocimiento durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX. Su indagación de la realidad como “hecho social total” lo condujo a pensar sobre diferentes ámbitos de la vida sociocultural, entre ellos sobre los movimientos y las prácticas corporales. En su compilación *Sociologie et Anthropologie*, publicada en 1950, dedica la Sexta Parte al examen del concepto de *técnicas corporales* y a sus principios clasificadores y de enumeración biográfica.

Mauss entiende las técnicas corporales como “la forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional (...) partiendo de lo concreto (...) a lo abstracto y no al revés” (1950/1979, p. 337). Sería a partir de este esbozo que en el siglo XX se inaugura la Antropología del cuerpo como un área de interés específico para ciertos antropólogos.

La Antropología del cuerpo puede entenderse, entonces, como un área de estudio dedicada a la investigación de la compleja realidad sociocultural contemporánea partiendo de aquello que experimentan los cuerpos humanos en sus múltiples momentos y situaciones, tiempos y espacios. En palabras de David Le Breton:

el cuerpo es un tema que se presta especialmente para el análisis antropológico ya que pertenece, por derecho propio, a la cepa de identidad del hombre. Sin el cuerpo, que le proporciona un rostro, el hombre no existiría. Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna. La existencia del hombre es corporal. Y el análisis social y cultural del que es objeto, las imágenes que hablan sobre su espesor oculto, los valores que lo distinguen, nos hablan también de la persona y de las variaciones que su definición

y sus modos de existencia tienen, en diferentes estructuras sociales. Por estar en el centro de la acción individual y colectiva, en el centro del simbolismo social, el cuerpo es un elemento de gran alcance para un análisis que pretenda una mejor aprehensión del presente. (1990/2002, p. 7)

En este sentido, el cuerpo representa en sí mismo un campo prolífico no sólo para el estudio antropológico, sino para las ciencias sociales y humanidades en general. Las múltiples perspectivas teóricas-metodológicas que se han planteado abordarlo son la evidencia de ello. Actualmente se han consolidado distintas corrientes científicas de la antropología del cuerpo, Ana Sabrina Mora (2008) en su artículo *Propuestas metodológicas en investigaciones socio-antropológicas sobre el cuerpo* menciona los siguientes grupos:

En primer lugar, podemos encontrar “las proposiciones referentes al estudio de las técnicas corporales impulsadas, como ya se ha indicado, por Marcel Mauss, y, ampliadas, por Ian Hunter, David Saunders, Margot Lyon y Nick Crossley” (Mora, 2008, p. 1). En estos autores se observa no sólo la idea de la construcción simbólica de las técnicas corporales a partir de la dimensión cultural –aprendizaje– de un grupo social, también se puede hablar de una aproximación dialéctica al cuerpo por medio de recorridos descriptivos, o bien, de *técnicas corporales reflexivas* las cuales incorporan las nociones de reflexividad y *embodiment*.

En segundo lugar, se ubicarían aquellos enfoques estructuralistas, centrados en el cuerpo como símbolo y representación social, y en las relaciones de concordancia entre ellos; algunos de sus principales exponentes son Claude Levi-Strauss, Mary Douglas y David Le Breton. Para dicho grupo, los sistemas culturales y las estructuras “sociales construyen cuerpos, y construyen subjetividades marcadas por la relación de los sujetos con sus cuerpos, en una concatenación arraigada entre el cuerpo, el individuo y la sociedad” (Mora, 2008, p. 7).

En tercer lugar, están las perspectivas analíticas “post-estructuralistas de Michel Foucault y sus continuadores/as” las cuales tienen por propósito reflexionar sobre “los procesos de disciplinamiento, control y construcción discursiva de los cuerpos individuales y de la población como cuerpo social” (Mora, 2008, p. 1). Se habla de la educación de un cuerpo con la finalidad de volverlos más útiles y, a su vez, más

dóciles; un cuerpo que ocupe un lugar entre los otros cuerpos y que siga una jerarquía determinada.

En cuarto lugar, aparecen “los estudios inspirados en la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, como la consideración de Pierre Bourdieu del cuerpo como locus de las prácticas sociales [*habitus*] (...) y las fenomenologías del cuerpo desarrolladas por Michael Jackson y Thomas Csordas” (Mora, 2008, p. 2). Aquí se entiende al cuerpo como un todo ligado con el mundo, como el lugar propio de la experiencia y el conocimiento; el lugar de la existencia, del *ser-en-el-mundo*. El concepto de *embodiment* es reconocido ampliamente y se define como “la condición existencial en la cual se asientan la cultura y el sujeto” (Mora, 2008, p. 16).

Asimismo, se encuentra la “propuesta de la autoetnografía, ejemplificada por trabajos de Renato Rosaldo” (Mora, 2008, p. 2) y Mari Luz Esteban. Esta idea conceptual pretende conducir la mirada antropológica no sólo al proceso del sujeto investigado, también al del investigador, a su vivencia y experiencia encarnadas.

Todas las vertientes teóricas antes mencionadas son dinámicas, dialécticas y complementarias entre sí, lo que les permite conjugarse, vincularse y establecer sinergias. Estas relaciones permiten vivir y pensar la corporalidad como un elemento capaz de significar y ser significado, de aprender y ser aprehendido, de existir con el mundo, la cultura y la sociedad, de experimentarse. Como diría Michel Foucault (1966/2010),

cuerpo incomprensible, cuerpo penetrable y opaco, cuerpo abierto y cerrado: cuerpo utópico. Cuerpo absolutamente visible, en un sentido: muy bien sé lo que es ser mirado por algún otro de la cabeza a los pies, sé lo que es ser espiado por detrás, vigilado por encima del hombro, sorprendido cuando menos me lo espero, sé lo que es estar desnudo; sin embargo, ese mismo cuerpo que es tan visible, es retirado, es captado por una suerte de invisibilidad de la que jamás puedo separarlo. (p. 11)

Continuando con dicha disertación, la corporalidad es un producto histórico. Y, en el caso de la sociedad moderna occidental, “el cuerpo implica la ruptura del sujeto con los otros (una estructura social de tipo individualista), con el cosmos (las materias primas que componen el cuerpo no encuentran ninguna correspondencia

en otra parte), consigo mismo (poseer un cuerpo más que ser su cuerpo). El cuerpo occidental es el lugar de la cesura, el recinto objetivo de la soberanía del ego” (Le Breton, 1990, p. 8). Es por ello, precisamente, que representa un reto de investigación en el marco del pensamiento de la modernidad.

## **1.2. El pensamiento moderno**

El pensamiento moderno occidental, producto del advenimiento de la filosofía renacentista –que vio su expresión más clara durante el siglo XVIII– es uno de los fenómenos más estudiados en la actualidad (Villoro, 1992). Su importancia reside en el tipo de dinámica en que ha consolidado las estructuras sociales contemporáneas y, por lo tanto, las diversas maneras de percibir y vivenciar la realidad.

El quebrantamiento entre la lógica del medioevo y el renacimiento supuso grandes y significativos cambios en la existencia del ser humano. Añade el mismo Villoro: “las ideas básicas que caracterizan a una época señalan la manera como el mundo entero se configura ante el hombre. Condensan, por lo tanto, lo que podríamos llamar una <figura del mundo>. Una figura del mundo empieza a brotar, lentamente, en el seno de la anterior” (Villoro, 1992, p. 8).

Pasar de un pensamiento fiel al dogma religioso a uno enraizado en la cúspide de la razón arrastró consigo series y series de cuestionamientos, descubrimientos y polémicas tanto en la ciencia como en el sistema sociocultural. En su texto *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento* Luis Villoro (1992) hace hincapié en siete elementos claves fundamentales para la comprensión del pensamiento moderno y su fuerza centrífuga, casi epifánica. Entre ellos se encuentran:

1. *La pérdida del centro.* Las cosas dejan de tener un orden finito, ya no están fijas a un punto, ya no se encuentran inamovibles. La concepción antigua del cosmos se reordena: se da cuenta del espacio inconmensurable y del pequeñísimo lugar que ocupamos en él, sin saber a dónde vamos. El mundo resulta ilimitado, relativo, sin centro ni periferia. Las culturas también se

diversifican y se entienden válidas –dentro de sus particularidades–. La vida del hombre ya no está marcada de antemano.

2. *La idea del hombre.* El hombre encuentra en sí mismo un universo de posibilidades: se concibe como un *microcosmos*. “El hombre, puesto bajo la égida de su propia libertad, puede pasar de un orden de ser a otro; por ello no tiene un lugar fijo en el macrocosmos, sino que se enfrenta a él reproduciéndolo” (Villoro, 1992, p. 25). Tiene una naturaleza indefinida: se construye a sí mismo.
3. *La idea de cultura.* El hombre es probabilidad formadora de un nuevo mundo; puede inventar y transformar todo lo que él quiera; no se añade a la naturaleza, la ordena de nuevo bajo otras formas –a su “imagen y semejanza”–. Esta capacidad creadora imprime su transcendencia en el mundo: la cultura. La presencia del espíritu –propio de los hombres y producto del trabajo–: racionalidad y práctica.
4. *La idea de historia.* La naturaleza del hombre es la única que tiene historia. El hombre es esencialmente historia, y esta historia tiene un sentido: la proyección de sí mismo en el tiempo y la facultad de incidir en la realidad (Villoro, 1992). La historia puede realizarlo todo, es tan libre como su creador: es una construcción en virtud del hombre, tiene el designio de cumplir los fines humanos. Mundo propio de la razón –surgimiento de la idea de progreso–: el “pasado se conserva y acrecienta en el futuro” (Villoro, 1992, p. 49).
5. *La idea de alma.* El alma como actividad y unidad: centro de actos dirigido a todo. La naturaleza, el ser de las cosas, no solo están vinculadas, dependen del alma – sentido y razón de todo. El alma es un ámbito universal, una actividad infinita, dirigida: se revela en el intelecto, en la transcendencia de un objeto a un término. Sujeto de conciencia –concibe todo el ente–: capacidad de autorreflexión, conciencia de sí.
6. *La idea de la naturaleza.* La naturaleza como materia universal y homogénea presente en todo, vinculada a todo, supeditada a las reglas de su propia existencia, constituida por el movimiento y la transformación. Alma universal, intelecto universal que “contiene en sí misma los actos en

los que se explicita” (Villoro, 1992, p. 63). Puesto que obedecen a la misma serie de principios, es un espacio de convergencia e interdependencia entre todos los entes. Posibilidad de transformar la materia –la naturaleza– y dominarla.

7. *La idea de la magia y de la ciencia*. La presencia de una *magia natural* interesada en comprender, por medio de la razón, “las leyes que regían la naturaleza y [así,] poder actuar sobre ella” (Villoro, 1992, p. 76). La presencia de una coexistencia entre pensamiento y naturaleza. La insistencia en transformar y dominar la naturaleza a través de la magia y, posteriormente, de la ciencia. La necesidad de juicios universales y lenguajes matemáticos en los enunciados científicos. El ímpetu por construir un mundo propio acorde al intelecto humano.

La conclusión a la que llega Villoro es que la huella indeleble de la filosofía renacentista en el transcurso y afianzamiento del pensamiento moderno, representa la matriz histórica base de la dialéctica social y cultural actual. El conjunto de conocimientos y esquemas conceptuales que se han desarrollado desde entonces, obedecen, sin lugar a dudas, a esa fluctuación sistemática. Las certezas de lo vacío, de lo ilimitado e infinito, de la posibilidad creadora, se admiten, en los siete aspectos pasados, como los puntos centrales de ruptura.

Por su parte, en *Modernidad líquida*, Zygmund Bauman desarrolla una metáfora sobre lo líquido y lo sólido aplicado a la historicidad de la estructura social moderna y a su ruptura con las estructuras pasadas. Menciona:

la modernidad empieza cuando el espacio y el tiempo se separan de la práctica vital y entre sí, y pueden ser teorizados como categorías de estrategia y acción mutuamente independientes (...). El tiempo adquiere historia cuando la velocidad de movimiento a través del espacio (a diferencia del espacio eminentemente inflexible, que no puede ser ampliado ni reducido) se convierte en una cuestión de ingenio, imaginación y recursos humanos. (2000/2002, p. 14)

El planteamiento de fondo es en el sentido de que, esta disociación del tiempo y el espacio, es a la vez causa y efecto de las formas contemporáneas de experimentar y conceptualizar al mundo y al ser; una experiencia marcada y delimitada por un



individualismo colectivo arraigado en el “yo”, en la conciencia, en el sujeto, en el *cogito* cartesiano.

Esto es correspondiente con lo que señala Martin Heidegger: “la época que llamamos modernidad se caracteriza porque el hombre se convierte en medida y centro del ente. El hombre es lo subyacente a todo ente; dicho en términos modernos, lo subyacente a toda objetivación y representatividad, el hombre es *subjectum*” (En Villoro, 1992, p. 61).

Villoro (1992) ya hacía énfasis en el alba del ser humano como individuo discernible del resto de las cosas del mundo, situando algunas de sus manifestaciones, tal vez las más importantes, entre los comerciantes, banqueros y soldados de fortuna (*condotieri*) de la Italia pre Renacentista. Fortaleciendo esta idea, Le Breton apunta lo siguiente:

Las primicias de la aparición del individuo en una escala social significativa pueden encontrarse en el mosaico italiano del *Trecento* o del *Quattrocento* en el que el comercio y los bancos juegan un papel económico y social muy importante. El comerciante es el prototipo del individuo moderno, el hombre cuyas ambiciones superan los marcos establecidos, el hombre cosmopolita por excelencia, que convierte el interés personal en el móvil de las acciones, aún en detrimento del bien general. (1990/2002, p. 39)

En suma, los pilares que sostienen al pensamiento moderno alcanzan todos los aspectos de la vida humana, desde los modelos económicos y políticos hasta la sensibilidad del arte. El ímpetu del positivismo entretejido a la organización binaria trae por resultado, la instauración de una serie de nociones que no únicamente ordenan la comprensión que se tiene de la realidad, también la encarnan en el cuerpo y en el mundo. Esto último indica el espacio en el que se busca desarrollar la presente averiguación: la constitución del cuerpo en el hombre moderno. Y, hay que decirlo, será preciso entrar a los terrenos de la antropología filosófica, porque el cuerpo ha generado históricamente reflexiones que encierran paradojas muy complejas. Estos terrenos se visitarán en los siguientes apartados.

### **1.3. Cuerpo vs *cogito*: un paradigma cartesiano**

*El discurso del método* (1637) de René Descartes encarnó una transformación en el paradigma científico y filosófico que hasta entonces se venía aceptando y

reproduciendo en el pensamiento europeo. Esta construcción teórica forma parte esencial de la filosofía moderna y del racionalismo. Para salir libre de cualquier acusación o persecución por parte del orden eclesiástico, Descartes define su obra como un manifiesto de sus ideas, de su entendimiento del mundo. Explica: “mi propósito, pues, no es el de enseñar aquí el método que cada uno ha de seguir para dirigir bien su razón, sino sólo exponer el modo como yo he procurado conducir la mía” (trad. en 2018, p. 130).

A lo largo de sus meditaciones se puede observar una constante: la búsqueda de la verdad. Se trata de un modelo de razonamiento que pretende la reforma del pensamiento desde sus cimientos. Para ello, se plantean cuatro preceptos: 1) poner en duda todo conocimiento adquirido, 2) desentrañarlo, 3) comenzar por los objetos más simples e ir ascendiendo gradualmente, 4) llegar a la raíz comprobable. La razón es principio y vehículo de la verdad, fundamento del alma, de la conciencia de sí; única responsable del conocimiento científico y, por lo tanto, de la sabiduría. Acometer la verdad es una forma de enaltecer al espíritu y de alimentar el ingenio; las reglas verdaderas invariablemente darán fruto a otras reglas también verdaderas (Descartes, trad. en 2018).

Para lograr este propósito y, al mismo tiempo, seguir viviendo, se hace inevitable la presencia de una moral provisional. Son tres las máximas que la constituyen: 1) mantener las leyes y costumbres del país en donde se reside, teniendo siempre en cuenta la postura de los más sensatos; 2) ser lo más firme y resuelto posible en las acciones, para así, “seguir constante en las más dudosas opiniones, una vez determinado a ellas, como si fueran segurísimas” (Descartes, trad. en 2018, p. 148); 3) procurar vencerse a sí “mismo antes que a la fortuna, y alterar los deseos antes que el orden del mundo” (Descartes, trad. en 2018, p. 149): lo único verdaderamente nuestro son los pensamientos.

Dicho proceso requiere de una deconstrucción paulatina. No se trata de dudar por dudar, el objetivo es afianzar la razón en la verdad; examinar las opiniones que se juzgan arbitrarias, realizar las observaciones correspondientes y, a través de la experiencia adquirida, establecer otras más ciertas.

Una vez señaladas las reglas del método, Descartes se propone exponer sus primeras reflexiones metafísicas. En esta ocasión, interesado en indagar tan sólo la verdad, se despoja de la moral provisional y rehúsa “como absolutamente falso todo aquello en que pudiera imaginar la menor duda, con el fin de ver si, después de hecho esto, no quedaría en [su] creencia algo que fuera enteramente indudable” (trad. en 2018, p. 155).

Teniendo en cuenta que los sentidos en ocasiones engañan, no se puede fiar de lo que presentan en la imaginación, y observando que todos los seres humanos están expuestos al error, incluso los más sabios, el autor arguye:

considerando que todos los pensamientos que nos vienen estando despiertos pueden, también, ocurrírsenos durante el sueño, sin que ninguno entonces sea verdadero, resolví fingir que todas las cosas que hasta entonces habían entrado en mi espíritu no eran más verdaderas que las ilusiones de mis sueños. Pero advertí luego que, al querer pensar, de esa suerte, que todo es falso, era necesario que fuese alguna cosa; y observando que esta verdad: *yo pienso, luego soy*, era tan firme y segura que las más extravagantes suposiciones de los escépticos no son capaces de conmovérla; juzgué que podía recibirla, sin escrúpulo, como el primer principio de la filosofía que andaba buscando. Examiné después atentamente lo que era yo, y al ver que podía fingir que no tenía cuerpo alguno y que no había mundo ni lugar alguno en el que yo me encontrara, pero que no podía fingir lo que no fuera, sino al contrario, por lo mismo que pensaba en dudar de la verdad de las cosas, se seguía muy cierta y evidentemente que era yo, mientras que, con sólo dejar de pensar, aunque todo lo demás que había imaginado fuese verdad, no tenía razón alguna para creer que era yo; conocí, por esto, que yo era una sustancia cuya esencia y naturaleza toda es pensar, y que no necesita, para ser, de lugar alguno, ni depende de cosa alguna material; de suerte que este yo, es decir, el alma por la que yo soy lo que soy, es enteramente distinta del cuerpo y hasta más fácil de conocer que éste, y, aunque el cuerpo no fuese, el alma no dejaría de ser cuanto es. (trad. en 2018, p.155-156)

Así, el cuerpo adquiere una nueva connotación. La revolución anatómica que se venía gestando desde los últimos decenios del siglo XIII –con los estudios del “médico cirujano Henri de Mondeville y de los médicos anatomistas Mondino de Luzzi y Bertucció” (Laín, 1984, p. 115), pasando por el naturalismo de los grandes maestros de la pintura del siglo XV como Verrocchio, Mantegna, Miguel Ángel y Rafael, hasta llegar al emblemático *De humani corporis fabrica* (1543) del médico belga Andrés Vesalio– finalmente encontró un argumento filosófico capaz de transformar las ideas que hasta el medioevo se habían mantenido respecto al cuerpo (Laín, 1984).

Siguiendo el exhaustivo estudio de Pedro Laín (1984), frente a la concepción sacral del cuerpo –ya cristianizada–, más no contra ella, la *sectio cadaveris* encontró un lugar privilegiado entre los letrados y curiosos de la época. Para la Baja Edad Media el saber anatómico, aunque progresivo, todavía era incipiente; se conocía muy poco sobre el *opus galénico* y las rudimentarias disecciones se atenían a lo que los ojos miraban.

Con la obra de Vesalio se inicia una nueva concepción del cuerpo humano. Al cosmos empieza a vérsese y a entenderse como una inmensa estructura material, y al microcosmos se le ve y se le entiende desde el punto de vista del cadáver. La *taciturna mors* enseña al médico más que la *loquax vita*, dirá, extremando al máximo esta actitud mental, la inscripción que preside una sala de autopsias dieciochesca. (Laín, 1984, p. 116)

El cuerpo humano es, entonces, considerado una estructura, una edificación arquitectónica que necesita de ciertos recursos para sostenerse y de otros tantos para funcionar. La magna obra de Vesalio no sólo inaugura la anatomía moderna, sino que pone en evidencia –gracias al orden de la descripción del esqueleto y a las bellas láminas que la ilustran– “la tácita consideración del cuerpo humano como un cadáver erecto” (Laín, 1984, p. 117). No obstante,

quien llevará a su más pura versión la idea mecánico-moderna del cuerpo será el filósofo Descartes. No sólo por su tan conocida concepción del individuo humano como la unitaria y armoniosa conjunción de una *res cogitans* y una *res extensa*, sino (...) por su manera de entender la anatomía y la fisiología de ésta. (Laín, 1984, p. 118)

En *Las pasiones del alma* (1649) se pueden *observar* tres puntos claves para la consolidación de la concepción mecánica-moderna del cuerpo: 1) el binomio cuerpo/alma, función/forma, 2) la termomecánica del movimiento cardíaco y, 3) el cuerpo pronunciado máquina. En el Art. 6 Descartes manifiesta:

el cuerpo de un hombre vivo difiere del de un hombre muerto como difiere un reloj u otro autómata, (...) cuando está montado y tiene en sí el principio corporal de los movimientos para los cuales fue creado, (...) del mismo reloj, u otra máquina, cuando se ha roto y deja de actuar el principio de su movimiento. (trad. en 2018, p. 7)

Unas páginas después, en el Art. 47 señala: “no han sido bien diferenciadas sus funciones [del alma] de las del cuerpo, únicamente al cual debe ser atribuido todo

lo que puede observarse en nosotros que repugne a nuestra razón” (trad. en 2018, p. 33).

En esta perspectiva, el alma se presenta como aquella interesada en la búsqueda de la verdad; es la que piensa, razona; la que contiene pasiones, por lo tanto, voluntad; la que es única e indivisible. El alma es, generalmente, la que dicta nuestro andar en el mundo. En contraste, el cuerpo es entendido como un mecanismo carente de cualquier capacidad racional –no pocas veces se le ve descrito como “máquina” a lo largo de las múltiples obras de Descartes–; está compuesto por diferentes órganos que cumplen diferentes funciones con el único propósito de actuar conforme el principio de su creación. Para esta óptica se trata de un cuerpo que opera por hábito y por reacción; en ocasiones, puede imponerse a la voluntad; es visceral y repugnante.

Por sí mismo, el cuerpo humano tampoco sentiría, pero sus afecciones ponen al alma en situación de tener que sentir. ‘El dolor y muchos otros sentimientos – escribe Descartes en sus Principes (II, 2, 63)– nos llegan sin que los hayamos previsto, y nuestra alma, por un conocimiento que le es natural, juzga que esos sentimientos no proceden propiamente de ella en tanto que es una cosa que piensa, sino en tanto que ella está unida a una cosa externa que se mueve por la disposición de sus órganos. (Laín, 1984, p. 120)

Así es como, con una metafísica que encuentra su fundamento en la existencia de Dios y del alma humana, y con un deseo perenne de comprender la naturaleza y la materia con la que está hecha, el filósofo francés se propone explicar la atribución de la condición humana al resto de los hombres. Dice:

No basta que esté alojada [el alma] en el cuerpo humano, como un piloto en su navío, a no ser acaso para mover sus miembros, sino que es necesario que esté junta y unida al cuerpo más estrechamente, para tener sentimientos y apetitos semejantes a los nuestros y comprender así un hombre verdadero. (trad. en 2018, p. 176)

Aun cuando Descartes reconoce “la existencia y las modalidades de la experiencia del cuerpo propio” (Laín, 1984, p. 118), afirma que el alma humana es de una naturaleza distinta a la de los animales y, por lo tanto, enteramente independiente del cuerpo. Se trata sí, de un conjunto que funciona gracias al vínculo de dos elementos diferentes; pero también, de la supremacía de una con respecto a la otra.

Esta preponderancia del alma, que se hará presente en el pensamiento moderno, está íntimamente ligada no sólo a la concepción del cuerpo que se ha formado Descartes, sino también a su insistencia en la búsqueda de la verdad: “cuando (...) trata de explicar con deliberada objetividad –por tanto, científicamente– la estructura y la función del cuerpo humano, sólo al modelo mecánico recurre” (Laín, 1984, p. 118).

Esta *dualidad científica* –que distingue de manera irreductible el binomio cuerpo/alma– será la que impere en la mayoría de las meditaciones de Descartes, pero también resulta ser el sustento –con la cantidad de modificaciones correspondientes a lo largo del tiempo– de lo que en la actualidad conocemos por *pensamiento moderno occidental*, marcando de manera definitiva la concepción de corporalidad. Sería desde esta base que luego, el cuerpo es concebido como algo no importante, secundario, accesorio. Ello se va a manifestar de manera muy clara en el planteamiento fenomenológico.

#### **1.4. Fenomenología**

Desarrollada por Edmund Husserl (1859-1938) “a fines del siglo XIX y principios del XX, [la fenomenología] constituye una nueva dimensión paradigmática” (Bolio, 2012, p. 20), una nueva ciencia fundamental; es una propuesta filosófica contraria “tanto al positivismo como a toda ciencia sin sujeto” (Bolio, 2012, p. 20).

Husserl ve a su época hundida en una severa crisis cultural, política, moral. Para él, el llamado “progreso” del mundo moderno es más bien degradante. El humanismo de su tiempo se trastornaba debido, en gran medida, a un racionalismo malhadado, extraviado por la ilusión de ver a las cosas mismas y no contemplar a sus valores y a su sentido. (Bolio, 2012, p. 20)

Esta condición indicaba que era preciso volver al reino de la consciencia pura y de sus fenómenos; reivindicar la perspectiva del sujeto y la noción del mundo; estudiar sus posibilidades y leyes ideales. Se tendría que hacer *una crítica de la razón*. Dicho afán transformó profundamente los flamantes pensamientos de Husserl a lo largo del tiempo. De acuerdo con Eugen Fink, alumno y asistente del fenomenólogo, “este cambio interno se suscita en la lucha por la conquista de la autocomprensión filosófica, como autoapropiación de las intenciones que, en lo íntimo, hacen progresar su pensamiento” (Lambert, 2006, p. 519).

En el Prólogo de *Fenomenología de la percepción* (1945), Maurice Merleau-Ponty realiza un recorrido puntual en torno al pensamiento de Husserl. Siguiendo el orden que él propone, se comienza planteando la interrogante que en tantas ocasiones ha generado discrepancia: *¿Qué es la fenomenología?*

La fenomenología es el estudio de las esencias y, según ella, todos los problemas se resuelven en la definición de esencias: la esencia de la percepción, la esencia de la consciencia, por ejemplo. Pero la fenomenología es asimismo una filosofía que resitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su «facticidad». Es una filosofía trascendental que deja en suspenso, para comprenderlas, las afirmaciones de la actitud natural, siendo además una filosofía para la cual el mundo siempre «está ahí», ya antes de la reflexión, como una presencia inajenable, y cuyo esfuerzo total estriba en volver a encontrar este contacto ingenuo con el mundo para finalmente otorgarle un estatuto filosófico. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 7)

Es la descripción directa de nuestra experiencia, la manera en que se viven y perciben las cosas del mundo, así como al mundo mismo. En palabras del filósofo austriaco,

la fenomenología designa un nuevo método descriptivo que hizo su aparición en la filosofía a principios del siglo (siglo xx) y una ciencia apriorística que se desprende de él y que está destinada a suministrar el órgano fundamental para una filosofía rigurosamente científica y posibilitar, en un desarrollo consecuente, una reforma metódica de todas las ciencias. (1990, como se citó en Bolio, 2012, p. 22-23)

Continuando con Bolio (2012), la fenomenología es una ciencia apriorística porque encuentra su base en la vivencia del sujeto, una vivencia intencional, referida a la conciencia de quién observa al objeto, no al objeto en sí mismo. Esta forma de contemplar al objeto, esta conciencia intencional, se mueve en las dimensiones del espacio-tiempo: la imaginación, que anticipa “futuros, las sensaciones vívidas en el presente y la memoria” (2012, p. 23) alusiva a un pretérito ausente. Dicha condición permite sobrepasar los límites del hoy empírico. Así mismo, es trascendental porque se ocupa de los objetos intencionales, objetos que residen en la subjetividad y en la intersubjetividad de los sujetos individuales y colectivos.

Impulsado por la búsqueda de una nueva ciencia filosófica, “en 1900-1901 Husserl publica sus célebres Investigaciones Lógicas, cuyo tema central es lo que él denomina fenomenología y teoría del conocimiento” (Lambert, 2006, p. 517). En

estos tenores, la fenomenología es entendida como un movimiento puro de carácter psicológico descriptivo.

Se trata de describir, no de explicar ni analizar. Esta primera consigna que [se] daba (...) a la fenomenología incipiente, de ser una «psicología descriptiva» o de volver «a las cosas mismas», es, ante todo, la recusación de la ciencia. (...) Yo no soy un «ser viviente», ni siquiera un «hombre» o «una consciencia», con todos los caracteres que la zoología, la anatomía social o la psicología inductiva perciben en estos productos de la naturaleza o de la historia: yo soy la fuente absoluta, mi existencia no procede de mis antecedentes, de mi medio físico y social, es ella la que va hacia éstos y los sostiene, pues soy yo quien hace ser para mí (y por lo tanto ser en el único sentido que la palabra pueda tener para mí) esta tradición que decido reanudar o este horizonte cuya distancia respecto de mí se hundiría —por no pertenecerle como propiedad— si yo no estuviera ahí para recorrerla con mi mirada. (...) Volver a las cosas mismas es volver a este mundo antes del conocimiento del que el conocimiento habla siempre, y respecto del cual toda determinación científica es abstracta, signitiva y dependiente, como la geografía respecto del paisaje en el que aprendimos por primera vez qué era un bosque, un río o una pradera. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 8-9)

En esta línea argumental añade el propio autor que René Descartes e Immanuel Kant habrían desprendido “el sujeto o la consciencia haciendo ver que yo no podría aprehender nada como existente si, primero, no me sintiera existente en el acto de aprehenderlo” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 9). La contundente certeza de mi existencia resulta ser la condición sin la cual no habría nada en absoluto. Asimismo, el acto de vinculación aparece como fundamento de lo vinculado. Sin lugar a dudas, el acto de vinculación depende de la teatralidad del mundo que lo vincula (Merleau-Ponty, 1945/1993). No obstante,

las relaciones del sujeto y el mundo no son rigurosamente bilaterales: de serlo, la certeza del mundo vendría dada de una vez, en Descartes con la del *Cogito*; y Kant no hablaría de «revolución copernicana». La realidad es un tejido sólido, no aguarda nuestros juicios para anexarse los fenómenos más sorprendentes, ni para rechazar nuestras imaginaciones más verosímiles. La percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen. El mundo no es un objeto cuya ley de constitución yo tendría en mi poder; es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas. La verdad no «habita» únicamente al «hombre interior»; mejor aún, no hay hombre interior, el hombre está en el mundo, es en el mundo que se conoce. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 9-10-11)

El hombre es un *ser-del-mundo*. La fenomenología es enteramente disímil al retorno idealista de la consciencia. La descripción pura descarta de facto el análisis



reflexivo y la explicación científica. En este sentido, surge una de las propuestas más controversiales en la postura de Husserl: *la reducción fenomenológica*.

No cabe duda de que no existe ningún problema en el cual Husserl haya invertido más tiempo para comprenderse a sí mismo; ningún problema, asimismo, sobre el que haya vuelto más a menudo, ya que la «problemática de la reducción» ocupa en los trabajos inéditos un lugar importante. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 11)

En distintas ocasiones la reducción fenomenológica fue discurrida “como el retorno a una consciencia trascendental ante la cual el mundo se desplegaría en una transparencia absoluta” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 11). La consciencia se hallaría definida por la operación activa de significación y el mundo no sería más que la “significación mundo”. La facultad de comunicación entre consciencias vendría demandada por la definición misma de consciencia; esto tendría, por resultado, un conjunto de consciencias que no pueden distinguirse la una de la otra en tanto que son “presencias inmediatas en el mundo y que este mundo es, por definición, único, siendo como es el sistema de las verdades” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 11).

