



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Danza - Teatro

Estudio de la Noción Teatral Cuerpo Sin Órganos de Antonin Artaud como Herramienta para la Construcción de la Corporalidad de un Personaje Escénico

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Escénicas

Autor:

Wellington Abraham Mazón Vivero

CI: 0105108708

Correo electrónico:

wellitas22@gmail.com

Tutor:

Mgst. Diego Paúl Sanmartín Arévalo

CI: 0102157542

Cuenca - Ecuador

24 de Noviembre de 2021



Resumen:

En el Teatro Tradicional el *texto* ha sido el elemento motor para la puesta en escena, la construcción de personajes, escenografía, diálogos, vestuarios, música, iluminación, intenciones, etc. Ahora bien, lo primordial en el teatro contemporáneo consiste en otorgarle un nuevo significado al cuerpo del actor; constituyéndose como un *texto vivo* en escena. Esta tesis analiza al cuerpo del artista escénico y sus transmutaciones trascendentales desde el punto de vista actoral, representacional, chamánico y danzario. Se explicará con mayor detalle como una corporalidad especial emerge de un nuevo cuerpo que el actor/bailarín desarrolla al ser corporalmente consciente de los límites expresivos impuestos por su cuerpo social y cuerpo emocional. El actor vacía dichos cuerpos, despojándose – virtualmente, mediante un intensivo y especial adiestramiento de naturaleza chamánica - de sus órganos vitales para conferirles una identidad anímica.

El tema a investigar corresponde al Universo Teatral de infinitas y variadas posibilidades que Antoine Marie Joseph Artaud, Antonin Artaud, el metafísico del Teatro, concibe; y en específico, al cuerpo, sus distintas calidades, cualidades, regiones y corporalidades, que serán aprovechadas por cada personaje escénico que el actor/bailarín construya. Se ejecutará un amplio estudio sobre el cuerpo y el *cuerpo sin órganos* según Artaud, desde la óptica de Gabriel Weisz, antropólogo teatral de la filosofía corporal de la cultura chamánica mesoamericana del nahualismo/tonalismo. Se explorará a fondo la presencia corporal, conformación y respectiva corporalidad de diferentes tipos de cuerpos con el objeto de enriquecer el bagaje comunicativo, representacional y corporal del artista escénico; reflexionando desde el cuerpo como un medio vital de transmisión de mensajes contundentes hacia el público con el apoyo práctico y teórico de otras autoras.

Palabras Claves: Cuerpo. Corporalidad. Artaud. Sin Órganos. Corporal. Despojo Corporal. Ancestral. Tonalli. Sagrado. Ritual. Glorioso. Poético. Personaje. Naturaleza.



Abstract:

The text in Theater has been the driving element for staging, characterization, set design, dialogues, costumes, music, lighting, intentions, etc. The main concern for contemporary theater is to re-signify the body of the actor; turning it into a *living text* on stage. This thesis analyzes the body and its transcendental transmutations from the acting and shamanic point of view. There will be an explanation in greater detail on how a special corporality emerges from a new body that the actor or the actress develops by being bodily aware of the expressive limits imposed by his *social and emotional body*; which will be - virtually - emptied and stripped of all their organs.

The subject to be investigated corresponds to the Theatrical Universe of infinite and varied possibilities that Antöine Marie Joseph Artaud, Antonin Artaud, the metaphysicist of the Theater, conceived; and specifically, to the body, its different qualities, regions and corporalities used by each stage character that actors create. As well, I performed an extensive study about the body and *body without organs or organless body* according to Artaud, but from Gabriel Weisz' perspective. Weisz is a theatrical anthropologist, expert in corporal philosophy of the Mesoamerican shamanic culture of Nahualism/Tonalism. The physical presence, conformation and the respective corporality of different types of bodies will be thoroughly explored in order to enrich the communicative baggage of the scenic artist, reflecting the body as a vital artisanal medium for transmitting overwhelming and convincing messages to the public with the practical and theoretical support of other authors.

Keywords: Body. Corporality. Artaud. Without Organs. Organless. Corporal. Corporal Dispossession. Ancestral. Tonalli. Sacred. Ritual. Glorious. Poetic. Performer. Character. Mother Nature.



Índice del Trabajo

Resumen.....	2
Palabras Clave.....	2
Abstract.....	3
Keywords.....	3
Índice.....	4
Cláusula De Licencia y Autorización.....	6
Cláusula De Propiedad Intelectual.....	7
Dedicatoria.....	8
Agradecimientos.....	9
Introducción.....	10
Capítulo 1: El Cuerpo.....	16
1.1. ¿Qué es Cuerpo?.....	17
1.1.1. El Cuerpo del Actor según Artaud desde la óptica de Weisz y otros autores.....	20
1.2. ¿Qué es “Cuerpo Sin Órganos”.....	32
1.3. ¿Cómo se constituye el Cuerpo Sin Órganos del artista escénico?.....	43
1.4. Atmósferas Primordiales Del Cuerpo Sin Órganos.....	68
1.5. Lenguajes Telúricos Ancestrales: Naturaleza y Cuerpo.....	76
Capítulo 2: Cuerpos Sin Órganos: Corporalidades Sagradas/Poéticas/Surreales del Actor/Bailarín para un Personaje Escénico.....	83
2.1. El Cuerpo Social/Político/Simbólico Del Actor.....	86
2.2. El Cuerpo Emocional/Cósmico/Etérico Del Artista Escénico.....	91
2.2.1. Antonin Artaud: El Metafísico Del Teatro.....	100
2.3. El Cuerpo Mágico/Híbrido/Planta-Animal.....	109
2.4. El Cuerpo Ritual/Sagrado/Glorioso Del Artesano Corporal.....	121
2.4.1. ¿Para qué le sirve al Artista Escénico la Corporalidad Ritual/Sagrada/Gloriosa?....	123
2.4.2. ¿Cómo el Actor/Bailarín llega a la conformación de un Cuerpo Ritual/Sagrado/Glorioso?.....	130
2.5. El Cuerpo Surreal/Poético/Onírico: Presencia Superlativa del Personaje Escénico...	142



2.5.1. ¿Para qué le sirve al Actuante/Danzante la Corporalidad Poética/Surreal/Onírica?.....146

2.5.2. ¿Cómo el Artista Escénico llega a la conformación de un Cuerpo Poético/Surreal/Onírico de Presencia Superlativa?.....153

Conclusiones.....176

Referencias Bibliográficas.....186

Anexos.....190

Glosario.....190

Entrevista.....193



Cláusula de Licencia y Autorización para Publicación en el Repositorio Institucional

Yo, Wellington Abraham Mazón Vivero, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Estudio de la Noción Teatral Cuerpo Sin Órganos de Antonin Artaud como Herramienta para la Construcción de la Corporalidad de un Personaje Escénico", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 24 de Noviembre de 2021.

Wellington Abraham Mazón Vivero

C.I: 010510870-8



Cláusula de Propiedad Intelectual

Yo, Wellington Abraham Mazón Vivero, autor del trabajo de titulación "Estudio de la Noción Teatral Cuerpo Sin Órganos de Antonin Artaud como Herramienta para la Construcción de la Corporalidad de un Personaje Escénico", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 24 de Noviembre de 2021.

Wellington Abraham Mazón Vivero

C.I: 010510870-8



DEDICATORIA

Esta tesis y proyecto de graduación van dedicados con mucho amor, cariño y respeto a mi familia: a mis padres, mi mamá María Soledad y mi papá Abraham, mis hermanos, en especial a mi hermano Bernardo por su apoyo incondicional siempre; a mi hijo Gustavo, a mis sobrinos, a Andrea por todo su amor y apoyo incondicional, a mis compañeras y compañeros de trabajo; a familiares, amigas y amigos entrañables que han partido, que se nos adelantaron antes al último viaje; a Dios, Jesucristo, el Espíritu Santo, por su luz de saber infinita reflejada en toda la sublime perfección de la creación; y a absolutamente todas las maestras y maestros en todo el transcurso de mi vida.



