

# *El entrenamiento corporal del/a artista escénico/a como apertura al mundo natural*

MALDONADO, Nahuel Simón / Doctorado en Artes - UNC - [nahuelsimonmaldonado@gmail.com](mailto:nahuelsimonmaldonado@gmail.com)

*Tipo de trabajo: ponencia*

» *Palabras claves: teatro físico – practicas somáticas – entrenamiento corporal – artista escénico/a – mundo natural*

## » **Resumen**

En el presente trabajo pretendemos reflexionar sobre el entrenamiento corporal del/la artista escénico/a como apertura al mundo natural; enfatizando en una construcción teórica que permita un enfoque amplio y detallado respecto a las prácticas somáticas implementadas en el Taller de Teatro Físico perteneciente a los Talleres de Extensión FAD – UPC. Nos interesa exponer una red conceptual que habilite la conexión entre la fenomenología merleauPontyana y un pensamiento situado, institucional y geolocalizado respecto al entrenamiento corporal del/la artista escénico/a para la escena teatral, promoviendo pliegues novedosos en el estudio de las prácticas corporales de los/las artistas escénicos/as en la ciudad de Córdoba.

Dicho escrito forma parte de la investigación doctoral en arte escénico FA – UNC: "Tratamientos del tiempo en la actuación del medio teatral cordobés" (actualmente en curso), está en vinculación con el trabajo presentado en las XXVI Jornadas de Investigación en Artes del CePIA – UNC: "El Butoh como técnica que sensibiliza el cuerpo en la experiencia del tiempo", y condensa la exposición realizada en el "III Encuentro de Prácticas Somáticas" – IAE – UBA (Octubre – año 2023) enmarcada en el eje: Prácticas corporales, medio-ambiente y tecnología.

## » **Introducción**

La Desde el Taller de Teatro Físico perteneciente a los Talleres de Extensión de la Universidad Provincial de Córdoba, se presenta un espacio de entrenamiento y experimentación corporal que dispone, a los estudiantes - actores/actrices, bailarines/as y artistas escénicos/as - condiciones de posibilidad para la cognición corporal; asumiendo que hay un conocimiento del cuerpo propio con características distintivas, diferenciado al que se produce en la experiencia de vida ordinaria (Battán Horenstein, 2022). En este sentido nos centramos en la reflexión:

1 ¿Cómo conocemos desde nuestros cuerpos los/las artistas escénicos/as?

2 ¿Cómo ese conocimiento corporal potencia o promueve experiencias singulares al/a artista escénico/a de apertura al mundo natural?

Para profundizar dichos cuestionamientos nos centramos en la dimensión práctica del entrenamiento corporal (físico-expresivo-experimental), enfatizando en las técnicas somáticas pertenecientes a diversas disciplinas de entrenamiento corporal – Feldenkrais, Fedora Aberastury, Danza Butoh – habilitando la reflexión desde una perspectiva fenomenológica, que permita pensar la experiencia corporal transitada por las/los estudiantes en las clases del Taller de Teatro Físico – FAD – UPC<sup>1</sup>, generando pliegues de estudios novedosos para/en la práctica escénica.

### › **El Teatro Físico**

A partir Cuando nos referimos a la actuación es el cuerpo y su existencia lo que se considera de gran importancia y protagonista de la escena teatral contemporánea (Lehmann, 2013; Martín, 2018; Comandú, 2018), esta concepción se ha dado como cambio paradigmático a través de la larga tradición teatral occidental a partir del planteamiento Stanislavskiano y reforzado -reformulado, profundizado - por importantes hacedores teatrales como Artaud, Grotowski y Barba (Foschi,2013; Cohen, 2013; Martín, 2018). Desde este enfoque la especificidad del arte escénico se da en/desde/a partir del cuerpo. “Muy diferente a la formulación del cogito cartesiano pienso luego existo, la fórmula que se impone es más bien: siento luego existo, recordando así que la condición humana no es solamente espiritual, sino, en primer lugar, corporal” (Le Breton, 2010: 37).

La perspectiva que aplicamos desde Teatro físico FAD – UPC, no desconoce la importancia del desarrollo de Jacques Copeau, Étienne Decroux y Jacques Lecoq – desde el mimo – a lo largo del siglo XX y tampoco los sedimentos de la comedia del arte italiana, pero focaliza y acentúa la importancia que presenta en el desarrollo del teatro occidental, su relación con el teatro oriental, como revolución estética y artística, significativa en la segunda mitad del siglo XX. Tal perspectiva se encuentra representada por hacedores teatrales como Antonin Artaud propulsando las vanguardias teatrales, Jerzy Grotowski vislumbrando desde su Teatro Pobre el cuerpo-vida, Eugenio Barba profundizando desde la antropología teatral en los principios del teatro oriental; además se enfatiza el enriquecimiento que promueve al arte

---

<sup>1</sup> El Taller de Teatro Físico pertenece a los talleres de extensión institucional de la Universidad Provincial de Córdoba, en el cual sostengo el rol docente desde el año 2022. En las clases se presenta una variante de prácticas corporales desde técnicas, métodos y disciplinas de orígenes diversos como de la Danza Butoh, dinámicas de Laban, Técnica Grotowskiana para el actuante, Fedora Aberastury, Feldenkrais, Tensegridad y recientemente se incorpora Método Linklater para la voz. Con el objeto de profundizar en el entrenamiento corporal del/a artista escénico/a como medular para el desarrollo del arte de la actuación en la escena teatral.

escénico los aportes de la Danza-teatro – Pina Bausch – incursionando así también, en diversos entrenamientos corporales correspondientes a disciplinas, técnicas, sistemas y métodos corporales diferentes como Feldenkrais, Fedora Aberastury, Dinámicas de Laban, , focalizando mayormente en el entrenamiento de Danza Butoh<sup>2</sup>.