Este idealismo trascendental, íntimamente relacionado al análisis reflexivo,

ignora el problema del otro, así como el problema del mundo, porque hace aparecer en mí, con los primeros albores de la consciencia, el poder de encaminarse a una verdad universal de derecho, y que, careciendo el otro también de ecceidad, de lugar y de cuerpo, el Alter y el Ego no forman más que uno en el mundo verdadero, vínculo de los espíritus. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 11-12)

El problema del otro y la paradoja del alter ego son para Husserl tópicos que existen y exigen ser tratados.

Si el otro es verdaderamente para sí, más allá de su ser para mí, y si somos el uno para el otro, y no el uno y el otro para Dios, es necesario que nos revelemos el uno al otro, que él tenga y yo tenga un exterior, y que exista, además de la perspectiva del Para-Sí —mi visión sobre mí y la visión del otro sobre sí mismo— una perspectiva Para-el-Otro —mi visión sobre el Otro y la visión del Otro sobre mí. (...) Es preciso que yo sea mi exterior, y que el cuerpo del otro sea él mismo. (...) El *Cogito* tiene que descubrirme en situación, y sólo con esta condición podrá la subjetividad trascendental (...) ser una intersubjetividad. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 12)

El mundo es el horizonte de los pensamientos, el espacio-tiempo donde se sitúan las cosas, las consciencias, los sujetos, los cuerpos; es una dimensión que se distingue del ser pero que se re-descubre en él.

El verdadero *Cogito* no define la existencia del sujeto por el pensamiento que éste tiene de existir, no convierte la certeza del mundo en certeza del pensamiento del mundo, ni sustituye al mundo con la significación mundo. Al contrario, reconoce mi pensamiento como un hecho inajenable y elimina toda especie de idealismo descubriéndome como «ser-del-mundo». (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 13)

Es debido a esta honda relación que el único modo que se tiene de advertir el mundo es suspender dicho movimiento, contemplarlo, negarle la complicidad o ponerlo fuera de juego. No se trata de abandonar las certidumbres del sentido común y la actitud natural, el propósito es alejarse para despertar y hacer aparecer todo aquello que en nuestra cotidianidad pasa desapercibido (Merleau-Ponty, 1945/1993). Aquí reside el fundamento de la reducción fenomenológica.

La mejor fórmula de la reducción es, sin duda, la que diera Eugen Fink, el adjunto de Husserl, cuando hablaba de un «asombro» ante el mundo. La reflexión no se retira del mundo hacia la unidad de la consciencia como fundamento del mundo, toma sus distancias para ver surgir las transcendencias, distiende los hilos intencionales que nos vinculan al mundo para ponerlos de manifiesto; sólo ello es consciencia del mundo porque lo revela como extraño y paradójico. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 13)

Al ser el mundo el lugar donde se ubican las *cogitationes*, no existe un pensamiento que pueda abarcar todo el pensamiento, por lo que resulta inasequible la posibilidad de una reducción completa. Bajo estas proposiciones se puede afirmar que la reducción fenomenológica es la fórmula de una filosofía existencial.

Entre las interpretaciones que se hacen a estos principios filosóficos, están las de aquellos partidarios del positivismo lógico y las transformaciones en el pensamiento de Husserl; su noción de esencias se ha visto envuelta en un entramado de malentendidos.

Toda reducción, dice Husserl, es, a la par que transcendental, necesariamente eidética. Esto quiere decir que no podemos someter a la mirada filosófica nuestra percepción del mundo sin dejar de formar una sola cosa con esta tesis del mundo, con este interés por el mundo que nos define (...). Mas está claro que la esencia no es aquí el objetivo, que es un medio, que nuestro empeño efectivo en el mundo es precisamente lo que hace falta comprender y vehicular en el concepto, y lo que polariza todas nuestras fijaciones conceptuales. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 14)

Para el positivismo lógico, el concepto de consciencia no es aquello que se es, sino una significación tardía y complicada de la cual se debe servir con prudencia. Se habla de su evolución semántica, de sus múltiples mutaciones de sentido, de cómo

ha sido adquirido por el lenguaje. Este posicionamiento se encuentra en las antípodas del pensamiento husserliano. El filósofo manifiesta,

(...) tenemos un medio directo para acceder a lo que designa [el concepto de consciencia], tenemos la experiencia de nosotros mismos, de esta consciencia que somos; es con esta experiencia que se miden todas las significaciones del lenguaje y es ésta lo que hace justamente que el lenguaje quiera decir algo para nosotros. «Es la experiencia (...) todavía muda lo que hay que llevar a la expresión pura de su propio sentido». Las esencias de Husserl deben llevar consigo todas las relaciones vivientes de la experiencia. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 15)

Una vez colocados en este entendido, se puede definir a la *reducción eidética* como

la resolución consistente en hacer aparecer el mundo tal como es anteriormente a todo retorno sobre nosotros mismos, es la ambición de igualar la reflexión a la vida irrefleja de la consciencia. Apunto a un mundo y lo percibo. (...) El mundo no es lo que yo pienso, sino lo que yo vivo; estoy abierto al mundo, comunico indudablemente con él, pero no lo poseo; es inagotable. «Hay un mundo» o más bien «hay el mundo»: jamás puedo dar enteramente razón de esta tesis constante de mi vida. Esta facticidad del mundo es lo que constituye la *Weltlichkeit der Welt*, lo que hace que el mundo sea mundo; al igual como la facticidad del *Cogito* no es en él una imperfección, sino, por el contrario, lo que me da la certeza de mi existencia. El método eidético es el de un positivismo fenomenológico que funda lo posible en lo real. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 15-16)

Es ahora momento de abordar la idea más afamada dentro de la esfera fenomenológica; un principio que se ha advertido en diferentes ocasiones como el descubrimiento primordial de dicha filosofía –aun cuando es comprensible únicamente por la reducción–. Se trata de la *intencionalidad*.

Toda consciencia es consciencia de algo», no es algo nuevo. Kant evidenció, en la *Refutación del Idealismo*, que la percepción interior es imposible sin percepción exterior; que el mundo, como conexión de fenómenos, se anticipa a la consciencia de mi unidad, es para mí el medio de realizarme como consciencia. Lo que distingue la intencionalidad respecto de la relación kantiana con un objeto posible, es que la unidad del mundo, antes de ser planteada por el conocimiento y en un acto de identificación expresa, se vive como estando ya hecha, como estando ya ahí. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 17)

Ya en la *Crítica del juicio*, Kant pone en evidencia que

hay una unidad de la imaginación y del entendimiento y una unidad de los sujetos *antes del objeto*, y que, por ejemplo en la experiencia de lo bello, hago la vivencia de un acuerdo de lo sensible y del concepto, de mí y del otro, acuerdo carente de concepto. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 17)

Al hablar de una teleología de la consciencia, Husserl continúa la *Crítica del juicio*.

No se trata de dar a la consciencia humana el doble de un pensamiento absoluto que, desde fuera, le asignaría sus fines. Se trata de reconocer la consciencia misma como proyecto del mundo, destinada a un mundo que ella ni abarca ni posee, pero hacia el cual no cesa de dirigirse; y el mundo como este individuo preobjetivo cuya imperiosa unidad prescribe al conocimiento su meta. De ahí que Husserl distinga la intencionalidad de acto —de nuestros juicios y tomas voluntarias de posición, la única de que hablara la *Crítica de la razón pura*— y la intencionalidad operante (*fungierende Intentionalität*), la que constituye la unidad natural y antepredicativa del mundo y de nuestra vida, la que se manifiesta en nuestros deseos, nuestras evaluaciones, nuestro paisaje, de una manera más clara que en el conocimiento objetivo, y la que proporciona el texto del cual nuestros conocimientos quieren ser la traducción en un lenguaje exacto. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 17)

La consciencia —menciona Bolio (2012)— contempla al mundo desde su intencionalidad los objetos no son considerados como dados en sí mismos, sino como percepciones de una consciencia orientada por sus fines. A esta corriente pura de pensamiento que refiere a las diversas operaciones de sus cogitaciones se le conoce como *ego puro*. Con sus intuiciones, el sujeto genera sentido, y ese sentido puede ser reflexionado y ratificado. A través de su consciencia experimenta, define, dispone razones, logra certezas y da vitalidad a su pensamiento. Contempla al mundo y se contempla a sí mismo; es testigo de sus propias operaciones, de sus intereses y procesos. Se mira y se describe como ser-del-mundo, “ubicado en contextos peculiares y proyectado en ellos por sus actos intencionales, por su voluntad, por las tendencias y las inercias de su historia” (2012, p. 24).

Es gracias a la noción ampliada de intencionalidad que la fenomenología puede convertirse en *fenomenología de la génesis*.

Que se trate de algo percibido, de un acontecimiento histórico o de una doctrina, «comprender» es captar de nuevo la intención total —no solamente lo que son para la representación, las «propiedades» de lo percibido, la polvareda de los «hechos históricos», las «ideas» introducidas por la doctrina—, sino la única manera de existir que se expresa en las propiedades del guijarro, del cristal o del pedazo de cera, en todos los hechos de una revolución, en todos los pensamientos de un filósofo. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 18)

El propósito más significativo en cada civilización es encontrar la Idea, en el sentido hegeliano; es decir, hallar “la fórmula de una conducta única para con el otro, la Naturaleza, el tiempo y la muerte” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 18). Estas dimensiones permiten, de cierta manera, poner al mundo en forma. Todo lo que

tiene que ver con ellas posee un significado, incluyendo todos aquellos momentos que pudiesen ser fortuitos; los azares se compensan con el aglomerado de hechos y “esbozan una manera de tomar posición frente a la situación humana, un *acontecimiento* de contornos definidos (...) del que se puede hablar” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 18). Pero ¿cómo entender la historia? ¿a partir de una ideología, una política, una religión, una economía? ¿de una doctrina? ¿de la vida de su autor? ¿de su psicología?

Es preciso comprender de todas las maneras a la vez; todo tiene un sentido, bajo todas las relaciones encontramos siempre la misma estructura de ser. Todos estos puntos de vista son verdaderos a condición de que no los aislemos, de que vayamos hasta el fondo de la historia y de que penetremos hasta el núcleo de significación existencial que se explicita en cada perspectiva. (...) Hay, como dice Husserl, una «génesis del sentido» (*Sinngenesis*) que nos enseña sola, en último análisis, lo que la doctrina «quiere decir». (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 18-19)

La concepción del mundo o de la racionalidad, consecuencia del vínculo entre el subjetivismo y objetivismo extremos, es quizás la adquisición más importante de la fenomenología.

La racionalidad se mide, exactamente, con las experiencias en las que se revela (...): las perspectivas se recortan, las percepciones se confirman, un sentido aparece. (...) El mundo fenomenológico es, no ser puro, sino el sentido que se transparenta en la intersección de mis experiencias y en la intersección de mis experiencias con las del otro, por el engranaje de unas con otras; es inseparable, pues, de la subjetividad e intersubjetividad que constituyen su unidad a través de la reasunción de mis experiencias pasadas en mis experiencias, y nadie sabe mejor que nosotros cómo se efectúa por primera vez. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 19)

El mundo fenomenológico es la fundación, los cimientos del ser, la realización de una verdad; es el *logos preexistente*. La meditación que de él pretenda el filósofo debe ser radical en principio; será preciso no sólo plantearse las mismas interrogantes que esboza al resto de los conocimientos, sino también aprender de nuevo a ver el mundo. El resultado será transcendental; “se avivará indefinidamente, (...) como dice Husserl, un diálogo o una meditación infinita y, en la medida que permanezca fiel a su intención, nunca sabrá adónde se dirige” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 20). El mundo y la razón tienen, per se, una estela misteriosa que los define; la fenomenología tiene por propósito revelar este misterio.

La fenomenología es laboriosa como la obra de Balzac, la de Proust, la de Valéry o la de Cézanne: con el mismo género de atención y de asombro, con la misma exigencia de consciencia, con la misma voluntad de captar el sentido del mundo o de la historia en estado naciente. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 21)

### **1.5. Fenomenología del cuerpo**

La fenomenología desarrollada por Edmund Husserl ha alcanzado los pensamientos científicos de la actualidad; “presenta un gran horizonte conceptual, metódico y humanista, abierto a la novedad, invitante, revelador de caminos inéditos para crear desde múltiples intencionalidades” (Bolio, 2012, p. 21). Una buena parte de los intelectuales del siglo XX se vio bajo la influencia de este filósofo, cada uno consiguiendo desenvolver paulatinamente sus propias perspectivas. Uno de los personajes más representativos en lo que a esta corriente del pensamiento respecta, es el filósofo fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).

Interesando en los fenómenos de la percepción y en el reconocimiento del cuerpo propio como condición permanente de la existencia, Merleau-Ponty es continuamente situado entre los existencialistas. Su proximidad con Jean-Paul Sartre, así como con la noción heideggeriana del *ser* fortalecen esta idea. La atención y el análisis que el fenomenólogo le presta a los postulados de Descartes son, de igual forma, un aspecto a destacar.

En 1945, una de las obras más trascendentales de Merleau-Ponty salió a la luz: *La Fenomenología de la Percepción*. En ella se encuentran vertidas de manera puntual las ideas que dan forma a los postulados de *corporalidad vivida (corps vivant)*, *perteneciente al mundo (être-au-monde)* y *esquema corpóreo*, fundamentales para el desarrollo de la presente investigación.

La primera parte del ejemplar lleva por título “El cuerpo”. El autor comienza su disertación explorando la espacialidad del propio cuerpo. Plantea:

El contorno de mi cuerpo es una frontera que las relaciones ordinarias de espacio no franquean. Sus partes, en efecto, se relacionan unas con otras de una manera original: no están desplegadas unas al lado de otras, sino envueltas las unas dentro de las otras. (...) mi cuerpo no es para mí un aglomerado de órganos yuxtapuestos en el espacio. Lo mantengo en una posesión indivisa, y sé la posición de cada uno

de mis miembros gracias a un *esqueleto corpóreo* en el que todos están envueltos. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 115)

El esquema corpóreo es dinámico, el cuerpo se descubre como postura pronta a realizar cierta tarea actual o posible. Su espacialidad es una *espacialidad de situación*; si al encontrarnos observando una película no advertimos la ubicación de los hombros o el cruce de las piernas no es porque lo ignoremos, lo que sucede es que ésta queda envuelta en la posición de mi mirada, y toda mi postura se lee, por decirlo de algún modo, en los movimientos que efectúa mi mirada (Merleau-Ponty, 1945/1993).

Si mi cuerpo puede ser una «forma» [espacio corpóreo] y si puede haber delante de él unas figuras privilegiadas sobre unos fondos indiferentes [espacio exterior], es en cuanto que está polarizado por sus tareas, que *existe hacia* ellas, que se recoge en sí mismo para alcanzar su objetivo, y el «esquema corpóreo» es finalmente una manera de expresar que mi cuerpo es-del-mundo. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 117-118)

En este tenor, “¿qué sentido podría tener el vocablo «sobre» para un sujeto al que su cuerpo no situara frente al mundo?” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 118) ¿cuál sería entonces el fundamento del espacio?

El horizonte o el fondo no se extenderían más allá de la figura o a su alrededor si no perteneciesen al mismo género de ser que ella, ni pudieran ser convertidos en puntos por un movimiento de la mirada. (...) La multiplicidad de los puntos o de los «aquí» no puede ser constituida, en principio, más que por un encadenamiento de experiencias, en el que, cada vez, sólo uno de aquéllos se da en objeto; y esa multiplicidad se forma a sí misma en el corazón de este espacio. Y, finalmente, lejos de que mi cuerpo no sea para mí más que un fragmento del espacio, no habría espacio para mí si yo no tuviese cuerpo. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 119)

Ahora bien, es indiscutible que en la acción la espacialidad del cuerpo se realiza en

el espacio corpóreo y el espacio exterior forman un sistema práctico, siendo aquél el fondo sobre el que puede destacarse, o el vacío ante el que puede *aparecer* el objeto como objetivo de nuestra acción, (...) y el análisis del movimiento propio tiene que permitirnos el comprenderla mejor. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 119)

De acuerdo a este planteamiento, son dos los movimientos que forman parte del esquema corpóreo: el *movimiento concreto* y el *movimiento abstracto*.

El fondo del movimiento concreto es el mundo dado, el fondo del movimiento abstracto es, por el contrario, construido. (...) El movimiento abstracto abre al interior del mundo pleno en el que se desarrollaba el movimiento concreto una zona de reflexión y de subjetividad, superpone al

espacio físico un espacio virtual o humano. El movimiento concreto es, pues, centrípeto, mientras que el movimiento abstracto es centrífugo; el primero tiene lugar en el ser o en lo actual, el segundo en lo posible o en el no-ser, el primero adhiere a un fondo dado, el segundo desarrolla él mismo su fondo. La función normal que posibilita el movimiento abstracto es una función de «proyección» por la que el sujeto del movimiento reserva delante de sí un espacio libre en donde lo que no existe naturalmente pueda tomar un semblante de existencia. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 127-128)

Puesto que es movimiento para sí y se vehicula con ésta, el movimiento abstracto presupone la consciencia del objetivo. Se trata de crear un sistema donde los datos sensibles sean representativos unos de otros y, al mismo tiempo, representativos, en su totalidad, de un eidos. El propósito es alentarlos en lo íntimo, darles un sentido, generar un núcleo comprensible para la multiplicidad de experiencias; “en una palabra, [es] disponer detrás del flujo de las impresiones una invariante que de razón de las mismas y en poner en forma la materia de la experiencia” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 138). La consciencia es, en sí misma, este poder.

En el instante en que hay consciencia y, para que sea consciencia, es necesario que sea consciencia de algo –un objeto intencional–, que se arroje a él enteramente, que sea un acto de significación. “Si un ser es consciencia, es preciso que no sea más que un tejido de intenciones” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 138).

El movimiento y la consciencia del movimiento son indisolubles. El cuerpo y la consciencia son paralelos, no se limitan el uno al otro. La distinción entre el movimiento abstracto y el movimiento concreto, entre el *Zeigen* y *Greifen* sería la de lo psíquico y lo fisiológico, la existencia para sí y la existencia en sí (Merleau-Ponty, 1945/1993).

Ésta, solamente podrá ser mantenida si hay *varias maneras para el cuerpo de ser cuerpo, varias maneras de ser consciencia para la consciencia*. Mientras el cuerpo sea definido por la existencia en sí, funcionará uniformemente como un mecanismo; mientras el alma se defina por la pura existencia para sí, no conocerá más que objetos desplegados ante ella. La distinción del movimiento abstracto y del movimiento concreto no se confunde, pues, con la del cuerpo y la consciencia, no pertenece a la misma dimensión reflexiva, no tiene cabida sino en la dimensión del comportamiento. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 141)

El movimiento asume activamente el tiempo y el espacio, borra la banalidad de las situaciones adquiridas y los toma en su significación original. El sujeto del



pensamiento es aquél que comunica su vida al espectro intemporal y, no obstante, ejecuta la conversión y la reanudación actual.

El sujeto kantiano pro-pone un mundo, pero, para poder afirmar una verdad, el sujeto efectivo ha de tener, primero, un mundo o ser del mundo, eso es, llevar en torno de sí un sistema de significaciones cuyas correspondencias, relaciones, participaciones, no necesiten explicitarse para ser utilizadas. (...) Estos mundos adquiridos, que dan su sentido segundo a mi existencia, se destacan también de un mundo primordial que funda su sentido primero. Se da, de igual manera, un «mundo de los pensamientos», eso es, una sedimentación de nuestras operaciones mentales, que nos permite contar con nuestros conceptos y con nuestros juicios adquiridos como con cosas que están ahí y que se dan de forma global, sin que necesitemos rehacer a cada momento su síntesis. Es así que puede darse para nosotros una especie de panorama mental, con sus regiones acentuadas y sus regiones confusas. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 146-147)

El vocablo “sedimentación” no debe confundir; los saberes adquiridos no se encuentran inactivos en el fondo de la consciencia, no son absolutos; se fortalecen a cada instante del pensamiento presente y ofrecen un sentido que al momento les será devuelto. El fondo manifiesta todo el tiempo la energía de la consciencia presente (Merleau-Ponty, 1945/1993).

Así, el fondo adquirido no es en verdad adquirido más que si es recogido en un nuevo movimiento de pensamiento, y un pensamiento no está situado más que si asume él mismo su situación. La esencia de la consciencia consiste en darse un mundo o unos mundos, eso es, en hacer ser delante de ella misma sus propios pensamientos como cosas, y demuestra su vigor indivisiblemente dibujándose estos paisajes y abandonándolos. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 147)

Es por ello, que el propio cuerpo, más allá de sí mismo, irradia unas significaciones capaces de proporcionar su estructura a una vasta pluralidad de pensamientos y experiencias. Esta clase de vitalidad de las significaciones “convierte en inmediatamente legible la esencia concreta del objeto y no deja aparecer más que a través de ella sus «propiedades sensibles»” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 148). Dicha significación primordial se obtiene gracias a la *coexistencia*.

La vida de la consciencia —vida cognoscente, vida del deseo o vida perceptiva— viene subtendida por un «arco intencional» que proyecta, alrededor nuestro, nuestro pasado, nuestro futuro, nuestro medio contextual humano, nuestra situación física, nuestra situación ideológica, nuestra situación moral o, mejor, lo que hace que estemos situados bajo todas esas relaciones. Es este arco intencional lo que forma la unidad de los sentidos, la de los sentidos y la inteligencia, la de la sensibilidad y la motricidad. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 153)

La consciencia es en principio no un «yo pienso que», sino un «yo puedo».

El movimiento no es el pensamiento de un movimiento, y el espacio corpóreo no es un espacio pensado o representado. «Cada movimiento voluntario tiene lugar en un medio contextual, sobre un fondo que viene determinado por el movimiento mismo. (...) En el gesto de la mano que se levanta hacia un objeto se encierra una referencia al objeto, no como objeto representado, sino como esta cosa muy determinada hacia la que nos proyectamos (...). La consciencia es el ser-de-la-cosa por el intermediario del cuerpo. Un movimiento se aprende cuando el cuerpo lo ha comprendido, eso es, cuando lo ha incorporado a su «mundo», y mover su cuerpo es apuntar a través del mismo, hacia las cosas, es dejarle que responda a la sollicitación que éstas ejercen en él sin representación ninguna. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 154-155-156)

Para que el cuerpo consiga proyectarse hacia un objeto, el objeto debe existir para él; es imprescindible que el cuerpo no pertenezca al plano del en-sí. El cuerpo existe ineludiblemente en el ahora, está ineludiblemente aquí; la estructura temporal del cuerpo se expresa en presente porque es en el movimiento actual en el que se desenvuelve.

En tanto que tengo un cuerpo y que actúo a través del mismo en el mundo, el espacio y el tiempo no son para mí una suma de puntos yuxtapuestos, como tampoco una infinidad de relaciones de los que mi consciencia operaría la síntesis y en la que ella implicaría mi cuerpo; (...) soy del espacio y del tiempo (*à l'espace et au temps*) y mi cuerpo se aplica a ellos y los abarca. La amplitud de este punto de apoyo mide el de mi existencia; pero, de todas formas, jamás puede ser total: el espacio y el tiempo que yo habito tienen siempre, por una parte y otra, unos horizontes indeterminados que encierran otros puntos de vista. La síntesis del tiempo, como la del espacio, está siempre por reiniciar. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 157)

El cuerpo no está subordinado a una función simbólica u objetivante del mundo, no necesita pasar por una serie de representaciones para poder tener su mundo o comprender su mundo. La motricidad del cuerpo no es un tipo particular de conocimiento, proporciona una *practognosia*, un modo de adentrarse al mundo y al objeto. Esta experiencia es ya entendida como *intencionalidad original*.

El sujeto normal tiene su cuerpo, no sólo como sistema de posiciones actuales, sino además, y por eso mismo, como sistema abierto de una infinidad de posiciones equivalentes en otras orientaciones. Lo que hemos llamado esquema corpóreo es justamente este sistema de equivalencias, esta invariante inmediatamente dada por la que las diferentes tareas motrices son instantáneamente transponibles. Eso equivale a decir que aquél no es sólo una experiencia de mi cuerpo, sino también una experiencia de mi cuerpo en el mundo, y que es él quien da un sentido motor a las consignas verbales. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 158-159)

El espacio aparece como correlativo inmanente del cuerpo; se traza en su estructura. Para lograr representar el espacio es fundamental, previamente, ser

introducido en él a través del cuerpo; éste arrojará el modelo inicial de las transposiciones, equivalencias e identificaciones “que hacen del espacio un sistema objetivo y permiten a nuestra experiencia ser una experiencia de objetos, de abrirse a un «en-sí»” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 159). Ello permitirá, más adelante, que “el pensamiento y la percepción del espacio se liberen de la motricidad y del ser en el espacio” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 159). Aquí nace el sentido de las significaciones.

Es el cuerpo, como se ha dicho frecuentemente, el que «atrapa» (*kapiert*) y «comprende» el movimiento. La adquisición de la habilidad es la captación de una significación, pero la captación motriz de una significación motriz. (...) Habitarse a un sombrero, a un coche o a un bastón, es instalarse en ellos o, inversamente, hacerlos participar en la voluminosidad del propio cuerpo. La *habitud* expresa el poder que tenemos de dilatar nuestro ser-del-mundo, o de cambiar la existencia anexándonos nuevos instrumentos. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 160-161)

Pero ¿qué se quiere decir con ello? ¿a qué hace referencia? ¿qué será si se considera que “la *habitud* no es ni un conocimiento ni un automatismo”? (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 161); es una modulación de la motricidad; “un saber que está en las manos, que solamente se entrega al esfuerzo corpóreo y que no puede traducirse por una designación objetiva” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 161).

Por ejemplo, cuando en medio de una coreografía se ejecuta un *demi plié* seguido de un gran *plié* y *relevé* desde todas las posiciones de las piernas, “no hay unas percepciones que despierten unas representaciones, sino que se componen actualmente unos conjuntos, dotados de una fisonomía típica o familiar” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 161). En la consecución de la *habitud* el cuerpo es el que comprende.

El fenómeno de la *habitud* nos invita a manipular de nuevo nuestra noción de «comprender» y nuestra noción del cuerpo. Comprender es experimentar la concordancia entre aquello que intentamos y lo que viene dado, entre la intención y la efectuación —y el cuerpo es nuestro anclaje en un mundo. Cuando llevo mi mano a la rodilla, experimento en cada momento del movimiento la realización de una intención que no apuntaba a mi rodilla como idea o siquiera como objeto, sino como parte presente y real de mi cuerpo viviente, eso es, finalmente, como punto de paso de mi movimiento perpetuo hacia un mundo. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 162)

El artista (un actor, un bailarín) realiza un estudio minucioso del personaje, pero no es la representación de lo que abstrae lo que se verá reflejado en el escenario;

no se trata de ejecutar una serie de posiciones preestablecidas, de un libreto que se aprende de memoria.

Durante el ensayo, lo mismo que durante la [presentación], [las palabras, los gestos y los movimientos] no le son dados más que como potencias de un valor emocional o [teatral] y su posición como los lugares por los que este valor aparece en el mundo. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 162)

Un actor o una actriz ejercitada es capaz de encarnar un personaje al permitirle confluir con su propio ser. Dicho personaje será en sí mismo la expresión original de la transición. Mirará, caminará, hablará, escribirá, sentirá, pensará desde su historia, desde sus experiencias; se apropiará del espacio y el tiempo presentes y hará con ellos su verdad.

El cuerpo es eminentemente un espacio expresivo. (...) Pero (...) no es solamente un espacio expresivo entre todos los demás. No es más que el cuerpo constituido. Es el origen de todos los demás, el movimiento de expresión, lo que proyecta hacia fuera las significaciones dándoles un lugar, lo que hace que ellas se pongan a existir como cosas, bajo nuestras manos, bajo nuestros ojos. (...) El cuerpo es nuestro medio general de poseer un mundo. (...) A todos los niveles ejerce la misma función, la de «prestar a los movimientos instantáneos de la espontaneidad «un poco de acción renovable y de existencia independiente». La habitud no es más que un modo de ese poder fundamental. Se dice que el cuerpo ha comprendido que la habitud es adquirida cuando se ha dejado penetrar por una nueva significación, cuando se ha asimilado un nuevo núcleo significativo. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 163-164)

Esta serie de consideraciones de carácter teórico, que se generan en el espacio de la filosofía antropológica –específicamente aquella interesada en resolver la paradoja de la dualidad cartesiana cuerpo/mente– deben ahora permitir a este trabajo avanzar por los senderos de la expresión corporal, en actividades tan humanas como el arte, específicamente las artes escénicas.

### **1.5.1. La expresión de la experiencia originaria y la creación artística. La exploración del sentido primigenio desde Paul Cézanne**

La expresión de la experiencia originaria requiere creación. Vislumbrar al mundo en sí mismo exige trascender el núcleo de “significaciones ya disponibles en los medios de expresión ya utilizados” (Escribano, 2008, p. 270). Es por medio del acto creativo que la significación mundo se distiende y permite el surgimiento del *eidós*; no sólo como donación pasiva de sentido, como revelación, sino como

novedad de sentido, asombro. Aquí se encuentra el reverdecer del mundo de los pensamientos.

En el silencio de la consciencia originaria vemos cómo aparece, no únicamente lo que las palabras quieren decir, sino también lo que quieren decir las cosas, núcleo de significación primaria en torno del cual se organizan los actos de denominación y expresión. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 15)

Ese carácter creativo de la expresión permite la coyuntura entre la fenomenología y el arte. La ductilidad y versatilidad de sus lenguajes les otorga una válvula de escape en cuanto a categorización y tematización directa se refiere (Escribano, 2008). Para Merleau-Ponty, el propósito

de elucidar o explicitar una experiencia latente, silenciosa y pre-conceptual (...) la sitúa en directa sintonía. (...) Así pues, si es la dimensión creativa lo que pone de relieve el talante artístico de la [fenomenología], a su vez, recíprocamente, es la dimensión interrogativa o indagativa de la experiencia la que subraya el carácter cuasi [fenomenológico] (...) del arte. (Escribano, 2008, p. 271)

Es evidente la relación entre verdad ontológica y creación artística. El ser-del-mundo demanda vigorosamente creación para lograr una experiencia de sí. Es el cuerpo vivido quién redescubre la unidad natural y antepredicativa del mundo, el sentido primigenio de nuestras *cogitationes*. Como será subrayado más adelante, Eugenio Barba concibe la *pre-condición creativa* o el *pensamiento creativo* como un “fluir por saltos a través de una desorientación repentina que lo obliga a reorganizarse en forma nueva abandonando la cáscara bien ordenada. Es el *pensamiento-en-vida*, no rectilíneo, no unívoco” (Barba, 1992, p. 140). Aquí la unidad lingüística “pensamiento” trasciende el sedimento conceptual y se comprende en el movimiento, en “las acciones de las manos que hacen girar un palillo para encender el fuego o que tocan un tambor” (Barba, 1992, p. 141). Es el ser que muta, que se desviste y cuestiona; *el cuerpo que piensa*.

[En la] segunda parte de su singular *Art Poétique*, el poeta francés Paul Claudel defiende una original etimología del término “connaissance” (conocimiento), haciéndolo remontar a la idea de “naissance” (nacimiento). El conocimiento resulta, pues, un co-nacimiento, un nacimiento simultáneo del sensor y lo sensible, concepción que subraya la continuidad o la comunidad ontológica de uno y otro. (Escribano, 2008, p. 268)

Merleau-Ponty observó en el arte de Paul Cézanne (1839-1906) la manifestación del sentido del mundo en estado naciente: superando el impresionismo que le

habría servido de base y redescubriendo la geometría en la composición, la obra del artista significó un quiebre con el pretérito y un vistazo al porvenir del arte – particularmente al cubismo (Hinojosa y Fernández de Lara, 1982). Asimismo, “daría a la forma un nuevo significado a través del color: ‘El dibujo y el color no son distintos y separados –indicó–. Cuando el color alcanza su máxima riqueza, la forma adquiere plenitud” (Hinojosa y Fernández de Lara, 1982, p. 28).

