

INVESTIGACIÓN
CUERPO PRESENTE
— ESTADOS ALTERADOS DE PRESENCIA —

CUERPOS PRESENTES

Los miembros del *grupo laboratorio* en este proceso son:

Valentina Blando
Daniela Botero
Daniel Briceño
Karo Colibrí
Felipe Cristancho
Samuel Espinel
Ayelen García
Laura Monroy
Sofía Monsalve
Daniel Ortiz
Nicole Tenorio
Leonardo Useche
Luisa Ramirez
Camila Sierra
Daniel Villamizar

INTRODUCCIÓN

Cuerpo Presente, laboratorio integral para las artes escénicas, es un espacio de formación-investigación en artes escénicas que, desde 2018, se ha desarrollado usando metodologías de laboratorio. Establecido sobre la experiencia pedagógica del Teatro de la Memoria y con el semillero de formación del Teatro de la Memoria que opera desde el 2016 como antecedente, Cuerpo Presente propicia un espacio de formación dialógico donde los integrantes indagan y aprenden sobre la presencia y la energía en escena desde una perspectiva de investigación y creación. Sus bases técnicas se fundamentan en los principios de Antropología Teatral, disciplina que estudia los principios pre-expresivos del actor-bailarín bajo una perspectiva transcultural, y se encuentran con la sabiduría de técnicas teatrales provenientes de Oriente y con una perspectiva somática en busca de la integración de cuerpo, mente y emoción para la creación escénica. Mediante un trabajo práctico con ejercicios físicos, energéticos y vocales y junto a una reflexión experiencial y dialógica, los participantes incorporan una serie de prácticas físicas extra-cotidianas; modos de usar el cuerpo, la energía y el pensamiento con el fin de construir un *ser en escena* vivo y presente, al mismo tiempo que capaz de conectarse con estadios profundos de su inconsciente, explorar distintas facetas de su energía y abrir los canales de la sensibilidad y la percepción de sí mismos y de lo que los rodea. A través de esas prácticas, Cuerpo Presente investiga, forma y dialoga con artistas en torno a preguntarse sobre la *presencia*, lo *extracotidiano* y la *energía* del artista escénico.

En sus ediciones anteriores, Cuerpo Presente estuvo dirigido a comprender e incorporar la técnica “Cuerpo Sensible”, desarrollada por el maestro Carlos Simioni (Brasil) a lo largo de más de 40 años de trabajo. Para la edición 2021, se escogió un grupo de investigadores que ya había estudiado las bases de dicha técnica, con el fin de dedicar un espacio únicamente a la investigación. El *grupo laboratorio*, como nos referiremos a ellos a lo largo de este documento, se ha venido reuniendo desde hace 4 meses con ese fin. Este documento es el primer trabajo de registro de las experiencias, hallazgos y preguntas que han resultado de ese proceso.

El texto está dividido en tres partes. La primera, titulada preguntas, contiene una justificación de las preguntas que se planteó el grupo en principio y las preguntas mismas. La segunda, titulada Metodología, es una descripción de la manera en que se abordó el trabajo a lo largo de los últimos meses. Y la tercera, titulada reflexión general, es un primer intento de registrar el pensamiento surgido del trabajo usando la lengua escrita.

PREGUNTAS

Premisa. Gran parte del trabajo del actor sucede a puertas cerradas: el momento de preparación velado a los ojos del espectador, la parte oculta del ritual, el *entrenamiento*. Dentro de las Artes Escénicas de occidente el *entrenamiento* ha sido tradicionalmente entendido como una búsqueda funcional en que la presencia es aquello que el actor necesita tener para pararse en un escenario. De esta necesidad han surgido muchas técnicas pedagógicas para formar actores hábiles. Sin embargo, en esas búsquedas, los fundadores de las vanguardias teatrales (Copeau, Meyerhold, Decroux, Grotowski y Barba) han encontrado un jardín escondido de trabajo sobre La Presencia. El *entrenamiento* se convierte en un

espacio íntimo donde el actor explora sus paisajes interiores, modos de comportarse y relacionarse; explora cualidades de la energía, esquemas corporales, etc. Se trata de un espacio-tiempo no escénico y habitual en el trabajo del actor donde puede entrar en conexión con sus fuentes creativas y sensibles a través de metodologías psico-físicas que alteran la presencia cotidiana. Se configura, así, como el lugar donde el actor se *trabaja a sí mismo*, se encuentra con su pozo interno y propicia los eventos creativos que, luego, alimentarán la puesta en escena.

Para el actor, la funcionalidad del *entrenamiento* está en aprender a construir una presencia escénica extra-cotidiana, una tecnología que le permita involucrar cinética y emocionalmente al espectador y “hacerlo vivir la experiencia de una experiencia” (E. Barba) junto a él. El poder catártico de la acción no depende tanto de la historia, la trama y el aparato espectacular como de la capacidad del actor para generar empatía y resonancia en el espectador, para movilizar sus afectos. Para lograr eso, el actor necesita poner a danzar su mente-cuerpo en ritmos que rompen con el normal funcionamiento del tiempo-espacio y así involucrar al espectador en un mundo-fuera-del-mundo, en donde la ficción se hace una experiencia veraz.

En el *entrenamiento* el actor busca transformar los esquemas corporales cotidianos del cuerpo mediante técnicas extra-cotidianas que instalan una manera de pensar paradójica y permiten entrar en un estado límite de la atención. Los nuevos esquemas corporales construidos permiten superar los automatismos del cuerpo cotidiano para dar paso a *la presencia ampliada* o *presencia total*. Se trata de un tipo de presencia en que desaparecen las dicotomías ser-estar, adentro-afuera, cuerpo-mente. En ella suceden acciones colectivas e individuales en que ocurre una conexión con memorias energéticas profundas, que dilatan los cuerpos, voces y espacios. El cuerpo realiza acciones extra-cotidianas, potentes, comprometidas, la voz emite sonidos imprevistos y se desdibujan los límites de la propia identidad, que se funden en la energía de un cuerpo colectivo. Esa dilatación del cuerpo, permite habitar el tiempo-espacio siendo el propio cuerpo, energía y pensamiento y, al mismo tiempo, *otros* en potencia; agua, nube, o fuego. Entonces ya no somos sólo un cuerpo sino cuerpo-memoria: un cuerpo consciente en su percepción de la materialidad del humano animal y su recorrido evolutivo, y de las memorias-imagen personales, familiares, culturales e históricas que completan el mundo a través de la interpretación.

En ese estado, el actor aprende a modelar su cuerpo para modelar las leyes normales del mundo. Aprende a dilatar su tiempo interno para crear un tiempo fuera del tiempo (el tiempo de la escena). Aprende a observar su conducta para liberarse de los automatismos de la vida cotidiana y construir acciones plenamente conscientes. Aprende a modificar sus tensiones y transformarlas en intenciones precisas que comunican. Aprende a accionar y a reaccionar. El potencial de conocimiento que acumula en su cuerpo tiene mucho que enseñarnos sobre la construcción de ciudadanos integrales que puedan responder activamente frente a los retos que una sociedad moderna, industrializada y tecnologizada está imponiendo sobre los cuerpos.

Las siguientes son las preguntas que se plantearon al *grupo de laboratorio* como guía para la investigación.

Preguntas problema: *La presencia* y la manera como la ejercemos, son el fundamento de la relación que existe entre el cuerpo (el yo) y el entorno que lo rodea (los otros). ¿Alterarla

significa cambiar las relaciones que el ser teje con su entorno? ¿Encontrar técnicas de alteración de la presencia permite resignificar mi estar en el mundo? ¿Qué papel desempeña allí el cuerpo-memoria? ¿Puedo, en un proceso de autopoiesis, acceder a una energía expandida? ¿Estos procesos, qué implicaciones tienen en el actor que los ejecuta y en el espectador que los observa? ¿Cómo se documenta el conocimiento que de allí surge? ¿Pueden entrar en diálogo con otros conocimientos? ¿De qué modos?