Maura Baiocchi y Wolfgang Pannek desde el “Taanteatro, teatro coreográfico de tensiones” nos dicen que: “la absorción heterogénea de la teatralidad y la espiritualidad orientales y de su formalismo riguroso se hacen evidentes en hombres del teatro tan distintos como Meyerhold, Brecht y Artaud” (Baiocchi – Pannek, 2011). Estos últimos hacedores influyen de gran manera en el teatro del siglo XX, pero organizan y generan teatro desde ópticas totalmente distintas; si bien la escena es concebida como materia principal de la creación teatral, las actuaciones, los planteamientos filosóficos y estéticos se estructuran desde lugares opuestos:

El teatro dialectico y materialista de Brecht propone un espectador reflexivo (dentro de la lógica marxista) y transformador del mundo. Artaud exige un teatro mágico y metafísico en el que el espectador entra en contacto con el devenir del mundo a través del estado de trance. Brecht siempre destacó la importancia de la diversión en el teatro, Artaud la rechazó por completo (32).

Es a partir del teatro Balinés que Artaud vislumbra la “idea física del teatro y una lección de espiritualidad, que se debe a un combate interior. Los balineses le revelan el dominio plástico y físico del teatro” (33), donde el principio y el objeto del teatro son metafísicos. Desde esta perspectiva el hacedor realiza una de las mayores críticas al teatro de texto y literario de su época valorando lo escénico en pos de devolverle al teatro su fuerza ancestral más antigua. Los autores Baiocchi-Pannek entienden que El teatro de la crueldad de Artaud es complejo y se construye articulando la *plena materia y la plena realidad* con el rigor implacable del propio devenir que impregna la vida, que impregna todo:

Artaud cree en el uso mágico y superior del teatro, que tiene la fuerza de influir sobre las cosas, especialmente sobre los cuerpos. Rechaza la separación del cuerpo y el espíritu; de los sentidos y de la inteligencia, y propone una movilización intensiva de objetos, gestos, signos, utilizados como un nuevo espíritu, para descubrir “los viejos modos aprobados y mágicos para alcanzar la sensibilidad, (...) que consisten en intensidades de colores, luces o sonidos, que utilizan la vibración y el temblor” (36).

Así Artaud propone dos grandes cambios, primero enfatiza en la unión del cuerpo-espíritu, cuerpo - intelecto, y por otro lado el objeto de composición y la matriz teatral se aleja de la literatura y la dialéctica

---

<sup>2</sup> El Butoh surge en los años sesenta en Japón como danza que critica la clausura hacia la forma fija, sus creadores son Tatsumi Hijikata y Ohno Kazuo. El surgimiento de la práctica del Butoh se relaciona con la coyuntura japonesa post-bombas nucleares de Hiroshima y Nagasaki, y como una crítica a la occidentalización de la sociedad japonesa después de la segunda guerra mundial. El Butoh se traduce como danza de sombras (Cohen, 2013). También el vocablo viene de Buyo que es una danza tradicional japonesa. Es decir que no solo critica la occidentalización de la sociedad japonesa, sino también el mismo campo de la danza. Hijikata llamaba a su danza “Ankoku Butoh”, que se traduce como danza de la oscuridad (Cohen, 2013; Volij, 2023). Hoy en día esta práctica es simplemente llamada Butoh.

para enfocarse en lo puramente escénico con su lenguaje propio del tiempo-espacio enfatizando en lo físico, corporal, sensorial. De esta manera se revalorizan el cuerpo y la materialidad como dimensiones medulares en la existencia teatral, "la escena es un lugar físico y concreto que requiere ser ocupado, y que se le haga hablar su propio lenguaje concreto" (Artaud, 2021: 37). Ese lenguaje concreto destinado a los sentidos estaría presidido por el espíritu de los más antiguos jeroglíficos y daría una nueva noción del espacio y del tiempo (Baiocchi-Pannek, 2011: 35).

En este sentido el arte escénico vuelve a pensarse desde esta verdad originaria ancestral innegable que por tanto tiempo se le fue negada en occidente, así hablar de teatro es referirse a un lenguaje metafísico que se estructura en la materialidad de la existencia, requiriendo de la percepción y dirigido primeramente a los sentidos. Así el teatro se vuelve concreto, material, físico y corporal. "La posibilidad de realización del teatro pertenece íntegramente al ámbito de la puesta en escena, considerado como un lenguaje en el espacio y el movimiento" (Artaud, 2021: 46).

La investigadora Verónica Cohen, respecto a la definición de la Danza Butoh, revaloriza a Antonin Artaud como un hacedor y pensador teatral que ejerció una influencia clave en Hijikata<sup>3</sup> (creador de la danza butoh) y también como generador de un fuerte impulso al surgimiento de las vanguardias como el Teatro Pobre de Grotowski (Cohen, 2013). Además, la autora afirma que hay similitud entre la danza Butoh y el Teatro Pobre de Grotowski, en sus búsquedas, como consecuencia de sus raíces artaudianas. Según Peter Brook: "El teatro de Grotowski es el que más se aproxima al ideal de Artaud" (Brook, 1994; Cohen, 2013). Para Grotowski el teatro es fundamentalmente una experiencia sagrada y todo actor/actriz un sacerdote que rememora por medio de nuevas formas de lo ritual aquello que subyace a cada hombre/mujer y permanece olvidado por los avatares de la cotidianeidad (Foschi, 2013).