AGRADECIMIENTOS

Agradezco con toda mi alma y corazón a mis padres, mi mamá María Soledad y a mi papá Abraham, por haberme creado y hecho el hombre que soy gracias a sus enseñanzas, consejos, su amor, su comprensión e inmensa paciencia. Gracias a Dios y a cada persona que ha sabido iluminar mi sendero con su celestial y vital amistad. Agradezco a mi hermano menor Bernardo por su apoyo incondicional siempre; a mi hijo Gustavo por su motivación, garra y empuje; agradezco sobre todo a mi tutor y profesor Paúl Sanmartín; gracias infinitas de igual manera al metafísico del Teatro Universal, mi mayor referente: Antonin Artaud; a Abel Sáenz Bühr, mi primer profesor de teatro en nutrirme sobre el Teatro de La Crueldad de Artaud, a mi gran maestro de Danza Felipe González, por ser mi gran profesor y amigo; y al experto antropólogo teatral mexicano Gabriel Weisz. A todas y todos los anteriores les estaré eternamente agradecido por haberme inspirado y guiado en toda mi carrera universitaria con su vasto conocimiento y sabiduría.



INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de mi proyecto de graduación es el cuerpo del actor, y específicamente, el “cuerpo sin órganos”¹ (Artaud en Weisz, 1994), el cual se consagra como un auténtico vehículo expresivo y comunicacional del actor/bailarín. Además, en este estudio se analizarán las corporalidades que emergen de esta nueva clase de cuerpo. De este modo, se determinará la existencia de un cuerpo social/político/simbólico y un cuerpo emocional/cósmico/etérico en cada actor. Mediante la experimentación personal del tesista con lenguajes telúricos provenientes de medicinas ancestrales que la Naturaleza brinda, y el meticuloso estudio de la filosofía corporal náhuatl del “nagualismo/tonalismo”² (Weisz, 1994), se transmitirá un especial adiestramiento para todo actor/bailarín con el apoyo del conocimiento corporal de otras y otros autores. De esta manera, se vislumbrará como el cuerpo se transforma en cuerpo mágico, cuerpo híbrido; luego en cuerpo ritual/sagrado, cuerpo glorioso y, finalmente, en cuerpo poético/surreal/onírico.

Actrices/bailarinas y actores/bailarines involucran todo su cuerpo por completo en la construcción de sus personajes: una mirada, un suspiro, varios gritos; con una permanente actitud y predisposición corporal, ya sea para sufrir, disfrutar o ser felices en la vida escénica y en la vida real; en virtud de que actuar no es más que vivir una situación imaginaria, una imaginativa situación que deberá generar una nueva corporalidad a través de la aplicación del pensamiento mágico-chamánico de las culturas mesoamericanas prehispánicas que se asentaron en México, especialmente las culturas náhuatl y tarahumara.

¹ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas: II Paralelismo entre el pensamiento de Antonin Artaud y las Técnicas Corporales Prehispánicas*, p. 36-38: “...cuando se hayan hecho un cuerpo sin órganos/entonces lo habrán liberado de todos sus automatismos y devuelto a su verdadera libertad.” (Artaud en Morey, *Antonin Artaud: El cuerpo y la gramática. Cartas a André Bretón*, p. 22, 24, 27 y 31.) (Weisz, 1994, p. 37-38).

² Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas: Apéndice B: El Sistema Nagualismo-Tonalismo*, p. 157-166: “Tanto el nagualismo como el tonalismo se vinculan directamente con elementos mágicos en la concepción del cuerpo, para la definición de ambas concepciones la relación entre el individuo humano y un animal es determinante.” (Weisz, 1994, p. 160) El sacerdote, en el nagualismo, se transforma, transfigura o metamorfosea en otro ser, pierde su forma humana y adquiere una forma animal (planta); en el tonalismo el animal y el individuo coexisten separadamente, sólo están unidos por un destino común. (Aguirre Beltrán en Weisz, 1994, p. 164)



El problema de estudio es cómo desarrollar un cuerpo sin órganos que parta de las nociones teatrales de Antöine Marie Joseph Artaud ³ para crear personajes escénicos - teatrales/danzarios - más contundentes y encarnados. Se trata de que el público que asista a la obra experimente al cuerpo del actor/bailarín como algo palpable, es decir, un personaje con un cuerpo vivo, entero y preciso. El cuerpo del actor deberá luchar y esforzarse para que todo lo que suceda en el escenario sea todo un acontecimiento. En este sentido, Artaud (2011) propone:

...un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad de la audiencia, arrastrada por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores. Un teatro que abandone la psicología y narre lo extraordinario, que muestre conflictos naturales, fuerzas naturales y sutiles,...Un teatro que induzca al trance...y que apunte al organismo con instrumentos precisos y con idénticos medios que las curas de música de ciertas tribus, que admiramos en discos, pero que somos incapaces de crear entre nosotros. (p. 110).

Se trata, entonces, de la “corporeidad del irracionalismo”⁴ (Miralles, 1974) porque se plantea una noción que sobrepasa los límites orgánicos y verbales del actor, de la actriz y del ser

³ El autor de esta tesis escuchó hablar por primera vez de Antonin Artaud gracias a su profesor de Teatro, el argentino Abel Sáenz Bühr, quien se manifestó acerca de Artaud y su “Teatro de la Crueldad”. Artaud comenta al respecto: El tipo de ilusión que intentamos crear...se apoya...en el poder comunicativo y de realidad...cada espectáculo se transforma en un evento. El público tiene que sentir que una escena de sus vidas se está representando frente a ellos, una escena verdaderamente vital...El público debe ser convencido de que podemos hacerlo gritar. (Artaud en Braun, 1992, p. 226). En el Teatro de la Crueldad de Artaud se escenifican físicamente pensamientos, emociones, sentimientos, sueños, la acción se concentra en eliminar las diferencias entre ilusión y realidad. El Teatro de la Crueldad artaudiana proviene del Teatro Grotesco de Wedekind, Blok, Apollinaire y Alfred Jarry. El Teatro de la Crueldad de Artaud emplea el término *crueldad* en un sentido de rigor, rigor físico/corporal que calumnia “...contra el ejército, contra el patriotismo francés y contra la vacía institución de la familia.” (Braun, 1992, p. 229). Existe un ataque frontal de Artaud a la sensibilidad burguesa: El teatro...le proporciona al espectador precipitados verdaderos de los sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas, incluyendo su canibalismo, se desborde,...en un nivel interior. (Artaud en Braun, 1992, p. 229). Artaud considera su noción de *crueldad* como un desafío y una celebración: Le he añadido otro lenguaje al discurso...restaurar su antigua efectividad mágica, su efectividad hechizadora, integral al discurso, y cuyo potencial misterioso se ha olvidado...no actuaré obras basadas en la escritura o en las palabras...la parte predominante será más bien lo físico... (Artaud en Braun, 1992, p. 231). Una de las obras donde Artaud preconiza claramente su “Teatro de la Crueldad” es en la tragedia *Los Cenci* de Mary Shelley: “...el diálogo de esta tragedia es de una extrema violencia. Ninguna de las nociones anticuadas de sociedad, orden, justicia, religión, familia y patria, se libró de ser atacada.” (Artaud en Braun, 1992, p. 231-232). En sintonía con Shelley, el Teatro de la Crueldad de Artaud busca que el placer que emana de la poesía corporal existente en sufrimientos y crímenes turbulentos mitigue el dolor contemplativo y la deformación moral de donde emergen. Artaud prefiere la severidad de la naturaleza porque en su Teatro de la Crueldad, la escenografía diseñada por el pintor Balthus “era como un diseño para grandiosos fantasmas, como las ruinas de un sueño.” (Braun, 1992, p. 234): “La tragedia es inseparable de su *espacio*...coágulos de sangre congelada...arcos quebrados en el espacio.” (Jouve en Braun, 1992, p. 234-235). Frenético, melodramático, original y audaz: Artaud revela una gran conciencia por la necesidad de: “romper los límites del escenario de modo que “de la misma manera que no deben haber espacios vacíos, no deben permitirse vacíos en la mente o sensibilidad de la audiencia.” (Artaud en Braun, 1992, p. 235). Nadie había trabajado tanto por involucrar de una manera global al espectador como lo requería Artaud; y aquí subyace el sentido profundo del teatro de la crueldad: ...Con esta idea de una acción extrema llevada a sus últimos límites debe renovarse el teatro... (...), el Teatro de la Crueldad propone un espectáculo de masas; busca en la agitación de masas tremendas, convulsiones y lanzadas unas contra otras un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes cuando, en días hoy demasiado raros, el pueblo se vuelca en las calles. (Artaud, 2011, p. 112).