Pregunta de investigación: ¿Qué posibilidades de agencia tienen los estados alterados de presencia habitados en relación con el cuerpo-memoria?

METODOLOGÍA

La investigación se desarrolló alrededor de dos pilares en los que se trabajó de manera simultánea: trabajo práctico haciendo uso de las técnicas elegidas y trabajo de reflexión sobre la experiencia práctica. El primer paso fue plantear la manera de trabajar: *El grupo del laboratorio* (un grupo de 12 integrantes provenientes de distintas disciplinas y con formación en las artes escénicas) llevarían a cabo los ejercicios y produjeron los materiales que alimentan la investigación (bitácoras, material creativo, reflexiones, etc.). Además se preguntaron de manera práctica y en sus propios cuerpos las preguntas-problema, formularon sus propias preguntas alrededor de la pregunta general y las desarrollaron.

La investigación se desarrolló en varias etapas. Entre el 1 de junio y el 24 de junio de 2021 trabajamos de un modo intensivo. Entonces nos encontrábamos 6 días por semana, durante 3 horas cada uno, con la intención de profundizar sobre el trabajo práctico. Allí, incorporamos, profundizamos y afinamos las técnicas básicas de trabajo. En ese momento empezaron a surgir las preguntas individuales de los investigadores y el trabajo se enfocó sobre el espacio como contenedor y conector de los distintos sistemas vivos que lo habitan. Entre el 28 de julio y el 29 de septiembre nos encontramos por 4 horas semanales. En ese periodo, se profundizó el trabajo individual y durante las sesiones se buscaron dos cosas principalmente: hacer un *mantenimiento* de las técnicas (repetirlas para que la memoria corporal no se desgaste) y explorar de manera libre en el *portal primario* y el *portal de trabajo* sobre la relación y la conexión entre los cuerpos. Durante todo este primer periodo, una sesión consistía en: entrar en el trabajo a través de rituales individuales de cada investigador que les permitieran concentrar la totalidad de su atención, relación orgánica con el ritmo y el espacio, tensegridad, técnica del Cuerpo sensible: a saber capas, campo, portal primario, portal de trabajo, voz/canto y un espacio final de diálogo. Entre el 28 de agosto y el 6 de septiembre, trabajamos 8 horas por día con Carlos Simioni. En ese periodo Simioni nos compartió los desarrollos que ha hecho la técnica “cuerpo sensible”, que sigue siendo investigada y desarrollada en Brasil, y nos compartió herramientas de trabajo desde la voz, *portal denso*, *portal hacia adentro*, *caminata limpia*, *voz de luz* y compartimos pesquisas y maneras de acercarnos a ellas.

A continuación, una breve descripción de los *entrenamientos* que compusieron una sesión típica de investigación:

Relación orgánica con el ritmo y el espacio:

Una estructura de acciones y relaciones que involucren integralmente a los

ejecutantes quienes buscan afectar al otro y al espacio en un flujo dinámico. Estas acciones requieren un alto compromiso energético y potencian un flujo orgánico de movimiento; entran en diálogo con el otro, el ritmo y el espacio liberando automatismos físicos, atravesando la frontera del cansancio para preparar el cuerpo a una relación orgánica con el espacio, el tiempo y el cuerpo del otro.

Tensegridad:

Es una práctica motriz de origen mesoamericano codificada por Carlos Castaneda. Al igual que el yoga o el Chi Kung tiene por objetivo un equilibrio psicofísico: redistribuir la energía del cuerpo para expandir los parámetros de la percepción normal. Son movimientos estructurados en una secuencia fija que activan la respiración, el tono, la circulación sanguínea y energética en el cuerpo, así como espacializan la geometría corporal al activar el espacio que rodea el cuerpo del ejecutante.

Cuerpo sensible:

Conjunto de ejercicios desarrollados por Carlos Simioni (Brasil) en el marco del Laboratorio de Investigación para el Actor (Atelier de Pesquisa do Ator). Mediante estos ejercicios, se distribuye en varias capas de energía las tensiones que adquiere el cuerpo en el momento en que se encuentra con un equilibrio precario (justo antes de caer); desde la más lejana al eje del cuerpo hasta la más cercana. A través de este trabajo preciso y técnico de desplazar el peso del cuerpo en diferentes capas y de retener esa energía generada en cada una de ellas, se organiza una topografía muscular y espacial ubicando distintos grados de activación energética. En esa activación se construye un campo de acción sensible y dilatado donde las acciones y movimientos surgen desde un estado de presencia alterado, pre-reflexivo y no mediado. A partir de este estado se elaboran acciones físicas y vocales.

Voz/canto:

Forma de canto grupal donde las cualidades vibratorias de la voz (sus resonadores, dinámicas y frecuencias) se convierten en el sentido mismo del canto. El canto colectivo sirve como vehículo hacia un estado alterado de la presencia en resonancia con las fibras sensibles de los participantes, capaz de generar un compromiso emocional y energético.

Diálogo:

Al finalizar cada sesión se abría un espacio de diálogo en el que se compartían experiencias, imágenes, sensaciones y reflexiones. A partir de esas conversaciones construimos planes de trabajo en relación con las necesidades e intereses de los participantes. Sabíamos así si era necesario profundizar sobre bases técnicas, buscar repeticiones de imágenes colectivas, buscar maneras de organizar el espacio, etc.

Con el objetivo de lograr un registro conceptual de la investigación, y de fortalecer los procesos de incorporación de la técnica, cada miembro del *grupo laboratorio* llevó un registro autónomo de sus experiencias. Además, se tejió un diálogo entre los investigadores para encontrar puntos comunes, diferencias y fundamentos que surgen desde el trabajo práctico. Al mismo tiempo, se realizó un trabajo de conceptualización con base en las experiencias, el diálogo y las bibliografías propuestas planteando cruces conceptuales con otras disciplinas. En un ir y venir constante, las propuestas conceptuales regresan al trabajo

práctico y al diálogo con la experiencia. El trabajo teórico, llevó a la construcción de una serie de conceptos comunes en el *grupo laboratorio*, algunos propios de “Cuerpo sensible” y otros de la investigación nuestra, que permitirán una mejor comprensión del trabajo general. Por eso:

Glosario de trabajo

Brazo abdomen: Se trata de la consciencia de la relación entre el abdomen y los brazos. En este ejercicio se mueven los brazos desde el abdomen usando la imagen de una banda que genera resistencia.

Capas: Llamamos capas a la intensidad de la fuerza muscular que el cuerpo aplica en estados de desequilibrio. El cuerpo es sacado de eje y llevado al punto justo antes de caer. En ese momento, el esquema corporal hace fuerzas en todos los músculos que buscan mantener el equilibrio. Esas fuerzas son mapeadas y se *traen* al eje. Lo que resulta es un tipo de tensión dilatada con dirección hacia adentro. Trabajamos en principio con cuatro capas, es decir, con cuatro intensidades de esas fuerzas. Cada capa tiene un tipo preciso de activación muscular y se pretende percibir lo sutiles cambios entre una y otra.

Campos: El mismo proceso de las capas se repite, sin embargo el cuerpo físico regresa al eje pero se mantiene el cuerpo energético, direccionando las fuerzas hacia afuera. Como si una corteza de separara del árbol en el medio estuviese toda la savia que lo nutre. Llamamos *campo magnético* a la energía que las fuerzas/tensiones musculares dirigidas hacia afuera generan. Trabajamos, en principio, con cuatro campos; cuatro intensidades de dilatación.