Según Grotowski el velo detrás del cual huye el actor para evitar la sinceridad tangible y concreta es el "diletantismo", es decir la falta de rigor. Pero también la "técnica" puede servir de velo (Grotowsky, 1993: 20). Debemos tomar de la técnica solo aquello que nos desbloqué los procesos humanos. Hay que realizar un esfuerzo por pensar sobre la base de lo que es práctico y concreto (Grotowski, 1993). Trabajando en lo corporal se pone el acento sobre aquello que es posible hacer. Porque lo que se hace depende de la voluntad. El Teatro Pobre de Grotowski se ha ocupado de educar de forma directa a sus actores, centrándose en el entrenamiento corporal como eje fundamental de su trabajo actoral (Foschi, 2013: 15). Este aspecto concuerda con el Teatro Antropológico de Eugenio Barba donde el actor es tanto sujeto como objeto de la experiencia teatral (Foschi, 2013). Barba identifica sobre el cuerpo en situaciones de

---

<sup>3</sup> Tatsumi Hijikata nació en el norte de Japón en la región de Tohoku en 1928. Es una zona alejada, con duros inviernos y actividad principalmente campesina. Durante la Segunda Guerra Mundial, Hijikata era muy joven para ir a la guerra. Pero siendo el menor de 11 hermanos, sus hermanos varones murieron en la guerra y sus hermanas mujeres se mudaron al sur para casarse. Tanto en Hijikata como en Kazuo Ohno, los vínculos con la guerra son muy fuertes e influyen en el posterior desarrollo de la danza butoh.

representación, tres modalidades fundantes de las técnicas del cuerpo: las cotidianas, las extra-cotidianas y las del virtuosismo. Esta última se refiere a las acrobacias o despliegues aprendidos por reiteración y se distancian de las dos primeras. A las primeras – que no son conscientes y son determinadas culturalmente – se le oponen las segundas, como técnicas específicas – que se articulan para una construcción particular de la presencia - para la tarea de actuar de un/a artista escénico/a (Comandú, 2018: 42). En el trabajo del actor, Barba, identifica una serie de “principios – comunes - que retornan”, vinculando temas como el manejo de la energía corporal, las tensiones opuestas, el equilibrio en el cuerpo del actor, y que operan en lo que él denomina “nivel pre-expresivo”: un nivel en el que el actor construye y gesticula su propia presencia en escena, intentando despojar al cuerpo de su cotidianeidad (Foschi, 2013; Barba, 1990; Comandú, 2018). Estos principios comunes a todas las formas teatrales (nivel de pre-expresividad) profundizados en las técnicas extra-cotidianas del cuerpo, exige como premisa primordial la unificación del cuerpo con la mente (Foschi, 2013). Por eso se denomina al actor como actor-bailarín, al teatro como teatro-danza, donde el pensamiento se vuelve acción, lo invisible visible, y el cuerpo se torna vivo y perceptivo aun en la aparente inmovilidad (Foschi, 2013).

Es necesario mencionar que, en la escena teatral cordobesa propiamente dicha, Oscar Rojo<sup>4</sup> fue un gran referente en materia de entrenamiento corporal para el/la artista escénico/a y del tratamiento consciente del tiempo en la práctica de la actuación (Comandú, 2018; Martín, 2018) y una de sus grandes influencias técnicas y/o metodológicas respecto al cuerpo (como bailarín, performer, actor y maestro del cuerpo) corresponde al Sistema consciente para la Técnica del movimiento de Fedora Aberastury y la Danza

---

<sup>4</sup> Oscar Rojo (10 de septiembre de 1960 - 10 de septiembre de 2012) estudió teatro en La Cochera –con Paco Giménez– entre los años 1984 y 1989. Paralelamente, estudió con la artista y docente cordobesa Graciela Ferrari en el Teatro Avevals, entre los años 1985 y 1987. Desde 1986 hasta 1988 realizó estudios de “Técnicas del movimiento en el espacio orientadas al teatro” con la profesora y artista Graciela Mengarelli, y entre 1987 y 1991 realizó estudios del Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento de Fedora Aberastury y danza contemporánea con la artista y docente Isabel Pinczinger. También incursionó en estudios de Danza Butoh con artistas como Maura Baiocchi, Rhea Volij y Katsura Kan. En 1999, luego de formar parte activa del Teatro La Cochera por más de una década, Oscar Rojo inauguró su propio espacio teatral denominado Quinto Deva. Desde ese momento y hasta la fecha de su fallecimiento, gestionó dicho espacio, llevando adelante una nutrida actividad docente, de producción artística y divulgación cultural muy significativa para Córdoba. Oscar también tuvo una intensa actividad como docente en la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Obtuvo el cargo de Profesor Titular de la cátedra Formación Sonora I en el año 2006. Entre los años 2009 y 2012 compartió el dictado de dicha cátedra con el artista y docente Marcelo Comandú. Mi encuentro con el maestro sucedió en el año 2009, año de mi ingreso en la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. El contacto con Oscar Rojo no fue solo en la relación universitaria (estudiante-profesor), sino en experiencias escénicas y de formación compartidas por fuera de la institución: desempeño en calidad de actor/performer en “La geografía del deseo” dirigida por el maestro en el año 2010, frecuentes encuentros de asesoramiento sobre el Trabajo final de grado en los años 2010-2011 y participación en su último taller dictado en el Espacio Quinto Deva: “El cuerpo en la puesta en escena”, durante el año 2012. Nuestro encuentro determinó una experiencia muy enriquecedora para mi actividad como artista, dotada de profundidad. Entender la fragilidad y lo incommensurable de la vida en el arte. La maestría de Oscar no significó solo a mi persona, sino que dejó una gran huella – a nivel práctico, espiritual, corporal, técnico, educacional - en cantidad de artistas pertenecientes al campo teatral independiente cordobés.

Butoh. El maestro enfatizó en el desarrollo de una sensibilidad del actor/actriz a través de las prácticas de entrenamientos específicos en pos de generar una cierta apertura a lo creativo dotando al artista de una autonomía en la escena (Comandú, 2018). Pero por sobre todo logró evidenciar y traer a la superficie lo que Grotowski denominaba una de las simplezas más evidentes y a la vez más difíciles de nuestro arte: la actuación exige una transformación de la persona entera (Grotowski, 1993).

Oscar Rojo desarrolló su práctica de entrenamiento corporal para la actuación, enfatizando en el nivel pre-expresivo (Barba, 1990) del actor. Se esforzó sobremedida por transmitir un aspecto ético del trabajo del artista escénico, valorizando el entrenamiento corporal, la auto-disciplina y el autodesarrollo – fortalecimiento - de una voluntad psico-física-espiritual del/la artista escénico/a para/con y en el arte de la actuación. Al igual que Grotowski, se ha ocupado de educar de forma directa a artistas escénicos/as (cordobeses) centrándose en el entrenamiento corporal como eje fundamental del trabajo actoral.