⁴ Alberto Miralles, Manual Salvat, Ma. José Ragué Arias, et. al., *Nuevos Rumbos del Teatro: La Corporeidad del Irracionalismo: Entrevista con Joseph Chaikin*, p. 7-9. “El hecho de percibir el universo y la sociedad como irracionales y contradictorios, los impulsaba a



humano material. Jean Mounet-Sully indicaba: “Cada texto no es más que un pretexto” (Mounet-Sully en Braun, 1992, p. 252); en virtud de esto, Ragué Arias (1974) afirma que el artista escénico, con su cuerpo, hace del teatro: “un modo de vida y un vehículo de ideas; un teatro que no representa, sino que vive.” (p. 9), evidenciando así, un cuerpo, desde donde el actor/bailarín interioriza y transmite las circunstancias que lo rodean, implotando, prolongando y expandiendo su presencia corporal. El cuerpo del actor posibilita un Teatro de lo invisible hecho visible. Gracias a su cuerpo el actor se percata de que actuar no existe, uno no representa, uno manifiesta lo que es.

Es deber moral dar a conocer que lo hallado en esta investigación procede de la lectura crítica y minuciosa de los manifiestos de Gabriel Weisz en su obra literaria anteriormente citada, donde Weisz estudia a profundidad la filosofía corporal de Antonin Artaud y de importantísimas culturas prehispánicas. Los textos de Antöine Marie Joseph Artaud, expresan una sensibilidad corporal, tan delirante, paliativa y apasionante para el actor/bailarín, que lo inspiran a evocar un cuerpo virtual imaginario recreado por el actor, dicho cuerpo es animado e influenciado por el conocimiento corporal ancestral de antiquísimas culturas mencionadas en el libro *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y Distintas Culturas Chamánicas* de Gabriel Weisz, pueblos originarios tales como los tarahumara, balineses, zapotecas, mixtecas, náhuatls, olmecas, aztecas, mayas y chichimecas, todos conectados cosmogónicamente desde hace decenas de siglos. Artaud convivió con uno de estos pueblos, los tarahumara.

En este sentido, este proyecto de investigación desarrollará la noción teatral del cuerpo sin órganos, vislumbrando todo un espectáculo corporal que dilata la presencia del personaje construido por el actor/bailarín: “...un espectáculo que no tema perderse en la exploración de nuestra sensibilidad nerviosa, con ritmos, sonidos, palabras, resonancias y balbuceos, con una calidad y unas sorprendentes aleaciones nacidas de una técnica que no debe divulgarse.” (Artaud, 2011, p. 115). Se explicarán también herramientas que permitan al personaje escénico y, por lo tanto, al actor/bailarín manifestarse con absoluta plenitud. Dichas

crear obras que en su forma correspondían a lo irracional y contradictorio de éstos y ponían de cabeza a las convenciones teatrales aceptadas.” (Braun, 1992, p. 72-73).



herramientas consisten en distintas corporalidades que serán conceptualizadas para que puedan emerger desde cualquier personaje que se construya con esta mágica perspectiva del *cuerpo sin órganos*, la cual favorece el mantenimiento de un tipo de *Teatro Sagrado*. Para Artaud (2011), este Teatro Sagrado: “es el futuro... (...)... No podemos seguir prostituyendo la idea del teatro, que tiene un valor único: su relación atroz y mágica con la realidad y el peligro.” (p. 115-117).

Por lo consiguiente, en sintonía con Antonin Artaud y Gabriel Weisz, se propone utilizar la totalidad del cuerpo del actor/bailarín para evocar, comunicar y transmitir una presencia corporal, una corporalidad especial que carece de órganos internos; los cuales se vuelven parte de una anatomía mágica, vinculando al cuerpo del actor/bailarín con el cosmos. En cuanto a este aspecto, esta tesis hablará sobre el despojo corporal propuesto por Artaud de acuerdo con sus experiencias con la comunidad tarahumara en México. Es fundamental que todo artista escénico conozca sobre los lenguajes telúricos que el cuerpo percibe y de los cuales puede apropiarse, encarnando en un auténtico curandero, chamán o yáchaj de la escena, desencadenando - con cada presencia de cada corporalidad - que todo el público quede profundamente reanimado por todas las sensaciones, imágenes, fraseos, movimientos, sonidos, melodías corporales, caídas, recuperaciones, equilibrios y desequilibrios que sus cuerpos rituales, sagrados, poéticos y surreales estén en capacidad de transmitir.

A lo largo de la historia se ha demostrado que puede haber teatro sin iluminación, sin vestuario, sin escenografía, sin dirección, incluso sin texto, sin voz; pero sin actor, sin cuerpo, no hay teatro⁵. Esta afirmación del cuerpo como elemento vital de la escena teatral/danzaria se sostiene porque desde hace más de ciento treinta años que el actor viene promulgándose como el habitante imprescindible de la escena. Max Reinhardt, fabuloso director y actor, ya lo había proclamado en 1901, y siguió siendo el credo de toda su vida:

...Yo creo en un teatro que pertenezca al actor... Yo soy un actor, siento como los actores y para mí el actor es el foco natural del teatro... El teatro debe al actor su derecho a

⁵ Constantin Stanislavsky, precursor del Teatro Moderno, reconoce también que el artista escénico es el núcleo del teatro: “...me he vuelto a convencer..., que, por encima de todo, el teatro es para el actor y no puede existir sin él, que el nuevo teatro necesita nuevos actores con una técnica completamente nueva.” (Stanislavsky en Braun, 1992, p. 142).



mostrarse desde todos lados, de ser activo en varias direcciones, de desplegar su alegría en la travesura y en la magia de la transformación. Yo conozco los traviosos y creativos poderes del actor...en nuestra época demasiado disciplinada... (Max Reinhardt en Braun, 1992, p. 122).