La agudeza del pintor cautivó a muchas y muchos. Los pinceles -comentaba Merleau-Ponty- han dejado de ser objetos, se han transformado en zonas sensibles. La amplitud y el radio de acción del tacto han aumentado; se han transformado en lo análogo de una mirada (Merleau-Ponty, 1945/1993). Los pinceles se han instalado en el esquema corpóreo y el esquema corpóreo ahora participa de la voluminosidad de los pinceles. En el movimiento de su mano acaecida pincel se desenvuelven los movimientos del resto del cuerpo.

En las obras de un buen pintor se encuentran contemporáneamente en acción *numerosas lógicas*. Él se inserta en una tradición usando sus reglas o infringiéndolas a conciencia, sorprendiendo; además de transmitir un modo de ver, representa también un modo de experimentar el mundo, y traduce sobre la tela no solo la imagen, sino también el “gestus”, la calidad del movimiento que ha guiado el pincel. (Barba, 1992, p. 146)

Cézanne “comulgó con la naturaleza. ‘El paisaje –afirmó– se hace humano, toma vida y razón dentro de mí” (Hinojosa y Fernández de Lara, 1982, p. 31). Pintó reiterada y tenazmente *Niño con chaqueta roja*, *Bañistas* y, sobre todo, la montaña de *Sainte-Victoire*. Pareciera que de ellas surgía un aliento que cuestionaba su mirada y le impulsaba, de forma tácita, a desentrañarlas. ¿Cómo vemos lo visible?

Cézanne decía de un retrato: «Si pinto todos los detallitos azules y los marrones, lo hago mirar como mira... Que se vayan al cuerno si sospechan como, al conjugar un verde matizado con un rojo, se entristece una boca o se hace sonreír a una mejilla.» Esta revelación de un sentido inmanente o naciente en el cuerpo vivo, se extiende, como lo veremos, a todo el mundo sensible, y nuestra mirada, advertida por la experiencia del propio cuerpo, reencontrará en todos los demás «objetos» el milagro de la expresión. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 214)

Este surgimiento del mundo pre-objetivo ante la mirada encarnada del artista proporciona, en las páginas merleau-pontianas, “el paradigma de la efectiva relación entre experiencia originaria y expresión creadora” (Escribano, 2008, p. 273). Es en el movimiento donde los otros, las cosas y el mundo surgen en sí

mismos ante nuestros ojos y nosotros ante ellos. Develar el sentido primario, el porqué de sí mismos nos permite observar lo visible.

Una novela, un poema, un cuadro, una pieza musical son individuos, eso es, seres en los que puede distinguirse la expresión de lo expresado, cuyo sentido sólo es accesible por un contacto directo y que irradian su significación sin abandonar su lugar temporal y espacial. Es en este sentido que nuestro cuerpo es comparable a la obra de arte. Es un nudo de significaciones vivientes, y no una ley de un cierto número de términos covariantes. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 168)

La ruta de esta perspectiva culmina en la afirmación de que el artista entrega su cuerpo sintiente y actuante al arte, a la expresión del fenómeno en sí mismo, a la correlación, al unísono, a la totalidad. En esa idea, el cuerpo, a través del movimiento, se recoge a sí mismo y se dirige a las cosas del mundo – no desde la consciencia que tiene de ellas, sino desde la existencia que de ellas emana, su existencia de facto. Y justo es el punto en el que esta indagación puede abordar la expresión del fenómeno humano que se da a través del cuerpo de las y los artistas en el escenario. Lo que interesa mostrar en las páginas siguientes es cómo la antropología puede ayudar a entender la experiencia corporal que se da entre actores teatrales.

### **1.6. Antropología Teatral**

“La Antropología Teatral se erige como un modelo teórico y práctico que esgrime una concepción particular del hecho escénico, diversa a la del teatro tradicional” (Díaz, 2007, p. 1), proponiendo un programa inspirado y construido a partir “de las búsquedas y las experiencias de los grandes maestros de la dirección del siglo XX: Appia, Stanislavski, Copeau, Artaud, Meyerhold, Brecht y Grotowski” (Díaz, 2007, p. 10). Este sistema articulado de referencias permite pensar, sentir y crear teatro desde una multiplicidad de ópticas que pretenden consolidar los procesos creativos y la individualidad de los artistas, desafiar el ya descrito pensamiento dualista moderno occidental, ser revolucionario y divergente frente a la idea tradicional del quehacer teatral, abogar a la multiculturalidad y a la reivindicación de espacios, tener compromiso social y no olvidar el ejercicio introspectivo del arte, entre muchas otras cosas.

En 1992, producto de una serie de experiencias personales y reflexiones constantes, el fundador y director del Odin Teatret, Eugenio Barba (1936-), escribe la que podría ser su obra más famosa: *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. En ella se desglosan los fundamentos propios de un teatro visto desde una antropología que no necesariamente está relacionada al estudio de la dinámica sociocultural de un grupo en particular, más bien tiende al análisis de la transición del ser humano en los diferentes ámbitos culturales a los que se ve expuesto y a la forma en que ellos repercuten en la consolidación de su persona.

Barba define a la Antropología teatral como “el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas” (Barba, 1992, p. 25). Es decir, “en una situación de representación organizada, la presencia física y mental del actor se modela según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana” (Barba, 1992, p. 25). A dicha *utilización extra-cotidiana del cuerpo* le le denomina *técnica*. Estas técnicas pueden ser conscientes o codificadas y no conscientes, pero siempre implícitas en la práctica teatral. Gracias al *análisis transcultural* -dice- se consigue afirmar que estas técnicas pueden individualizar algunos *principios-que-retornan* (Barba, 1992).

Estos principios aplicados al peso, al equilibrio, al uso de la columna vertebral y de los ojos, producen tensiones físicas pre-expresivas. Se trata de una cualidad extra-cotidiana de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente “decidido”, “vivo”, “creíble”; de este modo la presencia del actor, su *bios* escénico, logra mantener la atención del espectador *antes* de transmitir cualquier mensaje. Se trata de un *antes* lógico, no cronológico. (Barba, 1992, p.25)

Dicha organización teatral tiene como propósito fundamental construir vertientes empíricas y analíticas que permitan a los artistas explorar su desarrollo propio y sus procesos creativos, reflexionando sobre sus experiencias y generando una serie de relaciones, en primera instancia, intrapersonales; es así como se pretende lograr un *estado de transición* continua. Este estado de transición es la base del *bios escénico*, el cual una vez asimilado y aprehendido permite algo más: *aprender a aprender*. Esta idea se define como “la condición para dominar el propio saber técnico, y no ser dominados por él” (Barba, 1992, p. 26); noción imprescindible en la propuesta metodológica de Barba.



“El trabajo del actor funde en un único perfil tres aspectos diferentes correspondientes a tres niveles de organización bien distinguibles” (Barba, 1992, p. 26). Estos aspectos son desplegados en la Tabla 1.

**Tabla 1**

*El comportamiento pre-expresivo en el quehacer actoral de las y los artistas teatrales*

<b>Aspectos</b>	<b>Niveles de organización</b>
I. Individual. La personalidad del actor, su sensibilidad, su inteligencia artística, su individualidad social que vuelven a cada actor único e irrepetible	Pasaje de la pre-expresividad a la representación
II. Común a todos aquellos que practican el mismo género espectacular. La particularidad de la tradición escénica y del contexto histórico-cultural a través de los cuales la irrepetible personalidad del actor se manifiesta	Pasaje de la pre-expresividad a la representación
III. Concierno a los actores de tiempos y culturas diferentes. La utilización del cuerpo-mente según técnicas extra-cotidianas basadas sobre principios-que-retornan transculturales (la pre-expresividad)	Nivel del bios escénico, el nivel “biológico” del teatro sobre el cual se fundan las diversas técnicas, las utilizaciones particulares de la presencia escénica y del dinamismo del actor

*Fuente:* Barba, (1992, p. 26-27).

Sin bien la individualidad y particularidad del artista son primordiales para la Antropología teatral, también se le asigna un lugar esencial a la cultura y a sus

múltiples expresiones; no sólo permite el contacto y la comunicación transcultural, aboga a la legitimación del otro, a la diversidad cultural y al intercambio constante de conocimientos y aprendizajes. El choque cultural siempre devela tanto nudos de problemas inexplorados, como posibilidades para resolverlos. Este sistema de vínculos, “red de relaciones, conocimientos, maneras de pensar y adaptarse” (Barba, 1992, p. 27) traen por resultado un espectáculo divergente y alternativo que salvaguarda a la heterogeneidad y reivindica al arte teatral.

En suma, el programa de Antropología teatral comprende postulados teóricos, pedagógicos y prácticos que atañen “tanto a la formación y al entrenamiento del actor como a la creación de espectáculos” (Díaz, 2007, p. 7). Ello tiene por consecuencia una ampliación del saber empírico, crítico e histórico en quienes ejercen arte bajo esta perspectiva.

En el modelo antropológico del teatro emergente en Buenos Aires, Silvina Díaz (2007) establece una serie de principios que aparecen constantemente dentro del conjunto estructural de la Antropología teatral. Entre ellos se encuentran:

1. “Como *disciplina cultural y artística* asume, reelabora y expresa, desde sus propios parámetros, las condiciones culturales del contexto en el que surge” (Díaz, 2007, p. 7). Da cuenta de “las tensiones entre globalización y localización, entre multiculturalidad y cultura local” (Díaz, 2007, p. 7). Cuestiona las dualidades y bipolaridades del sistema de pensamiento moderno occidental, y busca trascenderlo reestableciendo y poniendo a andar “elementos provenientes de diversas tradiciones culturales y teatrales, tanto orientales como occidentales” (Díaz, 2007, p. 7). Se plantea la necesidad de fortalecer el teatro latinoamericano con la finalidad de generar y diseñar herramientas contestatarias a los procesos de “globalización, (...) homogeneización cultural [e] (...) indiferenciación de los espacios” (Díaz, 2007, p. 7). A este tipo de teatro Barba lo denomino *Tercer teatro*. Finalmente se lleva a cabo una aleación de la idea de *modelo transnacional* y de *microsociedad*.

2. Como *práctica teatral* efectúa “una fuerte crítica al teatro convencional” (Díaz, 2007, p. 7), a las diferentes formas de *etnocentrismo teatral*. Hace referencia, sobre todo, a la

concepción mimética y psicologista de la tradición realista; (...) [a] la concepción tradicional de *dramaturgia*, que considera al texto dramático como una obra completa y acabada (...); [y a] la concepción demiúrgica que define a la dirección teatral como (...) una actividad que “coarta” la creatividad del actor. (Díaz, 2007, p. 7-8)

Impulsa una fresca poética teatral fundada en la reintegración de la “cultura de grupo” –microsociedad–; en la reivindicación de espacios (presentaciones al aire libre, en teatros, museos, etcétera); “en la formación del actor en una situación de laboratorio” (Díaz, 2007, p. 8) –núcleos de investigación y experimentación teatral–; en “un entrenamiento actoral basado en múltiples disciplinas (teatro, música, canto, danza, esgrima) [con el objetivo de] dominar las propias energías y vencer las resistencias que condicionan el comportamiento y la acción, para alcanzar la total integración entre cuerpo y mente” (Díaz, 2007, p. 8); en el papel central del actor como *sujeto creador*; en los conceptos de *dramaturgia del actor* –“creación, por parte del actor, de su propio material de trabajo concretado en partituras físicas y vocales de una extrema precisión técnica que requieren, sin embargo, estar animadas por impulsos y asociaciones interiores” (Díaz, 2007, p. 8)– y *dramaturgia escénica* –“el modo en el cual el actor entrelaza sus composiciones en el cuadro general del texto y de la puesta en escena” (2005, como se citó en Díaz, 2007, p. 8)– propuestos por Barba; en el uso extra-cotidiano del cuerpo; en

la reapropiación de ciertas tradiciones teatrales [para la elaboración] de una serie de principios y técnicas de trabajo concretas; [y, por último, en] la alternancia entre “periodos de encierro”, durante los cuales los actores realizan un arduo entrenamiento no canalizado hacia la producción escénica inmediata, y “períodos de apertura” – en los que interactúan con la comunidad a través de la presentación de espectáculos y de la realización de diversas actividades. (Díaz, 2007, p. 8-9)

3. Como *disciplina teórica y pedagógica*. La consolidación de “nuevas categorías teóricas para definir la praxis teatral y el fenómeno escénico, como así también la función de sus protagonistas” (Díaz, 2007, p. 9) y los

vínculos entre ellos. La entretrejadura de metodologías con el propósito de analizar el objeto desde sus múltiples aristas. “El [estudio] del fenómeno teatral en todas sus fases (...) a través del parámetro del trabajo del actor” (Díaz, 2007, p. 9).

En correspondencia con esta concepción, el fenómeno escénico es un proceso y, a la vez, el resultado de una expresión artística que va más allá de la memorización del texto, la psicología del personaje y la ubicación espacial. Se le pone en carácter de lenguaje que se construye y reconstruye al momento en que se presenta, de una serie de significados que se van modificando conforme el actor se va manifestando, de un escenario dotado de sentido, importante y necesario; de un vínculo con el espectador que no obedece estructuras, ordenes ni cronologías; de un ejercicio artístico que reformula el hacer arte. Tal y como lo menciona Díaz (2007),

el arte, el teatro específicamente es, en este contexto, una actividad en busca de un sentido, que pretende definir los propios valores, descubrir el significado personal del oficio del actor y, de alguna manera, refundar el saber teatral a partir de nuevas tradiciones. (p. 10)

Para este documento, la llamada “praxis teatral” y el “fenómeno escénico” al que se refiere la propuesta antes descrita, representa un desafío de investigación, pues provoca a preguntarse acerca de la experiencia subjetiva que encierra; y a buscar comprender, desde la perspectiva de sus participantes, en qué consiste.

### **1.6.1. El cuerpo dilatado**

Existe una constante dentro de la Antropología teatral que fortalece el comportamiento escénico pre-expresivo, revitaliza la utilización extra-cotidiana del cuerpo e impulsa el proceso creativo de los artistas enriqueciendo su *bios escénico*: la *búsqueda del sentido*.

Barba realiza un viaje a sus memorias señalando los nodos cruciales de su vida, los momentos que trascendieron el tiempo y el espacio y que permitieron construirle como persona, como artista, como maestro. Si hay algo que lo define es la búsqueda del sentido – la sensación de estar vivo, el porqué de su teatro. Dice que la experiencia es el arma de los artistas, es el espacio de la dialéctica, el vínculo de lógicas que transitan por el cuerpo y se tejen en la acción: es el *ser-en-vida*.

El ser-en-vida es la negación de la sucesión de estadios diferentes de desarrollo: es crecimiento simultáneo para entrelazamientos cada vez más complejos. (...) La experiencia del oficio se forma a través de una cualidad del tiempo que puede ser organizada, compuesta en frío, pero no puede ser aquella lineal de la escritura o de los buenos programas sobre papel. Es un tiempo hecho de intermitencias y de cruces, de impulsos y de contraimpulsos. (...) La acción del pensamiento funciona en el aprendizaje como funciona en la situación creativa y en el *bios* escénico: a través de la dialéctica entre orden y desorden. Orden sin orden. (Barba, 1992, p. 146-147)

Y se agrega que la acción del pensamiento es transición, simultaneidad, convergencia entre los distintos elementos que la componen y la construyen. Se trata de una dialéctica que dilata los sentidos, que piensa el pensamiento, que piensa con el cuerpo, que pretende el equilibrio entre lo que John Blacking (1988) denomina como *thinking in motion-thinking in concepts*, o lo que Grotowski aborda como *wishful thinking-concrete thinking*. El propósito es uno: dejarse mutar (Barba, 1992, p. 141-142).

Existe un aspecto físico del pensamiento, un modo suyo de moverse, de cambiar de dirección, de saltar: su “comportamiento”. La dilatación no pertenece a lo físico, sino al cuerpo-mente. El pensamiento atraviesa la materia en forma tangible; no debe manifestarse solo en el cuerpo en acción, sino que debe también atravesar lo obvio, la inercia, aquello que [surge] automáticamente delante nuestro cuando imaginamos, reflexionamos, obramos. (Barba, 1992, p. 138)

Todo *acto creativo* encuentra su base en este comportamiento mental. Se trata de “un proceso de negación o desintegración que prepara el salto hacia el resultado. Koestler llama a este momento una *pre-condición creativa*” (Barba, 1992, p. 139). Es la puesta en marcha a lo desconocido, el viajero que no traza un camino y no para de caminar, los sentidos cuando se agudizan en medio de la oscuridad. En “esta dilatación de las propias potencialidades (...) se pierde el dominio sobre el significado de la propia acción. Es un negar que no ha descubierto todavía lo nuevo que afirma” (Barba, 1992, p. 139).

En primera instancia no es importante el significado de la acción, sino su claridad y acierto. La calidad de la energía de la actriz va a disponer sobre el escenario un vacío donde diferentes significados espontáneos podrán ser apresados (Barba, 1992). En la acción del actor, en su efervescencia es donde se encuentra su sentido, su proceso creativo. Esta habilidad puede lograrse a través del training.

Los ejercicios del training físico permiten desarrollar un nuevo comportamiento, un modo diferente de moverse, de actuar y reaccionar, una destreza determinada. Pero esta destreza se estanca en una realidad unidimensional si no alcanza la profundidad del individuo. Los ejercicios físicos son siempre ejercicios espirituales. (Barba, 1992, p. 140)

La experiencia de un training bien direccionado trae por consecuencia la afirmación del *cuerpo decidido*. “Estar decidido”, “être décidé”, “to be decided” son locuciones del lenguaje común que tienen un trasfondo singularmente inusual (Barba, 1992, p. 57).

Es una expresión gramatical paradójica, en la que una forma pasiva llega a asumir un significado activo y en la que la indicación de una energética disponibilidad para la acción se muestra como velada por una forma de pasividad. No es una expresión ambigua, sino hermafrodita, que suma en sí acción y pasión. (Barba, 1992, p. 57)

Esta condición opuesta se puede observar tan sólo a través de la experiencia. “Intentar explicar la experiencia del actor significa crear artificialmente (...) las condiciones en las que esta experiencia puede reproducirse” (Barba, 1992, p. 58). El *jo-ha-kyu* es el encargado de enseñar al cuerpo a moverse de forma artificial, de crear un sistema de estímulos externos a los cuales reaccionar con acciones físicas, de conducir la acción al lugar crucial. Se divide en tres partes, las cuales serán explicadas en la Tabla 2.

**Tabla 2**

*El fundamento del training. La búsqueda del cuerpo decidido*

---

<b><i>jo-ha-kyu</i></b>		
La primera fase está determinada por la oposición entre una fuerza que tiende a desarrollarse y otra que la retiene ( <i>jo</i> =retener);	la segunda fase ( <i>ha</i> =romper/quebrar) está constituida por el momento en que se libera de esta fuerza,	hasta llegar a la tercera fase ( <i>kyu</i> =rapidez) en que la acción llega a su punto culminante, desplegando todas sus fuerzas para luego detenerse repentinamente como frente a una nueva resistencia, un nuevo <i>jo</i> listo para partir

---

*Nota.* Barba, (1992, p. 58).

“Cuando el actor ha aprendido como una segunda naturaleza este modo artificial de moverse, parece recortado, [fuera] del espacio-tiempo cotidiano y aparece vivo: está decidido” (Barba, 1992, p. 59). Emerge la esencia de la acción y el cuerpo del actor se ve alejado de las prácticas cotidianas. Esta sinergia genera la tensión y discrepancia necesaria para una nueva distribución energética. Es aquí donde las técnicas extra-cotidianas encuentran su origen. Se pretende un *cuerpo ficticio*.

El movimiento del cuerpo, el cuerpo que piensa, no sólo existe durante la acción, también después; permanece en las entrañas, la tensión vibra en el interior. Decroux (1898-1991) lo nombraba *efecto gong*: el movimiento termina, pero perdura, llega y desaparece sin saber por qué (Barba, 1992, p. 151-152). La sensación de estar vivo se manifiesta de vez en vez.

El cuerpo dilatado es un cuerpo caliente, pero no en el sentido sentimental y emotivo. Sentimiento y emoción son reacciones, consecuencias. Es un cuerpo al rojo vivo, en el sentido científico del término. Las partículas que conforman el

comportamiento cotidiano han sido excitadas y producen más energía. Han tenido un incremento de movimiento, se alejan, se atraen, se oponen con más fuerza y más velocidad, en un espacio más amplio. Todo esto fascina y a veces engaña; se cree que se trata solo de “cuerpo”, de acciones físicas y no mentales. Sin embargo, un modo de moverse en el espacio manifiesta un modo de pensar. Es un movimiento del pensamiento que se vuelve visible. O un movimiento que guía el pensamiento. (Barba, 1992, p. 153-154)

La noción de “dilatar el cuerpo” –que está implicada en este modo de pensar el quehacer actoral– sería para el artista más que precisión artística: son raíces, autoconocimiento, energías por descubrir – según se sugiere. Ahora, para los fines de esta tesina, el comportamiento escénico pre-expresivo que –se dice– inicia en la existencia, en la composición y en la manifestación del cuerpo, es susceptible de ser explorado desde la experiencia subjetiva; y es esto, justamente, lo que se llevará a cabo en los capítulos siguientes.



## **CAPÍTULO II. LA ETNOGRAFÍA DE UN FENÓMENO TEATRAL**

## 2.1. Parte I. El Odin Teatret en América Latina

Según la documentación disponible, para 1964, el espíritu implacable de Eugenio Barba habría impulsado la creación de una de las compañías teatrales más sobresalientes del firmamento artístico: *Odin Teatret*. Fundando en las rúas de Oslo, Noruega, los cinco jóvenes rechazados por la Academia Nacional de Teatro – incluyendo a Barba–, se abrieron camino al sur para llegar a la que sería hasta el día de hoy su hogar, la ciudad de Holstebro en Dinamarca. Con dicho traslado, acaecido en 1966, no sólo se altera su localización geográfica, también su nombre, convirtiéndose en *Nordisk Teaterlaboratorium – Odin Teatret* (Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium, s.f.).

La consolidación del Teatro Laboratorio trajo consigo la oportunidad de la inmersión absoluta, de la disciplina categórica, del pacto sin tregua. La intención era una, dar principio a

un “teatro puro”. Un teatro como vehículo para encontrar otra cosa más allá del teatro. Una verdad sutil. Un oficio o ejercicio que es en sí mismo autopenetración, porque mientras se busca y se explora, se vive la experiencia de la búsqueda. Y ésta transforma y transgrede. (Cardona, 2012, p. 21)

Particularmente interesado en el vigor de los paradigmas colectivos de las sociedades que lograban escapar del yugo occidental, Eugenio Barba arriba –por vez primera– al continente latinoamericano a mediados de los años 70. En aquél entonces, la pesquisa teatral de los precursores del *Nuevo Teatro Latinoamericano* se hallaba profundamente comprometida con la denuncia comunitaria de la clase obrera y la revolución política. Con el telón de fondo referido, las propuestas intelectuales y artísticas del Odin Teatret no fueron del todo bien recibidas. Las interrogantes eran cuantiosas y las respuestas parecían no coincidir con el sentido combativo que se respiraba en los tablados (Cardona, 2012). Con relación a, la agrupación peruana *Yuyachkani* apunta:

Luego de ver un espectáculo del Odin, con mucho color, música, saltos espectaculares, emociones muy intensas, un despliegue acrobático sorprendente, nos preguntamos ¿qué cosa es? ¿Qué es el teatro para ellos? ¿Qué esperan del espectador? (...) El teatro popular opta abiertamente por una clase, y lo dice, no lo oculta, el trabajador de arte popular ejecuta su labor sobre una conciencia determinada, una conciencia que se interesa en conocer y que quiere transformar. (como se citó en Cardona, 2012, p. 36)

Las discrepancias en sus ópticas no impidieron posteriores ocasiones de encuentro e intercambio. Ya en 1976, el Odin se descubría participando del *Tercer Festival Internacional de Teatro de Caracas* (FITC), presidido nada menos que por su cofundador, el director teatral Carlos Giménez. La temática que los reunía era una muy significativa: “El futuro del teatro en los países del Tercer Mundo” (Cardona, 2012). Ese mismo año, y con una red de agrupaciones teatrales de Europa y América Latina, se apertura en la urbe de Belgrado la primera asamblea interdisciplinaria de Tercer Teatro (Barba, 1998).

La posibilidad de “organizar conferencias, mesas redondas, [presentaciones], debates con críticos, estudiosos y directores” (Barba, 1998, p. 210) del medio teatral y dancístico, permitió la consolidación de una íntima relación entre Eugenio Barba y el talante latinoamericano. “América Latina se ha convertido en un punto de referencia esencial para mí. Mantiene vivas las preguntas sobre el sentido del teatro” (Cardona, 2012, p. 43). Asevera el director italiano.

Para el año 2020, Eugenio y el Odin habrían sido cómplices de numerosos eventos artísticos y culturales de talle mundial –con plena intención de repercusión local– en diferentes sedes de la región latina del continente americano. Con el *Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho*, celebrado cada década desde 1978, su presencia ha sido particularmente reiterada en el Perú. Es aquí fundamental destacar la brega de la ya histórica agrupación teatral *Cuatrotablas* bajo la dirección del por siempre maestro Mario Delgado Vásquez (Cardona, 2012).

Tornando en el tiempo y continuando con los desvelos del Teatro Laboratorio Odin Teatret, se sitúan en 1979 y en 1981 –respectivamente– dos de los campos de acción más relevantes de su quehacer académico: la *International School of Theatre Anthropology* (ISTA) y el *Theatrum Mundi Ensemble*. Ambos proyectos tienen por objetivo 1) escudriñar los fundamentos técnicos sobre los cuales se erige la *presencia escénica*, y 2) llevar a cabo una serie de espectáculos bajo un conjunto de artistas provenientes de los más diversos estilos y tradiciones alrededor del mundo (Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium, s.f.). A propósito de ello,

Patricia Cardona (2012) relata el segmento de una conversación que sostuvo tiempo atrás con un músico cercano. En ella, se dejan leer las siguientes palabras:

Me dijo que estaba convencido de que las “asimilaciones” o “encuentros” o sincretismos luminosos de culturas “ajenas” se dan dentro de un riguroso desarrollo orgánico del oficio personal del artista o de un grupo, como creador. “No es solamente el hecho de aprender o asimilar las lecciones de otras culturas teatrales o musicales, sino de construir un oficio propio, relacionado con la sensibilidad y la propia construcción de sentido que encuentra espejos, impulsos, catalizadores, caminos en estas culturas. Es una incorporación vital a través del entrenamiento y el desarrollo expresivo de estas técnicas”. (p. 41)

Las exploraciones, los *trueques* y las sinergias del Teatro Laboratorio se advierten como una invitación al enrevesado viaje del autoconocimiento y la creatividad. Para asir la existencia es particularmente necesario el movimiento, la distancia y el contacto con la otredad. Saber quién se es requiere compromiso y contundente voluntad. El pesar latinoamericano sobre la identidad, es puntualmente, el responsable de que esas tierras resulten el escenario oportuno para retornar al sí mismo, al principio de todas las cosas. Aprender en la heterogeneidad es siempre accidentado y nunca perecedero (comunicación personal, como se citó en Hernández, 2020).

T.S. Elliot decía que nuestro ser es definido mediante las lecturas de otras culturas. Y épocas. Y territorios. Debemos identificarnos de alguna manera, rendirnos frente al otro. Al hacerlo, nos tenemos que recuperar. Esa recuperación hace que no volvamos a ser los mismos. (Cardona, 2012, p. 48)

Cabe mencionar que en ese último año también fue inaugurado el *Primer Encuentro de Teatristas de América Latina y el Caribe* en La Habana, Cuba. Lo que dicha reunión significó para el teatro latino fue trascendental para el reconocimiento de la multiplicidad de búsquedas teatrales a lo largo del continente (Cardona, 2012). Se admitieron las diferencias y los desacuerdos, pero también las similitudes y los destinos en común. T. S. Elliot, Eugenio Barba y el músico cercano de Cardona tenían razón.

### **2.1.1. El vínculo del tablado: México, el Odin Teatret y Argonautas Teatro**

En el otoño de 1984, gracias a la gestión del polifacético Bruno Bert –el entonces director del *Grupo teatral Ítaca*–, la coyuntura entre México y el Odin Teatret

vería su arranque bajo la controversial puesta en escena *Cenizas* de Brecht. Lo que se declaraba con la existencia de Barba y de su compañía de artistas efervescentes, no sólo se enfocaba en su vasto catálogo de propuestas teóricas y metodológicas actorales, también –y con abundante brío– en el advenimiento de un teatro que rompe con toda clase de esquemas y supuestos, que se rige bajo sus propios descubrimientos y que se experimenta nuevo (Cardona, 2012).

En la columna *Se alza el telón* del periódico *El Día*, la crítica teatral Malkah Rabell confesaba sus inquietudes y vulnerabilidades al respecto. “¿Por dónde empezar?”, se debatía.

es muy visible que lo que persigue [la agrupación] es (...) hacer de cada gesto, de cada movimiento, de cada grito ya mudo, ya audible, un experimento, una búsqueda de [expresión] novedosa, sin preocuparse mayormente ni de su belleza, ni de su claridad. El espectáculo carece de unidad. Su única unidad es Brecht, los recuerdos de su vida, los recuerdos de los personajes que pasaron por su existencia en aquella trágica época de la Escuela del suicidio (...). Más, aunque no todo se comprende y no todo se admite (¿para qué limpiar un pescado en el escenario, con todos los detalles técnicos?), queda la sugestión, un atormentador sentimiento de dolor, de angustia. Y uno piensa en lo dicho por los simbolistas: más vale sentir que comprender. (...) Al final de [la obra,] cuando el público sentado en el escenario de El Teatro del Bosque casi no aplaudió, me di cuenta que tenía el rostro cubierto de lágrimas. (1984, p. 20)

El teatro mexicano llevaba alrededor de 65 años cultivando la posibilidad de una teatralidad divergente, ontológica, dinámica, comprometida y universal. El modelo español benaventino habría sido el parámetro de los tablados desde 1875 y hasta 1932 con la instauración pagana e insurrecta del *Teatro de Orientación* –prolongación diligentemente lograda de “los ágapes del Teatro Ulises” (Ortiz, 2011, p. 297)–. Los *Contemporáneos* (Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Antonieta Riva Mercado, Clementina Otero, Stella Inda, entre muchos otros y otras) tenían un propósito: transformarlo todo. Las lecturas, principalmente, de Gordon Craig y Stanislavski allanaron las sendas por las cuales se transitaría.

Desde 1939, Seki Sano –el artista japonés entrenado con Stanislavski, Meyerhold y Vajtangov– se encontraría renovando el arsenal de conocimientos y prácticas teatrales nacionales, no únicamente desde las tarimas, también –y con mayor énfasis– desde las estancias pedagógicas. En sus cátedras –siguiendo a Ignacio Retes, su estudiante y asistente–, “el maestro [organizó] un sistema que dejó atrás

las proposiciones académicas para convertirse en un método de trabajo eminentemente práctico, cuya riqueza teórica nunca opacó la claridad del comportamiento actoral” (1996, p. 52).

Continuando esta tendencia, para 1956 –y una vez apuntalado tal *bagaje reformador*–, resulta sumamente evidente “la división tajante del teatro moderno entre la escritura dramática y la escritura escénica como dos escrituras que corren paralelas pero independientes” (Ortiz, 2011, p. 302). Si bien la tensión entre dramaturgos y directores nunca cesó, la oportunidad de *crear* el teatro les reveló un espacio de diálogo y convergencia donde la *renovación surrealista* y los *laboratorios escénicos* se descubrirían en marcha. Citando a Rubén Ortiz (2011),

podemos decir que la actuación, desligada de la necesidad de mimetismo se dio vuelo a sí misma en su singularidad: se descubrió que destacar la mera presencia plástica y sonora del actor podía potenciar tanto al texto como a la escena. (p. 303)

La institucionalización y academización del arte teatral, así como el surgimiento de *Poesía en Voz Alta*, trajeron consigo la consolidación de un aglutinado movimiento nacional que no sentiría su ocaso sino hasta mediados de los años ochenta. Entre la burocracia y la corporación autócrata de funcionarios que encabezaban –de forma ininterrumpida y sucesiva– toda la red de dependencias teatrales federales, la decadencia del paternalismo se vería inaugurada. Las discrepancias se agudizarían instantáneamente ocasionando lo que Ortiz ha denominado como “*la diáspora* de los grandes maestros del CUT [Centro Universitario de Teatro] hacia las instituciones privadas” (2011, p. 307). Para las y los artistas, estos organismos se tornarían lugares de emancipación y salvaguarda.