Palancas: Una vez el cuerpo ha mapeado las capas y los campos, es capaz de recordar las sensaciones musculares. Las palancas son mecanismos físicos para construir esas fuerzas sin tener que hacer todo el proceso del desequilibrio. Las palancas se convierten en los motores de la acción tanto del cuerpo físico como del campo. El movimiento, en distintas direcciones, aplica esas fuerzas convirtiéndose en un movimiento total.

Aurora Boreal: Llamamos aurora boreal a los movimientos de energía y vectores que no incluyen un movimiento corporal. Que suceden como emanación energética del campo.

Cuerpo total: Llamamos cuerpo total al estado de percepción ampliada en que la atención se dirige a la totalidad del cuerpo. En él desaparecen las dicotomías mente/cuerpo, cuerpo/emoción, afuera/adentro, individuo/colectivo.

Portal Primario: Llamamos portal primario a un estado de percepción ampliada del cuerpo total. En él, no hay intencionalidad ni voluntad y se exploran los esquemas corporales y la pre-comprensión del cuerpo. Es un estado sutil de contemplación de los movimientos genuinos y pre-reflexivos del cuerpo.

Portal de Trabajo: Llamamos portal de trabajo al estado de percepción ampliada del cuerpo total en que aparecen la intención y la voluntad. En él, a diferencia del *Portal Primario*, los movimientos, acciones, imágenes, sonidos, etc., son voluntarios aunque no-totalmente-intencionales. Emergen de necesidades expresivas del ser no totalmente conectadas al *ego*.

Semillas: Las semillas son estímulos psico-físicos que ponemos en el portal de trabajo con la intención de descubrir/crear acciones, imágenes, sonidos, etc y poder accionar en ese estado de sensibilidad ampliada. Pueden ser tan sencillas como “mover la mano derecha” o tan complejas como “ser fuego”.

Portal Denso: Llamamos portal denso a un estado de percepción ampliada del cuerpo total en que la energía emanada por los campos constriñe el cuerpo.

Portal hacia adentro: Llamamos portal hacia adentro al estado de percepción ampliada en que las fuerzas de los campos en estado de cuerpo total son dirigidas hacia adentro. Allí aparece una vibración corporal interna muy fuerte y se exacerban la imaginación y la memoria.

Caminata limpia: Llamamos caminata limpia a un estado de percepción ampliada del cuerpo total en que la imaginación y la memoria son aquietadas.

La luz de la voz: Llamamos luz de la voz a la sensación corporal interior del sonido sin que este se exteriorice.

Resonancias: Llamamos resonancias a las memorias corporales que aparecen por fuera del espacio de trabajo.

REFLEXIÓN GENERAL

Estados alterados de presencia

Como humanos nuestra experiencia primaria nos hace pensar que la manera en que percibimos el mundo es pasiva. Así, el sentido común dicta que hay un mundo exterior que a través de nuestros sentidos percibimos y que nuestra razón organiza. Vemos una silla con nuestros ojos, esa información llega a nuestro cerebro y pensamos “es una silla”, por ejemplo. Sin embargo, diferentes estudios científicos y filosóficos¹ han permitido comprender que es imposible separar la forma en que los fenómenos *aparecen* de lo que *son*, y que nuestra percepción del mundo es, en todo el sentido de la palabra, una acción. La primera experiencia descrita es una experiencia representativa. Se trata de un trabajo de definición que generaliza una experiencia perceptiva y tiene grandes utilidades para la manera como construimos conocimiento. La ciencia o la matemática, por ejemplo, funcionan a partir de esas abstracciones y, gracias a ello, somos capaces de volar en aviones o comunicarnos a través de ondas que lanzamos desde nuestro celular para que reboten en un satélite en el espacio y aparezcan en el celular de alguien con quien queremos comunicarnos. Sin embargo, en el momento de la percepción, cuando comprendemos un fenómeno presente, notamos cada detalle de aquello que percibimos, su complejidad y organicidad, no su abstracción. Nos fijamos en el color de la silla, su textura, la edad y el tipo de madera del que está construida, su olor, la particular forma en que sus patas responden a la gravedad

¹ Véase, Maturana, Humberto y Varela, Francisco. (2003). *El árbol del conocimiento*. Buenos Aires: Lumen/ Editorial Universitaria., Wittgenstein, Ludwig (1999). *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Ediciones Atalaya., Merlau-Ponty, Maurice. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Editorial Planeta., Sofia, Gabriele. (2014). *Las acrobacias del espectador*. México D.F.: Paso de Gato y Artezblai.

para permitirle sostener el peso, etc. Cuando pensamos objetivamente, pensamos en inhibir nuestra mirada. Sin embargo, en la experiencia estética la mirada es parte fundamental del espectáculo. Por esa razón, cualquier análisis teórico, por muy útil que sea para profundizar sobre una experiencia, es incapaz de reemplazarla. Lo que aquí sigue es una reflexión que pretende profundizar sobre la experiencia de *entrenamiento* llevada a cabo por un grupo de investigadores del Teatro de la Memoria sin pretender resumirla, atraparla o reemplazarla.

En “Palabras sobre el mimo”, Ettiene Decroux comparte una imagen poética que nos permite comprender un principio fundamental del trabajo del actor: “El espíritu sólo llega a ser transparente cuando se filtra a través de una roca”². ¿Qué quiere decir allí el espíritu? ¿Qué es eso que requiere transparencia? Desde un punto de vista biológico todos los sistemas vivos son abiertos en el sentido en que se encuentran en una relación constante con el ambiente que habitan. Es sólo a través de la relación constante entre un ser y su ambiente que el sistema vivo puede mantenerse así. La vida, biológicamente hablando, existe como constante movimiento entre los distintos sistemas que la componen. Si uno quisiera definir el teatro, como nos recuerda Grotowski³, encontraría que sólo puede existir en la relación entre el actor y el espectador. El arte teatral, la experiencia estética que él es, sólo existe como esa relación. El espíritu, como lo entendemos en ese verso de Decroux, no es más ni menos que la vida misma que atraviesa y transforma a todos los participantes de la experiencia teatral. El cuerpo, que es la herramienta del actor, él mismo, es la roca que transparenta y encauza la vida para concretar la experiencia.

Nada hay de místico en ello. Lo que comparten, en última instancia, el actor y el espectador en la experiencia teatral es *energía*, y la energía es materia. Si al principio de esta reflexión hablábamos de la percepción es porque en la experiencia estética se revela un principio suyo que nos permite comprenderla de un modo más preciso. Karl Marx, pionero de la corriente de pensamientos que llamamos materialismo, “incluso habla de los sentidos como ‘teóricos en su praxis inmediata’. A lo que se refiere es a que, igual que en la reflexión teórica, los sentidos son capaces de relacionarse con los objetos por ellos mismos, más allá de sus fines funcionales. El modelo para esto es estético. Asumimos generalmente que ver algo de manera estética es verlo de manera contemplativa; pero para Marx la verdadera oposición no está entre lo práctico y lo estético, sino entre esas dos y lo instrumentalista o utilitarista. Respetamos las cualidades específicas de las cosas, que es el territorio de lo estético, cuando las usamos para los fines prácticos para los que fueron diseñadas.”⁴ Así, la experiencia perceptiva estética del arte teatral no involucra esencialmente las abstracciones que de ella podamos hacer (por ejemplo, que la trama de Romeo y Julieta revela el poder del amor para resignificar el mundo, o que la movilización de los afectos producto de la Ópera de los Tres Centavos tiene la capacidad de construir mejores ciudadanos) sino que se recoge en la percepción material de los movimientos de energía que intercambian los cuerpos de los actores y los espectadores. En resumen, el cuerpo del actor y el cuerpo del espectador se comunican a través de acciones y en la experiencia de esa comunicación por sí misma encontramos lo estético.