El Movimiento Simbolista, con creadores de la talla de Wagner, Mallarmé, Maeterlinck, Paul Fort, el Theatre de l'Oeuvre, Lugné-Poe, etc., poseía recursos extremadamente limitados en algunos casos, de tal forma que se vieron en la necesidad de aplicar la teoría de la tragedia inmóvil de Maeterlinck, la cual rechaza lo superficial del escenario, argumentando que: "...lo verdaderamente trágico se halla en el simple hecho de la existencia del hombre." (Braun, 1992, p. 54). Esta fórmula corporal del dramaturgo simbolista Maeterlinck es aplicada en escena por el innovador director y actor teatral ruso Vsevolod Meyerhold, quien:

...aprovechó el poder expresivo del cuerpo del actor...En *La Muerte de Tintagiles*, Meyerhold trata de emplear movimientos, gestos y posturas...para sugerir la inexorable tragedia...: La verdad de las relaciones humanas se establece por gestos, posturas, miradas y silencios. Las palabras solas no pueden decir nada...debe haber un *modelo de movimiento* para transformar al espectador en un observador vigilante... (Meyerhold en Braun, 1992, p. 140)

A su vez, George Fuchs, director teatral que influyó en la concepción corporal de Meyerhold sobre el actor, consideraba que:

...toda la atención está concentrada en los más profundos medios de expresión dramática: el movimiento rítmico del cuerpo humano en el espacio. Le recuerda al actor que su arte "tiene sus orígenes en la *danza*. Los medios de expresión empleados en la danza son por igual los medios naturales de expresión para el actor, la diferencia estriba en sus límites." No sólo en la Antigua Grecia sino,...en el teatro japonés también cada movimiento es dictado por el ritmo coreográfico de la acción...sus movimientos precedían o seguían a sus parlamentos. Cada movimiento se trató como una danza... (Fuchs & Meyerhold en Braun, 1992, p. 143-144)



Consecuentemente, el director escénico polaco, creador del *Teatro Pobre*, Jerzi Grotowski, desarrolla una consigna primordial que avala y sustenta este proyecto investigativo: “el cuerpo del actor vuelva a ser el origen de todas las posibilidades expresivas...liberar el cuerpo de sus constricciones...Se trata de un trabajo interno, más metafísico que técnico”. (Braun, 1992, p. 249). Lo fundamental de Grotowski fue su exhaustivo trabajo e investigación en revitalizar una antigua verdad:

...lo medular del teatro reside en la comunión entre el actor y el espectador. Al eliminar la dependencia de todo lo que es superfluo (iluminación, sonido, maquillaje, decorado, accesorios, llegó a la noción del “teatro pobre”... (considerando) la técnica personal y escénica del actor como lo medular del arte teatral...esta conclusión fue lograda sólo después de una investigación inexorable y concienzuda de todas las áreas de estudio que atañen al actor, a su cuerpo y a su oficio...en el terreno práctico, el cuerpo siempre ha sido el punto fundamental del trabajo del Teatro Laboratorio... (...)...forma de actividad colectiva...“parateatro”...“cultura activa”. (Braun, 1992, p. 241-242, 249)

Los poemas de Artaud entablan un diálogo con el cuerpo del actor/bailarín, evocando un nuevo “cuerpo sin órganos” que se irá desplegando paulatinamente en el capítulo segundo de este trabajo investigativo, dentro del marco de cinco corporalidades principales: el cuerpo social, cuerpo cósmico, cuerpo mágico, cuerpo ritual y cuerpo surreal, los cuales en conjunto realizan:

...movimientos, armonías, ritmos, pero sólo en cuanto concurren a una especie de expresión central sin favorecer a un arte en particular....el HUMOR-DESTRUCCIÓN puede conciliar la risa con los hábitos de la razón. Pero con un sentido completamente oriental de la expresión, ese lenguaje objetivo y concreto del teatro fascina y tiende un lazo a los órganos. Penetra en la sensibilidad. Abandonando los usos occidentales de la palabra, transforma los vocablos en encantamientos. Da extensión a la voz...Hace que el movimiento de los pies acompañe desordenadamente los ritmos. Muele sonidos. Trata de exaltar, de entorpecer, de encantar, de detener la sensibilidad. Libera el sentido de un nuevo lirismo del gesto que por su precipitación o su amplitud aérea concluye por



sobrepasar el lirismo de las palabras. Rompe en fin la sujeción intelectual del lenguaje, prestándole el sentido de una intelectualidad nueva y más profunda que se oculta bajo gestos y bajo signos elevados a la dignidad de exorcismos particulares. (Artaud, 2011, p. 119-120)⁶

De acuerdo con el parámetro artaudiano previo, el actor/bailarín llega a ser consciente de que cuando alguien más observa, siente y aprecia su bagaje vivencial latente y expresivo; éste se transforma en arte, en una obra, un algo, un alguien, una entidad, una presencia telúrica que sobrepasa los límites de lo material y se vuelve ultra-sensorial; entonces el arte se convierte en la mejor manera de comunicarse e identificarse con algún dios o deidad/entidad anímica.

En el mundo actual la catarsis dejó de ser un fenómeno frecuente en el teatro, los sentimientos de actrices y actores carecen de la fuerza, contundencia y presencia escénica suficientes como para dar cuerpo y vida al personaje escénico cuyo arquetipo debe ser de proporciones e inspiraciones míticas. Producto de esta reflexión, el Teatro se convierte en un lugar donde se gesta un “un acto de comunión” (Francés, 2009) sin precedentes para la otra persona, para el otro ser en escena que acompaña al actor. El “cuerpo sin órganos” fabricado por el artista escénico manifiesta una verdad que no puede ser expresada verbal o textualmente, lo hace mediante diversas corporalidades específicas que brotarán a partir de un especial adiestramiento actoral/danzario con sabiduría chamánica procedente de lenguajes telúricos sagrados analizados en el mayor referente literario de este trabajo de graduación: “Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas.” (Weisz, 1994).

⁶ Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble: el Teatro de la Crueldad, Primer Manifiesto*; p.117-125.



Capítulo 1:

El Cuerpo

1.1. ¿Qué es “Cuerpo”?

En esta edad contemporánea que viven las Artes Escénicas, el cuerpo se ha convertido en un elemento vital, esencial y trascendental para todo actor, bailarín y actor/bailarín. Su cuerpo se involucra con una contundencia tal en el acto de comunión escénico, que se antepone al



texto escrito, incluso al texto dicho; por lo cual toda persona inmersa en el quehacer artístico – teatral y danzario principalmente - debe recordar que la palabra “cuerpo” (Plaza y Janes, 1977) proviene del “latín *corpus*, del alemán *korper*, del francés *corps*, del inglés *body* y del italiano *corpo*” (Plaza y Janes, 1977). Según las definiciones de algunos diccionarios, un *cuerpo* es toda substancia palpable, es la parte material de un ser animado, el talle o aspecto de una persona, la distancia equivalente a un cuerpo. Volúmenes, volumen, el grueso de algo, la espesura de un líquido, también son sinónimos de cuerpos. García-Pelayo y Gross (1995) concluye que: “Se le llama al cadáver *cuerpo* también. *Cuerpo* es una corporación, una comunidad, una compañía. Cada una de las partes de un todo; cada uno de los componentes de un cohete también son cuerpo.” (p. 295).

Otras definiciones de *cuerpo* abarcan lo siguiente: *cuerpo* es la parte de una casa que forma una habitación distinta. A su vez, *cuerpo* es el objeto que prueba la existencia del delito. *Cuerpo* es el conjunto de bailarinas y bailarines de un teatro. Un actor/bailarín debería ser consciente de que la expresión *dar cuerpo* es esperar una cosa. Un *cuerpo presente* es un cuerpo expuesto al público. Es vital que todo lector poseedor de un interés mayor al común acerca de su propio cuerpo, se instruya con la subyacente contribución:

...*en cuerpo y alma* significa por completo. Tomar *cuerpo* es crecer. *Corporal* viene del latín *corporalis*, que es la calidad de un cuerpo. Es interesante saber que *corporal* también es el lienzo sobre el cual coloca el sacerdote la hostia y el cáliz...*Cuerpo* es todo lo que tiene extensión limitada y produce impresión en nuestros sentidos por calidades que le son propias. El cuerpo es materia orgánica que constituye sus diferentes partes en seres vivos, animales, mujer, hombre. También el cuerpo es la parte del vestido que cubre desde los hombros hasta la cintura; cuerpo es la densidad o espesura, condumio de un líquido. (Mascasas, Llord, Barnat, Villacampa y Arias; 1995, p. 205).