Roto, entonces, el lazo entre práctica y formación en las instituciones públicas y con los maestros en retiros exclusivos, la situación actoral en los años noventa retomaría el curso de la confusión babélica. A las instituciones públicas –escuelas y puestos públicos– llega la oleada de las primeras generaciones formadas en el CUT, que convivirán tanto con la vieja guardia (ahora considerada formalista) y con profesionales de otras escuelas. De manera que, sin estilo de conjunto o espíritu de articulación, sobreviene una mezcla de interpretaciones de los maestros que da como resultado una miríada de sistemas en cada [uno de los espectáculos]. (Ortiz, 2011, p. 310)

Para 1994, a casi diez años de su última estadía en México (1987 con *El evangelio de Oxyrhincus*), el Odin anunciaba su regreso nada menos que con la singular

puesta en escena Kaosmos. El ambiente nacional que les recibía no podía ser más ad hoc. Había las puertas que parecían paredes y las paredes que parecían puertas (Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium, s.f.). El archipiélago se había asentado y los cuestionamientos acerca del hecho de un teatro mexicano también. Aludiendo a Luis de Tavira (2002):

El dilema del teatro en México sigue siendo existir. Mientras que en otras latitudes y momentos es plantearse el éxito y la naturaleza de su éxito, en México seguimos tejiendo en el aire, sin condiciones de trascendencia social porque no nos hemos fundando la estabilidad que produzca un desarrollo. Seguimos produciendo como el país que quizá cuantitativamente realiza más montajes, pero en realidad no hacemos teatro, porque no articulamos un discurso entre nosotros. (como se citó en Ortiz, 2011, p. 315)

Con la diversidad rebosando tablados y programas de educación artística, el arribo de un nuevo siglo se contemplaba marcado por el contrasentido y el rebatimiento. Aquello no sólo presentía el conflicto inagotable, también la oportunidad de afianzar vínculos y construir puentes. Es esta última la que seduce e invita sin reparo a más de una compañía de teatro. Barba y su Odin fueron regla, nunca excepción.

El 8 de diciembre de 2005, en entrevista con Carlos Paul, periodista de La Jornada, Eugenio manifiesta:

mi manera de rebeldía es crear un teatro, un ambiente casi como una ecología del teatro que se separe –mediante su práctica y forma de pensar y de actuar– de lo que son los cánones dominantes de su propia cultura. Es una paradoja, es decir: tú no debes interpretar los valores de tu cultura, tienes que alejarte de ellos, porque sólo de esa manera puedes construir lo que es una cultura alternativa. (Paul, 2005)

Este acto subversivo lo apuesta todo al asombro. Si la creatividad devela la expresión originaria del mundo, es en virtud de la distancia. En aquél entonces, en el Centro Cultural Dragón de Jade –ubicado en Cuernavaca, Morelos–, Barba se hallaría impartiendo al *Arte Laboratorio La Rueda A.C.* –dirigido por Susana Frank y Aline Menassé– una conferencia/taller magistral denominada “La historia subterránea del teatro” (Paul, 2005). El compromiso trascendental de La Rueda en torno al fomento y acrecentamiento del modelo *Teatro Laboratorio* en la siempre desafiante América Latina, es una hazaña digna de elogiar.

Entre las demostraciones escénicas, los diálogos persistentes y las interacciones pedagógicas, la consonancia que hasta entonces se había gestado entre México y el Odin Teatret no podía más que continuar. En septiembre de 2008, “con motivo del proyecto México/Dinamarca” (Dirección General de Asuntos Internacionales, 2008), Barba regresa a suelo patrio bajo el auspicio del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta). En esta ocasión se presentaba con un itinerario que comprendía quince días de faena vasta e intensiva. La sede debía ser un espacio que tuviera la posibilidad de invitar y albergar a cientos de estudiantes y docentes de las Bellas Artes, por supuesto que la única contemplada por las autoridades sería el Centro Nacional de las Artes (Cenart) de la Ciudad de México.

Siguiendo al periódico de las Artes Escénicas, *Artezblai*, la intención esencial de la agrupación danesa es “convertir en implosión a escala actoral lo que antes fue explosión de energía” (*Artezblai*, 2008). Es precisamente esta búsqueda lo que les impulsa a crear y organizar “espectáculos, talleres, demostraciones y conferencias con un énfasis en la formación del actor” (Dirección General de Asuntos Internacionales, 2008). Aquí es donde la educación teatral compartida adquiere el significado de una transformación inagotable.

Hacia finales de agosto de 2010, en la por siempre magnífica ciudad de Guanajuato, el Odin se encontraría participando del *II Congreso y Festival Internacional “Los Siete Caminos Teatrales”*. Esta edición, impulsada por el Conaculta y la Universidad de Guanajuato, habría sido dedicada a la trayectoria y maestría sin igual de dicha compañía. En este ciclo de ponencias, obras y aplicaciones, a Barba le acompañan:

Julia Varley, actriz, directora y pedagoga; Kai Bredholt, músico, actor y compositor; Iben Nagel Rasmussen, actor, director, maestro y escritor; Jan Ferslev, músico, compositor, actor y maestro; Augusto Omolú, bailarín de danza clásica y moderna, actor y director, y Sofía Monsalve y Luciana Bazzo, productoras. (Cruz, 2010, p. 8)

Con un organismo interdisciplinario como este, no caen de sorpresa los alcances de sus análisis, asambleas, proyectos y producciones.

De acuerdo con las crónicas de aquel tiempo, “a casi una década de su visita en el centro norte del país, el Odin torna a la tierra del maíz. Gracias a los esfuerzos del



Centro Cultural Helénico bajo la dirección de Antonio Zúñiga, se concretó el intenso programa celebrado del 17 al 19 de enero, que incluyó dos presentaciones especiales del monólogo *Ave María*” (Secretaría de Cultura, 2020) –interpretado y desarrollado por Julia Varley en honor de la entrañable María Cánepa–, “una clase magistral [bajo el título *Pensando en Acciones y*] (...) la presentación del libro *La luna surge del Ganges: (...) mi viaje a través de las técnicas de actuación asiáticas*” (Secretaría de Cultura, 2020). Entre los boletos agotados y los recintos abarrotados, montones de personas se dieron cita en el tan esperado evento. Al respecto, en uno de los comunicados de la Secretaría de Cultura, se deja leer lo siguiente:

El domingo 19 de enero un público conformado por 405 espectadores apreció el despliegue escénico de la actriz Julia Varley quien, dirigida por Eugenio Barba, nos mostró mediante ejercicios específicos la elaboración de una dramaturgia corporal, una de las premisas principales de su Antropología teatral, cuyo trabajo no pertenece a la esfera de las formas, estilos y géneros, sino al bios (vida) del actor, a su presencia escénica. (2020)

Dando continuidad a la idea, en el periódico *La Razón*, Barba detalla: “las formas y los estilos de actuación en diferentes culturas son distintas, pero todos siguen las mismas raíces, pues permiten dar a sus diversas expresiones una fuerza de atracción para la percepción del espectador” (Campos, 2020).

Entre los asistentes de aquel histórico despliegue actoral, se localiza a una de las agrupaciones teatrales más relevantes y trascendentes de la ciudad de Toluca, Estado de México: *Argonautas Teatro*. Fundada y dirigida por Edgar Huitrón Martínez. Dicho grupo se ha identificado como un Teatro Laboratorio, particularmente comprometido con la exploración corpórea y el sumergimiento subjetivo de las y los creadores. Si bien el interés por la Antropología Teatral habría sido fundamento de su instauración y persistencia, la correspondencia entre los oriundos toluqueños y los viajeros de Holstebro se remonta, de forma física, al año 2016, según información periodística recabada para este trabajo: del 7 al 17 de abril –en la adoquinada urbe de Bérghamo, Italia– el maestro Huitrón se hallaría participando del *XV Encuentro Internacional de Antropología Teatral*, convocado nada menos que por el mismísimo Eugenio Barba y su Odin Teatret (Redacción *Así Sucede*, 2016).

Edgar Huitrón reconocía con exactitud el sentido de colaborar en un evento de tal envergadura. No únicamente se trataba de una de las compañías más influyentes del teatro del siglo XX, era también la ocasión de compartir y generar cognición fuera de la academia y más allá de cualquier frontera. Si estos Encuentros se distinguían por ser memorables, se debía a la entereza de quienes les integraban.

Tanto las propuestas teóricas/metodológicas de Barba, como los proyectos y festivales promovidos por el Odin, encarnan un proceso formativo que tiene por finalidad su consecuente difusión, intercambio y metamorfosis. En palabras de Huitrón:

se debe transmitir el conocimiento, (...) parte del trabajo ético es comunicar con generosidad (...). Creo que siempre (...) es importante dar lo mejor de uno en función de lo que se aprende, con la finalidad de que otros lo desarrollen; de lo contrario, nunca pasará nada y no creo en el egoísmo del [saber]. (Redacción *Así Sucede*, 2016)

La pedagogía ha encauzado la travesía del director Edgar y de sus Argonautas. El Teatro Laboratorio existe gracias a la comunicación, la práctica, el rigor y la reciprocidad. Ser cómplice y guía de las evoluciones artísticas de aquellos que resuelven integrar la agrupación, implica una determinación absoluta y una devoción voraz a los escenarios. Es en la inmersión donde el teatro da pauta a la expresión de las cosas del mundo antes de sí, donde se distiende la cercanía y surge la singular brecha creadora. La transferencia de cogniciones aviva el movimiento de las percepciones y habilita la oportunidad de mirar desde otro lugar y con otros elementos (comunicación personal, como se citó en Hernández, 2020).

Desde sus inicios, Argonautas ha navegado sobre estas aguas, se ha mostrado diligente y persuasivo ante la adversidad, ha salido avante y ha festejado grandes y dichosas victorias. Sus próximos veintiún años encarnan cada una de estas coyunturas (comunicación personal, como se citó en Hernández, 2020).

En su extenso y esmerado repertorio se ubican montajes de todas las clases, formas y categorías. El propósito es cautivar a cada uno de los elementos que posibilitan la existencia del arte dramático. Es un teatro que invita a quien esté interesado y que sacude a quienes ya le conocen y le ejecutan. Limitarse es frenar la aventura, y

aquí no hay tripulantes que gusten de tocar puertos (comunicación personal, como se citó en Hernández, 2020).

Entre las piezas montadas por el grupo –y por mencionar algunas– destacan *El Cid*, de Pierre Corneille; *Detritus del Laberinto*, basada en el “Hilo de Ariadna” de Leopoldo Flores; *Hor – El interminable ocaso del tiempo*, creación colectiva con Armando Pineda; *Los Pilares de Doña Blanca*, de Elena Garro; *La Asamblea de los Animales Apestados*, de Lauro Olmo; *Nosotras que los queremos tanto...*, de Hugo Salcedo; *Flechas del Ángel del Olvido*, de José Sanchis Sinisterra; *Sunt Lacrimae Rerum*, basado en la obra de la exposición “Leopoldo Flores. Una Mirada Interna” –pulso y motivo de este escrito–; *Edipo Rey*, de Sófocles; *Altazor*, de Vicente Huidobro; y *La Guerra de los Semblantes en Cuarteto*, de Heiner Müller – esta última bajo la dirección de Dalia Inés Contreras Gonzaga, integrante de Argonautas Teatro desde hace más de diez años (comunicación personal, como se citó en Hernández, 2020).

Como se verá, para quienes integran el grupo *Argonautas*, uno de sus primordiales desvelos es dilucidar la condición humana y todo el universo que le subyace. Las situaciones cotidianas suelen presentarse como el móvil perfecto para hacerlo; no obstante, es imposible olvidar los diálogos caóticos, los silencios prolongados, los trazos corporales, la música, los vestuarios y las escenografías. *Argonautas* se experimenta como un espacio fuera del tiempo, como una vibración, como un eco (comunicación personal, como se citó en Hernández, 2020).

Entre las partituras orgánicas y la composición escénica de las y los artistas, los espectáculos dimensionan múltiples niveles de lectura e intelección. Su entrelazamiento busca ser develado por el espectador. Edgar Huitrón asevera: “por un teatro que estimule la lucidez” (comunicación personal, 21 de septiembre de 2019, como se citó en Hernández, 2020, p. 24).

Su historia se desenvuelve en las tarimas, y es ahí donde Argonautas Teatro habla por sí mismo.

## 2.2. Parte II. La etnografía de un fenómeno teatral

El sistema de producción de datos desarrollado a lo largo de la presente investigación encuentra su origen en el estudio y tratamiento de la ciencia etnográfica, así como en su manifiesta e histórica relación con el acontecer antropológico. “La etnografía –en su triple acepción de enfoque, método y texto– es un medio” (Guber, 2011, p. 16) que –a través de la experiencia vivida, el entrelazamiento con el otro y la connaturalidad entre el ser humano y el mundo– hace posible, desde la percepción de sus actores, la comprensión y aprehensión de los muy diversos fenómenos socio-culturales.

La especificidad de este enfoque [atañe], según Walter Runciman (1983), al elemento distintivo de las ciencias sociales: la descripción. (...) Este sentido de “descripción” corresponde a lo que suele llamarse “interpretación”. Para Clifford Geertz, (...) la “interpretación” o “descripción densa” reconoce los “marcos de interpretación” dentro de los cuales los actores clasifican el comportamiento y le atribuyen sentido. (2011, p. 16-17-18)

Atendiendo a estos principios epistemológicos del método etnográfico, es que las siguientes líneas se redactan en primera persona, pues la intención fue apostar por la vivencia.

En marzo del 2018 –agudamente cautivada por su *Nosotras que los queremos tanto*–realicé el primer acercamiento al hecho artístico de *Argonautas Teatro*. En el segundo reporte del mes se deja leer el siguiente pasaje:

he tenido la oportunidad de presenciar lo que ellos denominan “entrenamiento”, el cual tiene lugar los días sábados y domingos en un horario de 2:00pm a 6:00pm y de 12:00pm a 3:00pm respectivamente. Se [efectúa] en las instalaciones del Teatro Universitario de “Los Jaguares” ubicado en la Calle Valentín Gómez Farías No. 610, La Merced, 50000 Toluca de Lerdo, Edo. de México. (p. 2)

Si bien los espacios pueden cambiar de acuerdo a las necesidades propias de cada montaje –como será evidenciado ulteriormente–, la mayor parte de sus entrenamientos tienen lugar en dichas instalaciones.

Esos días pude observar dos cuestiones que marcaron por completo el camino de esta pesquisa académica: 1) el énfasis en los movimientos corporales y 2) la utilización de un lenguaje técnico particular. Se realizaron descripciones de cada

uno de los ejercicios, así como listados de grafemas a las que denominé “palabras clave” (Véase Tabla 3).

**Tabla 3**

*Los elementos discursivos del training*

Eugenio Barba – Antropología Teatral	Vibración
Training – Control corporal	Estímulos
Energía	Experiencia
Equilibrio	Movimiento
Fluir	Técnica
Centros del cuerpo	Conciencia del cuerpo
Intención	Conexión con el otro
Cambios contundentes	Apertura de canales
Cuerpo extra-cotidiano	Ejercicios integrales

*Fuente:* Primer acercamiento etnográfico en el año 2018.

Para dar inicio al proceso de reconocimiento de los marcos de interpretación del grupo, tuve que hacer una pausa e investigar quién era Eugenio Barba, qué era la Antropología Teatral y qué significaban aquellas locuciones emitidas a lo largo de los entrenamientos. Al mismo tiempo, y singularmente interesada en la corporalidad, arribó a mis manos la *Fenomenología de la Percepción* de Merleau-Ponty. Este instante, es quizás, el punto de inflexión más trascendente en el viaje.

Una vez empapada del lenguaje propio de la Antropología teatral, y ansiosa por redescubrir, reportar y comprender la exploración artística corporal de Argonautas Teatro –con el bagaje fenomenológico de Merleau-Ponty–, me dispuse a regresar a campo y terminar lo que había iniciado.

El período formal de trabajo etnográfico tuvo lugar del 21 de septiembre de 2019 al 07 de diciembre del mismo año. Si bien los entrenamientos se llevaban a cabo los fines de semana, continuamente se perseguía la manera de extenderlos –ya sea con horas o con días–. Por su parte, la puesta en escena de *Sunt Lacrimae Rerum*

fue presentada cada sábado a partir del 16 de noviembre y hasta el 7 de diciembre de 2019.

En aquel momento, *Argonautas Teatro* se hallaba integrado por la presencia de 8 actrices, 7 actores y un director (más adelante se podrán leer sus nombres). Todas y todos participaron de los entrenamientos y, correlativamente, de la construcción de *Sunt Lacrimae Rerum*. Los vínculos corporales desplegados en estos espacios fueron articulados por medio de las siguientes técnicas:

1. Observación directa
2. Entrevista no directiva – *Hallazgos grupales*
3. Registro y categorización de información – Reportes de trabajo en campo
4. Registro con herramientas audiovisuales (cámara de vídeo)

Dicho procedimiento metodológico se encuentra constituido por tres elementos de vital relieve: 1) la interacción entre –y con– los actores sociales, 2) el proceso de apertura hacia otras reflexividades y 3) la elaboración de mi experiencia intelectual en campo.

En la *observación directa* se originan los actos de reciprocidad y de unidad colectiva, así como la captación de información significativa en el cotidiano de los actores sociales; es en la interacción donde aparece el sentido y, por lo tanto, el contraste y la problematización.

En lo que respecta a las *entrevistas no directivas*, la intención primordial es mantener el carácter performativo de las conversaciones a través de la libre asociación de temas y conceptos. Parte sustancial del cúmulo de conocimientos proporcionados por esta técnica, se ha conseguido en virtud del diálogo que se desarrolla al concluir la actividad corporal de los entrenamientos. En este espacio cada integrante tiene la posibilidad de expresar las sensaciones, los pensamientos, las emociones suscitadas, experimentadas en la práctica anteriormente efectuada. Ello trajo consigo la elaboración de una *categorización diferida*, es decir, de aquella que surge en el interior del repertorio metacomunicativo de los informantes – los conceptos se reintegran a la experiencia y los testimonios resultan encarnados.

Es en la descripción y en el registro de la información obtenida en campo donde se halla la coexistencia vivencial entre teoría y referente empírico del fenómeno artístico de Argonautas Teatro. Es aquí donde convergen las múltiples y heterogéneas reflexividades; donde se construye, define e interpreta una situación. Dice Rosana Guber, “un buen registro es, a la vez, una ventana hacia afuera y hacia adentro” (2011, p. 109).

### **2.2.1. Tablero de dirección**

A su manera, este recorrido etnográfico se presenta como la manifestación literaria de una acción dramática – *una pieza teatral*. Dividida en dos partes, el lector queda invitado a elegir una de las posibilidades siguientes:

- El primer recorrido se deja leer en la forma corriente y termina en “Sunt Lacrimae Rerum” –Figura 14–, al pie del cual se deja ver la palabra *TELÓN*.
- El segundo recorrido se deja leer empezando por “Sunt Lacrimae Rerum” y siguiendo, luego, con “Argonautas Teatro” –Figura 1–.

En el deseo por allanar la lectura de la misma, brota la necesidad de llevar a cabo los siguientes apuntes:

- Se encontrarán entrecomillados y con negritas los títulos correspondientes a cada sección.
- En cursivas se hallará la descripción del contexto en el cual se desarrolla cada acto, cuadro y escena; así como la descripción de los movimientos y sentires del cuerpo artístico –actores, actrices, director–.
- En negritas se observará el nombre de cada personaje al momento de interactuar.
- Entre corchetes aparecen las actividades de cada personaje.
- Al finalizar cada sección se hará presente la palabra *TELÓN* que equivale a la palabra *Fin*.

### 2.2.2. Argonautas Teatro

#### Figura 1

*Argonautas Teatro*



*Nota.* La fotografía busca ilustrar la exploración corporal y la experiencia del movimiento en el hecho artístico de Argonautas Teatro. Edgar Huitrón, Orlando Ceballos y Viridiana García. 02 de noviembre de 2019.

*Un acto, dos cuadros*

*Personajes*

Edgar Huitrón – [director, maestro, actor]

Dalia Inés – [actriz, cuerpo artístico]

David Álvarez – [actor, escenógrafo, cuerpo artístico]

Liz Albarrán – [actriz, cuerpo artístico]



Bruno Calzada – [actor, cuerpo artístico]  
Isabel – [actriz, cuerpo artístico]  
Jonathan Neri – [actor, cuerpo artístico]  
Viridiana García – [actriz, cuerpo artístico]  
Rodrigo Contreras – [actor, cuerpo artístico]  
Omar Saga – [actor, músico, cuerpo artístico]  
Paola Molina – [actriz, cuerpo artístico]  
Orlando Ceballos – [actor, cuerpo artístico]  
Jazmín Carmona – [actriz, cuerpo artístico]

*Primer cuadro*

*El teatro Universitario Leopoldo Flores en la alta y gélida capital mexiquense: Toluca. Sala principal, tercera sección. Al fondo, un muro negro se extiende hasta alcanzar el techo. Sobre ella, el mural transportable “La transición del tiempo”. Los costados se visten de blanco. Se exhibe la obra completa “Los caballos”. Rojos, negros, azules, ocre. Trazos firmes, trazos dislocados; evocando, quizás, al denominado “arte parkinsoniano”. Sobre el suelo, la pintura de un Ícaro desesperado por alcanzar el punto más alto en el cielo: el sol.*

*Escena I*

*La luz del día ilumina la escena. Dispersos y dispersas, andando alrededor de la sección, se encuentran los actores y las actrices. Edgar observa, escucha, ejecuta, comenta; capta la atención de quienes le escuchan.*

**Edgar:** (...) estiramos las piernas, le doy masaje a las rodillas sin perder la tracción de los músculos del abdomen y sin perder tensión en los omóplatos. Vienen intenciones de los omóplatos para usar los brazos.

*El cuerpo artístico desliza las manos a lo largo de las piernas. Los pasos se llevan a cabo haciendo énfasis en la constitución del pie: talón, planta y vértices de los dedos.*

**Edgar:** Exhalo profundo. Llegamos a cuclillas –Figura 2–. En cuclillas sumimos el abdomen. El esfuerzo se concentra en el abdomen. En China hay una escuela que enseña artes marciales en donde no hay sillas, para que los niños puedan sentarse en cuclillas, y cuando van al comedor, el comedor está a esa altura; se ponen en cuclillas cuando comen, lo hacen segunda naturaleza. Entonces piensen lo que de los ejercicios adquieren: estamos tratando una segunda naturaleza.

## **Figura 2**

*La práctica de un cuerpo dilatado*



Edgar Huitrón. 18 de octubre de 2019.

*Continúa el desplazamiento. La espalda se halla recta, al igual que el cuello. Los brazos no tocan el suelo; se ubican por encima de las rodillas –y pueden o no palparlas– formando una especie de semicírculo.*

**Edgar:** Se colocan en seis puntos y comienzan a trabajar con la tracción de los músculos del abdomen y la pelvis en el espacio. Recuerden que vamos a sacar provecho de esta tensión de los brazos; siento los omóplatos, extendiendo. Comenzamos a construir desde los talones la retención para que desde el abdomen se pueda proyectar la espalda; la nuca se proyecta para proyectar la coronilla.

*El cuerpo se coloca paralelo al suelo sobre la punta de los pies, las rodillas y las palmas de las manos. El abdomen se contrae de tal manera que la curvatura en la espalda se deja ver. Ahora se trata de un transitar en gatas. Con la flexión en los brazos se busca estimular los omóplatos; el movimiento se alarga cuando el brazo se estira completamente y pasa por encima de la cabeza.*

**Edgar:** Comenzamos a trabajar con la versión en donde lanzo mi talón, plantas de los pies, base de los dedos y me desplazo. Y las diversas variantes de ello. Estimulen los omóplatos, estimulen la columna vertebral; entra en juego la columna vertebral, que se estire; acuérdense que la idea es que la columna pueda encontrar su ductilidad. La ductilidad es necesaria, nos decía un japonés “la ductilidad es un recurso sumamente importante en la espalda” y lo mismo para un personaje, dependiendo de cómo articulo la espalda estoy articulando la vitalidad del personaje: le doy su vitalidad. Si hay una vitalidad, estamos proyectando a través de la columna; entre más dúctil sea la columna todo el cuerpo va a responder a esa ductilidad. Una columna dúctil se traduce en un cuerpo dúctil.

*Entre cada movimiento las bases de los dedos se pueden hallar y así formar una especie de abanico con las piernas: separadas la una de la otra las rodillas están pegadas al suelo y la cadera está en línea recta respecto a la espalda. Así mismo, entre cada movimiento, se puede estirar la pierna restante y, cuando sea momento de cambiar de posición, no es necesario que las bases de los dedos se encuentren, pueden permanecer separadas. La columna se estimula a cada paso: se estira, se contrae; sube, baja; va de un lado a otro.*

**Edgar:** Vamos a pasar a la versión donde en seis puntos traccio músculos del abdomen, elevo rodillas, hago un plié con los brazos y ahí busco el desplazamiento –Figura 3–.

### Figura 3

*Entre el instinto y la técnica*



Bruno Calzada. 18 de octubre de 2019.

Es importante que se involucren los omóplatos. Como ustedes verán es más fácil desplazarnos siempre con la intención de mantener el paralelo entre las espinillas y el suelo. Ahí es donde necesitamos más fuerza de abdomen, necesitamos una tracción continua..., es cuando la pedimos a la columna vertebral. Disfruten ese momento, este ejercicio es la mejor forma de despertar todo el cuerpo y de que pueda convertirse en un cuerpo dúctil; obviamente siempre y cuando esté la consciencia. Flexiono, contraigo los brazos: retención. Desde la columna siento la intención de la nuca.

*El movimiento de los brazos se puede alargar jalando hacia atrás el codo, estirando hacia arriba y bajando poco a poco hacia el suelo.*

**Edgar:** Puedo descansar estirando empeines. Es muy importante el trabajo porque se enfoca en los músculos del abdomen. Recuerden que los músculos del abdomen tienen muchas capas y tienen que ejercitar desde la capa más profunda del abdomen, involucrando todo el cuerpo.

*Transición: descanso. Las espinillas se colocan sobre el suelo, las rodillas están flexionadas, las nalgas se encuentran con los talones y los empeines se estiran; el torso se pega a los muslos, las manos se entrelazan y estiran los brazos ya sea hacia enfrente o hacia atrás –sobre la espalda–.*

**Edgar:** Me hincaré, voy de cuclillas, y en cuclillas comienzo a desplazarme; importante abrir rodillas. No pierdo la intención del abdomen, ni pierdo el principio de estimular los omóplatos. *La espalda y el cuello mantienen una línea recta que va desde las nalgas; logran formar ángulos de 90° y 45° según sea la posición de los brazos. Los brazos mantienen dos posiciones diferentes: en la primera están estirados hacia abajo, dejando que las yemas de los dedos se encuentren con el suelo; en la segunda, se hallan por encima de las rodillas –teniendo o no contacto con ellas– formando una especie de semicírculo. Las rodillas se mantienen separadas. El énfasis en la constitución del pie permanece. Los omóplatos se estimulan yendo de atrás hacia adelante y viceversa.*

**Edgar:** Estiro piernas y me desplazo. *(El tronco se dobla hacia el frente –siguiendo la línea del horizonte–, los brazos se estiran y, dependiendo de la flexión de las rodillas, las manos logran o no tocar el piso).* Viendo al mundo voy a recuperar, vertebra por vertebra, la posición; reconstruir vertebra por vertebra la línea de la columna hasta llegar al cráneo. *(Se realiza un plié profundo y lentamente el cuerpo se erige: piernas, espalda, cuello y cabeza. Lo brazos se mantienen estirados, los codos están separados del cuerpo y el movimiento en los omóplatos continúa).* Estiro el cuello. Unimos omóplatos sin que pierdan su ductilidad. Estiramos todo el cuerpo..., un plié medio con honda inhalación para construir la idea de bajar y ¡PA! Jálalo. *(Piernas y brazos se estiran; las primeras terminan sosteniéndose sobre la punta de los pies, y los segundos se elevan lentamente hasta encontrarse por encima de la cabeza –Figura 4–).* Si se dan cuenta es un movimiento contrario, es también una peripecia, se podría considerar así; le hago creer o me hago creer que voy a hacer otro, pero en realidad es para alcanzar el cielo. Voy muy lejos lo más lejos que pueda, la elongación viene desde el abdomen.

## Figura 4

*Desde el contrasentido: entrenamientos y teatralidades. Parte I*



Liz Albarrán. 02 de noviembre de 2019.

Aterrizo sobre talones y llevo el tronco hacia adelante; vamos en esta marcha y estiramos los brazos. No es una marcha rígida, hay que involucrar las rodillas, la cadera, la curva de nuestros pies. Si necesito corregir mi espalda llevo los brazos hacia atrás y estiro para mantenerme perpendicular siguiendo la intención de la nuca. Tracción en los músculos del abdomen, libera cadera, rodillas hacia afuera. Acuérdense que el peso se distribuye entre el talón, planta de los pies y base de los dedos. Disfruta esa situación, ese momento de crisis.

**Edgar:** Plié, tronco hacia las rodillas, bajamos. Traccio músculos del abdomen. Que el ombligo toque la columna vertebral; decide que el ombligo va hacia la columna vertebral. *(El desplazamiento continúa y el énfasis en la constitución de los pies también)*. Vamos a cuclillas –Figura 5–. Voy a trabajar con los talones suspendidos, vamos a unir talones, retención; abrir rodillas, abrir espalda, juntas omóplatos.

## Figura 5

*Desde el contrasentido: entrenamientos y teatralidades. Parte II*



Cuerpo artístico. 18 de octubre de 2019.

El acometido es suponer que tenemos una especie de resorte y vamos trabajar esta idea de despegar los pies del suelo. (*Se da un salto corto sin despegar los pies del piso –flexionando, únicamente, las piernas–; el torso se inclina hacia adelante sosteniéndose con la palma de las manos; las piernas se estiran de tal manera que forman, en conjunto con el torso, una uve invertida; los pies se separan del suelo y direccionan hacia un lugar nuevo en el espacio. Regresan a cuclillas, se repite el proceso*). El propósito es que existan distintas versiones de cómo despegar los pies del suelo. Estira de aquí –cuclillas–; intención ¡PUA!

*Versión #1: cuclillas, flexión, extensión de piernas, pies separados del suelo, brazos estirados hacia abajo, regreso a cuclillas. Versión #2: cuclillas, flexión, el cuerpo se conduce entero al piso gracias al impulso producto del salto corto. Las posibilidades son diversas: 1) caer sobre el costado derecho o izquierdo del cuerpo –Figura 6–, mantenerse quieto o dar un par de vueltas; 2) caer sobre la espalda o el pecho; 3) caer sobre las rodillas; 4) apoyar las plantas de las manos sobre el*

*espacio y realizar volteretas hacia el frente; 5) llevar la espalda, la cadera y las piernas hacia atrás para lograr otro tipo de volteretas.*

## **Figura 6**

*Desde el contrasentido: entrenamientos y teatralidades. Parte III*



*Nota.* Rodrigo Contreras y Liz Albarrán. 18 de octubre de 2019.