La perspectiva de Fedora Aberastury que enfatizamos en el Taller de Teatro Físico-año 2023, es la compartida por la maestra Isabel Pinczinger (Bs As), haciendo hincapié en las fuerzas de la gravedad y la aplicación consciente del pensamiento en el cuerpo. Por otro lado, la perspectiva en Danza Butoh aplicada en el taller, es la transitada con las maestras Rhea Volij (Bs As) y Jo Invisible (Cba), objetivando la danza como fuerzas que atraviesan al cuerpo, siempre en tercera persona, sacándole la intención personal al movimiento y enfatizando la atención agudizada de diferentes partes del cuerpo, hasta integrar de manera singular la totalidad de la corporalidad. Ambas prácticas ofrecen un trabajo que promueve agudizar la sensibilidad y ablandar nuestra corporalidad, silenciando y dejando morir al cuerpo –personal- que hemos aprendido a ser (Volij, 2023), tanto en movimientos reflejos, como habituales y maquinales (Battán Horenstein, 2022) para profundizar en la sensibilidad de este proceder corporal que es previa a nuestra historia (conciencia) y más –real, viva - actual (Volij, 2023). En este sentido indagar en el a priori corporal (Battán Horenstein, 2021) y detenernos en su escucha para desarticularlo.

Desde esta perspectiva la práctica del entrenamiento corporal-actoral se presenta como un territorio enfocado hacia la apertura y la transformación obligada de la persona-artista. Donde él/ella debe ejecutarse en la escena, matarse, dejando morir todas aquellas formas expresivas que se repiten como constitutivas de su identidad, para encontrar aquello, más genuino, singular, verdadero – actual – y trascendental a los estereotipos sociales y profesionales del actor/actriz que radican en el cuerpo (Grotowski, 1993; Rojo, 2012; Comandú 2018). Para ello se trabajan desde las prácticas somáticas que habilitan los sistemas, técnicas y métodos, previamente mencionados, para focalizar primero en la detención del movimiento (intencional, maquinal, desprovisto de conciencia, de la vida cotidiana) hacia la sensorialidad de la propia corporalidad. Así el entrenamiento repercute como un vaciamiento,

silenciamiento corporal y enfatiza la conciencia como interrogación hacia el propio cuerpo. Generando así un modo de cognición particular y singular desde la corporalidad propia del/a artista escénico/a.

### › **Especificidades desde el cuerpo**

Frente a su entorno el/a actor/actriz es una mirada, una escucha, un tacto, un gusto, un olfato; es decir una postura de desciframiento y el movimiento es un camino de conocimiento. En este sentido el cuerpo es ya una inteligencia del mundo con límites de desarrollo que le son propios de una cultura sensorial particularizada y venir al mundo es adquirir una sensibilidad (Le Breton, 2010).

Desde esta perspectiva se propone ampliar la conciencia del/a artista escénico/a en el re-conocimiento del cuerpo como experiencia singular de sensibilidad, donde el movimiento dispone a la desconstrucción de las familiaridades perceptivas para aproximarnos a otras modalidades sensibles propias, en estrecha vinculación con el cuerpo-vida y el mundo natural.

### *¿Cómo conocemos los/as artistas escénicos/as desde el cuerpo?*

En el taller de teatro físico los/as artistas escénicos/as comprenden progresivamente el arte teatral como el espacio-tiempo para ser cuerpo. A medida que se transitan las clases se realiza un cambio rotundo de entendernos cuerpo –amplificando la conciencia: dejamos de tener una conciencia escindida del cuerpo, dejamos de hablar sobre él para pasar a ser él. Es decir que dejamos de tener un cuerpo, para pasar a ser el mismo. Este pasaje de comprensión es difícil e imposible de generarse solo en el plano intelectual –teórico, se da a través de un desarrollo paulatino, tras diversas prácticas y experiencias de entrenamiento corporal que vislumbran un cambio de conciencia, y aquí es donde juega un papel fundamental las “Prácticas Somáticas”, que promueven métodos o técnicas especiales que enfatizan en la conexión mente-cuerpo, amplificando las posibilidades sensoperceptivas, actualizando el cuerpo como pensamiento y el pensamiento como cuerpo, en una unión integradora.

Cuando nos referimos a la actuación los/las estudiantes pronuncian términos como: presencia, escucha, conciencia, devenir orgánico, acción, generar acontecimiento, crear atmósfera, disposición de la energía. Estos conceptos aparecen como maneras de poner en palabras (explicar, definir y reflexionar) una experiencia del arte de la actuación que se construye y existe por la propia práctica de cada estudiante en los entrenamientos corporales y en la experiencia de actuar del cuerpo propio. En el taller se enfatiza que hablar del cuerpo en teatro, es hablar de la integración cuerpo-mente-emoción que existe y se da en la propia experiencia de la actuación, que nos excede (en acontecimiento) y nos unifica (cuerpo-mente) como seres íntegros. Se afirma además que, si hay técnica de actuación, ésta existe primeramente en el

cuerpo. "Toda técnica es técnica del cuerpo. Ella figura y amplifica la estructura metafísica de nuestra carne" (Merleau-Ponty, 1964: 26). Nos sumergimos en la acción y/o movimiento físico objetivado por una consigna de ejercicios; pero al hacerlo encontramos la integración (pre-objetiva), porque el cuerpo mismo posee la inteligencia para aprenderse y desarrollarse en la acción-ejecución de la actuación<sup>5</sup>. Y para lograr este desplazamiento - de la disociación/desdoblamiento cotidiano hacia la integridad del ser - es que se transita la experiencia en los entrenamientos y la ejercitación<sup>6</sup>.