Las acepciones anteriores dan una idea general del cuerpo con el fin de otorgarle la debida preponderancia a todo lo corporal en el mundo del Teatro. Actrices, actores, bailarinas y bailarines deben ser capaces de sustentar, desde sus cuerpos, en cada ensayo, entrenamiento,



exhibición, audición y presentación, que, de acuerdo con la arquitectura, un cuerpo también es:

Un agregado de partes que componen una fábrica. Un objeto material que puede considerarse en sus 3 dimensiones también es un cuerpo. Un cuerpo es cierta cantidad de hombres de tropa adecuadamente organizados. Un cuerpo químico es aquel que puede descomponerse en otros cuerpos de distinta naturaleza. (García-Pelayo y Gross, 1995, p. 295).

En cuanto a los conceptos anteriores, el cuerpo se conforma por una esencia tangible que impresiona los sentidos de todo ser vivo. Teatralmente hablando, y de acuerdo con Mel Gordon que cita a Michael Chéjov:

...el cuerpo del actor debería interiorizar un puñado de imágenes asombrosas...Chéjov “descubrió” su papel experimentando con la forma y calidad del movimiento del personaje y reorganizando las dimensiones de su cuerpo. Únicamente cuando “veía” el personaje, podía Chéjov comenzar su encarnación o incorporación del papel...Su interpretación de Ilestakov era tan inusual y su composición física tan diferente del aspecto normal de Chéjov, que Vajtangov, impactado, susurró a Stanislavski la noche del estreno: “¿Puede ser éste el mismo hombre que vemos en el estudio cada mañana?”. De nuevo, la idea de “no como otros” (Chéjov, 2010, p. 26)⁷

⁷ Michael Chéjov, *Lecciones para el Actor Profesional: Introducción de Mel Gordon*, p. 17-34: Liberado de otras preocupaciones, Chejov empezó a experimentar en serio...enseñó a sus actores el uso del lenguaje de Shakespeare como un atributo físico, lanzando pelotas a la vez que decían el texto... (...)... Atmósferas, los ejercicios del despertar, centralización, incorporación, gesto psicológico, irradiación, imágenes viscerales que cortocircuitan la mayoría de las reacciones conscientes. (Gordon, 2010, p. 26, 27 y 32). Chéjov les decía a sus alumnos que pensarán con el cuerpo.



Dibujo de Nicolai Risanoff, personaje escénico de Michael Chéjov y él mismo.

A continuación se analizará al cuerpo del artista escénico desde una óptica mágica ancestral investigada por Gabriel Weisz. Esta perspectiva se refiere a un esquema conceptual mágico vivido y analizado por los pueblos originarios mesoamericanos: náhuatl, aztecas, mexicas, chichimecas, toltecas, olmecas, mixtecos, tarahumara, zapotecas, mayas, mazatecas, entre otros. Ellos fueron parte de una cosmovisión mágica que integraba un sistema de



“nagualismo/tonalismo”⁸ (Weisz, 1994); en ambos sistemas ancestrales se vinculan directamente elementos mágicos en las maneras de concebir al cuerpo humano. Todo este panorama ancestral de formación corporal será analizado más adelante en los subtítulos respectivos.

1.1.1. El Cuerpo del Actor/Bailarín desde la óptica de Artaud, Weisz y otros autores.

De acuerdo con las investigaciones del director de escena Edward Braun y el investigador Alberto Miralles, desde 1958 vendrían radicalizándose los manifiestos de Artaud en todos los grupos teatrales y hasta danzarios, forzando a entender que el futuro del teatro, no está en la Literatura, sino en la acción del cuerpo, dicha acción ocurre tanto en quietud como en movimiento, tal como participa la actriz Julia Varley, integrante del colectivo teatral danés *Odin Teatret* dirigido por el italiano Eugenio Barba:

Los sentidos, la memoria del cuerpo, la mente y mi sistema nervioso piensan, accionan y reaccionan como un todo...la elección de ser actriz presupone una propensión a la acción más que a la palabra...analizar mi modo de “pensar con el cuerpo” como actriz.⁹ (Varley, 2008, p. 21-22).

Este pensamiento corporal de la actriz Julia Varley concibe a la acción como la parte más pequeña de un movimiento complejo. Para Varley la acción del cuerpo del actor, crea cambios:

El cambio más pequeño tiene origen en el torso de quien acciona y se ve en las tensiones que involucran a los pies. Dando vueltas al mundo y su modo habitual de ser concebido, quisiera que fuera reconocida la inteligencia de los pies por su eficacia como pensamiento dinámico. La actriz que piensa con los pies es capaz de intuir la voluntad del propio cuerpo

⁸ El planteamiento de las entidades anímicas del cuerpo humano, investigado por Alfredo López Austin en el marco de la antigua cultura náhuatl revela relaciones entre una cosmovisión y concepciones del cuerpo en una cultura dada...aportamos una perspectiva mágica del cuerpo. Las tres entidades estudiadas: *tonalli*, *teyolia* e *ihiyotl*, se relacionan con el tema del despojo corporal. Estas tres entidades residían en la cabeza, el corazón y el hígado – respectivamente - y podían salir del cuerpo. (Weisz, 1994, p. 159)

⁹ Julia Varley, *Piedras de Agua: Cuaderno de una Actriz del Odin Teatret*, p. 22.



bien enraizado en la tierra. Parto del pensamiento que tiene raíces en los pies incluso para explicar mi experiencia...aprendí a escuchar a mis pies como maestros. (Varley, 2008, p. 45-46).

En conformidad con Varley, se infiere que el “cuerpo sin órganos” (Artaud en Morey y Weisz, 1994) del actor/bailarín posee una estructura básica de pies, cabeza y torso. Adicionalmente, Varley (2008) define al trabajo con el cuerpo como: “aprendizaje, entrenamiento, adiestramiento, trabajo sobre sí mismo, preparación, meditación activa, gimnasia, una disciplina física y mental, un proceso de integración a un ambiente, un refugio, una competición consigo misma y con los otros.” (p. 79). Julia Varley revela que el cuerpo es un dispositivo escénico en el que acontece una amalgama de procesos que desarrollan y activan una presencia cada vez más notoria:

...la presencia escénica como un cuerpo que respira y cuya energía se mueve. Para mí, una actriz es orgánica cuando la energía, o sea, la respiración de las células, fluye en todo su cuerpo. Se desarrollan sólo las tensiones necesarias, traídas por ondas continuas de nuevos impulsos. Cada parte del cuerpo participa de la acción, prestando atención al detalle, concordando o discrepando. La presencia se basa en algunos principios: el equilibrio está desplazado del centro; el peso se transforma en energía; las acciones tienen un inicio y un final, y el recorrido entre estos dos puntos no es lineal; las acciones contienen oposiciones y tienen una coherencia de intenciones. En este cuerpo que respira se evidencian algunas características: el cuerpo es entero, preciso, decidido, y las tensiones en el torso cambian continuamente... (...)... No es la forma, sino el sentido, el ritmo y la intención – la información – contenida en la forma...Es en el conocimiento y en la utilización de los procesos que provocan estos diminutos cambios de tensión que mi *cuerpo escénico* revela su inteligencia particular. (Varley, 2008, p. 60).