² Decroux, Ettiene. (1962). *Palabras sobre el mimo*. Nueva York. “Mis predisposiciones”

³ Véase, Grotowski, Jerzy. (1977). *Hacia un teatro pobre* (6^a ed.) México D.F.: Siglo xxi editores, s. a. P. 49

⁴ Eagleton, Terry. (2016). *Materialism*. Londres: Yale University. P.62. Traducción nuestra.

Como hemos dicho, la percepción es una acción. Lo que se sigue de eso es que nuestra percepción está profundamente condicionada por nuestras capacidades motoras. “Como sostenía Varela, esta percepción no es ninguna ‘representación mental’ de un objeto determinado, sino que cada percepción es, esencialmente, el resultado de las interacciones pasadas y presentes con el ambiente. Por tanto, existen ‘cadenas de actos motores’ que se activan, no sólo en relación con un determinado *objetivo*, sino también ante la visión de un objeto que ‘ofrece’ posibilidades determinadas de acción”⁵. Si nos encontramos en una situación en la que sea necesario saltar un muro, por ejemplo, lo que percibimos no es sólo la altura del muro, sino el esfuerzo que debemos hacer para saltarlo. Así, un cuerpo atlético y acostumbrado a saltar muros (como el de una persona que se dedique al Parkour) percibirá el muro de una manera distinta de como lo haría una persona sedentaria y con sobrepeso. Experimentos neurológicos llevados a cabo por M. Costantini, G. Committeri y C. Sinigaglia⁶ han reforzado con evidencias empíricas este modo de describir la percepción del espacio.

Todos hemos tropezado alguna vez. Cuando eso sucede y perdemos el equilibrio, nuestro cuerpo reacciona estirando los brazos y las piernas para hacer un contrapeso que nos permita mantenernos en pie, recuperar el equilibrio. Este es un caso evidente de nuestras posibilidades motoras ejerciendo una acción no completamente intencional a través de un mecanismo que regula nuestro modo habitual de estar de pie. A ese mecanismo regulador y no completamente intencional de nuestro cuerpo lo llamamos *esquema corporal*. El *esquema corporal* resulta indudablemente útil, porque regula las tensiones musculares, gestiona la postura, etc, en cada una de las acciones cotidianas que llevamos a cabo. Leer este documento es un ejemplo mucho menos evidente que tropezar de cómo ocurre la acción constante de ese esquema. Nuestros ojos ejercen una cierta tensión, la columna tiene una postura particular, tal vez los labios se están moviendo suavemente al seguir las palabras, etc., y todo ello ocurre sin que estemos poniendo nuestra atención en que ocurra (al menos así era antes de que el mencionarlo dirigiera hacia allá nuestra atención).

Para que la roca, el cuerpo, sea capaz de filtrar el espíritu de un modo que lo haga transparente, el actor debe esculpirla. El trabajo de *entrenamiento* consiste en reconocer y rediseñar los *esquemas corporales* con el fin de precisarlos. En ese trabajo de rediseño atento y voluntario se genera un modo de presencia *extra-cotidiana*, una presencia escénica, ampliada en relación con los modos cotidianos del *esquema corporal*.

⁵ Sofia, Gabriele. (2014). *Las acrobacias del espectador*. México D.F.: Paso de Gato y Artezblai. P. 80

⁶ Véase M. Costantini, G. Committeri y C. Sinigaglia, “Ready both to your and to my hands: Mapping the Action Space of Others”, en PLoS ONE, 6(4): e17923, 2011; M. Costantini, E. Ambrosini, G. Tieri, C. Sinigaglia y G. Committeri, “Where does an object trigger an action? An investigation about affordances in space”, en Experimental Brain Research 207, 2010, pp. 95-103; P. Cardellicchio, C. Sinigaglia y M. Costantini, “The space of affordances: A TMS study”, en Neuropsychologia 49(5), 2011, pp. 1369–1372; Marcello Costantini y Corrado Sinigaglia, “Grasping Affordance: A window onto social cognition”, en Axel Seeman (coord.), Joint Attention: New developments, mit Press, Cambridge, 2011; Marcello Costantini, “Dall’azione all’interazione: il ruolo dello spazio”, en C. Falletti y G. Sofia (coords.), Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni, Bulzoni, Roma, 2012. Referencia tomada de Sofia, Gabriele. (2014). *Las acrobacias del espectador*. México D.F.: Paso de Gato y Artezblai. P. 80

Como se indica en el segmento de Metodología del presente documento, el *grupo de laboratorio* de Cuerpo Presente ha dedicado su investigación al *entrenamiento* a partir de la técnica desarrollada y codificada por Carlos Simioni “Cuerpo Sensible”. Esta técnica, desarrollada desde hace más de 15 años, en el marco de las investigaciones del grupo Lume Teatro, el grupo de investigación PATUANU y el APA- Atelier de Pesquisa do Ator (SESC-Paraty, en conjunción con la Universidad Estadual de Campinas - UNICAMP), empieza por reconocer los *esquemas corporales* del equilibrio precario. Justo en ese punto en que el cuerpo está en peligro de caer al suelo pero aún se sostiene, aparecen en todos los músculos una serie de fuerzas que son mapeadas y comprendidas para ser repetidas en estados de equilibrio pleno. Los distintos grados de equilibrio generan distintas medidas de fuerza, y esas medidas implican cualidades de movimiento del cuerpo y la energía variados. Por supuesto, todas esas variaciones son profundizadas y desarrolladas hasta convertirse en un proceso de *entrenamiento* pleno que permite profundizar sobre distintos *estados alterados de presencia* para alcanzar una *presencia total*.

Todo en esta técnica es muy concreto, no por ello es un proceso mecánico. Al contrario, el proceso implica una constante atención sobre la honestidad con la que se realiza. Si bien el cuerpo tiene memoria y la información que en la primera parte del proceso, recién descrita, queda almacenada en los músculos, las acciones, para que sean reales, necesitan intención. Lo que en efecto ocurre en el *estado total de presencia* es una ampliación de la percepción tanto de los procesos orgánicos del propio cuerpo (respiración, flujo sanguíneo, variaciones térmicas, producciones hormonales, etc.) como del entorno (los sonidos, el viento, la temperatura, las texturas, los movimientos de los otros cuerpos, etc.). Primordialmente, ese estado de atención particular permite percibir que el cuerpo en sí mismo es una unidad. La separación mente-cuerpo se nos revela allí como una separación representativa del tipo que revisamos al principio de esta reflexión (en el que la percepción consiste de una serie de datos brutos recibidos por el cuerpo que la mente organiza). Lo mismo ocurre con otras experiencias humanas que relacionamos con nuestra imaginación y nuestra sensibilidad (el espíritu, las emociones, el ánimo, las pasiones, etc.). La atención también puesta en el entorno permite observar y registrar el intercambio constante entre los distintos sistemas que habitan un ambiente, la conexión que entre ellos existe, y asimismo produce la posibilidad de actuar de manera voluntaria sobre esa conexión. De esto último hablaremos con mayor profundidad más adelante.