**Edgar:** *Vamos a cuclillas y estiramos piernas. (El tronco es doblado hacia adelante –siguiendo la línea del horizonte–, los brazos se extienden también hacia el frente, la columna se alarga y se estimula a cada paso –su curvatura se deja ver–. El desplazamiento es continuo, se hace énfasis en la flexión de las piernas al caminar –plié profundo–, así como en la constitución de los pies). Recuerden que los brazos hacia atrás es para replantearnos y estirar la espalda. Ahí descanso un poco, puedo bajar los brazos a la altura de los pies. Ahora vamos a jugar con la idea de crear saltos. (El compás se abre aproximadamente a la altura de los hombros y el desplazamiento se detiene; las piernas realizan un flexión corta y veloz. Al término de cada flexión, es decir, en el momento en que las piernas se encuentran extendidas, la espalda se arquea –Figura 7– y los pies se elevan sobre las puntas; es ahí cuando se produce un salto. El salto puede conducir a otro punto dentro del espacio y, desde ahí, replicar el ejercicio).*



Trabajamos con esta idea de contraer, de modo que llega el salto y sigo el salto. Pueden colocar las manos por encima de los muslos. Produzcan esa reacción; es tan profunda que arquea la espalda y los hace despegar los pies del suelo. Esa intención que lleva a ascender más lejos.

### **Figura 7**

*Desde el contrasentido: entrenamientos y teatralidades. Parte IV*



Isabel, Edgar Huitrón y David Álvarez. 18 de octubre de 2019.

**Edgar:** Tenemos dos variantes en el siguiente ejercicio. El primero: cuando se produce el salto, se va a intentar aterrizar sobre un punto de apoyo. El segundo: cuando se produce el salto, se busca aterrizar sobre las puntas de los pies, elevando los talones. El tiempo que estaremos sosteniendo el aire depende del salto. Los talones se van a mantener separados. Flexionamos, estiramos piernas y estiramos manos. Lo importante es el impulso desde la columna; estiro la espalda para trabajar el centro de las piernas. Mantengo tracción en el abdomen y trato de involucrar omóplatos.

*El ejercicio combina el aterrizaje sobre dos piernas y sobre una sola. Los brazos pasan de estar desplegados hacia al suelo, a estar flexionados a la altura de los hombros con los antebrazos colocados hacia arriba; pueden ubicarse tanto a los*

*costados como al frente del torso. Las manos adquieren una posición singular: se encuentran dobladas hacia enfrente –la palma da hacia el piso–; en conjunto con el antebrazo forman un ángulo de 90°. Cuando se está sobre un punto de apoyo, los brazos se flexionan; cuando se está sobre ambos puntos de apoyo, los brazos se extienden. En la segunda variante, el ejercicio combina el aterrizaje sobre dos piernas y sobre las puntas de los pies. Cuando se está sobre las puntas de los pies, lo brazos –que mantienen las mismas características que la variante anterior– se flexionan; cuando se está sobre ambas piernas, los brazos se extienden.*

**Edgar:** Bien, ahora nos quedamos aquí (*piernas rectas, torso doblado*). Estiro piernas, flexiono; nos ayudamos de nuestras nalgas para sacudir..., desde la planta de los pies hasta la cabeza. Plié y nos vamos parando, reconstruyendo la columna. (*Se reanuda el desplazamiento. El cuello aún se encuentra inclinado hacia abajo*). Primero nos vamos a elevar sobre las puntas del pie..., arriba. (*Los brazos, el cuello y la cabeza son llevados hacia arriba*). Aterrizamos, pero no mires; me proyecto, abro mi ser, se abre mi pecho lo más lejos que se pueda. (*Los talones descienden, la cabeza y la espalda se conducen hacia atrás tanto como sea posible, los brazos se alargan hacia los lados y siguen el movimiento del torso*). Arriba. (*Los brazos se estiran completamente hacia arriba, las manos están abiertas –Figura 8–*).

### **Figura 8**

*Desde el contrasentido: entrenamientos y teatralidades. Parte V*



Edgar Huitrón. 18 de octubre de 2019.

Plié, bajo brazos. (*Llega el momento del plié y los brazos comienzan a bajar poco a poco*). Metemos el andamio.

### *Segundo cuadro*

*El mismo espacio, minutos más tarde. Al centro de la escena, sobre el Ícaro pintado, aparece un andamio. Se trata de una estructura metálica dispuesta sobre cuatro ruedas; sus medidas se encuentran entre los 2 metros de ancho por 3 metros de largo. Con una separación de aproximadamente 40 cm entre ellas, en la parte superior se hallan colocadas, a manera de peldaño, un par de tablas de madera que van de un extremo al otro.*

### *Escena I*

*Los actores y las actrices están situados alrededor del andamio, separados los unos de los otros, formando un semi círculo. Los movimientos corporales que están ejecutando no tienen ningún tipo de orden, no siguen ninguna coreografía, no se restringen –Figura 9–.*

## **Figura 9**

*Desde el contrasentido: entrenamientos y teatralidades. Parte VI*



Isabel y Viridiana García. 19 de noviembre de 2019.

**Edgar:** El cuerpo no es casualidad, es causalidad; con su dilatación se logra el aquí, el allá, la continuidad y el todo dado al presente. El cuerpo humano posee reflejos de la vida universal: instintos, energía. Es aquí donde se halla el fundamento de los principios que retornan.

*Todo el cuerpo está involucrado, no hay parte que permanezca estática; desde la cabeza y el rostro, pasando por el cuello, los omóplatos, los brazos, las manos, el abdomen, la columna vertebral; hasta llegar a la cadera, los glúteos, las piernas, rodillas, pies, dedos.*

**Edgar:** Pueden trabajar con suspiros, acuérdense, suspiros y si encuentro un sonido lo sostengo.

*Con los movimientos en el torso y en las extremidades se hacen aparecer los movimientos vocales; sonidos diversos que van desde suspiros, hasta vocales y gemidos. Asimismo, los movimientos pueden ejecutarse ya sea manteniendo el cuerpo erguido, en cuclillas, sobre las rodillas, sentado, –Figura 10– tendido sobre el suelo, tendido sobre el suelo y levantando las piernas y brazos..., las posibilidades son múltiples. Los giros, volteretas, flexiones y contracciones son recurrentes.*

### **Figura 10**

*Desde el contrasentido: entrenamientos y teatralidades. Parte VII*



Jonathan Neri y Liz Albarrán. 19 de noviembre de 2019.

*El cuerpo artístico va tomando turnos –de acuerdo a las indicaciones del director– para interactuar con el andamio.*

**Edgar:** El director adquiere la responsabilidad de proponer actos creativos que contribuyan a la exploración artística de los actores y actrices; se generan oportunidades de creación. La búsqueda individual de cada actor y actriz; sus particularidades, versiones e inteligencias; la transición en sus estados de consciencia encarna el principio constante de la exploración artística. Para lograr el “sentido de verdad” es necesaria la presencia de un pensamiento complejo; la transformación del actor en sí mismo; una evolución concreta.

*La primera en pasar es Paola, el resto continúa con la exploración corporal. La interacción de Paola inicia tocando con las manos uno de los costados inferiores del andamio; con ayuda de las piernas comienza a escalar hacia la parte superior y logra sentarse en la primera de las tablas; pasa su cabeza, sus brazos y sus piernas entre los tubos y compartimentos de la estructura; lleva una de sus piernas y su torso a la tabla más alta. Transición: Liz. Liz comienza su interacción en la parte inferior del andamio –Figura 11–; con ayuda de las piernas se cuelga de entre los tubos y lleva la cabeza hacia atrás, dejando que los cabellos caigan hacia el suelo, la espalda logre estar curva y los pies toquen la primera de las tablas de madera; se prepara para escalar hacia la parte superior de la estructura y, una vez ahí, se sienta, se para, se acuesta sobre las tablas, va de una a otra, trabaja constantemente con suspiros; baja lentamente por uno de los costados. Transición: Viri. La interacción de Viri arranca en uno de flancos inferiores del andamio; con delicadeza, palpa los tubos de metal y las conexiones entre estos; se dirige a la parte superior de la estructura y, en cada paso, recorre con el talón, la planta y los dedos de los pies los tubos de metal y las conexiones entre ellos; una vez en la primera de las tablas de madera, se coloca en gatas y la atraviesa de cabo a cabo; sube a la tabla más alta, se sienta, gira suavemente sobre sus rodillas hasta llegar al otro extremo; con ayuda de sus piernas, se sostiene de las tablas y los tubos con la intención de llevar su torso hacia atrás, de dejarlo caer –la cabeza se encuentra muy cerca del suelo y los brazos se hallan estirados hacia los costados–. Transición: Dalia. Dalia inicia su interacción en la*

*parte inferior del andamio; con ambas manos toca, cuidadosamente, los tubos que hacen posible la estructura; se dirige a uno de los costados y comienza a subir; ya en la primera tabla, tiende lentamente su espalda y cabeza –los brazos se mantienen explorando las superficies y las piernas se flexionan y estiran incesantes–. –Figura 11–.*

### **Figura 11**

*Una extensión de la síntesis corpórea. Parte I*



Liz Albarrán a la izquierda. Dalia Inés a la derecha. 29 de noviembre de 2019.

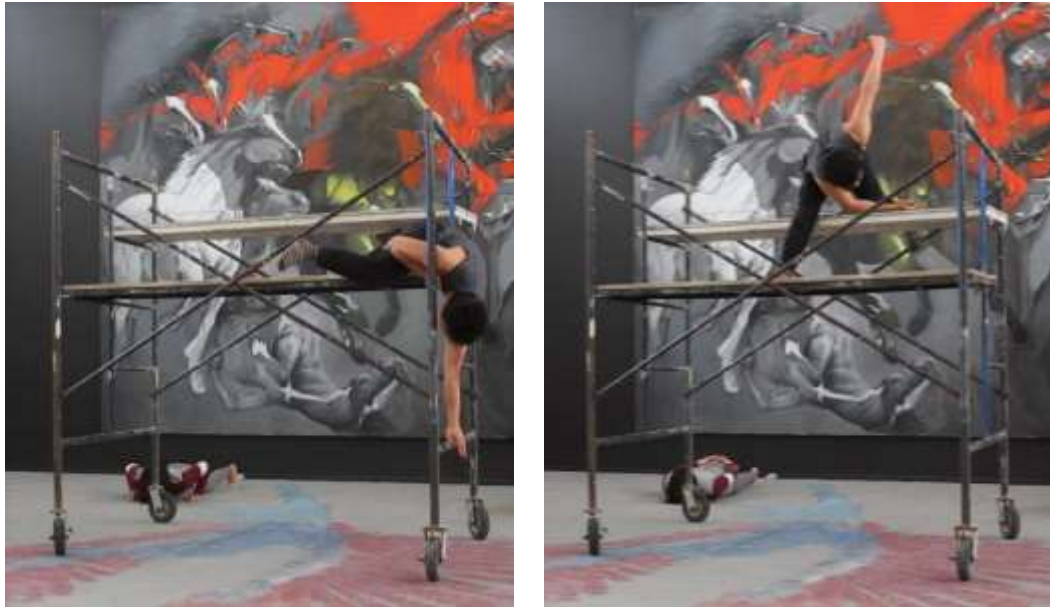
**Edgar:** Conforme vayan subiendo al tubular, recuerden que también ha medida que me voy relacionando con los sentidos puedo comenzar un juego de apropiación, es decir, ahora es otro terreno. Primero es un andamio como tal, pero después puede adquirir otros significados para mi o puede convertirse en algo diferente. ¿Cómo hacer para que el andamio ya no sólo se vea como un andamio, sino que pueda ser otra cosa?

*Transición: Omar. La interacción de Omar comienza en uno de los lados del andamio; firme se sostiene de los tubos y lleva su cuerpo a la primera de las tablas; una vez arriba se sitúa sobre los tubos del frente y, con ayuda de los tubos de los flancos, recorre cada compartimento que encuentra, pasando todo el*

*cuerpo por el medio, subiendo, bajando, flexionando y estirando pies, rodillas, brazos, torso, cadera, cabeza; una de sus posturas más recurrentes es conducir la espalda hacia atrás, dejarla caer de modo que la cabeza se encuentre cerca del suelo. Transición: Jonathan. Jonathan arranca tocando la rueda de uno de los costados del andamio; con las manos recorre lentamente el tubo que se alza sobre la rueda; pasa a los tubos del frente del andamio y los palpa con tal fuerza que deja salir el sonido del metal; atraviesa la estructura de punta a punta y comienza a subir saltando entre los compartimentos; ya en la tabla más alta camina sobre la madera y se apoya sobre las manos, con las cuatro extremidades explora la superficie y la hace sonar; pronto se dirige a la tabla baja, se ubica en el medio sobre las rodillas, lleva el torso sobre la tabla más alta, lo deja reposar, estira los brazos hacia los lados y mueve las palmas de las manos. Transición: Orlando. La interacción de Orlando inicia en uno de los flancos del andamio; coloca la cadera sobre uno de los tubos, el cuerpo se suspende, deja caer el torso hacia un lado y las piernas hacia el otro, de modo que se halla flexionado por la mitad; se dirige hacia la primera tabla y en el trayecto, con los pies y las manos, hace sonar el metal de los tubos y la madera de las tablas; una vez arriba se recuesta cabeza abajo sobre la superficie, se para, se hinca y se vuelve a recostar; lame las tablas y los tubos, produce sonidos que parecen ser gemidos; explora la tabla superior y deja que sus brazos caigan sobre ella como si no tuvieran fuerzas para evitar el golpe; hace sonar la madera –Figura 12–.*

## Figura 12

### *Una extensión de la síntesis corpórea. Parte II*



Orlando Ceballos. 29 de noviembre de 2019.

**Edgar:** Parte sustancial del teatro es la apropiación del espacio y el contexto en el que se desarrolla. El ser humano invade al objeto: los elementos adquieren su valor a través de las sensaciones, las significaciones y la apropiación. Es gracias a la sinergia con los artistas que el espacio y los elementos en él adquieren otra cualidad.

#### *Escena II*

*Impulsado por los actores y las actrices, el andamio se encuentra en movimiento constante alrededor de la sala; es desplazado de un lado a otro, generalmente rotando sobre su propio eje.*

**Edgar:** Recuerda, reconoce el andamio, la corporalidad a través de él y la síntesis. Los sentidos son tus herramientas: es a través del gusto, del olor, de los sonidos, la observación y las texturas que se dará la apropiación del acto.

*El cuerpo artístico se halla explorando la estructura: suben, bajan, se colocan en los costados, se cuelgan de los tubos, andan por las tablas de madera, llegan al*



*piso, cambian de posición. Los movimientos corporales no tienen orden, no están planificados, no son repetitivos; más, sin embargo, no cesan, son mudables y diversos.*

**Edgar:** Las exploraciones corporales tienen el propósito de despertar la poética del cuerpo. El cuerpo se dimensiona, se expande; las extremidades resultan consecuencias del núcleo. Se busca romper con la literalidad, dejar que los estímulos y las intuiciones emerjan.

*De tanto en tanto, cada integrante se aleja del andamio por un par de segundos y, apresurado, regresa a él, como si se tratara de un dispositivo con altos grados de magnetismo. Si bien el movimiento de la estructura está en manos de todos y todas, quien lo direcciona es sólo uno de los actores/actrices. Se trata de un ejercicio que tiene como fundamento las nociones de oposición y asociación.*

**Edgar:** El binomio asistir/resistir es medular en los principios que retornan. Los ejercicios de oposición son fundamentales para lograr la teatralización del cuerpo... Cuando mencione la palabra “asociación” todos van a seguir el movimiento de quien se encuentre direccionando el andamio en ese momento; cuando escuchen “oposición” quien se encuentre direccionando el andamio intenta continuar con el movimiento, mientras que el resto lo resisten, tiran hacia el lado contrario y se mantienen hasta que el grafema “asociación” vuelva.

*La primera en pasar es Liz, seguida por Jona, Pao, Viri, Orlando, Rodrigo, Dalia y, finalmente, Omar.*

**Edgar:** Los cuerpos entrenados manifiestan la práctica de un cuerpo dilatado. El cuerpo dilatado es la experiencia en vivo del cuerpo que es pensamiento y del pensamiento que es cuerpo. ¿Cómo se sintieron? ¿Qué experimentaron?

**Omar:** *(Pensativo).* Todo. Estás en el presente y tienes que reaccionar, tienes que resistir. Tienes que dejar que el fenómeno suceda sin cuestionar el por qué o el cómo..., sentir su estar. Trabajar aquél estado de alerta que suele fungir como barrera cuando se busca comprometerse por completo a un pensamiento.

**Dalia:** *(Continuando con la idea de Omar)*. Claro, habitar a sí mismo y habitar el espacio es también una manera de someterse al error. Debemos desarrollar una inteligencia corporal que nos permita resolver. Estamos aprendiendo a vivir en tu cuerpo y necesitas estar presente. Pensar extra cotidiano, vivir extra cotidiano.

### **Figura 13**

*De exploraciones corpóreas y experiencias vividas*



La fotografía pretende ilustrar la connaturalidad del arte y el fenómeno de la vida. Un hallazgo individual en un medio colectivo. Dalia Inés. 02 de noviembre de 2019.

**Orlando:** Es una especie de viaje..., se van abriendo portales de forma horizontal. Me conducen a imágenes que no sabía que estaban ahí.

**Jazmín:** *(Retomando la idea de Dalia)*. Tenemos que flexibilizar las lógicas mentales; la mente se encuentra estructurada..., debemos permitir que sea dúctil. Es importante trabajar con la articulación psíquica; con aquellas lógicas de seguridad y cotidianidad que ordenan la vida y, generalmente, representan el dolor, el miedo hacia lo desconocido.

**Dalia:** Es menester continuar en la búsqueda de lo inmanente: ir más allá con la única intención de ser y estar. Siguiendo la proposición de Barba íntimamente ligada al pensamiento Zen: “El training nos ejercita para la vida misma”.

**Edgar:** El entrenamiento es una suerte de integralidad. Entran en juego todos los sentidos y, como menciona Dalia, el buen ejercicio te deja activo para la vida. Ahí reside su verdadera función.

**TELÓN**



### 2.2.3. Sunt Lacrimae Rerum

#### Figura 14

#### *Sunt Lacrimae Rerum*



La fotografía desea ilustrar la vivencia corpórea, la intercorporeidad – la expresión original de la práctica artística de Argonautas Teatro. Cuerpo artístico. 07 de diciembre de 2019.

*Tres actos, tres cuadros*

*Personajes*

El director – Edgar

Bernarda – Dalia – [cuerpo artístico]

David – [cuerpo artístico]

Adela – Liz – Ícaro rojo – [cuerpo artístico]

Caballo del apocalipsis – Bruno – [cuerpo artístico]

Ícaro – Isabel – [cuerpo artístico]  
Jonathan – [cuerpo artístico]  
Viridiana – [cuerpo artístico]  
Rodrigo – [cuerpo artístico]  
Músico – Omar – [cuerpo artístico]  
Sor Juana – Paola – [cuerpo artístico]

*Primer cuadro*

*El teatro Universitario Leopoldo Flores en la alta y gélida capital mexiquense: Toluca. Sábado, 13:00 pm. Sala principal, primera sección. Paredes blancas. Al costado, un segmento rojo se extiende hasta alcanzar el techo. Sobre él, el mural transportable de un Ícaro que cae. Piezas como “Alucinación” y “Manos de bronce” forman parte del arte ahí expuesto.*

*Escena I: “Los no vivos: el descubrimiento y apropiación del sí mismo”*

*La luz del día ilumina la escena. Atavíos negros. Rostros teñidos de acuerdo a los colores presentes en las pinturas de la Sala –Figura 15–.*

**Figura 15**

*Entretejadura de una creación artística. Parte I*



Bruno. 07 de diciembre de 2019.

*Música sombría. Los actores y las actrices se hallan dispersos y dispersas a lo largo de la sección. Dan comienzo a la puesta en escena manteniendo un lugar fijo en el espacio.*

**El director:** *(Complacido)*. La primera aparición de Argonautas Teatro se remonta al 21 de octubre del 2001. Un joven e inquieto Edgar Huitrón, apasionado por la investigación y la Antropología teatral, se dio la tarea de crear, junto a compañeros y compañeras de la Licenciatura en Artes Dramáticas de la Universidad Autónoma del Estado de México, una agrupación artística dedicada a la exploración teatral. Si bien el cuerpo artístico fue cambiando conforme pasaron los años, no hubo día en el que los argonautas frenaran su labor. *(Suspira)*. La continuidad es algo que cuesta trabajo.

*Los movimientos corporales que ejecutan comprenden al cuerpo en su totalidad; son diversos y mudables; algunos se caracterizan por ser bruscos, otros tantos, delicados. Las posturas varían notablemente –Figura 16–: desde mantener el torso y las piernas erguidas con los brazos cruzados tocando los hombros, hasta encontrarse totalmente recostado sobre el piso con las manos acariciando la cara. Ojos cerrados; ojos abiertos desorientados, vacíos. Los sonidos surgen de entre los labios si el intérprete así lo siente preciso.*

### **Figura 16**

*Entretejadura de una creación artística. Parte II*



Jonathan, Dalia, Paola y Bruno. 07 de diciembre de 2019.

**El director:** En este caso, las exploraciones corporales están dirigidas a los orígenes de Leopoldo Flores, su vida y muerte. Se busca que el cuerpo sea extensión de las pinturas y el espacio, que se logre una sinergia, que el movimiento se expanda. Se pretende la integralidad; escudriñar la cualidad en los trazos.

*Lentamente se inicia el desplazamiento que les conducirá a un nuevo lugar en el espacio. Ya estando ahí, las exploraciones corporales prosiguen. Los movimientos han aumentado su velocidad y continuidad; ahora se observan más feroces. El diálogo con las pinturas se hace cada vez más notorio; pareciera que los movimientos y las posturas son una extensión de los trazos.*

**El director:** El cuerpo es el lugar de las sensaciones; aquí aparecen el ser interno y el ser externo; se comunican y complementan.

*Llega el segundo desplazamiento y con él, un cambio en la música. Los movimientos son un tanto más energéticos. En las exploraciones corporales se dejan entrever las prácticas y búsquedas que tienen lugar en cada training. El cuerpo artístico se coloca en los alrededores; el centro de la sección queda despejado. Se escucha la primera trompeta. Los movimientos se ejecutan con tal lentitud y sutileza que pareciera se hallan suspendidos.*

**David:** (*Ecuánime*). La condición psíquica de cada actor y actriz plantea una atmósfera. Debe existir una comunicación constante entre las libertades y las técnicas; se debe generar una síntesis que amplíe nuestro límite personal. (*Entra a escena. Ingresando dando pasos firmes y elevados; sus brazos se mantienen a la altura de los hombros, echados hacia el frente y recreando el aspecto de un semicírculo; viste, sobre su cabeza, una especie de sombrero con la forma del rostro de un caballo; sus ojos están abiertos*).

**El director:** Exacto..., es menester que las exploraciones corporales encuentren una correspondencia psíquica. La integralidad está conectada a los impulsos.

**David:** (*Camina entre el cuerpo artístico hasta llegar al centro de la sección. Una vez ahí, da una vuelta sobre su propio eje. Se dirige a la segunda sección de la sala y para un segundo antes de ingresar. Se prepara, aumenta la velocidad de*

*sus pasos, estira ambos brazos hacia arriba y luego hacia los costados, comienza a trotar; brazos hacia arriba, hacia los costados, brazos hacia abajo. Trotando recorre tres veces la nueva sección; desaparece por uno de los costados).*

**El director:** La consciencia corpórea, la justificación psicológica y el control de la energía serán la vía para lograr el balance y el equilibrio. Es aquí cuando el cuerpo se torna tridimensional.

*De principio a fin la presencia de David guía al resto de los intérpretes. Con sus expresiones faciales, con su rostro le siguen en su recorrido por la sala, el cuerpo se mantiene casi estático. Es cuando trota que se ponen de pie y tranquilamente le acompañan a la siguiente sección –donde van tomando sus puestos–. Jonathan y Viridiana permanecen en la primera sección y recrean, en uno de los espacios, una pintura de Leopoldo –Figura 17–.*

### **Figura 17**

*Entretejadura de una creación artística. Parte III*



Del lado izquierdo Jonathan y Viridiana. Del lado derecho, el azul de Leopoldo Flores. 07 de diciembre de 2019.



## *Segundo cuadro*

*El mismo teatro, 15 minutos más tarde. Sala principal, segunda sección. Paredes blancas. El retrato de Federico García Lorca. Del techo, se desprenden cinco trozos de tela de 40 cm. Rojo, negro, amarillo, verde, blanco. En la zona limítrofe entre la segunda y la tercera sección, dos bloques color rojo. Sobre ellos, dos pinturas de la colección “Los caballos”. A un costado, un segmento negro. Sobre él, el retrato de Sor Juana Inés de la Cruz. Al centro de la sección, colocada sobre una mesa rectangular con cuatro patas, la serie “Vida Inerte”. Un altar con forma de silla le anticipa y una especie de pila a ras del suelo le precede.*

*Escena I: “La jaula: la instauración de estructuras, la búsqueda de la libertad”*

*El cuerpo artístico se encuentra estático y disperso en la frontera entre la primera y la segunda sección de la sala. La figura de David aparece al centro de la segunda sección, ya sin el sombrero con forma de rostro de caballo. De la pila, David hace el gesto de haber tomado con los dedos de ambas manos algún tipo de fluido, el mismo que será untado sobre sus ojos. Parece que ello le ha dado la oportunidad de ver; mira a su alrededor con sorpresa, da una vuelta sobre su propio eje, lleva los brazos hacia el cielo y se recuesta totalmente en el suelo para poder pasar por debajo de la mesa. Una vez de pie, continúa mirando su alrededor, se topa con el altar y lo observa con ahínco, camina en torno a él hasta que se encuentra justo al frente. Es ahí, cuando decide ser parte de la estructura y sentarse. A los costados halla algunas piezas circulares transparentes; las levanta, las mira, las mueve, las huele; sus movimientos giran en torno a ellas. Los integrantes reanudan los movimientos corporales. Se les puede observar un tanto erráticos y menos fluidos en comparación al primer acto. Música energética.*

**El director:** Argonautas Teatro se caracteriza por ser un laboratorio de investigación teatral particularmente interesado en las propuestas teóricas y metodológicas de la Antropología teatral impulsada por el italiano Eugenio Barba. Para nosotros y nosotras, la cultura teatral es un acto de migración. (*Apasionado, meneando los brazos*). Se busca redescubrir los orígenes del ser humano,

replantear y reflexionar el bagaje de conocimientos aprendidos a lo largo de nuestra vida y, si es necesario para el viaje personal, reaprender. El propósito es trascender a partir del arte.

*Lentamente se dirigen uno por uno a la pila. La primera en llegar es Isabel.*

**Isabel:** *(Replica el gesto de David y se unta, sobre los ojos, el fluido invisible. Se desliza por debajo de la mesa, se pone de pie y llega al altar. Una vez ahí, David le proporciona una de las piezas circulares transparentes, ella la recibe, la observa, se mueve con ella, se aleja del altar y continua su exploración corporal).*

*Este proceso es llevado a cabo por 7 de los 8 integrantes y, aunque el concepto es el mismo, los movimientos y las posturas no; varían todo el tiempo. El segundo en pasar es Rodrigo, seguido por Dalia –Figura 18 –, Paola, Viridiana, Liz y Jonathan. Poco a poco cada uno va tomando su lugar en el espacio; se ubican en los contornos de la sección, cerca de las paredes y las pinturas.*

### **Figura 18**

*Entretejadura de una creación artística. Parte IV*



Bernarda. 07 de diciembre de 2019.

**El director:** Aquí las exploraciones corporales se encuentran íntimamente relacionadas con la idea de encierro. Los movimientos se vuelven cada vez más estructurados; sistematizados al punto de ser una coreografía. La idea de comunicar con el arte del maestro Leopoldo y dilatar, a través del movimiento, el cuerpo, persiste. La gesticulación es barroca (muy marcada). Se hace presente la palabra.

*Isabel sale de escena para regresar convertida en Ícaro. Un par de alas le acompañan. Y los diversos recorridos a lo largo y ancho de la sala le identifican.*

**Ícaro:** Es la intención en nuestros actos lo que nos permite llegar a estados invisibles mediante saltos psíquicos. Los estados cómodos, mecánicos son estados sin vida. Debemos ir más allá.

**El director:** La intencionalidad del movimiento se experimenta desde los órganos internos. De ahí la importancia del *jo-ha-kyu*. El movimiento se expande gracias a este salto psíquico, a este momento de transformación.

*Una vez ahí, el dialogo con las pinturas es más evidente. Las posturas se reproducen, los gestos faciales también. Surgen movimientos que continúan la forma o las direcciones de los trazos. El ritmo varía dependiendo de los colores y de lo plasmado.*

**Liz:** *(Energética e impetuosa. Situada al frente de un par de cuadros con colores vibrantes donde el rostro de Lorca se hace presente).*

**Viridiana:** *(Misteriosa y sutil. Se halla por delante de un par de cuadros con colores oscuros donde se pueden observar búhos emprendiendo el vuelo –Figura 19–).*

## Figura 19

*Entretejedura de una creación artística. Parte V*



Viridiana. 07 de diciembre de 2019.

**El director:** Es debido al entrenamiento que el sentido de la respuesta inmediata, el sentido de la intención se logra encontrar. Las contraposiciones, los sentidos contrarios, el ajuste y el reajuste, los ejercicios de disociación –adelante/atrás, abierto/cerrado, asistencia/resistencia, atracción/repele– son la parte esencial de la utilización extra-cotidiana del cuerpo. La disociación traza el camino hacia el equilibrio, el balance, la integralidad y la complementariedad; permite determinar una codificación más consciente del plano corporal.

*El último en dirigirse a la pila es Bruno. Su acción prosigue el camino ya marcado por el resto del cuerpo artístico. Al verle atravesando por debajo de la mesa, David toma con suavidad y firmeza una de las piezas circulares transparentes, la coloca sobre la palma de su mano y eleva el antebrazo a la altura del pecho. Manteniendo dicha postura, se erige sobre el altar e intensifica la elevación del antebrazo, estirándole completamente y llevándole por encima de la cabeza. Bruno se pone de pie y, apresurado, se dirige a David. Levanta ambos brazos y recibe la pieza circular transparente –la explora no más de dos segundos–;*

*tranquilamente separa las manos y conduce los antebrazos hacia los costados, creando la grafía de una uve. Del lado izquierdo del altar, David toma el sombrero con forma de cabeza de caballo, lo eleva, estirando todo el brazo y, lentamente, lo hace descender sobre la cabeza de Bruno. Las manos de Bruno se vuelven a unir; da una media vuelta sobre su eje –de espalda a David–. Se escucha la segunda trompeta. David mantiene los brazos erguidos, creando la grafía uve. El Caballo del apocalipsis aparece. –Figura 20–.*

## **Figura 20**

*Entretejadura de una creación artística. Parte VI*



David, El Caballo del apocalipsis y Bernarda. 07 de diciembre de 2019.

**El director:** El énfasis en los movimientos y en las partes de cada movimiento es vital. Tenemos que articular desde dónde se construye el movimiento y cómo se dota de sentido el movimiento desde la comprensión energética. Es únicamente cuando la energía se convierte en verdad que los movimientos se muestran verosímiles.

*Para este punto, el resto de los integrantes mantienen, estáticos, sus respectivas posiciones. Despacio, arrastrando los pies, el Caballo camina hacia la serie “Vida Inerte”, se detiene, lleva los brazos hacia el frente, formando una elipse; las*

*manos se hallan cerradas, las palmas viendo hacia el piso, el cuello levemente inclinado.*

**Sor Juana:** *(Frente a su retrato. Serena, taciturna).*

**Figura 21**

*La expresión del trazo*



La fotografía busca capturar el hecho artístico de Leopoldo Flores por medio de un retrato que se le fue solicitado: Sor Juana. 08 de noviembre de 2019.

Este que ves, engaño colorido,  
que, del arte ostentando los primores,  
con falsos silogismos de colores  
es cauteloso engaño del sentido;

éste, en quien la lisonja ha pretendido  
excusar de los años los horrores,  
y venciendo del tiempo los rigores  
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,

es una flor al viento delicada,  
es un resguardo inútil para el hado:

es una necia diligencia errada,  
es un afán caduco y, bien mirado,  
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

**Dalia:** *(Continuando con la idea del director).* La intencionalidad de las palabras posee una gran carga energética. Puntual es descubrir los verbos que guían los movimientos y viceversa.