Lo que uno es y potencialmente puede ser, se habilita en la escucha de la propia corporalidad - enfatizando la unidad psíquica, física, emocional y espiritual- ejercitando la detención de la acción y promoviendo la auto-percepción corporal, habilitando la ampliación de la atención corporal y la amplificación de la sensación. En este sentido las prácticas somáticas permiten comprender la pura potencia de existir a través de un entrenamiento constante en la auto-observación y escucha corporal en el puro presente. Permitiendo acallar, detener y silenciar el "ruido mental"<sup>7</sup> (pensamiento fantasioso o especulativo, escindido de la corporalidad) para reconocer y valorizar el tiempo presente de la vida que subyace a nuestro pensamiento en el existir de nuestro propio cuerpo. Es decir que se propone una reeducación propia y singular del modo de existencia en la integración cuerpo-mente. Así comprender al cuerpo en la experiencia de las ejercitaciones corporales en prácticas somáticas vislumbra la posibilidad del autoconocimiento a través del sentir, otorgándole valor a la percepción corporal como inteligencia fundamental del ser humano.

### *¿Podemos hablar del entrenamiento de Butoh como práctica somática?*

La práctica de entrenamiento específico de Butoh compartido en el Taller de Teatro Físico, UPC - 2023, fue determinante para la comprensión del "soltar y no mover", sino "dejarse mover" -sintiendo y percibiendo- "habitando el propio cuerpo", habilitando una experiencia de la propiocepción específica, que se va desarrollando en el proceso de las reiteradas prácticas de entrenamiento. El Butoh se experimenta como un entrenamiento corporal que, a través de una multiplicidad técnica, pregunta por cómo "ser y estar" cuerpos presentes – en/del espacio y en/del mundo. El cuerpo, en la aplicación técnica, es atravesado por fuerzas, movido por hilos – "en tercera persona"<sup>8</sup> - enfatizando la capacidad perceptiva y deteniendo la atención corporal en el sentir más que en la intención de mover.

---

<sup>5</sup> La afirmación de la propia inteligencia corporal enfatiza el conocimiento práctico, a partir de la propia experiencia y no el deductivo, inteligible o especulativo.

<sup>6</sup> Esta perspectiva de unificación psico-motora, psico-sensitiva, comúnmente llamada "mente-cuerpo" se da en paralelismo con los planteamientos técnicos de la cátedra Actuación III, perteneciente a la Licenciatura en Teatro - Universidad Nacional de Córdoba, conformada por el Prof. Titular: Lic. Marcelo Arbach, y las Prof. Asistentes: Lic. Maura Sajeva, Dra. Gabriela Aguirre, en la que formo parte como profesor adscripto.

<sup>7</sup> Este término fue adjudicado por una estudiante dentro del Taller de Teatro Físico en una de las prácticas corporales realizadas en entrenamiento de danza Butoh.

<sup>8</sup> Rhea Volij , 2023 – apuntes propios en clases del Taller de entrenamiento virtual anual.



Un ejercicio básico en el entrenamiento del Butoh es “colgar desde el cosmos”, donde el/la artista escénico/a se mantiene parado/a con los pies paralelos y las rodillas levemente flexionadas, donde se percibe un hilo que nos sostiene desde la coronilla hacia el cielo y se afloja el cuerpo, dejando caer toda la musculatura, sintiendo la fuerza de la gravedad, sin intención y amplificando la atención. En este ejercicio la mente se aquieta, el movimiento es puro presente, pura realidad donde no hay más voluntad que la voluntad de ese hilo que nos sostiene (Cohen, 2013: 6). Se presenta un estar extra-cotidiano donde se revaloriza la “presencia” del cuerpo y se ejercita tanto la propiocepción como la exterocepción .

En este sentido se ejerce una disociación: por un lado, el movimiento de la respiración (sin intención) y por otro, mi atención puesta en la sensación corporal que aquel provoca. Nos mantenemos en actitud de escucha e interrogación hacia el proceder corporal propio; pre-consiente, pre-personal y pre-reflexivo (Volij, 2021; Merleau-Ponty, 1993; Grotowski, 1993); si no soy yo quien se mueve: ¿Quién o que se mueve? ¿qué ritmo, que impulsos son estos, que debo captar/sentir? ¿esta captación/sentir es una acción, reacción o es una respuesta? ¿mi cuerpo tiene un ritmo singular? ¿es posible tal independencia de la actualidad de mi cuerpo con respecto a mi persona? Estas interrogaciones rompen los esquemas del pensamiento cotidiano y nos posiciona en el aquí y ahora corporal: sondeándolo, acechándolo, preguntándole. Así la aplicación técnica consta en percibirme, permaneciendo en movimiento natural del funcionar corporal, sin intención.

El percibirme, sentirme requiere detener los conocimientos teóricos del mundo y volver a preguntar al cuerpo. La pregunta se vuelve técnica, habilitante de la percepción y sensibilidad, centrándose en la experiencia del cuerpo, como el verdadero y único modo de existencia. La cualidad sensible, lejos de ser coextensiva con la percepción, es un producto particular de una actitud de curiosidad o de observación: aparece cuando en lugar de abandonar toda mi corporalidad al mundo, me vuelvo hacia la misma corporalidad, deteniéndome en la pregunta de cómo se da exactamente mi percepción corporal (Merleau-Ponty, 1993).

Así podemos decir que la complejidad técnica que promueve el Butoh – a partir de habitar de manera interrogativa el cuerpo, profundizando la experiencia sensorial/perceptiva – permite el tránsito de ser sujetos objetivos a ser sujetos de la sensación. Éste no es ni un pensador que nota una cualidad, ni un medio inerte por ella afectado o modificado, es una potencia que co-nace (co-noce) a un cierto medio de existencia o que se sincroniza con él (Merleau-Ponty, 1993: 227). Por medio de la sensación capto, al margen de mi vida personal y de mis propios actos, una vida de conciencia dada de la que aquellos surgen. Se experimenta la sensación como una modalidad de una existencia general, ya entregada a un mundo físico, y que crepita a través mío sin que sea yo su autor (231).