“Cuerpo Sensible” nos ha permitido encontrar, entonces, un *estado alterado de presencia* en el cual los movimientos y las acciones realizadas por el cuerpo ocurren con plena atención sobre la unidad corporal y espacial recién descritas. Si bien la mente no se apaga en el *estado alterado de presencia*, sí se desplaza a la totalidad del cuerpo y es destronada del lugar principal de eso que llamamos “yo”. La imaginación, las emociones, las hormonas, la mente, los músculos, la respiración, dialogan entre ellas y son quienes deciden los caminos y asociaciones que se concretan en el cuerpo físico. Las acciones allí son voluntarias pero no-completamente-intencionadas, pues en ellas hay al mismo tiempo una búsqueda de algo, que no se sabe qué es, y un descubrimiento que sobrepasa los propios imaginarios del actor porque lo que descubre es lo que está creando. Lo que ocurre entonces es un tipo de *poesía en movimiento* que busca restaurar en la acción algo de la plenitud sensible que la abstracción y la utilidad le han arrancado. A ese *estado alterado de presencia* lo llamamos *Portal de Trabajo*, y sus posibilidades de desarrollo son vastísimas.

Pero para llegar allí es necesario pasar antes por otros *estados alterados de presencia*. Para llegar al *Portal de Trabajo* es necesario habitar largo rato el *Portal Primario*. En este último, lo que se investiga es la pre-comprensión del cuerpo, los *esquemas corporales* libres de la voluntad. Allí, la sensación es la de una mente que sólo observa y registra los movimientos que ocurren en el cuerpo guiados por las tensiones y sensaciones brutas de su existencia. El cuerpo asume formas concretas, gestos, y realiza movimientos sin intención alguna. Poco a poco empiezan a aparecer las intenciones, *semillas* de voluntad. Al principio son muy sencillas: “mover la mano derecha”, por ejemplo. El cuerpo responde a esta *semilla* y se mueve en su totalidad. “Todo el cuerpo participa en cada uno de nuestros movimientos”. No sabemos qué hará la mano, para qué se mueve, por dónde se moverá ni en dónde terminará su movimiento. No sabemos tampoco qué gesto hará la boca o qué cambie en nuestro equilibrio como parte del movimiento de esa mano. Es menester permitir a nuestra pre-comprensión elegir y mostrarnos el camino, permitir a la *semilla* germinar.

Las *semillas* son un camino de profundización en la técnica. *Semillas* más complejas significa movimientos y acciones más complejas. Si al principio una *semilla* es “mover la mano derecha” después puede ser “mover la mano derecha con velocidad”, después “cortar” (que ya es una acción y no sólo un movimiento), después “cortar con alegría”, etc. En últimas, el trabajo del actor es un trabajo estético, y su reino es la imaginación. Las posibles semillas, así, están limitadas sólo por ella. Así, podemos “mover el meñique izquierdo” o “crear un volcán” o “ser fuego”. Lo interesante aquí es que el “cuerpo sensible” es el que está creando y descubriendo lo que está creando.

En el *grupo laboratorio* del Teatro de la Memoria después de adquirir e incorporar las técnicas base (capas y fuerzas, campo y portal primario) comenzamos a dirigir la pregunta sobre *la relación*. Pusimos especial atención sobre el espacio, el ambiente en que ocurre la relación entre los distintos sistemas vivos, como contenedor colectivo en el que los cuerpos sensibles que exploraban y creaban se influencian recíprocamente. Así, nuestra investigación se dirigió hacia la manera en que las acciones, movimientos, tensiones, imágenes, sonidos, temperaturas, etc. que los otros cuerpos sensibles concretaban eran una nueva *semilla*. Nos dirigimos a explorar composiciones que no responden sólo a nuestras individualidades sino que aceptan y participan de la unidad construída por el grupo entero. Ya no sólo actuamos sobre nosotros mismos y descubrimos nuestros propios *esquemas corporales*, sino que empezamos a explorar la posibilidad de agenciar sobre otros en *estados alterados de presencia*, de dejarnos agenciar por ellos y de registrar y estructurar los *esquemas colectivos* que de esa experiencia surgen.

El cuerpo-memoria

David Hume, una de las figuras más relevantes de la filosofía de la percepción, habla de este modo: “Nada posee un mayor influjo en el aumento y disminución de nuestras pasiones, en la conversión del placer en dolor y del dolor en placer, que el hábito y la repetición. El hábito ejerce dos efectos originales sobre el espíritu, produciendo facilidad para la realización de una acción o concepción de un objeto y después una tendencia o inclinación hacia él, y según estos dos podemos explicar todos sus restantes efectos, por muy extraordinarios que sean.”⁷ En ese mismo tratado, Hume define la costumbre y la separa del hábito: “llamamos

⁷ Hume, David. (2001). *Tratado sobre la naturaleza humana*. Edición electrónica: Libros en la red. Traducción de Vicente Viqueira. P. 308

costumbre a todo lo que procede de una repetición pasada, sin un nuevo razonamiento o conclusión.”⁸ Como hemos dicho en la sección anterior, la técnica “Cuerpo Sensible” permite reconocer y reestructurar los *esquemas corporales* y *colectivos* a los que estamos acostumbrados. Permite, entonces, habituarse a ellos, habitarlos. Debido a la visión representacional de nuestra percepción (en la que el cuerpo recibe estímulos brutos que la razón organiza) hemos reducido torpemente la memoria a una facultad que simplemente almacena datos. Pensamos, por ejemplo, que la memoria es simplemente aquello que nos permite recordar las capitales de los países de Europa Oriental o las fechas de los cumpleaños de nuestros seres queridos. Sin embargo, la memoria es también, como la percepción, una facultad activa. Ella se alimenta de nuestra percepción y nuestra imaginación y convierte nuestras ideas y percepciones en nuevas ideas y percepciones. No corresponde sólo a la materia sutil del pensamiento abstracto, sino que reside en la totalidad del cuerpo. La memoria es causa y a la vez efecto del hábito.

Es evidente que la repetición de los distintos estados musculares le permite al cuerpo recordarlos para repetirlos. El cuerpo se acostumbra a las fuerzas y cualidades de movimiento con los que trabajamos y puede, cada vez con mayor facilidad y sin necesidad de recorrer todo el camino, alcanzar los distintos *estados alterados de presencia*. Aquí aparece un aspecto fundamental del cuerpo-memoria: la práctica de los conocimientos técnicos teatrales pertenecen a la historia del teatro, a su memoria. Cualquier técnica que se estudie, incluso si lleva un nombre, es producto del trabajo de grupos inconmensurables de gente. “Cuerpo sensible”, decíamos hace un momento, es una técnica desarrollada por Carlos Simioni. Tal vez sea más preciso decir de la técnica que es desarrollada por toda esa gente que llamamos Carlos Simioni, pues su cuerpo y su trabajo incluyen la memoria de todos aquellos que le han permitido desarrollar la técnica: Luis Otavio Brunier, Iben Nagel Rasmussen y el Puente de los Vientos, la maestra de butoh Natzu Nakajima, Ettiene Decroux (o toda esa gente que llamamos Decroux), el grupo Lume Teatro, etc.

Si el proceso de exploración a través de “Cuerpo Sensible” permite descubrir al tiempo que crear, es sólo porque en ese *entrenamiento* la imaginación y la memoria se asocian para producir acciones poéticas. En el cuerpo están presentes todas las memorias individuales de cada persona, sus experiencias, asociaciones y percepciones del mundo. También están presentes sus memorias colectivas, su lenguaje, su cultura, sus memorias familiares, etc. y sus memorias genéticas, la manera en que la tecnología del cuerpo está dispuesta para encontrar comida, trepar, nadar, los reflejos de supervivencia, etc. Todas estas memorias y la facultad de la imaginación se presentan de manera vívida en el *entrenamiento* llevado a cabo en *estados alterados de presencia*. De la realidad de esas imágenes que aparecen, la fe que en ellas se tenga, y la honestidad con que cada uno se relacione con sus imaginarios-memoria dependerá la veracidad de las acciones que lleve a cabo. Si es cierto que el cuerpo del actor y el cuerpo del espectador se comunican a través de acciones, sólo las acciones honestas del actor serán capaces de comunicarse con el espectador. En el caso del *grupo de laboratorio* del Teatro de la Memoria ésta honestidad también aplica en relación con la agencia sobre los otros cuerpos que habitan el espacio de trabajo.