Se denota entonces que para Varley el cuerpo del actor/bailarín se consagra como un *cuerpo escénico*, “cuerpo entero” (Varley, 2008), por intermedios de una extremada precisión, exactitud y decisión. En cuanto a este aspecto, la misma Varley refiere lo siguiente:



Else Marie Laukvik repetía una escena agregando cada vez un nuevo detalle, mientras Eugenio Barba comentaba: “Es increíble la precisión de Else Marie” (Barba en Varley, 2008). Traté de comprender qué cosa veía el director que yo aún no alcanzaba a distinguir. La precisión vuelve incisivo y claro el diseño del cuerpo en el espacio... Con la experiencia, la convicción viene de una necesidad interna, de una lógica personal, que selecciona justo esa acción y no otra. Un *cuerpo decidido* es lo contrario a un cuerpo desconcertado que hace que el espectador se sienta incómodo... El *cuerpo entero* es creíble. Quisiera un cuerpo entero que sea decidido, y no decida, que no quiera expresar, pero que sea expresivo, preciso, o esté listo para reaccionar e intervenir en cualquier circunstancia, potente, pero no pesado. Para mí, el cuerpo escénico tiene estas características cuando se centra en sí mismo, y al mismo tiempo es consciente de todo lo que sucede en torno, cuando no hay separación entre *ser* y *querer ser*, cuando el pensamiento no se interpone reduciendo la capacidad de reacción... Quisiera ser tan entera en mi comportamiento escénico como para poder llegar siempre antes que el pensamiento.¹⁰ (Varley, 2008, p. 72 y 74).

Además, en sintonía con Srila Prabhupada y de acuerdo con la interesantísima cultura védica, el cuerpo es sacro, un elemento vital sagrado que todo ser educado debe tratar de comprender. Es por ello que todo actor/bailarín debe concientizar corporalmente la subyacente conversación entre Prabhupada, la madre de un devoto nuevo y un sacerdote cristiano, acerca del cuerpo:

Hay 8 400 000 formas de vida. Los árboles, los gatos, los perros, las bacterias, y demás, juntos, forman 8 400 000 especies. Puesto que tendremos que dejar nuestro cuerpo actual y tomar otro cuerpo, nuestro principal interés debe ser qué clase de cuerpo vamos a obtener después... Enseñar a la juventud a triunfar en este mundo, pero sobre todo a triunfar en el próximo, lo cual significa unión con Dios por toda la eternidad. Esa es la

¹⁰ Julia Varley, *Piedras de Agua: Cuaderno de una Actriz del Odín Teatret: 2. La Dramaturgia de Actriz: El Eco del Silencio, La Presencia Escénica, Persiguiendo Oposiciones, Los Torsos de Rodin, Precisión y Decisión: El Cuerpo Entero*. p. 53-73: ...exigía gestos, silencios, esperas y comprometía mi torso... Con los años y la experiencia, mi cuerpo ha aprendido a pensar por sí mismo... Otros ojos ven, otra imaginación acciona, son las células las que piensan, y su memoria e inteligencia ofrecen informaciones simultáneas y opuestas... estoy libre de explicaciones... Hoy que pienso con el cuerpo... (Varley, 2008, p. 104-105).



máxima prioridad...(contemplando una higuera)...sólo en este higo hallarán miles de semillas, y cada una de esas diminutas semillas es una higuera nueva y completa...La Naturaleza está inyectando millones y millones de almas dentro de los *cuerpos materiales* a cada momento por el arreglo de Dios...Si uno ha cultivado las cualidades y actividades de la pasión luchadora, obtiene un *cuerpo apasionado*...Si uno ha cultivado las cualidades y actividades del esclarecimiento, obtiene un *cuerpo iluminado* y debe vivir iluminando y esclareciendo a los demás...El Señor equipa a un alma individual con una clase particular de cuerpos (Prabhupada, 1974, p. 36-42).

De acuerdo con el esquema anterior, el artista escénico se percata de que todo cuerpo se debe a un creador o creadora que le irriga vida, engendrando una vital necesidad de crear y proponer, asimilando una apasionante corporalidad que se encuentra íntimamente relacionada con el concepto de *actor santo*¹¹ de Grotowski. El *actor santo* es una de las contribuciones centrales de Grotowski debido al exhaustivo trabajo del actor y su cuerpo, considerado como el punto fundamental en el Teatro Laboratorio. El actor santo de Grotowski utiliza su cuerpo como un instrumento que debe ser más dotado que el espectador, capaz de lograr estados físicos extremos, los cuales ocurren en condiciones de excesiva emotividad o trance, adoptando técnicas de los maestros europeos y del Este. El actor santo que propone Grotowski encarna sus decisiones en composiciones físicas, una forma de arte más cercana a la poesía, una poesía del cuerpo, donde: “los términos “espectador” y “actor” pierden su significación individual y tanto la acción como la creación se transforman en una responsabilidad colectiva.” (Braun, 1992, p. 249).

Desde este momento, con el fin de enriquecer la formación, entrenamiento y técnica del actor/bailarín, se estima imprescindible reflexionar, visualizar y realmente vivir y sentir al cuerpo como un supra-ser que posee alma y cuerpo a la vez, en virtud de que sin alma, no

¹¹ Edward Braun, *El Director y la Escena: Del Naturalismo a Grotowski: El Teatro Laboratorio de Grotowski*, p. 240-249: El *actor santo* que propone Grotowski se basa en su principio clave, el ascetismo, donde, con su trabajo e investigación, revitalizó una vieja verdad: “...que lo medular del teatro reside en la comunión entre el actor y el espectador. Al eliminar la dependencia de todo lo que es superfluo (iluminación, sonido, maquillaje, decorado, accesorios)...” (Braun, 1992, p. 241). Aquí se llega a una noción del “teatro pobre”, en la cual el actor trabaja como un santo con su cuerpo en el sentido de: “trabajo y ensayo diarios, una actitud casi científica en la investigación, el respeto por el valor del detalle...el valor ético del teatro...para eliminar, de la psiquis del actor, todo aquello que pueda impedirle su camino hacia la transgresión del yo...” (Braun, 1992, p. 241).



hay cuerpo, y viceversa, sin cuerpo no hay alma tangible. El cuerpo y el alma son uno solo. En los próximos subcapítulos, se analizará cómo el cuerpo estaría capacitado para penetrar en los secretos de la naturaleza, captar sus lenguajes telúricos como materia mágica que permite acceder al actor a lo sagrado del cuerpo, de un “cuerpo profundo” (San Martín, 2021), con una presencia profunda, alcanzando y emitiendo poderes metafísicos desde un cuerpo mágico que deberá calar más hondo en el imaginario colectivo de la audiencia o público.

Los colectivos teatrales contemporáneos que trabajan con sus actores y sus cuerpos como núcleos esenciales de expresión/manifestación se caracterizan por aglutinar otras artes, principalmente, artes corporales, tales como: ballet/danza clásica, danza moderna, danza contemporánea, danza/teatro, musicales, etc.; es decir que el discurso teatral de mensajes puramente verbales no basta para comunicar la realidad del Teatro. En virtud de ello, el cuerpo es el aspecto más significativo para el actor. Esta es una tesis de Artes Escénicas donde la Danza complementa y suplementa al Teatro desde una noción corporal *sin órganos*, donde el artista escénico construirá un cuerpo de calidades rituales, sagradas y gloriosas para entonces acceder a un cuerpo surreal/poético/onírico, el cual requiere de los saberes corporales de la Danza, en específico, la Danza Contemporánea, en la cual el cuerpo exhibe un sinfín de posibilidades, tal como se destaca en la siguiente contribución:

El número de posibilidades resultante de todas las combinaciones de las 47 posiciones de piernas, brazos, cabeza y tronco ascienden a más de 13 000. Si además se tiene en cuenta la variación en el uso del pie, con la posición plana del pie y las dos posiciones de punta, entonces las combinaciones posibles sobrepasan las 39 000. Esto se refiere a posiciones estáticas en momentos concretos de la coreografía. (Adshead, 1983, p. 54).