**Caballo del apocalipsis:** *(Con pasos fuertes y prominentes. El sonido de sus cascos chocando contra el piso se apodera de la sala).*

**El director:** *(Pensativo).* Justamente..., es a través de la energía que se desarrolla el gesto. Cuando se está comprometido con el trabajo el cuerpo se dilata: el gesto se vuelve palabra, la palabra se convierte en gesto. El cuerpo es pensamiento y movimiento. El cuerpo es efervescencia.

**Bernarda:** *(Frente al retrato de su creador. Vigorosa).* ¡Descansa en paz con la santa compañía de cabecera!

**Cuerpo artístico:** ¡Descansa en paz!

**Bernarda:** Con el ángel San Miguel y su espada justiciera

**Cuerpo artístico:** ¡Descansa en paz!

**Bernarda:** Con la llave que todo lo abre y la mano que todo lo cierra

**Cuerpo artístico:** ¡Descansa en paz!

**Bernarda:** Con los bienaventurados y las lucecitas del campo

**Cuerpo artístico:** ¡Descansa en paz!

**Bernarda:** Con nuestra santa caridad y las almas de tierra y mar

**Cuerpo artístico:** ¡Descansa en paz!

*El Caballo detiene la marcha, da tres pasos hacia atrás y comienza a balancear su cuerpo.*

**Adela:** (*Melancólica, esperanzada*). Yo no quiero estar encerrada –Figura 22–. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras. ¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones! ¡Mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir!

### **Figura 22**

*Entretejedura de una creación artística. Parte VII*



Adela. 07 de diciembre de 2019.

*El caballo trota por la sala. Los pasos fuertes y prominentes reaparecen. Observa su alrededor..., resopla.*

**David:** (*Serio, solemne*). Felices los que escuchen las palabras de esta profecía y tengan en cuenta lo que está escrito en ella, porque el tiempo está cerca. (*Mueve finamente los brazos de arriba hacia abajo, de un lado al otro, del frente a atrás, los flexiona y estira, los pasa por encima de su cabeza y se administra tres golpes de pecho. Baja del altar. Da media vuelta y eleva los brazos*). Contemplé después



una puerta abierta en el cielo. La voz que había oído, como sonido de trompeta, decía: sube acá y te mostraré las cosas que deben suceder después de éstas.

*El cuerpo artístico continúa estático.*

**David:** *(De frente a la tercera sección de la sala. Señala con el brazo derecho. Con ferocidad, intenta elongar su rostro de forma vertical. Continúa moviendo los brazos).* Vi al Cordero que abría el primero de los sellos. Vi un caballo blanco y a su jinete con un arco, le pusieron la corona, y salió vencedor, para seguir venciendo. Salió un caballo color fuego. Al jinete le encargaron que retirase la paz de la tierra, de modo que los hombres se matasen. Vi salir un caballo negro y su jinete llevaba una balanza en la mano. Por cuarto, vi salir un caballo amarillo, su jinete se llama muerte, y lo acompaña el que representa al rey de la muerte. *(Se recuesta sobre el piso y pasa por debajo de la mesa).* Vi otro ángel que subía desde el oriente con el sello del dios vivo, y les gritaba con voz potente a los cuatro ángeles: ino hagan daño a la tierra, ni al mar, ni a los árboles hasta que no sellemos en la frente a los servidores de nuestro señor! *(Se pone de pie).*

*El cuerpo artístico reanuda los movimientos. Cambian veloces de lugar. Se escuchan los suspiros. Viridiana se dirige a la pila, la explora –el proceso antes mencionado se repite–: con las manos toma algún tipo de fluido transparente y lo unta sobre sus ojos. Todas y todos aún se hallan en los contornos de la sección; desde sus puestos, plantean movimientos corporales de toda índole, involucrando todo el cuerpo.*

**David:** *(Camina derecho, hacia la tercera sección).* Oí el número de los marcados: ciento cuarenta y cuatro mil de todas las tribus de Israel. *(Su cuerpo sale de escena. Su voz permanece).*

**Paola:** *(Al frente de los retratos de Lorca. Entretejiendo sus palabras con las de David).*

Sobre el cielo negro,  
culebrinas amarillas.

**David:** El quinto ángel tocó la trompeta, y vi una estrella que había caído del cielo a la tierra, y se le dio la llave del pozo del abismo.

**Paola:** Vine a este mundo con ojos  
y me voy sin ellos.

¡Señor del mayor dolor!

**David:** El sexto ángel dio toque a la trompeta, voces potentes no paraban de decir:  
ha llegado el momento de soltar a los cuatro ángeles.

**Paola:** Y luego,  
un velón y una manta  
en el suelo.

*Ícaro anda por la sala. Los cambios súbitos de lugar traen consigo la exploración de cada uno de los integrantes en la pila. Es el turno de Paola –Figura 23–.*

### **Figura 23**

*Entretejadura de una creación artística. Parte VIII*



Segundos antes de arribar a la pila. Paola. 07 de diciembre de 2019.

**Adela:** (*Eufórica. Antes de mudar de posición*). ¡Mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir!

**Cuerpo artístico:** (*Eufóricos*). ¡Yo quiero salir!

*Es el turno de Rodrigo.*

**Dalia:** *(Conversando con el retrato de Sor Juana. Nostálgica, adolorida).*

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,  
como en tu rostro y en tus acciones vía  
que con palabras no te persuadía,  
que el corazón me vieses deseaba;  
y Amor, que mis intentos ayudaba,  
venció lo que imposible parecía:  
pues entre el llanto que el dolor vertía,  
el corazón deshecho destilaba.

Baste ya de rigores, mi bien, baste;  
no te atormenten más celos tiranos,  
ni el vil recelo tu quietud contraste

con sombras necias, con indicios vanos,  
pues ya en líquido humor viste y tocaste  
mi corazón deshecho entre tus manos.

*Finalmente, un mismo encuentro entre Liz y Dalia. Colocada una frente a la otra, formando un círculo con el cuerpo artístico –todas y todos mirándose–, dan inicio a una serie de movimientos preestablecidos, coreografiados –Figura 24–. Su duración es de apenas un minuto.*

## Figura 24

*Entretejedura de una creación artística. Parte IX*



Rodrigo y Jonathan. 07 de diciembre de 2019.

*Justo al termino se escucha la tercera trompeta. Con los ojos abiertos, asombrados, salen de la segunda sección para internarse en el último acto.*

**El director:** Podemos observar la personalidad de cada artista en sus movimientos corporales; desde los sentires más profundos hasta los terrenos camaleónicos. Territorializar y des-territorializar el cuerpo son dos partes de un mismo proceso. Cuando hay honestidad no es necesario el adorno.

*Tercer cuadro*

*El mismo teatro, 25 minutos más tarde. Sala principal, tercera sección. Al fondo, un muro negro se extiende hasta alcanzar el techo. Sobre él, el mural transportable “La transición del tiempo”. Los costados se visten de blanco. Se exhibe la obra completa “Los caballos”. Rojos, negros, azules, ocre. Sobre el suelo, la pintura de un Ícaro desesperado por alcanzar el punto más alto en el cielo: el sol. Al centro de la sección se halla colocado un andamio. Se trata de una estructura metálica dispuesta sobre cuatro ruedas; sus medidas se encuentran*

*entre los 2 metros de ancho por 3 metros de largo. Con una separación de aproximadamente 40 cm entre ellas, en la parte superior se hallan colocadas, a manera de peldaño, un par de tablas de madera que van de un extremo al otro. Telas blancas traslucidas cuelgan de entre los tubos de metal.*

*Escena I: “La nave de los locos: la imposibilidad del cuerpo para lograr el tan anhelado deseo. El lugar de las alucinaciones”*

*Los actores y las actrices se encuentran alrededor del andamio, aproximadamente a un metro y medio de distancia. Los movimientos corporales continúan; por ahora son lentos, cautelosos. Música sombría, energética.*

**El director:** Tornando a la mitología griega, “Argonautas” es el nombre de una agrupación artística que se ve identificada con aquel viaje incierto de Jasón y los héroes navegantes en busca del vellocino de oro. El propósito de nuestro teatro es crear una atmósfera sensorial donde actores y espectadores quiebren las lógicas aprendidas. Es a través de los estímulos que se logra seducir al espectador; vivir y compartir de un viaje tan efímero como persistente.

*Pronto cambian de lugar; apresurados se trasladan de un punto a otro. Los movimientos resultan violentos, continuos, agresivos. Tratan de golpear el andamio –Figura 25–.*

## Figura 25

*Entretejedura de una creación artística. Parte X*



Cuerpo artístico. 07 de diciembre de 2019.

**El director:** La nomenclatura y la kinésica del artista se encuentran en constante transformación. La búsqueda de un ente capaz de ser un artista independiente persiste en los gabinetes y en los laboratorios del arte teatral. Desde Aristóteles hasta Grotowski todos han intentado establecer conceptos e impulsar pedagogías que permitan el surgimiento de este *actor mimético, actor formal, actor verdadero, actor total*.

*Llega el segundo cambio de posición. Se localizan a menos de 50 cm de la estructura.*

**Viridiana y Jonathan:** *(Colocados en los extremos del andamio, comienzan a escalar los tubos de metal hasta llegar a la primera de las tablas de madera).*

*El cuerpo artístico sujeta con ambas manos alguna de las partes de la estructura y mantienen, por 8 segundos, su postura fija. Una vez efectuado aquel lapso de tiempo, es momento de variar la posición. Hacen notar la velocidad de su*

*respiración a través de su pecho, omóplatos y de la flexión en sus rodillas. Esta acción se repite durante 5 minutos.*

**Viridiana y Jonathan:** *(Continúan su ascenso hasta lograr situarse en la segunda de las tablas de madera –la más alta–. Una vez ahí, lentamente se ponen de pie. Sus cuerpos se encuentran totalmente rectos; sus movimientos son escasos y tardíos. Pronto dan media vuelta, se miran fijamente a los ojos y se dirigen el uno hacia el otro; se encuentran justo en el medio. Jonathan coloca sus manos sobre la cintura de Viridiana; Viridiana replica dicha acción: la mano izquierda se coloca en la espalda de Jonathan, la derecha sobre su cuello. Nunca se dejan de mirar. Jonathan le recita algunas palabras. Al cabo de las mismas, se estrechan entre sus brazos; ella descansa su cabeza sobre el pecho de él, él junta su rostro con el de ella. 10 segundos transcurren para que sus ojos se vuelvan a encontrar. Con su mano izquierda, ella recorre el pecho, el cuello y el rostro de él. La ternura se apodera del acto. Comienzan a descender).*

**El director:** *(Eufórico).* Se pretende una estimulación total: física, psíquica, sonora, visual. En la concentración y liberación de energía, en el jo-ha-kyu, podemos canalizar la intencionalidad, ser integrales.

**David:** Aquí recuperamos la concepción cosmogónica del ser..., sobre todo en lo que respecta a las prácticas y creencias orientales. La exacerbación de ego en el pensamiento occidental nos aleja del principio fundamental del teatro. Yo no soy el centro del espectáculo, soy parte de él.

*El andamio, antes estático, inaugura un nuevo estado: el movimiento –Figura 26–.*

## Figura 26

### *Entretejedura de una creación artística. Parte XI*



Cuerpo artístico. 07 de diciembre de 2019.

*El cuerpo artístico impulsa la estructura en el espacio. No se trata de un desplazamiento que abarca toda la sección, el movimiento se enfoca en el giro del andamio sobre su propio eje. La exploración corporal del cuerpo artístico es continua, nunca se detiene; la estructura se trasmuta en una extensión de sí mismos.*

**Dalia:** *(Emotiva)*. La ritualidad es inherente al teatro; aspiramos con llegar a ese acto de comunión.

*En un primer momento se les observa intentando liberarse del andamio, parar de palparlo; apenas lo logran regresan a él como si una fuerza les atrajera. En un segundo momento y absolutamente adheridos a la estructura, mientras unos la impulsan otros trepan en ella y dejan que sus cuerpos se eleven, se arrastren, susciten figuras.*

**Isabel:** *(Suspira)*. El teatro es un goce..., en la vida del artista es el alimento del alma.



*Pronto el andamio se detiene. Viridiana, Bruno, Isabel, Paola, Rodrigo, David y Dalia anudan a sus cuerpos las telas que cuelgan de entre los tubos de metal. Se hallan ubicados en un lugar específico de la estructura –Figura 27–.*

**Figura 27**

*Entretejadura de una creación artística. Parte XII*



Cuerpo artístico. 07 de diciembre de 2019.

*La parte superior está ocupada por Dalia, Rodrigo y Bruno; a los costados se ubican Isabel, David y Paola; la parte inferior es de Viridiana. Sus movimientos corporales son cambiantes y diversos. Sus rostros reflejan dolor y sufrimiento.*

**El director:** *(Reflexivo)*. Recordemos que desde los centros energéticos se lleva a cabo el gesto; la energía se modula en el gesto; y la energía solo es visible cuando se le da forma. Los centros energéticos despiertan las posibilidades expresivas del cuerpo, la calidad de los movimientos, la relación dinámica, la iluminación y la temperatura.

**Ícaro rojo:** *(Anda por toda la sección. Trota, camina. Ase con ambas manos un cubo rectangular de madera. Gira con él y lo deposita a dos metros del andamio. Agita sus alas. Se arroja al suelo. Se levanta. Le duele, sufre).*

**Liz:** Contrapuntear, hay que contrapuntear. Identifico, manifiesto la energía, permito que fluya, que llegue al éxtasis para así, contrapuntear. Pienso que de ello trata el pensamiento completo.

**Jonathan:** *(Mueve su cuerpo, camina por la sección. Contempla las pinturas, dialoga con los caballos. Toma un cubo rectangular de madera y lo coloca a un metro del andamio. Lo observa, lo palpa).*

*El cuerpo artístico sobre el andamio se concentra en la parte superior, sobre las tablas. Elevan los brazos, abren los pechos. La pesadumbre se exalta.*

**Jonathan:** *(Coloca la espalda sobre el cubo de madera. Tiene los brazos flexionados con dirección a su cabeza y sus piernas se elevan).*

**Ícaro rojo:** *(Se posa sobre el cubo restante. Las piernas están rectas. La espalda crea un arco hacia atrás. La cabeza mira al techo y los brazos se hallan extendidos, uno hacia arriba y el otro hacia abajo) –Figura 28–.*

## **Figura 28**

*La nave de los locos*



El cuerpo artístico y su creación artística. 07 de diciembre de 2019.

**El director:** El cuerpo es un mapa, es el espejo del alma, es narrativa, es posibilidad. El cuerpo se puede segmentar y se puede unir; tiene planos, tiene

capas. Dentro de la exploración corporal y de la teatralidad cada momento posee su propia temporalidad.

### *TELÓN*



**CAPÍTULO III. CUERPO DILATADO Y  
CUERPO VIVIDO. UN ANÁLISIS DEL  
ENCUENTRO**

El paralelismo entre los planteamientos referentes a la vivencia corpórea de la realidad en la Antropología teatral desarrollada por Eugenio Barba y la Fenomenología del cuerpo elaborada por Merleau-Ponty es notable, casi premeditado. “Expresar o explicitar el logos del mundo sensible” (Escribano, 2008, p. 265) resulta una preocupación constante dentro del esquema teórico de ambas propuestas. Es aquí donde se buscará vislumbrar los nexos conceptuales entre el arte dramático, la fenomenología y la antropología; así como dar paso a una reflexión que logre, en la medida de lo posible, comprender, a través de la creación y manifestación artística de *Argonautas Teatro*, la connaturalidad primigenia, el vínculo, la “familiaridad carnal del ser humano con el mundo que habita y hacia el que se dirige incesantemente” (Escribano, 2008, p. 290).

### **3.1. Être-au-monde: la trascendencia del pensamiento moderno occidental a través de la creación artística de Argonautas Teatro**

El ser humano como perteneciente al mundo (*être-au-monde*) es quizás la proposición más importante dentro de la Fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty. Con ella, busca “subrayar la profundidad y el carácter originario del vínculo que une el sujeto al mundo natural y humano que le descubre la percepción” (Escribano, 2008, p. 265-266). Se trata de una íntima conexión, de una comunicación interna, de la relación visible y vidente del ser humano con el mundo y con los otros; es el sujeto encarnado, la corporalidad vivida (*corps vivant*) de la percepción, la apertura originaria del ser que da acceso al mundo pre-objetivo, antepredicativo; al mundo que se lee en las cosas y que se vive antes de ser concebido. “Merleau-Ponty antropologiza y mundaniza al ser” (López, 2004, p. 84), le da la oportunidad de experimentar su facticidad, su situación temporal y espacial, de observar y ser observado, de sentir con los sentidos y más allá de ellos, de sentir con el cuerpo y de ser sentido; de ser parte del fenómeno del mundo.

Para crear es necesario existir. El arte dramático aparece aquí como el telón de fondo de la cultura; un sitio susceptible a ser indagado, capaz de alterar a quién le mire de cerca. El cuerpo, en *Argonautas Teatro*, expresa y exterioriza la entretejadura entre el ser humano y el mundo que habita. Para Huitrón, “el

propósito es trascender a partir del arte” (comunicación personal, 21 de septiembre de 2019, como se citó en Hernández, 2020, p. 24).

Dicha unidad estructural del cuerpo como sujeto-objeto “renuncia al objetivismo cartesiano del ser y sustituye su “yo pienso” por el “yo puedo” de la intencionalidad corporal” (López, 2004, p. 83). La argonauta Ícaro, declara: “Es la intención en nuestros actos lo que nos permite llegar a estados invisibles mediante saltos psíquicos. Los estados cómodos, mecánicos son estados sin vida. Debemos ir más allá” (comunicación personal, 27 de septiembre de 2019, como se citó en Hernández, 2020, p. 25). El cuerpo es el espacio de la existencia, no está separado de la consciencia, la encarna. Y es esta consciencia encarnada la que permite instalar al ser humano en el mundo.

En Merleau-Ponty, no *hay cogito, ergo sum* sino *sum, ergo cogito*. Toda conciencia reflexiva tiene su origen en la conciencia pre-reflexiva y el *cogito* es una prolongación de la percepción, que nos revelará que pensar es una manera de existir y un acto de existencia. (...) [Es por ello, que] religa la interioridad a la exterioridad para afirmar que sólo hay conciencia encarnada, y que la intencionalidad operante del cuerpo vivido es el origen de cualquier otra. (López, 2004, p. 83-84)

“La condición (...) de cada actor y actriz plantea una atmósfera. Debe existir una comunicación constante entre las libertades y las técnicas; se debe generar una síntesis que amplíe nuestro límite personal” (comunicación personal, 27 de septiembre de 2019, como se citó en Hernández, 2020, p. 22) – asevera el argonauta David, segundos antes de entrar a escena. Esta hiperdialéctica del *ser-del-mundo* trascenderá los dualismos y las ambivalencias consciencia-naturaleza, cuerpo-alma, función-forma, técnica-voluntad. De ahora en adelante, la sinergia emerge como la protagonista del acto, la responsable de la obra, la vía para dilatar la corporalidad.

Asimismo, la idea del cuerpo pronunciado máquina es particularmente superada. Si bien se comprenden los estudios y los alcances de la fisiología y la anatomía humana, la concepción del cuerpo no se limita ni se simplifica a ellas.

Cuando digo que veo la casa con mis propios ojos, (...) no quiero decir que mi retina y mi cristalino, mis ojos como órganos materiales funcionen y me la hagan ver. (...) Lo que quiero expresar con ello es una cierta manera de acceder al objeto, la «mirada», tan indubitable como mi propio pensamiento, tan directamente

conocido por mí. (...) Nosotros no contemplamos únicamente las relaciones de los segmentos de nuestro cuerpo y las correlaciones del cuerpo visual y del cuerpo táctil: somos nosotros mismos el que mantiene juntos estos brazos y piernas, el que a la par ve y toca. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 87-167)

Cuando, en *Sunt Lacrimae Rerum*, los actores y las actrices llevan a cabo las exploraciones corporales, no objetivan sus movimientos antes de realizarlos, se mueven. El movimiento de sus falanges, la flexión en sus rodillas, los brazos que se extienden, el rostro que sienten pero no ven, ponen de manifiesto su pertenencia al mundo antes de la idea de pertenencia. *Su cuerpo es-del-mundo*.

Los movimientos del cuerpo se desenvuelven en el aquí y ahora. En tanto que el cuerpo es carne es del espacio y del tiempo; se proyecta en el mundo, hacia las cosas del mundo. Se despliega en su espacialidad y se realiza como cuerpo.

Así como está necesariamente «aquí», el cuerpo existe necesariamente «ahora»; nunca puede devenir «pasado», y si no podemos guardar, en estado de salud, el recuerdo viviente de la enfermedad, o, en la edad adulta, el recuerdo de nuestro cuerpo de cuando éramos niños, estas «lagunas de la memoria» no hacen sino expresar la estructura temporal de nuestro cuerpo. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 157)

Merleau-Ponty, Eugenio Barba y Edgar Huitrón no separan ni desvinculan el tiempo y el espacio en la práctica vital y entre sí, los hacen converger en el presente. En la vida como en el teatro, es por medio del movimiento actual que el pensamiento presente accede al sedimento de ideas y las fortalece, revitaliza y transforma; el sentido que de ellas surja les será devuelto al momento. No obstante, el tiempo y el espacio son indeterminados, se extienden más allá de mi existencia y contienen otros puntos de vista. Su síntesis siempre está por reiniciar.

La mundanización del ser no sólo permite situarnos en el mundo, permite que los otros se sitúen. Como si se tratara de un gran escenario, nuestra existencia, la existencia de los otros y la existencia de las cosas se vinculan inmanentemente en este mundo que existe y del que formamos parte. El ser jamás puede ser total, el fenómeno de la totalidad abarca a todo y a todos/todas; se extiende más allá de nuestra existencia y, al igual que el tiempo y el espacio, se reanuda de acuerdo a sus propias necesidades.

La naturaleza del cuerpo propio me remite a la existencia del otro y a mi ser para otro. No cabe duda de que lo primero que se me da del otro es su cuerpo actuando

y comportándose. (...) Merleau-Ponty remite la intersubjetividad a la intercorporeidad o intercambio de intencionalidades operantes. Para él, la intersubjetividad es una dimensión de mi existencia encarnada, pero también de la otra existencia que, a su vez, es una dimensión de mi ser y del Ser Salvaje que nos ancla en el mundo y en el cuerpo; éste no es objeto sino comportamiento. (López, 2004, p. 95-98)

La existencia es relacional, reciproca y compleja; hay una humanidad que nos es común. Esta *ontología de lo social* rebasa la concepción individualista del pensamiento moderno occidental. No niega al individuo, lo descentraliza y lo sitúa entre la generalidad y la individualidad. Es ahí donde existe y desarrolla su *estilo*. En la individualidad hay un halo de generalidad necesaria; una atmosfera de socialidad (López, 2004). Para Huitrón,

el director adquiere la responsabilidad de proponer actos creativos que contribuyan a la exploración artística de los actores y actrices; se generan oportunidades de creación. La búsqueda individual de cada actor y actriz; sus particularidades, versiones e inteligencias; la transición en sus estados de consciencia encarna el principio constante de la exploración artística. Para lograr el “sentido de verdad” es necesaria la presencia de un pensamiento complejo; la transformación del actor en sí mismo; una evolución concreta. (comunicación personal, 21 de septiembre de 2019, como se citó en Hernández, 2020, p. 13)

Dicha búsqueda artística e individual conlleva, a su vez, no sólo el acompañamiento del maestro y director, también el del resto de la agrupación artística y el de los espectadores. Si bien la transmutación y la creación brotan de entre las entrañas de cada actor y actriz es gracias a aquel fulgor de socialidad inherente a la naturaleza humana – al conocimiento compartido, al aprendizaje, a la inspiración, al intercambio, al empuje. El teatro es en sí mismo una esfera que logra la coexistencia entre los sentires más íntimos y las agitaciones más colectivas.

El entrelazamiento con el mundo es el fundamento de la *intersubjetividad*. La intersubjetividad es el fundamento de la objetividad. El cuerpo vivido es a la vez constituido y constituyente – forma parte del fundamento del sentido. Siguiendo con Argonautas Teatro, Huitrón explica: “Tenemos que articular desde dónde se construye el movimiento y cómo se dota de sentido el movimiento desde la comprensión energética. Es únicamente cuando la energía se convierte en verdad que los movimientos se muestran verosímiles” (comunicación personal, 23 de noviembre de 2019, como se citó en Hernández, 2020, p. 27). La verdad se va



gestando “en la historia, en el mundo y con los otros; sólo se conoce la verdad por la praxis que la hace” (López, 2004, p. 101). La carne universal del mundo y el ser-del-mundo revelan el sentido merleau-pontiano del *quiasma* como *armonía pre-establecida*.

Este pensamiento del ser se opone a todo antropocentrismo pero exige la implicación del ser humano en la esencial mundaneidad originaria del espíritu, para mostrar la identidad estructural y la génesis común del pensamiento antropológico, del pensamiento de la nihilización y del pensamiento del infinito. (López, 2004, p. 92)

Una vez mundanizado, el cuerpo es del espacio y del tiempo – se interioriza la finitud y la trascendencia se deposita en la articulación con el mundo. El *reverso carnal* del mundo y del ser es objetivo y virtual, material e ideal, el *ser para-sí-en-sí*. Es por ello que la significación mundo no es el mundo en sí mismo y que el cuerpo es la apertura originaria del ser-del-mundo. La consciencia “intencional, se dirige al mundo, no para poseerlo y dominarlo, sino para constituirlo dándole un sentido que le es propuesto por el mundo” (López, 2004, p. 86) mismo.

Son estos fenómenos específicos del ser humano y su entrecruzamiento con el mundo los que permiten considerar a la fenomenología de Merleau-Ponty como *antropología filosófica*.

J. A. Arias [1975] ha considerado la fenomenología de Merleau-Ponty como antropología, debido a su constante preocupación por superar el dualismo antropológico cuerpo-conciencia que permite evitar los errores del fisiologismo, psicologismo, sociologismo e historicismo, que consideran al ser humano como producto de un conjunto de causas externas. (...) El cuerpo no pasa a detentar el papel del sujeto trascendental husserliano, porque aquél no es un mero cuerpo de hecho, sino el mediador de la continuidad eidética con el mundo; esta generalidad se traducirá en el reconocimiento merleau-pontiano de una carne del cuerpo y una carne del mundo [*chair*], como si éste también fuera subjetivo por comportar una invisibilidad susceptible de manifestarse; a su vez, el cuerpo propio no será ya el sujeto constituyente de lo visible, sino que en él cristalizará la visibilidad o subjetividad que le precede. Además, el poder constitutivo del cuerpo es activo-pasivo, porque incluye la donación pasiva de sentido. El cuerpo vive y comprende el mundo sin necesidad de recurrir a representaciones, abriéndose a la infinitud de la existencia. (López, 2004, p. 85)

Como se ha mostrado, no exclusivamente la fenomenología trasciende el pensamiento moderno occidental, el quehacer de Argonautas Teatro también. Sitúan al ser humano, le devuelven al mundo su eidos y hacen inmanente el vínculo

entre ellos. Al respecto, David arguye: “La exacerbación de ego en el pensamiento occidental nos aleja del principio fundamental del teatro. Yo no soy el centro del espectáculo, soy parte de él” (comunicación personal, 23 de noviembre de 2019, como se citó en Hernández, 2020, p. 36).

Es precisamente en esta *ontología del ser humano* donde se halla la clave para expresar o explicitar el logos del mundo sensible a través de la creación y manifestación artística. En Fenomenología de la percepción, Merleau-Ponty lo ilustra principalmente por medio de la figura de Paul Cézanne. En la presente investigación se buscará ilustrarlo a través de la Antropología teatral de Argonautas Teatro – sobre todo en lo que se refiere a su fundamento corporal y gestual. De acuerdo con Escribano (2008), si se considera posible el nexo entre la expresión dramática y la fenomenología se debe al nexo entre esta última y el arte pictórico.

### **3.2. Cuerpo dilatado y cuerpo vivido. La teatralidad de Argonautas Teatro**

Mi cuerpo es *para-mí-en-sí* mismo. Sus partes se envuelven las unas dentro de las otras de manera original. No aparece ante mí como objeto, como máquina o como recurso fisiológico y anatómico. No tomo distancia de él. Conozco la posición de mis miembros y los conservo en posesión indivisa gracias a mi *esqueleto corpóreo*. Siento y experimento el movimiento de mis dedos cuando escribo sobre el teclado; cuando mis manos devienen mis dedos y se implican en un *designio* global del cuerpo. Mi cuerpo es “un sistema (...) de equivalencias y trasposiciones intersensoriales. Los sentidos se traducen el uno al otro sin necesidad de intérprete, se comprenden el uno al otro sin tener que pasar por la idea” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 249).

La sinergia de mi cuerpo se entreteje “en el movimiento general del ser-del-mundo, en cuanto que es la figura estable de la existencia” (Merleau-Ponty, 1945/1993). Es en dicha *espacialidad de situación* que el cuerpo vivido, por medio de la percepción, podrá vislumbrar el eidos del mundo y el vínculo entre ellos.

Para Merleau-Ponty, el *esquema corpóreo* es “una manera de expresar que mi cuerpo es-del-mundo” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 118). La connaturalidad

primigenia, la familiaridad carnal del ser humano y el mundo es inmanente a la existencia: soy mi cuerpo y me dirijo incesantemente a un mundo.

En este tenor, se hará una remembranza en torno a la noción de *pre-expresividad* propuesta por Eugenio Barba. En las páginas que conforman la Canoa de Papel, se devela a la pre-expresividad como “la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas” (Barba, 1992, p. 25). Es el movimiento en sí mismo, la acción que subyace toda interpretación; es la cualidad *extra-cotidiana* que dilata al cuerpo. “La base pre-expresiva constituye el nivel de organización elemental del teatro” (Barba, 1992, p. 25).

En la Genesis de la Antropología teatral, Barba explica:

En 1979 fundé la ISTA, International School of Theatre Anthropology. Su primera sesión se realizó en Bonn en 1980 y duró un mes entero. Participaron como maestros, artistas de Bali, Taiwán, Japón e India. El trabajo y la investigación confirmaron la existencia de principios que, a nivel pre-expresivo, permiten generar la presencia escénica, el cuerpo-en-vida capaz de hacer perceptible aquello que es invisible: la intención. (Barba, 1992, p. 21)

Es en el movimiento transcultural donde se hacen visibles los *principios-que-retornan*, y son los *principios-que-retornan* aquellos que propician la manifestación del cuerpo escénicamente decidido previo a cualquier significado que de él se tenga. Es en la creación artística donde el cuerpo expresa la experiencia originaria; donde el cuerpo es *cuerpo-en-vida*.

El esquema corpóreo y la pre-expresividad son el fundamento del comportamiento corpóreo primordial. En las proposiciones de *movimiento abstracto* y *movimiento concreto* se halla la noción ampliada de intencionalidad desarrollada por Merleau-Ponty. Dicha intencionalidad se manifiesta en la espacialidad de situación del esquema corpóreo – mi cuerpo “está polarizado por sus tareas, (...) existe *hacia ellas*, (...) se recoge a sí mismo para alcanzar su objetivo” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 117). La intencionalidad es la base del comportamiento escénico pre-expresivo. Es en la pluralidad de talentos teatrales y dancísticos donde se halla “la única manera de existir que se expresa” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 18) en el *jo-ha-kyu* de la maestra Tokuho Azuma, en el *sats* del Odin Teatret, en el training o en las puestas en escena de Argonautas Teatro.

Así como el comportamiento [pre-expresivo] del actor puede revelar las tensiones escondidas bajo el diseño de movimientos, el espectáculo puede ser la representación, no del realismo de la historia, sino de su *realidad*, de sus músculos y sus nervios, de su esqueleto y de lo que solo se ve en una historia descarnada: las relaciones de fuerza, los ímpetus socialmente centrífugos y centrípetos, la tensión entre libertad y organización, entre intención y acción, entre igualdad y poder. Lo que el teatro dice con palabras no es, en el fondo, muy importante. Lo que cuenta es revelar relaciones, mostrar la superficie de la acción y, al mismo tiempo su interior. Las fuerzas que están obrando y que se oponen, el modo en el cual la acción se divide en sus polaridades, los caminos por los cuales se realiza y aquellos por los cuales se padece. (Barba, 1992, p. 150)

La búsqueda artística y la exploración teatral del director, maestro y actor Edgar Huitrón le han conducido por los más diversos y accidentados senderos del conocimiento. Sería en las meditaciones de Eugenio Barba donde encontraría el que quizás es el principio no sólo de su pesquisa artística, también de su ética. La Antropología teatral no es un sistema rígido y ordenado de pasos por seguir, es un espacio de encuentros y desencuentros orientado a vislumbrar el origen primigenio del movimiento en el arte escénico. Esta proposición alude a la extrañeza, a la indagación, al tránsito y a la disciplina. El laboratorio de investigación teatral *Argonautas Teatro* es un ejemplo de ello.