Por otro lado, la relación entre los distintos tipos de memoria y la imaginación, en el *estado alterado de presencia*, obliga al actor a encontrar y crear nuevas imágenes inesperadas incluso para él. En la conexión y acción simultánea de todas las memorias, el cuerpo, la

⁸ Ibid. P.89

mente, las emociones, etc., el actor que profundiza y descubre al mismo tiempo supera los niveles superficiales de representación propios de la cotidianidad. Además, supera sus propios imaginarios al ampliar, haciendo uso de la totalidad de su cuerpo-memoria, las posibilidades de acción y las cualidades de sus creaciones.

Sin embargo, el trabajo del actor debe ser repetible. A diferencia del pintor, el escritor o el compositor, el actor debe estar preparado para actuar a una hora específica en un lugar específico. A pesar de cualquier contingencia de la vida, en el momento de la escena el actor debe ser capaz de actuar, y de hacerlo honestamente con toda su presencia. Por ese motivo, una de las preguntas más importantes del oficio teatral es ¿qué es necesario hacer para poder repetir las mismas acciones con la honestidad y la vida que tuvieron lugar en el momento en que se originaron? Incluso en el caso de la improvisación es necesaria la posibilidad de repetición pues “consiste en acomodar materiales conocidos y moverse a través de ellos”⁹. En el trabajo de “Cuerpo Sensible” la respuesta a esa pregunta ocurre en torno a lo que llamamos *matrices* (terminología adoptada por el grupo Lume en su libro *O Arte do Ator*)¹⁰. Cuando una imagen, una sensación, o una cualidad energética que quiera ser repetida ocurre, es necesario registrarla y darle un nombre que permita regresar a ella. A través de esas *matrices*, se activa la memoria-imaginación para repetir no sólo la forma externa de una figura encontrada en el *entrenamiento*, sino también las sensaciones, cualidades, olores, temperaturas, etc. que la acompañan y avivan.

Y vino Carlos Simioni

Cuando llegó Carlos Simioni, a quien invitamos con la intención de trabajar sobre la técnica y las preguntas de investigación que habían surgido en el proceso, lo recibimos mostrándole nuestro trabajo. Simioni nos dedicó 10 días de trabajo intensivo, en que nos mostró lugares de la técnica que ha desarrollado últimamente, nos ayudó a precisar ciertos detalles y nos compartió su experiencia y su memoria. Nos entregó un arsenal de herramientas que tenía a su disposición.

El trabajo entero se transformó, pues con las herramientas y las nuevas precisiones de Simioni, se abrieron posibilidades en relación al trabajo que paralelamente sigue desarrollándose en Brasil, pero se apartó nuestra exploración. Mientras durante nuestras exploraciones libres se le dedicó un gran espacio de trabajo a la exploración del *Portal Primario* y las posibilidades de relación que dentro de él ocurrían, al llegar Simioni y volver a enfocar la atención sobre la técnica y los mecanismos que se desarrollan para actuar dentro de ella, el foco se volcó nuevamente a las posibilidades teatrales de representación, y no tanto a la experiencia subjetiva y personal que vivía cada actor al entrar en un *estado de presencia alterado*. En pocas palabras volvió la pregunta por el elemento escénico de esta técnica y sus posibilidades de crear y repetir acciones aun manteniendo un estado de presencia alterada o (con la nueva terminología introducida por Simioni) un cuerpo total. En el momento de la investigación en que se escribe este documento, la pregunta del *grupo laboratorio* es ¿cómo incluir las nuevas herramientas entregadas por Simioni al trabajo colectivo que veníamos desarrollando?

⁹ Schechner, R. (2020). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge. P. 94

¹⁰ Burnier, L (2001) *A arte de ator*. 2ed. - Editora da UNICAMP.

Algunas conclusiones

Entonces, ¿cuáles son las posibilidades de agencia de los *estados alterados de presencia*?

Debemos empezar por hablar de un término que hemos acuñado a lo largo de la investigación: *resonancias*. El trabajo sensible con el que nos hemos involucrado ha tenido la particularidad de quedar grabado en el cuerpo-memoria de todos los participantes, y se ha derramado sobre sus vidas cotidianas. Los distintos integrantes del grupo han dado testimonio de cómo en otros lugares de entrenamiento o en su vida cotidiana aparecen y reaparecen rezagos del trabajo realizado en conjunto. No es para menos; el cuerpo recuerda y lo que ocurre en él queda grabado. Un cuerpo que aprende a erguirse es un cuerpo que aprende a mirar el horizonte y una vez visto no se olvida. Un cuerpo que se yergue respira con mayor facilidad, se oxigena mejor y piensa distinto. La percepción del mundo, en fin, se amplía cuando se amplían las posibilidades motoras con las que está ligada. Las *resonancias* del trabajo, así, son inevitables, pues la atención y las experiencias vividas quedan en el cuerpo-memoria.

En términos **estéticos**, que por ser un grupo de investigación teatral son nuestro mayor interés, hemos tratado de dar respuesta a lo largo de la reflexión. Nuestra investigación sobre el “Cuerpo Sensible” y los *estados alterados de presencia* que esa técnica permite, sin embargo, ha ido desarrollando una nueva rama que hemos llamado en este documento de *esquemas colectivos*. El trabajo investigativo que sigue para profundizar allí es el de la repetición. ¿Cómo podemos construir las *matrices* que nos permitan repetir las acciones con toda la vida que las compone? ¿Cómo podemos repetir las composiciones espaciales y relaciones que hemos encontrado en las distintas exploraciones? ¿De qué modo podemos construir un espectáculo que surja de esta investigación? ¿Qué sensibilidad debe tener el ojo externo, el ojo director y espectador, en ese proceso?

En términos de lo **epistemológico** es necesario pensar en dos vías. Por un lado, el trabajo de investigación y su registro conceptual son un aporte al pensamiento teatral de nuestra época. En ese sentido, es de vital importancia encontrar maneras de sistematizar y estructurar el conocimiento adquirido y construido por el *grupo laboratorio*. Para ello, es importante encauzar la pregunta problema de modo tal que se pueda trabajar de un modo más concreto. Si bien el trabajo sobre las nociones generales ha sido de gran ayuda es importante elegir preguntas más asibles para desarrollar. Posiblemente las preguntas sobre la repetición de las matrices y las posibilidades de construcción escénica de la técnica, con base en el trabajo colectivo, sean las más pertinentes en el momento.