Para las Artes Escénicas el cuerpo del actor/bailarín esculpe, moldea y modela el espacio empleando una sutil gama de energía psicofísica gracias a sus habilidades histriónicas/danzarias, donde: “una de las características es la libertad que un estilo le otorga a la variación individual.” (Adshead, 1983). Bajo este marco, resulta fundamental para el



artista escénico conocer el trabajo que Merce Cunningham hace del cuerpo en la Danza Contemporánea:

Cunningham va mucho más lejos... Los bailarines que utiliza han estudiado varias técnicas en lugar de centrarse en una formación exclusivamente clásica o moderna, pero no obstante están muy cualificados... (...)...han cambiado el vocabulario del movimiento y han optado por bailarines sin ninguna formación para realizar movimientos “ordinarios”, como estar de pie, caminar, sentarse, etc.... A Isadora Duncan... le interesaban los movimientos naturales, simples y “sinceros”, no abarrotados por técnicas artificiales. (Hodgens, 1984, p. 113).

Los cuerpos de actores/bailarines reflejan inquietudes sociales, intelectuales, existenciales y artísticas. Sus cuerpos constituyen formas que pueden cobrar vida y desarrollar cotas más elevadas de expresividad artística partiendo de “...movimientos cotidianos y de locomoción...” (Cervantes, 2005) que posibilitan la transformación y consagración del actor en actor/bailarín.

Desde antes del siglo XIX, con el trabajo escénico del Teatro Simbolista, Alfred Jarry, Max Reinhardt, Meyerhold, el Teatro Grotesco, Artaud, Grotowski y varios grupos y autores mucho más antiguos, se venía considerando al cuerpo del actor como verdadero eje del espectáculo; no a la voz, ni al texto, sino al cuerpo del actor. Con el objetivo de aclarar este panorama, es indispensable recurrir a Antonin Artaud (2011) nuevamente, quien manifiesta que el cuerpo irradia una intensa poesía natural y espiritual, la cual ha vivido bajo la dictadura exclusiva de la palabra: “ese lenguaje de signos y de mímica, esa pantomima silenciosa, esas acciones, esos ademanes... el descubrimiento de un lenguaje activo, activo y anárquico, que supere los límites habituales de los sentimientos y las palabras.” (p. 50-51).

La colaboración anterior de Artaud permite dilucidar que el cuerpo del actor/bailarín es el vehículo fundamental de expresión, conexión y comunicación con el público que asiste al espectáculo. De acuerdo con Artaud se debe retomar la concepción corporal del teatro



oriental, el cual posee tendencias metafísicas que se oponen a las tendencias psicológicas del decadente teatro occidental que se olvida de la importancia del cuerpo y su lenguaje. En este sentido, Artaud (2011) afirma: “...todo ese complejo de gestos, signos, actitudes, sonoridades,..., ese lenguaje que ejerce plenamente sus efectos físicos y poéticos en todos los niveles de la conciencia y en todos los sentidos...actitudes profundas...” (p. 56).

En conformidad a lo descrito por Antonin Artaud en su obra *El Teatro y su Doble*, el cuerpo en el Teatro debe ser capaz de producir un estremecimiento físico, valiéndose de una profunda actitud corporal que desencadena una especie de “*encantamiento*” (Artaud, 2011). Este modo artaudiano, poético y vigoroso, de reconsiderar al cuerpo del actor/bailarín permite reencontrar el significado religioso y místico que el Teatro había perdido por completo. Antonin Artaud identifica, en el cuerpo, una eficacia física para afectar al espíritu, eficiencia corporal que proviene de la apreciación e interiorización de las tradiciones ancestrales danzarias de la cultura balinesa y tarahumara, las cuales han preservado el secreto de usar gestos, entonaciones y armonía de cuerpos de sus danzantes que impresionaron profundamente a Antonin Artaud

El actor/bailarín tiene que destruir la supremacía del texto en el Teatro Occidental con suma aplicación corpórea, con el propósito de fomentar el “...libre ejercicio del pensamiento.” (Artaud, 2011). El cuerpo del artista escénico debe adiestrarse y entrenarse como a un encantador de serpientes:

Pues todo este magnetismo y toda esta poesía y sus medios directos de encanto nada significarían si no logran poner físicamente el espíritu en el camino de alguna otra cosa...Lo importante es poner la sensibilidad, por medios ciertos, en un estado de percepción más profunda y más fina, y tal es el objeto de la magia y de los ritos de los que el teatro es sólo un reflejo. (Artaud, 2011, p. 120).

Con respecto al parámetro previo de Artaud, el filósofo Hegel (1974), en su obra *Estética*, plantea: “El material propiamente sensible de la poesía escénica no es sólo la voz humana y



la palabra pronunciada, sino todo el hombre con todo su cuerpo que trabaja, experimenta, reafirma.” (Hegel en Miralles, 1974). Conforme a lo anterior, Gabriel Weisz dictamina: “...es claro que un conocimiento del cuerpo conduce a un acto político que guarda sus propios significados.” (Weisz, 1994). Por lo tanto, el auto-conocimiento corporal, cuando el actor/bailarín sabe que su cuerpo se mueve de tal o cual forma, domina todas sus herramientas, originando una creación y construcción más profunda, elaborada y detallada de sus personajes escénicos, con el propósito de develar los impulsos ocultos del actor a través de su personaje, por lo que Weisz (1994) manifiesta: “...la palabra no se expulsa, sino que se adhiere al sistema corporal que la ordena. Artaud exige que la palabra se torne en gesto, surgiendo así el discurso corporal y gestual.” (p. 15-16).

Cualquier movimiento y gesto del rostro y la cabeza forma parte del cuerpo; por lo tanto primero se comunica el cuerpo, entonces el gesto, y luego, la palabra, de ser necesario. En virtud de ello, el esquema corporal artaudiano exige:

...esa gesticulación precisa que se modifica con las épocas y que actualiza los sentimientos, podrá encontrarse otra vez la profunda humanidad de ese teatro... (...)...el teatro es una cierta manera de amueblar y de animar el ámbito de la escena, una conflagración de sentimientos, de sensaciones humanas...que crean situaciones en suspenso, pero expresadas en gestos concretos...tales gestos concretos han de tener una notable eficacia, que haga olvidar hasta la necesidad del lenguaje hablado...; y el cemento de los gestos ha de alcanzar, a fuerza de eficacia humana, el valor de una verdadera abstracción. (Artaud, 2011, p. 143).

De acuerdo con Gabriel Weisz (1994), dentro de esta gesticulación precisa que Artaud describe, el artista escénico expresa: “...una anarquía corporal, cuyo proyecto deliberado es desarticular el mito y práctica de un odioso corporativismo...La posibilidad de modificar los modelos convencionales de autoridad parental, tiene consecuencias sobre el contenido significativo de toda nuestra cultura corporal.” (p. 14). A continuación, Antonin Artaud (1994) ilustra poéticamente la influencia de la cultura parental en las corporalidades del actor/bailarín: “...este mundo del padre-madre es justamente el que debe desaparecer...es



este mundo desdoblado-doble, en permanente estado disyuntivo con la voluntad de constante unificación también...alrededor del cual gira todo un sistema mundial perversamente sustentado por la más sombría organización.” (Artaud en Weisz, p. 14).

En consecuencia, el antropólogo teatral mexicano Gabriel Weisz (1994) plantea: “Los gobernantes imitan todo un esquema corporal, o mejor dicho, todo un castigo físico, que luego imponen – no sólo en sus propios estados – sino contra otros que no obedecen a sus modelos totalitarios.” (p. 15). Las soluciones ideales para contrarrestar este esquema opresivo y represivo que gobiernos, instituciones educativas, familias y sociedades imponen a los cuerpos de los artistas, brotan del próximo aporte de Artaud (1974): “...El teatro, como la cultura, se plantea la cuestión de denominar y dirigir las sombras. Hay que creer en un sentido de la vida renovada por el teatro.” (Artaud en Ragué Arias, p. 9).