El *training* es la espina dorsal de *Argonautas Teatro*. Es en el movimiento que el cuerpo deviene cuerpo y revela al movimiento en sí mismo. En el esquema corpóreo, el movimiento y la consciencia del movimiento constituyen el *hábito*.

Los lugares del espacio no se definen como posiciones objetivas respecto de la posición objetiva de nuestro cuerpo, sino que inscriben alrededor de nosotros el alcance variable de nuestras miras o de nuestros gestos. (...) La habitud no es ni un conocimiento ni un automatismo (...). Se trata de un saber que está en las manos, que solamente se entrega al esfuerzo corpóreo y que no puede traducirse por una designación objetiva. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 160-161)

Como correlato del mundo, mi cuerpo propone visajes necesarios para el andar de la vida y otros tantos para el andar en vida. Es cuando los gestos pasan de su sentido propio a un sentido figurado que un nuevo núcleo de significación se manifiesta (Merleau-Ponty, 1945/1993). El *training* busca sedimentar los hábitos motores universales que hacen al cuerpo escénicamente decidido. Al igual que el *mundo de los pensamientos*, los hábitos motores no son absolutos, se fortalecen a cada instante del movimiento presente.

Para Edgar Huitrón,

los cuerpos entrenados manifiestan la práctica de un cuerpo dilatado. (...) El cuerpo no es casualidad, es causalidad; con su dilatación se logra el aquí, el allá, la continuidad y el todo dado al presente. El cuerpo humano posee reflejos de la vida universal: instintos, energía. Es aquí donde se halla el fundamento de los principios-que-retornan. (comunicación personal, 21 y 22 de septiembre y 08 de noviembre de 2019, como se citó en Hernández, 2020, p. 11-12)

Las nociones de la Antropología teatral se pueden observar no sólo en el discurso del maestro, también en la praxis. El training de Argonautas Teatro es especialmente corporal. Los ejercicios suelen involucrar todo el cuerpo;

desde la cabeza y el rostro, pasando por el cuello, los omóplatos, los brazos, las manos, el abdomen, la columna vertebral; hasta llegar a la cadera, los glúteos, las piernas, rodillas, pies, dedos. [Asimismo], con los movimientos en el torso y en las extremidades se hacen aparecer los movimientos vocales; sonidos diversos que van desde suspiros, hasta vocales y gemidos. (Hernández, 2020, p. 12)

En el entrenamiento el cuerpo se desenvuelve y se expresa en sí mismo. Es gracias al movimiento que el comportamiento escénico pre-expresivo se logra asimilar. Esta ampliación en el cuerpo del actor permite algo más: *aprender a aprender*. Él sabe de sus experiencias y recurre a ellas cuando le es necesario, pero no deja de crear en el presente, ni cesa de dirigirse a él. Es en su espacialidad de situación donde el movimiento es perpetuo y existente, donde las técnicas se afianzan, donde la técnica de las técnicas surge, donde la continuidad se convierte en hábito. El hábito merleau-pontiano hace referencia a ello; “expresa el poder que tenemos de dilatar nuestro ser-del-mundo, o de cambiar la existencia anexándonos nuevos instrumentos” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 161).

La presencia del andamio en el tercer cuadro de *Sunt Lacrimae Rerum* es también un ejemplo de ello. La interacción con el andamio a lo largo de los entrenamientos es constante y vigorosa. Cuando entra a escena, las exploraciones corporales se llevan a cabo en torno a él. Huitrón apunta:

Recuerda, reconoce el andamio, la corporalidad a través de él y la síntesis. Los sentidos son tus herramientas: es a través del gusto, del olor, de los sonidos, la observación y las texturas que se dará la apropiación del acto. (...) Primero es un andamio como tal, pero después puede adquirir otros significados para mí o puede convertirse en algo diferente. ¿Cómo hacer para que el andamio ya no sólo se vea como un andamio, sino que pueda ser otra cosa? (comunicación personal, 29 de septiembre de 2019, como se citó en Hernández, 2020, p. 14-16)

Al anexas el andamio a la existencia de los actores y las actrices, la corporalidad adquiere un nuevo núcleo de significación. Es ahora el andamio una extensión de la síntesis corpórea, una porción de sí mismos, un artefacto con el que los artistas perciben. “Cuando el [andamio] se vuelve un instrumento familiar, el mundo de los objetos táctiles retrocede, no empieza ya en la epidermis de la mano, sino en la punta del [andamio]” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 169). La existencia se halla dilatada.

Para Barba, el *cuerpo dilatado* es un cuerpo caliente, un cuerpo al rojo vivo. “Las partículas que conforman el comportamiento cotidiano han sido excitadas y producen más energía. Han tenido un incremento de movimiento, se alejan, se atraen, se oponen con más fuerza y más velocidad, en un espacio más amplio” (Barba, 1992, p. 153-154).

En esta noción se encierra la dialéctica cuerpo-mente. Es el cuerpo dilatado aquél que comprende al movimiento del pensamiento y al pensamiento del movimiento; “un modo de moverse en el espacio manifiesta un modo de pensar” (Barba, 1992, p. 154). Al ser simultaneidad y convergencia, el cuerpo dilatado trae consigo la extensión del saber.

Al igual que el esquema corpóreo, el cuerpo dilatado toma lugar en la dimensión del comportamiento. Para las y los argonautas, las lógicas mentales deben someterse a una suerte de ductilidad, de flexibilidad. Encaminar el pensamiento y el cuerpo hacia lo desconocido conlleva un quebrantamiento con los automatismos y las prácticas cotidianas y, al mismo tiempo, trae consigo el emerger de los estímulos y las intuiciones.

Pareciera que el grafema “pensamiento” en Barba y en los Argonautas, alude a lo que Merleau-Ponty define como movimiento abstracto. Puesto que se pierde el dominio sobre el significado, no se trata –en primera instancia– de una estructura conformada de ideas y juicios establecidos. Es, a nuestro parecer, una forma de expresar la consciencia del movimiento.

Está, pues, habitado por un poder de objetivación, por una «función simbólica», una «función representativa», un poder de «proyección» que, por lo demás, está

ya en acción en la constitución de las «cosas» y que consiste en tratar los datos sensibles como representativos unos de otros y como representativos, todos juntos, de un «eidos», en darles un sentido, en animarlos interiormente, en ordenarlos en sistema, en centrar una pluralidad de experiencias en un mismo núcleo inteligible, en hacer aparecer en ellas una unidad identificable bajo diferentes perspectivas, en una palabra, en disponer detrás del flujo de las impresiones una invariante que dé razón de las mismas y en poner en forma la materia de la experiencia. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 138)

En el tejido intencional se halla el acto de significación. Para que brote el sí verdadero, la consciencia se debe entregar por entero al objeto intencional, le debe abarcar. Aquí reside la insistencia de Barba y de Huitrón por crear laboratorios teatrales enfocados en el comportamiento pre-expresivo y en la búsqueda del quehacer artístico. Es a través del entrenamiento que el cuerpo se dilata y se arroja por completo al movimiento. Es el *cuerpo dilatado* la apertura originaria al mundo antepredicativo, la *corporalidad vivida*.

“La intencionalidad del movimiento, [manifiesta Huitrón], se experimenta desde los órganos internos. De ahí la importancia del jo-ha-kyu. El movimiento se expande gracias a este salto psíquico, a este momento de transformación” (comunicación personal, 18 de octubre de 2019, como se citó en Hernández, 2020, p. 25). Es el *jo-ha-kyu* la esencia primordial del training. Para Barba, los saltos psíquicos permiten romper con la literalidad y desplegar el sentido primordial de la vida, de la presencia escénica. Cuando la actriz aprehende este modo de moverse y lo comprende como segunda naturaleza, muestra “que la disponibilidad para la creación [consiste] en recortar fuera de las prácticas cotidianas” (Barba, 1992, p. 59).

Esta segunda naturaleza es la naturaleza en sí misma, la que precede al sedimento de los pensamientos y nos entrelaza al mundo. Su logos se abre paso ante la mirada que interroga, ante el asombro. El cuerpo de la actriz “parece recortado, [fuera] del espacio-tiempo cotidiano y aparece vivo: está decidido” (Barba, 1992, p. 59). Las *técnicas extra-cotidianas* se descubren en este tenor.

Las técnicas extra-cotidianas del cuerpo consisten en procedimientos físicos que aparecen fundados sobre la realidad que se conoce, pero según una lógica que no es reconocible inmediatamente. Estos operan a través de un proceso de reducción y sustitución que hace emerger lo esencial de las acciones y aleja al cuerpo del actor

de las técnicas cotidianas, creando una tensión y una diferencia de potencial a través de la cual pasa energía. (Barba, 1992, p. 60)

Podemos pensar este proceso de reducción y sustitución como una *reducción eidética*: “la resolución consistente en hacer aparecer el mundo tal como es anteriormente a todo retorno sobre nosotros mismos” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 15). El eidos se devela por medio de mis movimientos, mi cuerpo dilatado es la expresión originaria de la experiencia del mundo.

Las técnicas extra-cotidianas encuentran su principio en la reducción eidética planteada por Merleau-Ponty. La familiaridad carnal “entre el sujeto corpóreo de la percepción y el mundo pre-objetivo al que ésta da acceso” (Escribano, 2008, p. 266) trae consigo la manifestación de los principios pre-expresivos.

Los principios pre-expresivos de la vida del actor no son algo frío concerniente a la fisiología y la mecánica del cuerpo. Estos se basan (...) en una trama de ficciones y ‘si mágicos’ concernientes a las fuerzas que mueven al cuerpo. (Barba, 1992, p. 59)

Encontramos que dicha trama de ficciones y si mágicos hacen referencia a la intencionalidad. Es en el movimiento de mi cuerpo que la existencia en sí misma de las cosas del mundo emerge ante mi mirada. No como cosas que están ahí para mí, sino como cosas que están ahí en sí. Me desenvuelvo hacia ellas, ellas participan de mi movimiento. No se trata de una ficción, se trata del principio de la vida.

En *El plumaje del pavo real* (2020) –una serie de entrevistas realizadas por la maestra Anel Mendoza (1980)– el director de Argonautas Teatro, Edgar Huitrón, asevera: “la ritualidad del teatro es necesaria porque te vincula a lo original. Cada acción que tú vas desarrollando es una acción que tiene un propósito y va a desencadenar algo”. La intencionalidad aparece en Argonautas Teatro como parte fundamental de su hecho artístico. No sólo en el entrenamiento se halla su expresión más pura, también en la puesta en escena.

La puesta en escena de *Sunt Lacrimae Rerum* entreteje las exploraciones corporales con el arte del maestro Leopoldo Flores. En palabras de Huitrón: “se busca que el cuerpo sea extensión de las pinturas y el espacio, que se logre una sinergia, que el movimiento se expanda. Se pretende la integralidad; escudriñar la



qualidad en los trazos” (comunicación personal, 27 de septiembre y 01 de noviembre de 2019, como se citó en Hernández, 2020, p. 25).

No hay aquí cabida ninguna para un «recuerdo» de la ubicación de los [elementos], ni es en el espacio objetivo que [actúa la actriz]. En realidad, sus gestos durante el ensayo son gestos de consagración: tienden unos vectores afectivos, descubren fuentes emocionales, crean un espacio expresivo como los gestos del augur delimitan el *templum*. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 163)

El cuerpo es un espacio expresivo, y la habitud se acoge en dicha espacialidad corporal. “Toda habitud es a la vez motriz y perceptiva porque reside (...) entre la percepción explícita y el movimiento efectivo, en esta función fundamental que delimita a la vez nuestro campo de visión y nuestro campo de acción” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 168).

Se observa una correspondencia entre el hábito merleau-pontiano y las técnicas extra-cotidianas de Barba. Es a causa del training que ambos se constituyen en el cuerpo y lo dilatan, aprehendiendo nuevos núcleos de significación. Es por medio del movimiento y la consciencia del movimiento que los actores y las actrices acceden a sus experiencias y las revitalizan en cada acción.

También en El plumaje del pavo real, la maestra y argonauta Dalia Inés Contreras explica:

La cuestión del teatro es una cuestión efímera. Se presenta una vez, pero al otro día ya no es lo mismo, aunque estemos en una misma dinámica. Tenemos las reglas del juego como compañeros, pero no es lo mismo, la energía es distinta, los espectadores son distintos, todo es distinto. Entonces, de repente se piensa: “es algo que ya está sumamente estructurado”. Están las reglas del juego planteadas, pero estas tirándote al bungee [puentismo] cada momento, cada día que dicen “tercera llamada” te avientas del bungee, pero obviamente traes técnica, traes los arneses; hay una técnica que te va a fortalecer, hay una técnica que te va a amortiguar. [Existe] este arriesgue, pero siempre con este arnés. [Y es importante estar] en disposición, siempre en disposición plena, dilatando todos los sentidos: ver, escuchar por primera vez, como si estuvieras haciendo todo por primera vez. (...) La cuestión del texto, por ejemplo, más que una cuestión de aprenderte el texto de memoria, para mí son los pensamientos del personaje. El texto que está ahí en palabras, donde está el ser muerto, porque son seres muertos, (...) hay que revivirlos, darles vida por un tiempo y espacio determinado, a partir de este cuerpo, de estas emociones, de este pensamiento. Yo indago por ahí, las palabras para mí no se vuelven palabras escritas, se vuelven mantras, se vuelven energía, para mí esas palabras se tienen que transformar en la escena, en eso; y si no me tocan en principio (...) esas palabras que estoy leyendo y aprehendiendo, es decir, (...)

abrazando en todo mi ser (...), ¿cómo voy a tocar al otro que está conmigo en escena y cómo vamos a tocar al que está allá enfrente? (Contreras, 2020)

La dialéctica entre el comportamiento corpóreo primordial y la adquisición de hábitos sensorio-motores/técnicas extra-cotidianas es una constante en la expresión creativa del artista. El actor encauza sus movimientos y experiencias entorno a su búsqueda artística, aprende a direccionar la expresión para hacer surgir el sentido.

Lo que el artista aporta o pone en juego en primer lugar en el arte (...) dramático es su cuerpo que ha sido trabajado o cultivado pacientemente con el propósito de llevar a cabo la explicitación artística de su relación originaria y pre-objetiva con el mundo. El cuerpo poético, el cuerpo artístico, es un órgano refinado – laboriosamente trabajado– de comprensión y de expresión de la realidad. (Escribano, 2008, p. 280)

La *búsqueda del sentido* es en el Odin Teatret y en Argonautas Teatro el hecho primordial de su arte. La transición es para Barba y Huitrón el navío que permite sacar a flote los instintos primarios, los apetitos primogénitos que viven en la piel y fuera de ella. Es en el mundo donde los sentidos sienten y experimentan a los otros, a las cosas y a sí mismos. Al encarnar al ser, en la percepción se manifiesta la experiencia de la existencia. Estar en transición implica la búsqueda de lo desconocido.

*Aprendí a ver*, [narra Barba], a individualizar en qué lugar del cuerpo nace un impulso, cómo se mueve, según que dinamismo y trayectoria. Por muchos años trabajé con los actores del Odin Teatret como *maître du regard* [maestro de la mirada] hallando la ‘vida’ que se manifestaba, a veces sin saberlo, por casualidad o por error, y evidenciando los múltiples significados que podía asumir. (Barba, 1992, p. 18)

Al ser un *maestro de la mirada* propone un laboratorio teatral donde se invita a los alumnos y alumnas “a hacer perceptible aquello que es invisible” (Barba, 1992, p. 21), a experimentar la existencia de los principios que conforman la pre-expresividad, con la finalidad de encontrar el sentido que los impregna de vida.

La verdadera comprensión o la captación profunda de las formas o de los movimientos de la vida no puede obtenerse de una observación meramente exterior, por detenida o exhaustiva que ésta sea, sino que ha de implicar necesariamente una identificación, una realización o una recreación corpórea de ese movimiento. (Escribano, 2008, p. 281)

Tomemos el ejemplo de la recreación corporal de los trazos en las pinturas de Leopoldo Flores. Hay un tiempo, un espacio, una energía, un intervalo que son los “precisos” para cada pintura (Escribano, 2008, p. 281). Si un movimiento no llega a su punto culminante, si no se despliega con “todas sus fuerzas para luego detenerse repentinamente” (Barba, 1992, p. 58), pierde su color. Cuando, en el primer cuadro de *Sunt Lacrimae Rerum*, Bruno se coloca frente a “Alucinación” y le recorre con movimientos de vehemencia, los trazos desaparecen del movimiento y se transforman en luz. “El [trazo], verdaderamente, sólo existe justo antes de [tal vehemencia], en la fortísima tensión dinámica de ese instante” (Escribano, 2008, p. 281).

Lo sensible, no solamente tiene una significación motriz y vital, sino que no es más que cierta manera de ser-del-mundo que se nos propone desde un punto del espacio, que nuestro cuerpo recoge y asume si es capaz de hacerlo, y la sensación es, literalmente, una comunión. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 228)

Esta sincronía sólo puede explicitarse por medio del movimiento. “La fortísima tensión dinámica” de los trazos consigue expresarse corporalmente justo en el instante anterior a la recreación de la vehemencia (Escribano, 2008). Para Barba y Huitrón, es en el cuerpo-en-vida de los artistas donde surge el eidos del mundo. Al respecto, el argonauta Orlando indica: “Es una especie de viaje..., se van abriendo portales de forma horizontal. Me conducen a imágenes que no sabía que estaban ahí” (comunicación personal, 23 de noviembre de 2019, como se citó en Hernández, 2020, p. 18). A su vez, Barba refiere:

Aquello que luego se desarrolló como Antropología Teatral, se fue definiendo a mis ojos y en mi mente observando la capacidad de mis actores de entrar en un determinado esqueleto/piel –es decir un determinado comportamiento escénico, una particular utilización del cuerpo, una técnica específica– y luego salir de éste. Este “desvestirse y “vestirse” de la técnica cotidiana a la técnica extra-cotidiana y de la técnica personal a una técnica formalizada (...) me obligó a formularme una serie de preguntas que me condujeron a nuevo territorio. (...) Veía resultados que no tenían nada de común entre ellos excepto la “vida” que los impregnaba. (Barba, 1992, p. 20)

El laboratorio de Argonautas Teatro centra sus esfuerzos en la exploración corporal del movimiento. Busca, a través del *jo-ha-kyu*, interrogar y describir la forma en que el sentido aparece en la expresión corporal. “Aunque el cuerpo *ya lo sabe*, implícitamente, es preciso redescubrirlo explícitamente, sacarlo a la luz, para

poder reapropiárselo y hacerlo disponible como material para la expresión dramática voluntaria” (Escribano, 2008, p. 282-283). Se observa, por ejemplo, que la vitalidad del personaje se origina en la ductilidad de la espalda; el estímulo en la columna vertebral y los omóplatos propicia dicha ductilidad.

Dependiendo de cómo articulo la espalda, [enuncia Huitrón], estoy articulando la vitalidad del personaje: le doy su vitalidad. (...) Entre más dúctil sea la columna todo el cuerpo va a responder a esa ductilidad. Una columna dúctil se traduce en un cuerpo dúctil. (comunicación personal, 29 de septiembre de 2019, como se citó en Hernández, 2020, p. 20)

Si hay algo que entrelaza vigorosamente a la Fenomenología, la Antropología Teatral y el quehacer de Argonautas Teatro, es el afán por explicitar la experiencia del cuerpo vivido mediante la creación artística – se trata del “presentarse del mundo, con toda su riqueza y sus inesperadas paradojas” (Escribano, 2008, p. 284). En el Plumaje del pavo real, Edgar menciona: “Los personajes te dan una oportunidad de dimensionarte; de dimensionarte inclusive de formas que no te imaginabas que pudieras adquirir o que pudieras tener. [Es el] resultado de un descubrimiento muy sincero” (Huitrón, 2020).

### **3.3. Un análisis del encuentro: Argonautas, teatro, cultura y fenómeno**

El teatro es un arte temporal constituido por la sucesión de efímeros instantes que, entretejidos, manifiestan el sentido primordial de la puesta en escena y de aquello que le subyace. Al igual que la danza, se revela siempre intrincado “al movimiento y la energía de la corporeidad” (Sosa, 2016, p. 14) de las y los artistas. Cada movimiento que se desenvuelve sobre el escenario atraviesa la existencia de quienes participan del encuentro y crea, por medio del cuerpo-en-vida, un espacio que propicia el surgimiento del mundo en sí. El teatro es una apertura al mundo.

Dinamismo y fugacidad hacen [del teatro] un arte de tiempo, un arte que, como el hombre, desde su inicio va acercándose a su cese; cada instante va dejando atrás a otro, cada movimiento apenas termina cuando uno nuevo ya está instalado en su lugar, cada gesto se transfigura en uno nuevo; por tanto, cada uno de ellos ha de ser emanado con la energía y la pasión capaz de hacerlo permanecer, a pesar del tiempo mismo. (Sosa, 2016, p. 14-15)

Como sucede con el cuerpo, la estructura temporal del teatro se expresa en presente. Es en el movimiento actual que el cuerpo se arroja a las cosas del mundo y las comprende; que el actor se entrega al acto, como su auténtico interprete, vivificando cada momento y develando una pequeña parte de la totalidad. El argonauta Omar, alude:

Estás en el presente y tienes que reaccionar, tienes que resistir. Tienes que dejar que el fenómeno suceda sin cuestionar el por qué o el cómo..., sentir su estar. Trabajar aquél estado de alerta que suele fungir como barrera cuando se busca comprometerse por completo a un pensamiento. (comunicación personal, 23 de noviembre de 2019, como se citó en Hernández, 2020, p. 17)

Abandonarse al pensamiento implica abandonarse al cuerpo, y viceversa. El artista busca abandonarse a la acción, entregarse cabalmente al movimiento de sus brazos, de sus manos, de sus piernas; a la gesticulación de su rostro; a las vibraciones de su garganta. “Debemos desarrollar una inteligencia corporal que nos permita resolver” –replica Dalia–. “Estas aprendiendo a vivir en tu cuerpo y necesitas estar presente. Pensar extra cotidiano, vivir extra cotidiano” (comunicación personal, 23 de noviembre de 2019, como se citó en Hernández, 2020, p. 17).

A cada instante de un movimiento, el instante precedente no es ignorado, pero está como encapsulado en el presente y la percepción presente consiste, en definitiva, en volver a captar, apoyándose en la posición actual, la serie de posiciones anteriores que se envuelven unas a otras. Pero la posición inminente también está envuelta en el presente y, por ella, todas las que vendrán hasta el término del movimiento. Cada momento del movimiento abarca toda su extensión y, en particular, el primer momento, la iniciación cinética, inaugura la vinculación de un aquí y un allá, de un ahora y de un futuro que los demás momentos se limitarán a desarrollar. (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 157)

Lo efímero del arte teatral es, a su vez, la manifestación de un tiempo que se dilata en el instante del movimiento y difumina los contornos entre pasado y futuro para hacerlos converger en el presente (Sosa, 2016, p. 15). Dicha amplitud encarna la existencia universal, posibilita la creación artística e impulsa la expresión original del mundo. Nuevos núcleos de significación emergen a causa de este movimiento – la existencia se dilata.

El cuerpo que [actúa] es carne e imagen, es sangre y reflejo de un mundo (...), el cual se hace visible en el acto [sinérgico] encarnado en toda [puesta en escena] en

la que el cuerpo del hombre es representación de aquello que trasciende a la realidad concreta de su propia corporeidad. (Sosa, 2016, p. 10)

La connaturalidad carnal entre el cuerpo y el mundo trae consigo el desarrollo de una *ontología de la visibilidad*. Para Merleau-Ponty,

las dimensiones invisibles del ser se presentan de manera indirecta no como ausencia absoluta, sino como latencia y como movimiento de fenomenalización. La experiencia del ser sólo es posible desde la del mundo, como experiencia de lo invisible incluido en lo visible. La apertura al mundo es pues apertura al ser. (López, 2004, p. 90)

La relación conciencia-mundo es, a la vez, lo que es y lo que podría ser, visible y vidente (López, 2004). El ser está en el mundo, hay mundo, hay sentido anterior a cualquier *cogitation*. La representación del mundo no es el mundo en sí, pero en la *representación teatral* del mundo puede surgir el mundo en sí.

“Las exploraciones corporales tienen el propósito de despertar la poética del cuerpo, [explica Huitrón]. El cuerpo se dimensiona, se expande; las extremidades resultan consecuencias del núcleo. Se busca romper con la literalidad” (comunicación personal, 18 de octubre de 2019, como se citó en Hernández, 2020, p. 16). Esta poética religa lo íntimo a lo palpable; encarna lo etéreo sin despojarle de su misterio y, en ocasiones, le intensifica. Es menester, para las y los argonautas, dilatar su ser-del-mundo, participar de la ontología de lo visible y recorrerle con sus pies, sus rodillas y sus muslos. En *Sunt Lacrimae Rerum*, Adela grita extasiada y llena de esperanza:

Yo no quiero estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras. ¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones! ¡Mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir! (comunicación personal, 09 de noviembre de 2019, como se citó en Hernández, 2020, p. 30)

La ontología merleau-pontiana es una ontología de lo visible y no del ser en sentido tradicional o trascendental, sino de un ser de promiscuidad y transitividad, un ser que está en el mundo y cuya trascendencia no se opone a la del mundo, sino que la explicita. (López, 2004, p. 90)

Esta ontología comporta, a su vez, los postulados entorno a la *intercorporeidad de la intersubjetividad*. Para Merleau-Ponty, la intersubjetividad parte de la coexistencia, “de la relación recíproca y (...) de una humanidad que nos es común” (López, 2004, p. 97). El otro no aparece ante nosotros como cosa entre las cosas

del mundo, no es un objeto que brota ante nuestra mirada. El otro está ahí, su presencia es inmediata para mí, le veo y él me ve. Puesto que nuestra carne es parte de la carne del mundo, nuestros campos de percepción no nos reducen a objetos. “En la intersección de mis actos con los de los otros” (López, 2004, p. 97) aparece el ser integral al que ambos pertenecemos. “Nunca accederé al otro tal y como él se vive, pero, por eso justamente y porque el mundo me trasciende, el otro me aparece como otro que yo” (López, 2004, p. 98). La de Merleau-Ponty es una *filosofía de la relación*.

En el teatro hay un reconocimiento de sí, del otro y del mundo. Es a través del *acto sinérgico*, de la *interpretación artística* que un mundo aparece en escena, con sus enigmas y opacidades, sus visibilidades y su indudable existencia – en la recreación se halla contenido el acto creativo. La relación de los unos con los otros y de todos con el mundo, hace de la escena la manifestación de sí. La corporalidad vivida de quién ejecuta y de quién mira permite la práctica de una reducción eidética y, por lo tanto, la emersión del sentido primordial. Pareciera que esta intercorporeidad de la intersubjetividad es el principio del arte teatral.

Sunt Lacrimae Rerum es un ejemplo de ello. La obra no únicamente se distingue por la exploración corporal y la experiencia del movimiento, es también la expresión del entrelazamiento entre todos los elementos que integran la puesta en escena. Como ya se ha dicho, los actos fueron construidos a partir del arte dispuesto a lo largo de la sala principal, de la historia contada en los trazos de Leopoldo Flores, de las sensaciones que dicho espacio transmitía a las actrices, a los actores, al director. Los actos fueron construidos a partir de la acción, de la intercorporeidad, de la relación.

La intención en los actos de los actores y actrices, mediante la reducción eidética, hace posible comprender la intención total de la puesta en escena. Entre la esencia teatral de un acto, tal como fue planeado y construido, y el teatro que efectivamente vive en el escenario, se establece una relación tan directa que el museo, los lienzos, las telas, la música, el recorrido por las secciones, el andamio, la vestimenta, el maquillaje y el cuerpo dilatado de los artistas, no son más que el lugar de paso de

esta relación. En adelante el teatro existe por sí y es por él que existe todo lo demás (Merleau-Ponty, 1945/1993).

El teatro no es únicamente la exteriorización de la circunstancia cultural y el dinamismo social de una colectividad, es también el reflejo de los apetitos primarios y de la naturaleza de las cosas. Suele encarnar las dificultades ontológicas y, en ocasiones, dar respuesta a ellas. Es heterogéneo en sus modos y se transforma de acuerdo a sus ímpetus. Sus exploraciones tienden a interrogar los muy diversos aspectos que constituyen al Ser vertical – el erigido en el mundo, no el situado frente a. Su inmediatez y fugacidad le hacen mundano y, al mismo tiempo, solemne. Dichas cualidades le revelan como arte vivo.

El teatro puede ser una expedición antropológica que abandona los territorios obvios, los valores conocidos por mí y por todos, los lugares donde tender la mano es señal de saludo, donde alzar la voz es síntoma de irritación, donde comedia significa espectáculo alegre y donde tragedia significa espectáculo que hiere. (Barba, 1992, p. 133)

Para *Argonautas*,

la cultura teatral es un acto de migración. Se busca redescubrir los orígenes del ser humano, replantear y reflexionar el bagaje de conocimientos aprendidos a lo largo de nuestra vida y, si es necesario (...) reaprender. El propósito (...) es crear una atmósfera sensorial donde actores y espectadores quiebren las lógicas aprendidas. (E. Huitrón, comunicación personal, 21 de septiembre y 10 de noviembre de 2019, como se citó en Hernández, 2020, p. 24-33)

El fenómeno teatral es, especialmente, una manera de acceder al mundo y al ser por medio de la corporalidad vivida, del cuerpo dilatado, de una *practognosia* que nos remite a la connaturalidad, a ese reverso carnal que nos sitúa y nos hace existir. En cada acto se explicita una ola de significaciones que conlleva al *interrogarse sobre el sentido*. “Se trata de desnudar los nudos de la historia, los puntos en los cuales los extremos se abrazan” (Barba, 1992, p. 150).

Para valorar el teatro, como fenómeno social y cultural, [hay que mirar], ante todo, (...) las relaciones que se instauran entre aquéllos que hacen teatro. La primera fase social del teatro tiene lugar en su interior: es la manera que tienen distintos individuos de regular sus relaciones de trabajo y socializar sus propias necesidades. El carácter de esta primera socialización decide el lugar y la influencia del grupo teatral en la sociedad. (Barba, 1998, p. 214)



Como ocurre con la Fenomenología de la percepción, la Antropología teatral encuentra su base en una filosofía de la relación. Los nexos que se generan dentro de una agrupación teatral son, en buena medida, el parteaguas de la creación artística. En el caso de Argonautas Teatro, la convivencia no se reduce al tiempo en el escenario, se acrecienta en cada entrenamiento, en cada ensayo, en cada hallazgo grupal. El compartir es tan importante que inclusive va más allá del campo artístico y se instala en las interrelaciones de la vida cotidiana.

En México, los laboratorios teatrales trajeron consigo la búsqueda de un teatro subversivo, revolucionario y universal. Para 1930, los Contemporáneos ya habrían colocado la semilla que desembocaría en la enseñanza de una disciplina teatral basada en los “reformadores del teatro (Stanislavski y Meyerhold, Craig, Copeau, Artaud, Brecht y Grotowski)” (Barba, 1992, p. 18). Para Barba y Huitrón, estos rebeldes heréticos “son los creadores de un teatro de la transición. Sus espectáculos sacudieron los modos de ver y hacer teatro y han obligado a reflexionar sobre presente y pasado con una conciencia totalmente distinta” (Barba, 1992, p. 18).