Otra manera muy precisa de trabajar desde el Butoh es en el ejercicio de “capturar los impulsos corporales”: una vez logrado el silencio interno y un estado de escucha del propio cuerpo, se enfatiza indagar en apariciones de fuerzas repentinas en las diferentes partes del cuerpo, amplificando la propiocepción corporal y también el movimiento que ese impulso genera. El impulso es algo pre-físico, cada acción física esta precedido de algún movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido, pero tangible. El impulso no existe sin otra existencia, el impulso existe siempre en “presencia de” (Grotowsky, 1993). En este caso en presencia de movimientos sutiles de la existencia del propio cuerpo: distenciones, contracciones, escozores, picazón, tensiones, etc. El/la artista escénico/a apela a la vida propia, no busca en el campo de la memoria emotiva, o un recuerdo imaginado. Recurre al cuerpo como memoria, no tanto a la memoria del cuerpo, sino justamente al cuerpo-vida. En el cuerpo está escrito todo, existe aquello que se hace, lo que es directo hoy, *hic et nuc*. (Grotowsky, 1993: 24).

Todo nuestro cuerpo es memoria y en nuestro cuerpo memoria se crean diversos puntos de partida. No es que el cuerpo tenga memoria. Todo él es memoria. Lo que hay que hacer es desbloquearlo. (Grotowski, 1993). Y para ello el cambio de ritmo que se establece en el movimiento es primordial: fragmentar, quebrar, detener el movimiento que se presenta como rutinario y conocido es lo primero para desmontarnos; pero no hay que ordenarle al cuerpo, no tiene que haber intención personal, hay que dejar que el cuerpo se fragmente así mismo y escucharlo en diferentes “ritmicidades” (Volij, 2023). Si se le permite al cuerpo cambiar continuamente de ritmo ¿Quién dicta? El cuerpo vida (Grotowski, 1993).

Así el Butoh es una educación que enfatiza directamente en la liberación del cuerpo, dándole una posibilidad de cuerpo-vida que no se le otorga en la cotidianidad (Volij, 2021). En el proceder de esta práctica, se desbloquean fuerzas del cuerpo actual, habilitando potencias corporales como innegable verdad existencial, promoviendo el conocimiento a través de la experiencia. El movimiento experto es una síntesis de cognición y acción por virtud de la cual el cuerpo va más allá del hábito, del comportamiento reflejo y del automatismo del movimiento maquinal, en este sentido es extra-ordinario (extra-cotidiano) como efecto de un entrenamiento prolongado en un contexto técnico y normativo determinado (Battán Horenstein, 2022: 14).

De esta manera el Butoh se presenta como una práctica corporal (compleja) que profundiza otro modo de la relación cuerpo-mente, no desdoblada, sino integrada; el entrenamiento corporal enfatiza como práctica somática, habilitando al actor/actriz a devenir en continuo estado perceptivo, habilitando una sensibilidad ampliada tanto al interior como al exterior del cuerpo. Ser totalidad es devenir interior y exterior al mismo tiempo (Volij, 2023). Así se habilita una experiencia perceptiva en constante amplificación y transformación; y además se enfatiza en la liberación del cuerpo, de las rigidizaciones o enquistamientos

expresivos producidos por los movimientos habituales y maquinales de la vida cotidiana (Comandú, 2018; Battán Horenstein, 2022).

### *¿Qué sucede con el entrenamiento de Butoh realizado en la naturaleza?*

Desde la perspectiva merleau-pontyana: es la existencia y la experiencia lo que encontramos en el cuerpo al vincularnos con el mundo, y es el mundo lo que se revela por medio del cuerpo (Ferrada-Sullivan, 2019; 160). Desde el punto de vista merleau-pontyano la Epojé, es una detención provisional, una ruptura con la familiaridad del mundo, para captar una "paradoja" constitutiva de nuestra realidad (Saenz, 2020). Más precisamente nos podemos referir a una detención de la objetivación (intelectualismo – lógico) del mundo, para de esta manera abrirnos y pararnos en la realidad de la percepción: vista desde el interior, la percepción nada le debe a lo que, por otra parte, sabemos del mundo, de los estímulos tal como la física los describe y de los órganos de los sentidos tal como la biología los describe (Merleau-Ponty, 1993; 223). En el entrenamiento del Butoh nos referimos al ser conscientes, como el "estar de cuerpo presente" (Volij, 2023). Es un trabajo de agudizar la sensibilidad, de ablandar nuestra corporalidad silenciando y dejando morir al cuerpo –personal- que hemos aprendido a ser (Volij, 2023), tanto en movimientos reflejos, como habituales y maquinales (Battán Horenstein, 2022) para profundizar en la sensibilidad de este proceder corporal que es previa a nuestra historia (conciencia) y más –real, viva - actual (Volij, 2023). En este sentido indagar en el a priori corporal (Battán Horenstein, 2021) y detenernos en su escucha para desarticularlo. Es evidente como este trabajo corporal ejercita:

la escucha como acción, en un sentido tan abarcador como el tacto, que emana del cuerpo todo, agudizando una percepción y propiocepción refinadas, atentas a fragmentos cada vez más pequeños del acontecimiento y a la totalidad que los aglutina: mi cuerpo es un "estar" en atención aguda (Comandú, 2018: 33).

En este sentido, la práctica del Butoh pone en funcionamiento una multiplicidad técnica compleja en la experiencia corporal; evidenciando la laguna, el vacío, la incógnita que somos (Volij, 2023). Propiciando la muerte de un "entendimiento del yo" para ser sujetos encarnados, desde la práctica del "yo corpóreo" (que enfatiza el filósofo francés) dándose únicamente en la experiencia. Tenemos la experiencia de un yo, no en el sentido de una subjetividad absoluta, sino indivisiblemente desecho y rehecho por el curso del tiempo (Merleau-Ponty, 1993). Tenemos la experiencia de un mundo, no en el sentido de un sistema de relaciones que determinan por entero cada acontecimiento, sino en el sentido de una totalidad abierta, cuya síntesis no puede completarse (Merleau-Ponty, 1993: 235).