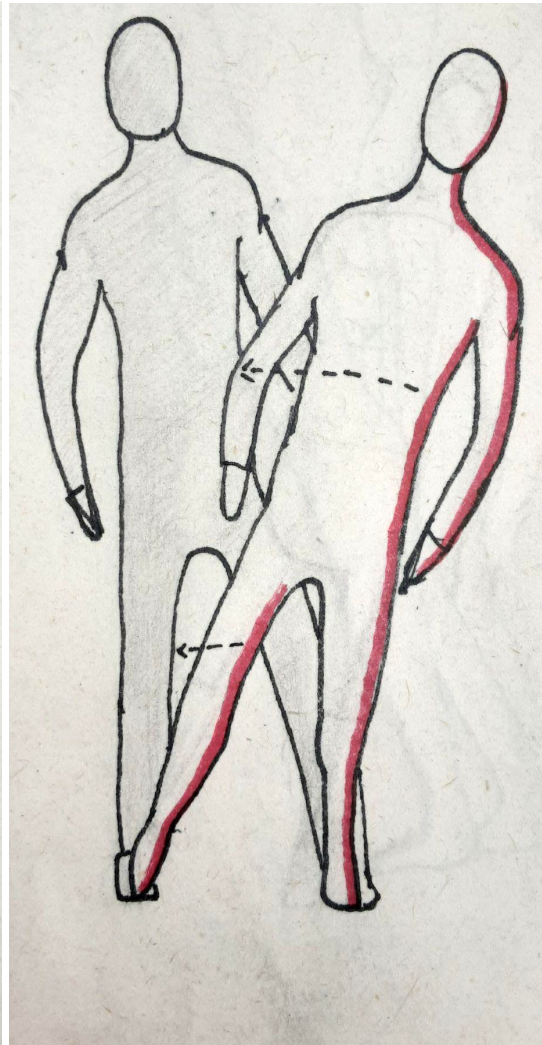
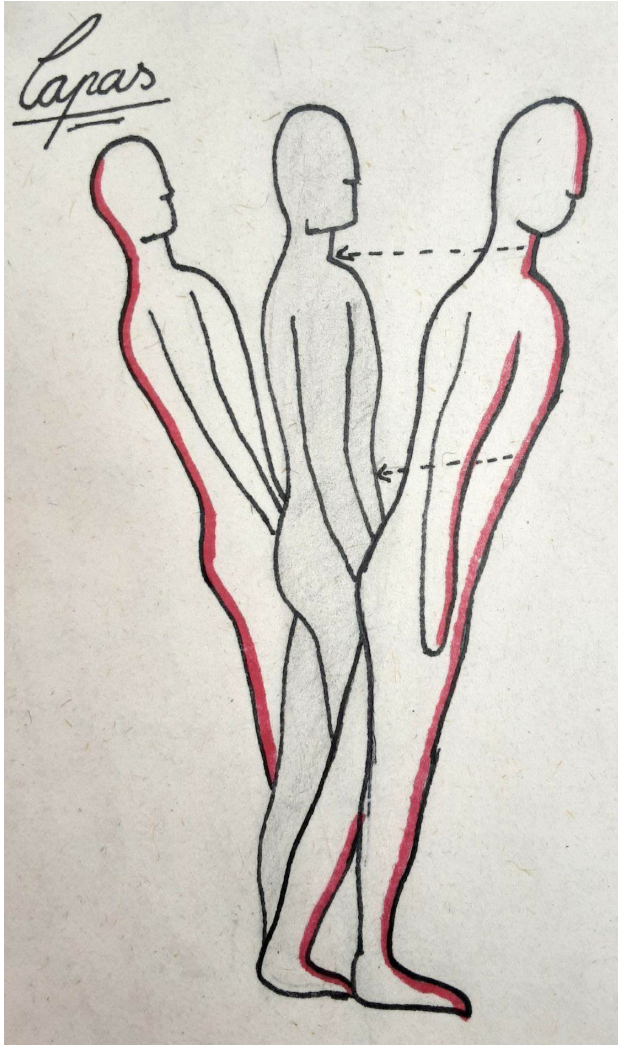
Por otro lado, las *resonancias* en términos de la percepción ampliada significan, inevitablemente, perspectivas ampliadas sobre la realidad. A lo largo de la investigación hemos explorado caminos de conocimiento desde la experiencia corporal que, si entrelazados con otras ramas del conocimiento, aportan a la discusión sobre ¿qué podemos conocer y cómo lo hacemos? Los integrantes del *grupo laboratorio* y su experiencia de trabajo son evidencias empíricas de que la percepción es activa y no pasiva. Así mismo, en la experiencia laboratorio se han creado evidencias de cómo estudiar la pre-comprensión del cuerpo, de la falsedad de las dicotomías cuerpo/mente, cuerpo/emoción, sensación/conocimiento, etc, y de las posibilidades prácticas y concretas de construir hábitos

que permitan la reflexión constante sobre sí mismos, la evaluación de los prejuicios y la construcción de nuevas perspectivas sobre la relación con el yo y con el entorno.

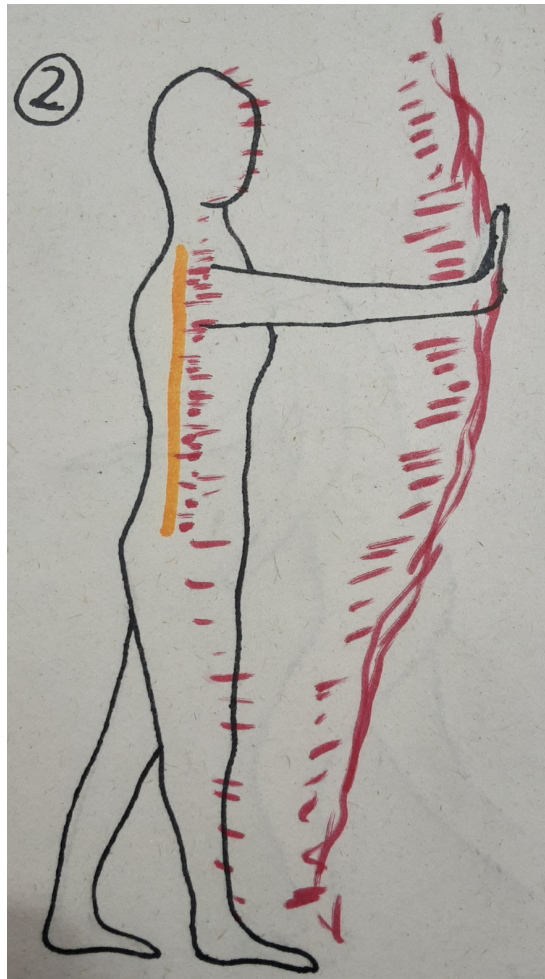
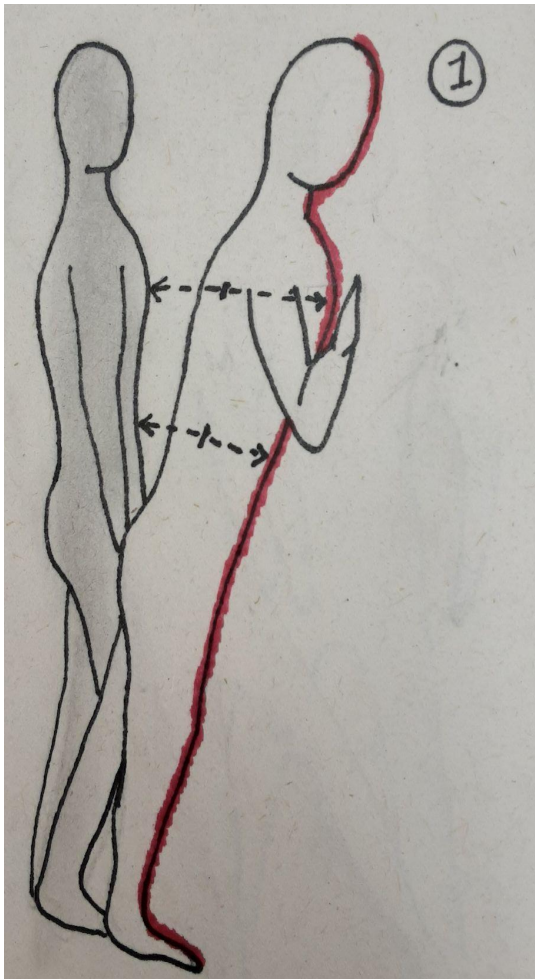
En términos **ético-políticos**, la comprensión encarnada de que somos sistemas en constante conexión y relación con todos los otros con que compartimos ambiente, y de que tenemos la posibilidad de actuar sobre ellos y permitirles agencia sobre nosotros, da nacimiento a la responsabilidad que eso significa. Al mismo tiempo, el estado de vulnerabilidad que implican los *estados alterados de presencia* posibilita la regulación de los egos extrapolados y las vanidades de los participantes, y los pone en una situación de humanidad y honestidad que resulta en lazos reales y fuertes con su entorno. En últimas, no es nuestra autonomía sino nuestra vulnerabilidad la razón por la que somos seres morales, y sólo a través de la apertura pueden los sistemas vivos comunicarse entre ellos.