El archipiélago en el que paulatinamente se convertiría el teatro mexicano, no sólo pone en evidencia la amplitud de miras, la pluralidad y el desencuentro en la escena, también la necesidad de hacer confluir en el presente los sucesos históricos y las tendencias venideras. Asentar “el sentido de tradición, ruptura y novedad, finalmente, propicia la reunión crítica de los contrarios en ese lugar donde los muertos vuelven a reunirse: la boca de los vivos. El teatro es efímero, pero la experiencia y la memoria permanecen” (Olguín, 2011, p. 11).

El teatro deviene cultura y, por lo tanto, relación social. Al ser parte del mundo, en su naturaleza vive la necesidad del movimiento, de la transformación. Es en la expresión corporal donde surge la captación motriz del eidos, donde la coexistencia hace visible lo invisible y propicia el erigir de un momento que persiste en el tiempo.

Para la Antropología teatral, el *teatro de la transición* permite destilar nuevos núcleos de significación dentro y fuera del escenario. Los actores y las actrices consiguen habitar tal estado cuando, a través de entrenamiento, se abandonan por

completo a la incertidumbre y al aprendizaje en la búsqueda del sentido de su hecho artístico. La reducción eidética está íntimamente ligada a ese apetito por comprender el sentido primordial de la experiencia en sí misma.

Sólo una continua renovación de nuestra conciencia y actitud personal hacia la vida determinarán un nuevo enfoque de nuestro arte. Lo que nos transforma es el proceso, el modo de afrontar cotidianamente nuestro trabajo. Entonces, que los jóvenes que han escogido el teatro experimenten cada día la necesidad de su elección, incluso a través de este programa inconsecuente. Que se encuentren con un oficio que imponga exigencias tan inhumanas que sólo algunos persistan, los que están animados por una necesidad irreductible, los que no se contentan con soluciones superficiales, las bestias de trabajo que aniquilan la inercia satisfecha de resultados fútiles. Son los que, con su propio yo, su cuerpo y su alma, llegan al juicio de sí mismos como representantes de una sociedad que todavía anuncia: amarás al prójimo como a ti mismo. Y deben llegar a este juicio sin caos, sin exageraciones, sin desbordamiento emotivos, con lucidez y sangre fría. (...) Nuestro oficio es la posibilidad de cambiarnos y, de esta manera, cambiar la sociedad. (Barba, 1998, p. 49)

El teatro es un arte colectivo, un arte que implica la entretejadura de todos los que participan del encuentro, un arte de la relación, de la reciprocidad. La dinámica social de una agrupación teatral busca trascender los contornos de la puesta en escena e impregnar a todo aquél que le experimente. El diálogo silencioso y tácito con el espectador propicia la cristalización de un teatro que se origina al tiempo en que se manifiesta. Cada puesta en escena es distinta porque los entrelazamientos son distintos. En el arte como en la sociedad, nada es estático. “El teatro se convierte en el medio para no estar solos, para construir un puente, para crear vínculos sin renunciar al propio sueño. El teatro se convierte también en la astucia, la trinchera para proteger (...) lo que consideramos esencial” (Barba, 1998, p. 224).

Puesto que el teatro se ocupa de las verdades ontológicas y, al mismo tiempo, de una realidad socio-cultural determinada, no resulta extraño pensar en el ya famoso axioma de Usigli: “un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad”. Como se ha mencionado, el teatro, en su movimiento, puede traer al presente los hechos históricos de una colectividad, sin que ello signifique emular y glorificar los senderos por los cuales se ha caminado. La importancia fundamental del pretérito es impulsar, en la acción, el sentido primordial del mundo.

Las doctrinas, métodos y poéticas son las tumbas y signos de los hombres que en el pasado se aventuraron por nuevos caminos. Podemos mirarlos como

monumentos que se dejan admirar, comentar e imitar. O bien podemos mirarlos para descubrir, más allá de este *signo*, el sentido de una vida que ha descubierto su camino y lo ha recorrido. (Barba, 1998, p. 218)

La historia del teatro en México no sólo refleja “el conjunto de relaciones multidimensionales y dinámicas entre individuos y comunidades” (Adame, 2004, p. 1), también devela y enfatiza la apertura originaria del “cuerpo en tanto que mediador de un mundo” (Escribano, 2008, p. 265), como *être-au-monde*. Entre la heterogeneidad de estilos, géneros, instituciones académicas y laboratorios artísticos, se consigue entrever uno de los principios esenciales del teatro: la expresión corporal del *ser-con*, de la coexistencia primigenia entre el ser humano y el mundo. La teatralidad ha acompañado a hombres y mujeres desde los tiempos más remotos, ha sido el portavoz de las muy diversas cosmovisiones y ha transmitido en un sinfín de ocasiones los conocimientos que hacen posible la cultura; ha conquistado tierras y generando revoluciones; ha transitado por toda clase de veredas ideológicas y creado sus propios sistemas de pensamiento. Al distender los enlaces entre nosotros, los otros y el mundo, el teatro conlleva a la reducción eidética. Es aquí donde la percepción descubre nuestra familiaridad carnal. El arte teatral manifiesta el fenómeno del mundo.

Para el Odin Teatret y para *Argonautas Teatro*, la expedición hacia lo desconocido no es únicamente una búsqueda teatral,

con el tiempo y la experiencia, este vínculo ha ido más allá (...) convirtiéndose en una actitud ética, con un modo propio de percibir y actuar. (...) Esta búsqueda consciente de quien elige el teatro, no para ser un “espectador”, sino como una situación para alcanzar un nivel distinto de experiencia, significa [dilatar] (...) las fronteras del teatro. (Barba, 1998, p. 224-225)

¿Qué es *hacer* teatro? *Hacer* es una de esas locuciones que contienen en sí acción y pasión; es “darle el primer ser” (Real Academia Española, s.f., definición 1) a algo. Para Barba y Huitrón, hacer teatro es entregarse por completo a la acción; dejar que, por medio del training, el cuerpo en movimiento devenga *cuerpo-en-vida*. Encontrar el sentido del propio teatro es la base de su pesquisa artística.

Sobre la escena la acción debe ser real, pero no importa que sea realista. Todo sucede como si el cuerpo del actor se descompusiera y recompusiese en base a movimientos sucesivos y antagónicos. El actor no revive la acción; recrea lo viviente en la acción. Al final de esta obra de descomposición y recomposición, el

cuerpo no se asemeja más a sí mismo. (...) El actor, para ser escénicamente vivo, (...) debe abandonar los propios automatismos. (Barba, 1992, p. 56)

El cuerpo pasa de presentarse y representarse a presentar y representar el *ser-con* el mundo. El propósito de los ejercicios de disociación es captar la *intencionalidad* original de las cosas, su singular forma de existir. Para Huitrón,

es debido al entrenamiento que el sentido de la respuesta inmediata, el sentido de la intención se logra encontrar. Las contraposiciones, los sentidos contrarios, el ajuste y el reajuste, los ejercicios de disociación –adelante/atrás, abierto/cerrado, asistencia/resistencia, atracción/repele– son la parte esencial de la utilización extra-cotidiana del cuerpo. La disociación traza el camino hacia el equilibrio, el balance, la integralidad y la complementariedad; permite determinar una codificación más consciente del plano corporal. (...) Los ejercicios de oposición son fundamentales para lograr la teatralización del cuerpo. (comunicación personal, 27 de septiembre, 18 de octubre y 01 de noviembre de 2019, como se citó en Hernández, 2020, p. 16-26)

La sintonía entre la Fenomenología, la Antropología teatral y la creación artística de *Argonautas Teatro* es de tal magnitud, que pareciera se encarnan las unas a las otras y se arrojan por entero al movimiento perpetuo que es el mundo; se encuentran en este basto espacio de cosas y, gracias a su dialéctica, se trascienden con el propósito de visibilizar al fenómeno en sí mismo. Tanto Huitrón como Barba

como Merleau-Ponty se hallan de acuerdo en el hecho de que el cuerpo *sabe cosas* que la conciencia aún ha de descubrir. Hay un saber del cuerpo, que no es explícito, ni temático y que ha de ser expuesto artística o fenomenológicamente. (Escribano, 2008, p. 282)

La corporalidad es imprescindible a la existencia; necesaria no únicamente en la tarea de escudriñar el sentido primordial del ligamen entre lo que nos envuelve y lo que somos, también para hacerle surgir. El teatro permite un acercamiento a dicha entretejadura, la puede expresar en su totalidad. El acto sinérgico, la interpretación artística propone la recreación de ese algo que ya existe, de esa carne universal que vivimos y experimentamos a través de nuestra carne – es por ello que, mediante el entrenamiento, las y los artistas encarnan el eidos del mundo. La vida es en sí una experiencia teatral.

## **CONCLUSIONES**

*Volver* “Del lat. *volvĕre* 'hacer rodar, voltear', 'enrollar', 'desenrollar'” (Real Academia Española, s.f., definición)

Elaborar este trabajo implicó ir al teatro; ahí donde el ser humano se presenta abiertamente como un texto. La lectura del mismo está mediada por el cuerpo del actor. *Ir al teatro*, con un interés antropológico, implica advertir lo que en el andar cotidiano puede pasar desapercibido. El tablado suele presentarse con un solo contenido si no se le advierte con atención, si no se le observa desde el asombro y la apreciación. El ingenio de quienes deciden hacer arte inaugura una ventana hacia los adentros del mundo, hacia las entrañas y las vísceras y lo que brota naturalmente de sí, lo que hace que todo sea como es y más allá de lo que es.

En el proceso de investigación y en la escritura del presente relato, el cuerpo revela su complejidad y divergencia y, en el tránsito, se descubre apertura, reunión, coexistencia; permite hallarse en situación, envolver su carne y dirigirse al vaivén de lo que nos inscribe y rodea. *Ser-del-mundo* implica reversibilidad. Es sentir el presente con la práctica del pasado y la latencia del futuro; es arraigar para luego desarraigar en un ciclo que no tiene final más que el propio. La *Fenomenología del cuerpo*, la *Antropología Teatral* y el quehacer artístico de *Argonautas Teatro* vuelven, regresan a las cosas en sí mismas por medio de la constancia, el ejercicio y la entrega. Fue dicho principio el responsable de cautivar a quién se ubica redactando estas páginas.

El objetivo general de la presente investigación siempre estuvo enfocado en examinar –a través de su creación y manifestación artística– la vivencia corpórea de la realidad experimentada por las y los integrantes de Argonautas Teatro. La etnografía desplegada en el Capítulo II es esencialmente descriptiva debido a la envergadura del movimiento corporal y a su papel categórico en la *vivencia corpórea* de la realidad. Así mismo, –dentro de los alcances de la pesquisa recolectada y del proceso reflexivo de los datos– el *método descriptivo* propuesto por la fenomenología se erige como guía y motivo. Es debido a la *observación directa* y a la *entrevista no directiva* que se consiguió escudriñar colectivamente sobre las pericias de los actores y las actrices.

Por otro lado, y una vez relacionando la información obtenida con las consideraciones teóricas, se puede afirmar que el *training* de Argonautas Teatro no únicamente encarna la trascendencia del pensamiento moderno occidental, proporciona un modo fenomenológico de acceder a la vivencia corpórea de la realidad y es susceptible de expresar o explicitar el *logos* del mundo sensible.

Dicha aseveración se fundamenta en el hecho concreto de formar parte de un *Teatro Laboratorio* que invita a las y los artistas, por medio de su postura teórica-metodológica y de sus praxis efectivas, a explorar y entrenar el cuerpo desde la *búsqueda del sentido*. No sólo en la dialéctica de los movimientos corpóreos de Argonautas Teatro se logra encontrar este acontecimiento, también en los descubrimientos compartidos al final de cada encuentro. Este entrelazamiento desvela un espacio donde el tejido intencional puede expresar la esencia del fenómeno teatral.

Los hallazgos que han tenido lugar a lo largo de este recorrido se pueden aglomerar en tres puntos:

1. Detallar las articulaciones y los vínculos corporales de las actrices y los actores de Argonautas Teatro resulta la variable que trasciende el conocimiento teórico y se sitúa por completo en la experiencia del cuerpo. Si bien, existe una metodología, es la misma la que localiza su albor en lo transitorio, en lo desconocido, en el instinto.
2. Los nexos conceptuales entre el arte dramático, la fenomenología y la antropología consienten que la vivencia corpórea de la realidad se puede experimentar *distinta* –a la normada por el pensamiento moderno occidental– desde la creación y manifestación artística. Ello se debe a que en el quehacer teatral el cuerpo y su connaturalidad con el mundo se expresa a través del movimiento.
3. Es cierto que la *reducción eidética* y los *principios pre-expresivos* determinan llegar a la esencia de las cosas, la *intencionalidad* está ubicada ahí. Considerando que el *training* centra sus esfuerzos en el movimiento y la exploración corporal –materia prima de la acción teatral–, se puede

aseverar que expresa o explicita el *logos* el mundo sensible. Es importante mencionar que esta declaración es admisible por la conexión entre los datos.

El documento aquí expuesto invita a las y los lectores a inmiscuirse en un acto teatral que se descubre en el presente, que se inscribe al cuerpo y se observa en el movimiento. La Fenomenología del cuerpo y la Antropología Teatral vienen a convoyar el viaje etnográfico de Argonautas Teatro y a ordenarlo mediante categorías. Hay ocasiones en que la praxis converge con la teoría, se espera que ésta sea un ejemplo de ello.



## **REFERENCIAS**

- Adame, D. (2004). *Teatros y teatralidades en México en el siglo XX, un acercamiento desde la complejidad*. AMIT. <https://www.uv.mx/teatro/files/2017/02/Teatros-y-teatralidades-en-Me%CC%81xico-en-el-siglo-XX.pdf>
- Artezblai. (16 de septiembre de 2008). *Odin Teatret en el Centro Nacional de las Artes de México*. <https://www.artezblai.com/odin-teatret-en-el-centro-nacional-de-las-artes-de-mexico/>
- Barba, E. (1992). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Grupo Editorial Gaceta.
- Barba, E. (1998). *Teatro. Soledad, oficio, rebeldía*. Escenología.
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad Líquida* (Trad. M. Rosenberg y J. Arrambide). Fondo de Cultura Económica de Argentina. (Trabajo original publicado en 2000).
- Bolio, A. (2012). Husserl y la fenomenología trascendental: Perspectivas del sujeto en las ciencias del siglo XX. *Reencuentro*, (65), 20-29. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34024824004>
- Campos, R. (16 de enero de 2020). Eugenio Barba celebra la vida y legado de la actriz María Cánepa. *La Razón*. <https://www.razon.com.mx/cultura/eugenio-barba-celebra-la-vida-y-legado-de-la-actriz-maria-canepa/>
- Cardona, P. (2012). *Diario de una danza por la antropología teatral en América Latina*. Quinta del Agua Ediciones. <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/790>
- Contreras, D. I. (17 de septiembre de 2020). *El plumaje del pavo real. Mirada expandida al artista escénico / Entrevistada por Anel Mendoza*. (H)Oralidades en el abismo. Laboratorio de inspiración artística a través de la voz. [https://www.youtube.com/watch?v=JGpKd\\_a79\\_c&pbjreload=101&ab\\_channel=Horalidadesenelabismo](https://www.youtube.com/watch?v=JGpKd_a79_c&pbjreload=101&ab_channel=Horalidadesenelabismo)
- Cruz, A. (18 de julio de 2010). Se presentará el Odin Teatret en Guanajuato. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2010/07/18/espectaculos/a08n1esp>
- Descartes, R. (2018). *Las pasiones del alma / El discurso del método* (Trad. B. Romero). Editorial Lectorum. (Trabajos originales publicados en 1649 y 1637).
- Díaz, S. (2007). *El modelo antropológico en el teatro emergente en Buenos Aires* [Presentación digital]. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. <https://www.academica.org/000-024/98>

- Dirección General de Asuntos Internacionales. (11 de septiembre de 2008). *El Odin Teatret de Dinamarca en el Cenart*. Secretaría de Cultura. <https://www.cultura.gob.mx/dgai/noticias-detalle/?id=21>
- Escribano, X. (2008). El cuerpo poético del arte pictórico y de la expresión dramática. A propósito de Merleau-Ponty y Jacques Lecoq. *Investigaciones Fenomenológicas. Merleau-Ponty desde la Fenomenología en su primer centenario (1908-2008)*. Serie Monográfica, (1), 265-290. <https://doi.org/10.5944/rif.1.2008.5566>
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Heterotopías* (Trad. V. Goldstein). Ediciones Nueva Visión. (Trabajo original publicado en 1966).
- Harris, M. (1990). *Antropología cultural* (Trad. V. Bordoy y F. Revuelta). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1983).
- Hinojosa, C. y Fernández de Lara, M. (1982). Cézanne. En *Los 12 mil grandes, Enciclopedia Biográfica Universal*. (Vol. 1, pp. 28-31). Promexa.
- Huitrón, E. (21 de septiembre de 2020). *El plumaje del pavo real. Mirada expandida al artista escénico / Entrevistado por Anel Mendoza*. (H)Oralidades en el abismo. Laboratorio de inspiración artística a través de la voz. [https://www.youtube.com/watch?v=faiX7jOyL-I&t=43s&ab\\_channel=horalidadesenelabismo](https://www.youtube.com/watch?v=faiX7jOyL-I&t=43s&ab_channel=horalidadesenelabismo)
- Laín, P. (1984). *Antropología Médica Para clínicos*. Salvat Editores.
- Lambert, C. (2006). Edmund Husserl: la idea de la fenomenología. *Teología y vida*, 47(4), 517-529. <http://dx.doi.org/10.4067/S0049-34492006000300008>
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad* (Trad. P. Mahler). Ediciones Nueva Visión. (Trabajo original publicado en 1990).
- López, M. C. (2004). Apuntes antropológicos basados en una relación: Maurice Merleau-Ponty y Jean-Paul Sartre. En J. F. Sellés (Ed.), *Modelos antropológicos del s. XX: M. Scheler, D. von Hildebrand, E. Stein, M. Merleau-Ponty, J.-P. Sartre y H. Arendt* (nº 166, pp. 83-114). Cuadernos de Anuario Filosófico. Serie Universitaria. <https://hdl.handle.net/10171/4084>
- Mauss, M. (1979). *Sociología y Antropología* (Trad. T. De Martin-Retortillo). Editorial Tecnos. (Trabajo original publicado en 1950).
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción* (Trad. J. Cabanes). Editorial Planeta-De Agostini. (Trabajo original publicado en 1945).
- Mora, A. (10-12 de diciembre de 2008). *Propuestas metodológicas en investigaciones socio-antropológicas sobre el cuerpo* [Presentación digital]. I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales, La Plata, Argentina. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.9532/ev.9532.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9532/ev.9532.pdf)

- Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium. (s.f.). About Odin Teatret. En *About Us*. Recuperado el 09 de junio de 2022, de <https://odinteatret.dk/es/>
- Olguín, D. (Coord.). (2011). *Un siglo de teatro en México*. Conaculta.
- Ortiz, R. (2011). La actoralidad en nuestro teatro. Una revisión de las maneras de concebir la actuación en México. En Olguín, D. (Coord.), *Un siglo de teatro en México* (pp. 295-315). Conaculta.
- Paul, C. (8 de diciembre de 2005). El reto es evitar que la fama me convierta en monumento. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2005/12/08/index.php?section=cultura&article=a05e1cul>
- Rabell, M. (1984). *Odin Teatret, de la risa al llanto*. Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral. [https://criticateatral2021.org/html/resultado\\_bd.php?ID=2690](https://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=2690)
- Real Academia Española. (s.f.). Hacer. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 26 de enero de 2021, de <https://dle.rae.es/hacer?m=form>
- Redacción Así Sucede. (17 febrero 2016). Catedrático UAEM participará en Encuentro de Antropología Teatral en Italia. *Así Sucede*. <https://asisucede.com.mx/16891-2/>
- Retes, I. (1996). Seki Sano. En Leñero, E. (Coord.), *Seki Sano 1905-1966* (pp. 51-52). Conaculta/INBA-CITRU. <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/229>
- Secretaría de Cultura. (19 de enero de 2020). *El hipnótico teatro de Eugenio Barba cautivó a decenas de espectadores en el Centro Cultural Helénico*. Gobierno de México. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-hipnotico-teatro-de-eugenio-barba-cautivo-a-decenas-de-espectadores>
- Sosa, R. S. (2016). El cuerpo que baila. *Reflexiones Marginales*, (36), 1-23. <https://reflexionesmarginales.com.mx/blog/2016/11/30/el-cuerpo-que-baila/>
- Villoro, Luis (1992). *El pensamiento moderno Filosofía del Renacimiento*. Fondo de Cultura Económica.

# **ANEXOS**

## **Guía de observación**

Por medio de la observación directa y de la observación participante, el presente documento plantea una serie de cometidos a efectuar en los espacios de interacción, creación y aprendizaje –laboratorio de investigación teatral y puesta en escena– de la agrupación artística Argonautas Teatro. El propósito es lograr comprender, desde la percepción de los actores sociales, el hecho que les coloca en dicha situación de encuentro.

- Día, hora y lugar en el que se lleva a cabo el entrenamiento y/o la puesta en escena.
- ¿Cómo son los espacios de interacción, creación y aprendizaje?
- ¿Cómo se estructura el entrenamiento? ¿Cómo está conformado?
- Entrenamiento. ¿Cómo es la exploración corporal del movimiento y expresión del mismo?
- Práctica individual y práctica en parejas – ¿Cómo es? ¿Cómo se desenvuelve el diálogo corporal?
- ¿En qué consiste la puesta en escena y cómo se construye?
- Puesta en escena. ¿Cómo es la exploración corporal del movimiento y expresión del mismo?
- Ensayo de la puesta en escena. ¿Cómo se efectúa?
- Hallazgos grupales en los conversatorios que tienen lugar al finalizar la acción corporal del entrenamiento – discurso de las y los integrantes.
- Discurso de las y los integrantes durante el entrenamiento y/o puesta en escena.
- Discurso del maestro y director Edgar Huitrón – dentro y fuera del entrenamiento y/o puesta en escena. Influencias teóricas y metodológicas, figuras de inspiración, experiencias personales, proceso histórico de Argonautas.

- Relaciones sociales al interior del grupo.
- ¿Se despliegan vínculos entre los actores sociales, los espacios de creación y el movimiento corporal? ¿Cuáles?
- ¿Se despliegan otro tipo de vínculos? ¿Cuáles?

## **Registro y categorización de información – Reportes de trabajo en campo**

### ***Reporte no. 3***

**Fecha:** 27/09/2019

**Duración:** 3 horas

**Lugar:** Museo Universitario Leopoldo Flores (Calle Cerro de Coatepec S/N, Ciudad Universitaria, 50100 Toluca de Lerdo, México)

**Actividades:** *jo-ha-kyu individual y en parejas / ensayo de actos / hallazgos grupales*

### **Calentamiento/apropiación del espacio y re-apropiación del cuerpo**

- Desplazamiento: caminata a lo largo y ancho de la sala. Todos los ejercicios se realizan caminando, involucrando todo el cuerpo.
- Estiramiento: mantener erguida la columna vertebral. Se hace énfasis en los omóplatos y en el cuello. La intención es liberar, desde la nuca, la coronilla hacia el cielo.
- Coxis y cadera en balance: se hace consciente de sus movimientos y busca mantenerse erguida durante los desplazamientos.
- Se presta atención a todo lo que pueda ser captado por los oídos.
- Cabeza y coxis liberados hacia atrás mediante una respiración honda y profunda.
- Contracción de los músculos del abdomen para estimular la columna vertebral.
- Pies: iniciando con el talón, terminando por la punta (relevé) y viceversa. Marcar la curvatura de la planta del pie.
- Movimiento de los omóplatos hacia enfrente y hacia atrás. La contracción de los músculos del abdomen es continua.
- La lengua sube al paladar y baja cuando el actor/actriz decidan cambiar de dirección.



- Se incluye el sentido del tacto: se busca explorar con las temperaturas y texturas del espacio.
- Cuclillas: tensión en abdomen, piernas y omóplatos –control de los brazos– .
- Puntos de apoyo y balance del cuerpo. Descansar sobre el suelo en 4 puntos: talón, arco de los pies, planta de los dedos y rodilla. Experimentar con las distintas partes del cuerpo e intentar mantener el equilibrio. Los sentidos deben dejarse atravesar.
- Se estiran las piernas, el abdomen se tensa, los omóplatos inician su movimiento; columna vertebral en construcción: se va ascendiendo poco a poco hasta estar completamente erguido.
- Cuclillas: cambio de posición. Al suspender los pies respecto del suelo se busca conducirlos a otro lugar dentro del espacio. Se proyecta la columna vertebral y se fluye en su movimiento.
- Respiración: trabajo con suspiros. Los suspiros se convierten en sonidos. El sonido se sostiene hasta que encuentra el momento de salir –impulso–.
- Las piernas, los brazos y los omóplatos se estiran; la columna vertebral se mantiene erguida; el sonido se sostiene; se abre el pecho, se juntan los omóplatos y se da lugar a una resistencia vertical en la nuca. El pecho se da al cielo.
- Pies: iniciando con el talón, terminando por la punta (relevé) y viceversa. Se tensa el abdomen.
- El relevé se mantiene, la energía se absorbe y se libera.

### **Combate escénico/diálogo corporal**

- Involucrar todo el cuerpo
- Movimiento de cintura y ondulación de columna
- Dialogo de miradas
- Consciencia del espacio y de las distancias
- Imitación y ataque
- Ejercicios de intuición y reflejo

## **Ensayo de los actos/puesta en escena**

- Ensayo del primer acto: se exploran las distintas partes del cuerpo, así como el espacio. Edgar – se busca que el cuerpo sea extensión de las pinturas y el espacio. El movimiento se expande.

## **Hallazgos grupales:**

- *David* – La condición psíquica de cada actor/actriz plantea una atmósfera.
- *Isabel* – Intención: llegar a estados invisibles mediante saltos psíquicos. Los estados cómodos/mecánicos son estados sin vida.
- *Dalia* – La intencionalidad de las palabras posee una gran carga energética.
- *Dalia* – Descubrir los verbos que guían los movimientos y viceversa.
- *Liz* – Identificar y manifestar diversas razones que conduzcan hacia un mismo punto para así, contrapuntear; de eso trata el pensamiento complejo.
- *David* – Comunicación entre libertades y técnicas: síntesis. Se pretende ampliar el límite personal.
- *Dalia* – La ritualidad en el teatro: aspiración de llegar a un acto de comunión.

## **Anotaciones (partes importantes del discurso del maestro):**

- 1) “Cuando hay honestidad no es necesario el adorno”.
- 2) Ejercicios para encontrar el sentido de la respuesta inmediata –intención–  
.
- 3) Las contraposiciones, los sentidos contrarios, el ajuste y el reajuste son el fundamento de la utilización extra-cotidiana del cuerpo.
- 4) El cuerpo es el lugar de las sensaciones; aquí aparecen el ser interno y el ser externo; se comunican y complementan.
- 5) La consciencia corpórea y el control de la energía serán la vía para lograr el balance y el equilibrio.

**Figura 29**

*Entre ondulaciones: un diálogo corporal*



*Nota.* Cuerpo artístico. 02 de noviembre de 2019.

## **Reporte no. 10**

**Fecha:** 23/11/2019

**Duración:** 3 horas

**Lugar:** Teatro Universitario de “Los Jaguares” (Calle Valentín Gómez Farías No. 610, La Merced, 50000 Toluca de Lerdo, México)

**Actividades:** *jo-ha-kyu individual / hallazgos grupales*

### **Calentamiento/apropiación del espacio y re-apropiación del cuerpo**

- Desplazamiento: caminata a lo largo y ancho de la sala. Todos los ejercicios se realizan caminando, involucrando todo el cuerpo.
- Coxis y cadera en balance: se hace consciente de sus movimientos y busca mantenerse erguida durante los desplazamientos.
- Plancha, tabla o plank abdominal: el cuerpo se coloca de forma vertical al suelo sobre los antebrazos y la punta de los pies. El abdomen, los brazos, hombros, glúteos y cadera se tensionan. El cuerpo se mantiene rígido de 2 a 3 minutos.
- Cambio de posición: cuclillas. Las yemas de todos los dedos se colocan sobre el suelo alrededor de 2 minutos. Se realiza una serie más de planchas y cuclillas.
- Recuperación corpórea: estiramiento. La columna vertebral inicia el proceso de reintegración y se mantiene erguida. Se hace énfasis en los omóplatos y en el cuello.
- La intención se deposita en las plantas de los pies. De las plantas de los pies la intención asciende a los omóplatos. De los omóplatos la intención libera, desde la nuca, la coronilla hasta el cielo. Los centros energéticos se estimulan.
- La respiración es profunda: el inhalar/exhalar es lento.
- Se da lugar a la postura neutra: el cuerpo se mantiene vertical respecto al suelo, la espalda se mantiene recta. Se recorren los centros energéticos.

- Cambio de posición: cuclillas, espalda recta, rostro y palmas de las manos hacia el piso. Las palmas de las manos se deslizan a los muslos.
- Cambio de posición: flor de loto. Se toma asiento en el piso, la espalda continua recta, las piernas se entrecruzan de tal modo que las plantas de los pies se colocan arriba de los muslos, los brazos se extienden por encima de las rodillas dejando al descubierto las palmas de las manos, los ojos se cierran.
- El cuerpo se coloca vertical respecto al suelo, el compás se abre a la altura de los hombros, los omóplatos se juntan y el pecho se abre. La indicación: están sosteniendo dos baldes de agua unidos por un tronco de madera; están resistiendo el peso; jalando la energía de la Tierra.

### **Hallazgos grupales**

- *Jazmín* – Tomar la energía de la Tierra suele costar mucho trabajo..., esto se debe a las dolencias del mundo, a los problemas propios de la vida.
- *Omar* – Es el todo, estás en el presente y tienes que reaccionar – resistencia. Cuando el training es integral tienes que distribuir el peso en todo tu cuerpo.
- *Orlando* – Es una especie de viaje..., se van abriendo portales de forma horizontal. Me conducen a imágenes que no sabía que estaban ahí.
- *Jazmín* – Tenemos que flexibilizar las lógicas mentales; la mente se encuentra estructurada..., debemos permitir que sea dúctil. Es importante trabajar con la articulación psíquica; con aquellas lógicas de seguridad y cotidianidad que ordenan la vida y, generalmente, representan el dolor, el miedo hacia lo desconocido.
- *Dalia* – La búsqueda de lo inmanente: ir más allá con la única intención de ser y estar. Ejercicios para la vida misma – proposición de Barba íntimamente ligado al pensamiento Zen.
- *Omar* – “El no pensar”: dejar que el fenómeno suceda sin cuestionar el por qué o el cómo..., sentir su estar. Trabajar aquél estado de alerta que suele fungir como barrera cuando se busca comprometerse por completo a un pensamiento.

- *Isabel* – El teatro es un goce..., en la vida del artista es el alimento del alma.
- *David* – Concepción cosmogónica del ser: oriente y occidente. Exacerbación de ego en el pensamiento occidental: “yo soy el centro del espectáculo”.
- *Dalia* – Habitar en sí mismo y en el espacio – someterse al error: inteligencia corporal para resolver.
- *Dalia* – Estas aprendiendo a vivir en tu cuerpo, necesitas estar presente. Pensar extra cotidiano – vivir extra cotidiano.

**Anotaciones (partes importantes del discurso del maestro):**

- 1) Recuperación de la reflexión prehispánica en torno a la *espiralidad*.
- 2) Técnicas orientales: presencia del Tai Chi. Yoshi Oida – flor de loto – posición adecuada para meditar: se establece una conexión con el centro de la Tierra y con el universo.
- 3) Noción de ciclo: “desde los centros energéticos se lleva a cabo el gesto – la energía se modula en el gesto”. La energía es visible cuando se le da forma.
- 4) Es únicamente cuando la energía se convierte en verdad que los movimientos se muestran verosímiles. “Cuando se está comprometido con el trabajo el cuerpo se dilata”.
- 5) Énfasis en los movimientos y en las partes de cada movimiento: ejercicios de codificación.
- 6) Articulación: ¿Desde dónde se construye el movimiento? ¿Cómo se dota de sentido el movimiento desde la compresión energética?

**Figura 30**

*Puente*



*Nota.* Argonautas Teatro. 07 de diciembre de 2019.