Es decir que el entrenamiento de Butoh en la naturaleza, enfatiza el cuerpo como quicio del mundo: es cierto que tengo conciencia de mi cuerpo a través del mundo y también conciencia del mundo por medio de mi cuerpo (101). Y es la profundización de este doble movimiento en la que nos detenemos y

demoramos, desde la práctica de entrenamiento corporal del Butoh. Fomentando la paradoja de todo ser-del-mundo. El Butoh posibilita hacer de este movimiento un estado de ejercitación, enfatizando en la despersonalización y viviendo el propio cuerpo: ser sujetos de la sensación precipitándonos constantemente al vacío, ser devenir en la transformación permanente.

En este sentido el/la artista escénico/a esta en estrecha relación con el ambiente natural que le atraviesa y al mismo tiempo le conforma, el ambiente está presente como estímulo en permanente cambio, es decir como acontecimiento conformante de nuestra experiencia corporal. "El sujeto de la actuación es un sujeto del devenir como sujeto de la sensación, es decir un sujeto corpóreo en experiencia sensorial: nunca acabado, siempre siendo, al límite de lo identitario, en estado de hibridación (Comandú, 2018: 34). Este acto se da en tiempo presente. En el cuerpo actual. "Dentro y fuera del cuerpo el acontecimiento se precipita como un real que sobrevive a toda planificación u organización ritual. El acontecimiento es el ritual mismo, pero excede su planificación" (33). El acontecimiento (como la sensación) siempre sucede al borde de lo proyectado, siempre presenta una diferencia. El desafío del artista es escuchar y atender a la novedad del acontecimiento, ese lugar de indeterminación entre lo proyectado y lo acontecido (34) estar a la escucha de las conexiones que se dan por propia naturaleza del acontecimiento.

Entonces abrirse al mundo natural se da en una escucha agudizada del propio cuerpo como acontecimiento, una atención corporal en situación o estado de interrogación, profundizando en la experiencia perceptiva, habilitada por el complejo técnico del Butoh, dando lugar al cuerpo-vida como experiencia singular. Nuestro cuerpo es la textura común de todos los objetos y del mundo percibido (Merleau-Ponty, 1993: 250). Nos encontramos con que el cuerpo sabe más del mundo que nosotros mismos (Cristiano, 1999: 73). Las experiencias perceptivas se encadenan, se motivan, se implican una a otra; la percepción del mundo es una dilatación de nuestro campo de presencia (Merleau-Ponty, 1993: 318).

El mundo natural es el horizonte de todos los horizontes, asegura en nuestra experiencia una unidad dada y no querida por debajo de todas las rupturas de nuestra vida personal e histórica, y cuyo correlato es en nosotros/as la existencia dada, general y pre-personal, de nuestras funciones sensoriales en la que hemos encontrado la definición del cuerpo (343).

El Butoh como práctica somática habilita al actor/actriz devenir en continuo estado perceptivo, enfatizando una sensibilidad ampliada tanto al interior como al exterior del cuerpo. Ser totalidad es devenir interior y exterior al mismo tiempo (Volij, 2023). Una experiencia perceptiva en constante amplificación y transformación.

Por nuestro campo perceptivo con sus horizontes espaciales, estoy presente a mis inmediateces, coexisto con todos los demás paisajes que se extienden más allá, y todas estas perspectivas forman conjuntamente una única ola temporal, un instante del mundo (Merleau-Ponty, 1993: 344).

Podemos referirnos a la presencia ampliada y al devenir, como el constante énfasis de permanecer, a través de la experiencia sensorial/perceptiva, en el puro presente. Sentir el acontecimiento de la existencia. En este aspecto radica la especificidad técnica del Butoh: preguntar constantemente por el presente, o permanecer en el presente como pregunta, no clasificando y/o determinando, sino abriendo la percepción a cada instante y así reformulando la pregunta. Un presente sin futuro o presente eterno es exactamente la definición de la muerte (Merleau-Ponty, 1993: 346) o el tiempo de la naturaleza, la eternidad.

Cuando nosotros podemos situar un pasado, presente, y futuro, no hablamos de tiempo, hablamos de su registro final. Cuando nos referimos a la conciencia corporal no es solo al registro sino a la experiencia –sentida– del cuerpo, en un presente amplificado. La actualización permanente de la relación pensamiento-cuerpo. El estado corporal en atención ampliada y refinada. La propia experiencia corporal que se habita constantemente. “Es en nuestro campo de presencia en sentido lato que tomamos contacto con el tiempo, que aprendemos a conocer el curso del tiempo” (Merleau-Ponty, 1993) “No puede haber tiempo más que si no está totalmente desplegado, si pasado, presente, y futuro no están, no son en el mismo sentido. Es esencial al tiempo que se haga y no sea, el que nunca esté completamente construido” (423).

El/la artista escénico/a está de cuerpo presente y éste no se encuentra en el vacío, sino en el flujo de su entorno. El movimiento se da con y en la otredad, la experiencia es subjetiva y compartida, es personal, grupal y también natural. De esta manera el cuerpo se inscribe y se efectúa en un espacio y un tiempo, pero al unísono el cuerpo deviene espacio-tiempo, la corporalidad existe como proceso natural, es decir que existe como naturaleza. En el devenir se da la percepción del cuerpo propio como impulso vital (propio y no propio) en su pura potencia de existir; la misma que lleva a sonar a los árboles, la misma que hace estrepitar el viento, repercutir las vibraciones de los insectos y cantar a las aves.