Más allá de haber llegado a conclusiones cerradas los cuatro meses de trabajo del grupo de investigación, nos han demostrado la necesidad de un trabajo de profundidad. Las técnicas y preguntas aquí planteadas, han abierto muchas puertas de trabajo y reforzado la idea de que en la investigación existe la posibilidad de repensar el quehacer artístico y encontrar, estéticas, éticas y prácticas que renuevan los lazos del arte con la construcción de conocimiento. Cabe resaltar que este tipo de realidades escénicas, son poco comunes en ecosistemas creativos donde la producción constante de obras, con soluciones efectivas e inmediatas, no permite ampliar las preguntas sobre el quehacer escénico. Es un privilegio enorme poder contar con un grupo humano dispuesto a dedicar su tiempo y esfuerzo en un acto puramente investigativo, de manera constante, rigurosa y duradera. Por este motivo el grupo de Investigación del Teatro de la Memoria continuará su trabajo práctico y teórico esperando desarrollarlo en futuras creaciones y publicaciones en relación al Cuerpo Presente.

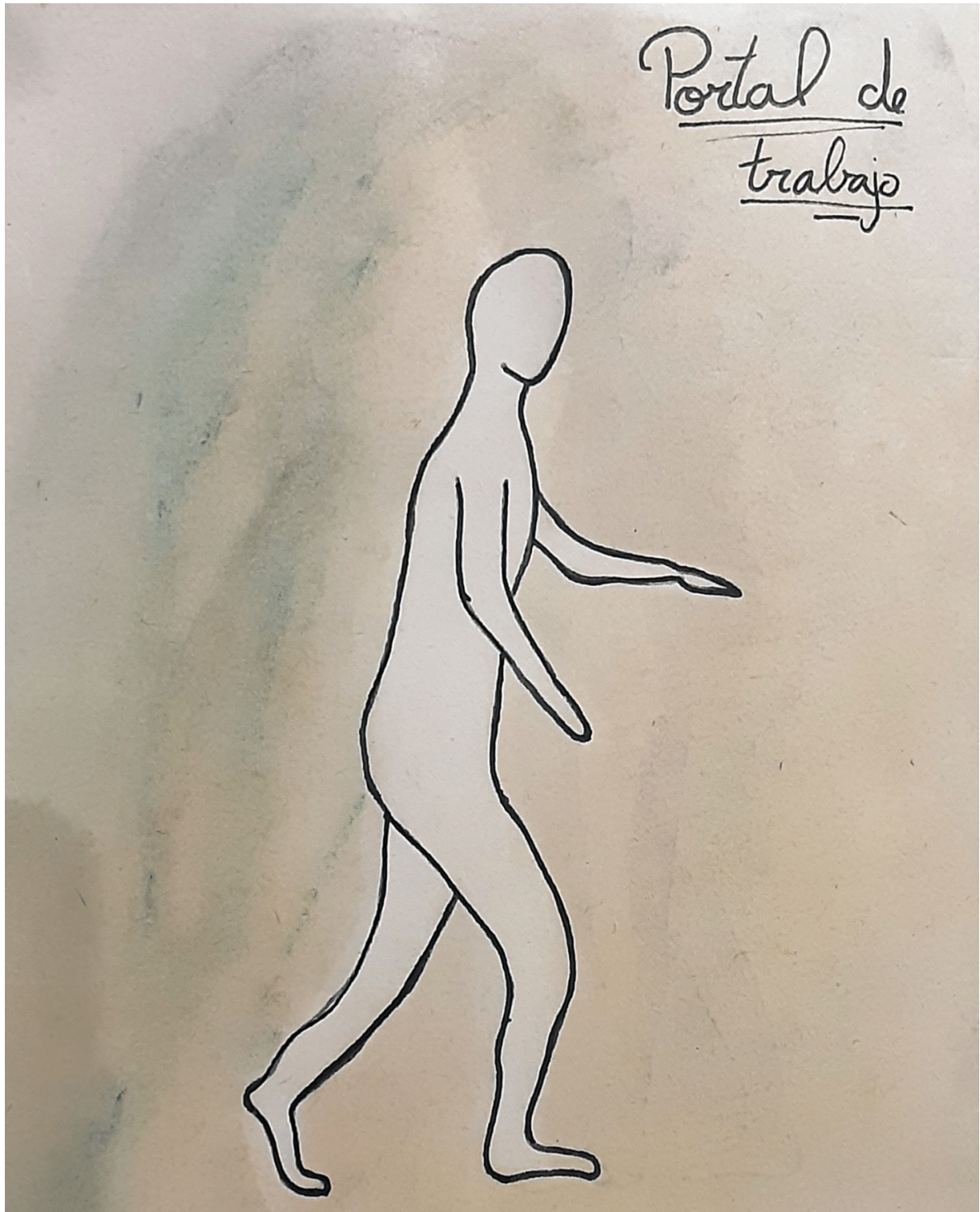
ANEXO A: ILUSTRACIONES
LAS CAPAS



EL CAMPO



EL PORTAL



BIBLIOGRAFÍA

- Barba, E. (1999). *Canoa de Papel - Tratado de Antropología Teatral*. Biblioteca Teatro Laboratorio
- Barba, E., & Savarese, N. (2012). *El arte secreto del actor*. Artezblai.
- Burnier, L (2001) *A arte de ator*. 2ed. - Editora da UNICAMP.
- Castaneda, C. (1998). *Magical Passes: The Practical Wisdom of the Shamans of Ancient Mexico* (First Trade Paperback ed.). Harper Perennial.
- Decroux, Ettiene. (1962). *Palabras sobre el mimo*. Nueva York.
- Derrida, Jaques. (1978). *Writing and Difference*. Londres: Routledge London.
- Eagleton, Terry. (2016). *Materialism*. Londres: Yale University.
- Gadamer, Hans-Georg. (1977). *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Grotowski, Jerzy. (1977). *Hacia un teatro pobre* (6^{ta} ed.) México D.F.: Siglo xxi editores, s. a.
- Grotowski, J., & Salata, K. (2008). Reply to Stanislavsky. *TDR* (1988-), 52(2), 31-39. Traducción al castellano por Anna Caixach de la versión inglesa de Kris Salata.
- Hume, David. (2001). *Tratado sobre la naturaleza humana*. Edición electrónica: Libros en la red. Traducción de Vicente Viqueira.
- Fiori, Lavinia y Monsalve, Juan (1995). *El baile del Muñeco*. Bogotá D.C.: Cooperativa Editorial Magisterio.
- Maturana, Humberto y Varela, Francisco. (2003). *El árbol del conocimiento*. Buenos Aires: Lumen/ Editorial Universitaria.
- Merlau-Ponty, Maurice. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Nietzsche, Friedrich. (1996) *El origen de la tragedia*. (15^{ta} ed.) Madrid: Alianza Editorial.
- Sarduy, Severo. (1969). *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Suramericana
- Sofia, Gabriele. (2014). *Las acrobacias del espectador*. México D.F.: Paso de Gato y Artezblai.

- Schechner, R. (2020). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge.
- Schechner, R., & Wylam, L. W. (2013). *The Grotowski Sourcebook*. Taylor & Francis.
- Wittgenstein, Ludwig (1999). *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Ediciones Atalaya.