Entonces afirmamos que, en la práctica somática propuesta por el Butoh, el cuerpo deviene tiempo-espacio, y al realizarse en la naturaleza, se abre un pliegue novedoso de experimentación (y reflexión) en la comprensión del modo de darse del cuerpo y el movimiento, en vinculación y apertura al mundo natural y el tiempo, profundizando una cognición corporal –singular – que posibilita un desarrollo sensible en la integración mente-cuerpo-naturaleza del/a artista escénico/a. Es la presencia de la conciencia atenta en el ahora -corporal-, que permite al sujeto desprenderse de las abstracciones de la idea del tiempo –cuantitativo – para permitirle ser tiempo – cualitativo. Es la existencia de ésta conciencia delicada, detenida en el acontecer presente del cuerpo-vida y el mundo natural, normalmente pasado por alto, que permite al/la artista escénico/a ser tiempo.

### › **A modo de cierre**

La práctica de entrenamiento corporal del/a artista escénico/a habilita la ampliación de la conciencia corporal del puro presente, resaltando el tiempo vertical, que no se extiende en la línea horizontal del pasado hacia el futuro, sino que se expande desde adentro hacia afuera y desde afuera hacia adentro en una implicación de fuerzas paradójica que fortalecen y amplifican la conciencia del presente, en mayores puntos de atención corporal, generando una corporalidad expandida en la experiencia del tiempo (eterno, presente y continuo) del mundo natural: el aquí y el ahora del cuerpo como naturaleza. A mayor atención en la multiplicidad perceptiva/sensorial corporal, mayor materialidad del tiempo. Si el esfuerzo de la atención enfatiza en la diversificación y la disgregación perceptiva en múltiples puntos sensibles, se entrena la resistencia y la voluntad en la ampliación de la conciencia corporal. Si posteriormente a la ampliación de la conciencia corporal, el esfuerzo consiente de disgregación sensible desaparece (o pasa a segundo plano), se comienza a vivir esa diversificación o disgregación sensible como experiencia singular del propio cuerpo, en el acontecer de la integración mente-cuerpo-naturaleza, como devenir en unidad del puro presente natural.

La apertura al mundo natural se da en un proceso de integración mente-cuerpo-naturaleza en un presente expandido a través de la sensación: la existencia abarca mayores puntos de atención/percepción/experiencia y por lo tanto promueve la inevitable re-educación habilitante de una cognición corporal singular del "ser y del estar" en apertura al mundo natural en la experiencia de un presente amplificado. La piel deja de ser frontera enfatizando en sus pasajes sensibles, promoviendo la ampliación de la conciencia perceptiva tanto al exterior como al interior del cuerpo: la percepción se amplifica tanto a elementos minerales como orgánicos, tanto a elementos de la tierra como a los órganos internos; así comenzamos a ser naturaleza (al interior y al exterior), enfatizando la apertura al mundo natural. Lo sonoro, lo táctil y lo visual son materialidades en vinculación sensorial/perceptivas constantes, donde co-existen y se unifican en la experiencia de un devenir permanente, articulado en la amplificación de un presente inacabado de la pura potencia de existir, posibilitando materializar el tiempo en la apertura -a la eternidad- del mundo natural.

## Bibliografía

- Artaud, A. (2021). *El teatro y su doble*. Editorial El cuenco de plata. Traducción: Silvio Mattoni.
- Barba, E. y Savarese, N. (1990). *El Arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México. Pórtico de la ciudad de México DF.
- Baiocchi, M. y Pannek, W. (2011). *Taanteatro: teatro coreográfico de tensiones*. Universidad Nacional de Córdoba y El Apuntador Editora.
- Battán Horenstein, A. (2022). "Cognición corporal y movimiento: una fenomenología de la experticia". *Tópicos. Revista De Filosofía De Santa Fe*, (44), e0006. <https://doi.org/10.14409/topicos.2022.44.e0006>
- Battán Horenstein, A. (2021). "El a priori de la cognición. Elementos para una Crítica de la Razón Corporal". *Pensar la experiencia: ensayos desde la conciencia, el cuerpo y el arte*. Ernestina Godoy y Laura Ávalos (ads). EDUVIM.
- Brook, P. (1994). *El espacio vacío, Arte y técnica del teatro*. Editorial Península, Colección Nexos, Barcelona. Traducción: Ramón Gil Novales.
- Comandú, M. (2018). *Cuerpo y Voz: la presencia como acontecimiento artístico*. Tesis de Doctorado en Artes-UNC.
- Cohen, V. L. (2013). "Problema en la definición de la Danza Butoh". *IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*. La Plata.
- Ferrada-Sullivan, J. (2019). "Sobre la noción de cuerpo en Mauryice Merleau-Ponty". *Cinta moebio*, Nro 65: 159 -166.
- Foschi, M. L. (2013). "Merleau-Ponty: el cuerpo como apertura al mundo teatral". *Cuadernos FHyCS-UNJu*, Nro. 43: 11-18.
- Grotowski, J. (1993). *Revista MASCARA. Nro especial de homenaje, año 3. Nro 11-12*.
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo Sensible*. Ediciones: metales pesados. Traducción: Alejandro Madrid Zan.
- Lehmann, Hans-Thies. (2013). *Teatro Posdramático*. Paso de Gato-Cendeac Editora. Traducción: Diana Gonzales.
- Martín, D. (2018). *Teatros de la experiencia: variaciones escénicas cordobesas*. Tesis de Doctorado en Artes-UNC.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la Percepción*. Planeta-De Agostini Editora.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *El ojo y el espíritu*. Ediciones Paidós. Barcelona, Buenos Aires.
- Rasjid, C. (2011). *Desde Adentro*, Ed: Imago Mundi.
- Volij, R. (2023). Notas propias tomadas en Retiro de Danza Butoh: Vida Geológica. Montecito – Molinari- Córdoba.
- Volij, R. (2021). *Butoh: la conjura de la representación*. Editorial: Vagantes Fabulae.
- Sáenz, C. L. (2021). "A fenomenología entre tempos e lugares". *Mesa de Abertura (23/06) - Dr. Carmen López Sáenz / Dr. André Barata. Ciclo internacional de conferencias*. <https://www.youtube.com/watch?v=5j8gEPiYqdU&list=PLkPFcM27sx-DJT2Jx-oBnono6nntwYVJD&index=107&t=3907s>