El artista escénico trasciende el acto poético verbal partiendo de un *nuevo cuerpo* que debería reaccionar contra el orden social imperfecto en el que se vive. Por lo consiguiente, la plena, auténtica y espontánea expresión corporal libera al actor de su “joroba psíquica” (Sáenz Bühr, 2004). Según el conocimiento y experiencia del actor/director teatral y de cine Michael Chéjov, el cuerpo del artista escénico posee un sentimiento de forma¹², es decir la forma exterior que parte del cuerpo. Si el actor es consciente de que tiene sus brazos, sus manos, sus piernas y sus pies al moverlos, y se asombra de este hecho, entonces será capaz de manejarlos “*subconscientemente*” (Chéjov, 2010, p. 152) con mucha mayor expresividad. En el pasado, antes de todas las desbordantes innovaciones tecnológicas de la globalización, los cuerpos de las personas eran más libres de espíritu y alma, sus nervios eran mucho más fuertes y robustos, sus latidos más normales, sus respiraciones mucho más profundas, y muchas otras trabas físicas, psicológicas y sociales no se desplomaban sobre ellos como un angustiante peso. En pos de librarse de esta angustia existencial, Michael Chéjov manifiesta que es tarea esencial del actor/bailarín y su personaje, el despertar esta liberadora sensación del cuerpo como forma, porque así todas las actrices, bailarinas, actores y bailarines estarán en capacidad de inspirarse a través de sus propios y únicos cuerpos. En el teatro artaudiano,

¹² Michael Chéjov, *Lecciones para el Actor Profesional: Sexta Clase: El Proceso Creativo: La Inspiración y el Método, 24 de Noviembre de 1941: Sentimiento de Forma. El Cuerpo del Actor*, p. 152-160.



el *cuero* debe ser el protagonista del espectáculo, en virtud de que si se logra que el cuerpo se anticipe a la palabra, haciendo que choquen, el cuerpo despertaría de su letargo. Es muy importante indagar más sobre este despertar corporal en las enseñanzas de Chéjov: “...Chéjov “*descubrió*” su papel experimentando con la forma y la calidad del movimiento del personaje y reorganizando las dimensiones de su cuerpo.” (Gordon, 2010).

El actor/bailarín ya no debería expulsar su texto verbalmente, sino irradiarlo corporal y gestualmente utilizando toda la extensión de su cuerpo, junto con la ayuda de todas sus habilidades imaginativas, histriónicas, gestuales y creativas; entonces surge: “el *cuero* como texto”¹³ (Weisz, 1994). En este sentido, Cabrera (2015) expresa:

...la corporalidad sirve para construir nuevos significados. El cuerpo es representado como *dispositivo inorgánico* que unifica la identidad del personaje, la disociación de lo verbal con lo corpóreo. El grito de la actriz, del actor, se circunscribe alejado del cuerpo sólido para centrarse en un cuerpo que funcione como un medio de pasaje, en el que converja el Yo consciente de la vigilia y el Yo inconsciente del sueño; y ese medio será el *lenguaje*. (p. 9).

Armonizando con Cabrera, Artaud y Weisz, el lenguaje textual/verbal se reemplaza por el “*cuero* como *texto*”, unificando el *texto textual* y el *texto corporal* mediante la concepción de un cuerpo sin órganos. No se necesitan fábulas, el cuerpo puede contarlos. El *texto* puede ser corporal. Al modo que la verdadera palabra humana se hace corpórea, pero ya no como palabra dicha, sino que se corporifica para ser percibida por todos los sentidos de los espectadores.

De acuerdo con la artista escénica Julia Varley (2008), el actor/bailarín necesita comprometerse por completo con todo su cuerpo:

¹³ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas: I. Representación Corporal y 2. Paralelismo entre el Pensamiento de Antonin Artaud y las Técnicas Corporales Prehispánicas*, p. 15-32. Una plena conciencia corporal del actor/bailarín permite que surja...el discurso gestual... (...)...Aquí consideramos al cuerpo como texto, esto implica que está formado por una textura de significados...una parte determinada del cuerpo, que entra en relación con otra parte determinada del cuerpo...En un contexto mágico, el cuerpo está saturado de enigmas; éstos resultan interpretables a condición que el cuerpo se pueda comparar con los dioses, o bien, se pueda identificar una parte del cuerpo con algún elemento simbólico. (Weisz, 1994, p. 15, 16 y 32).



Con el soporte de la tierra, evitando contracciones inútiles en el cuello y la garganta, comprometiendo mi cuerpo como apoyo para dilatar mi presencia, trato de no empujar la voz, sino de tener la sensación de dejarla ir... (...)...Con la experiencia, la convicción de una necesidad interna, de una lógica personal, que selecciona justo esa acción y no otra. Un cuerpo decidido es lo contrario a un cuerpo desconcertado que hace que el espectador se sienta incómodo. (p. 69, 72 y 73).

Para Varley la oposición en el cuerpo se revela a través de tensiones opuestas. La expresión corporal del actor debe ser permanentemente una solución espiritual para cualquier problema material, textual y verbal, de tal forma que el cuerpo sea el protagonista de la escena. De acuerdo con Julia Varley, en Teatro el lenguaje más eficaz pertenece al cuerpo, y se encuentra constituido por impulsos que accionan sobre el sistema nervioso del espectador. La actriz/bailarina y el actor/bailarín formulan emociones con acciones físicas, corporales y vocales.¹⁴ Se trata de un intenso y laborioso...“...esfuerzo de hacer decir a mis acciones lo que no puedo explicar con palabras.” (Varley, 2008).

En cuanto respecta a este parámetro, se debe recordar al experimentado maestro en Teatro Antropológico, Eugenio Barba, quien después de explorar y trabajar con la pre-expresividad, llegó a la conclusión de que hay que “regresar a la emoción”. Bajo esta lógica, la concepción artaudiana del cuerpo sin órganos dicta que este nuevo tipo de cuerpo sí siente, se emociona en sobremanera. A lo largo de su trayectoria, el artesano corporal ha verificado la eclosión de una especial presencia anárquica que emerge después de *vaciar* el cuerpo de todo contenido intelectual superficial, de todo automatismo que impida la manifestación netamente corporal y sincera, honesta de las emociones de cualquier texto, lo cual significa que todos los actores y actrices deben trabajar rigurosa y concienzudamente con sus cuerpos siempre. Conforme al revolucionario director alemán Erwin Piscator (1974), cuyo trabajo escénico fue presenciado por Artaud, el cuerpo del actor es: “...histórico, ni religioso, ni astrológico, y ese destino lo podemos dominar” (Piscator en Miralles, p. 69). Efectivamente,

¹⁴ Julia Varley, *Piedras De Agua: Cuaderno de una Actriz del Odín Teatret: 8. El Director: El Cirujano y El Alpinista*, p. 206.



en escena el actor debe manifestarse con su *cuerpo* en varios planos físicos, espaciales, estéticos, místicos, cósmicos, emocionales y temporales.

McLuhan, al igual que Artaud, afirman que al cuerpo del actor/bailarín se le ha dado un falso sentido de participación en el hecho escénico. Respecto a este importante parámetro corporal, McLuhan (1974) manifiesta: “Participar es tomar parte en, ser parte de; pero esa pretendida comunicación se hace a través de la técnica y no mediante uno mismo, se participa en las fantasías de otras gentes, pero alejado visceralmente de ellas.” (McLuhan en Miralles, p. 74). La frase ulterior se clarifica con otro valiosísimo aporte de Antonin Artaud (2011):

...el teatro...el símbolo perfecto y más completo de la manifestación universal, el actor lleva en sí el principio de ese séptimo estado¹⁵, de ese camino de sangre por el que entra en todos los otros, toda vez que sus órganos en potencia despiertan de su sueño. (p. 177).

1.2. ¿Qué es “*Cuerpo Sin Órganos*”?

Las creativas y libres cualidades corporales del artista escénico lo llevan a imaginar una innovadora corporalidad que viene dada por una de las consignas más importantes de Artaud: “Los organismos son los enemigos del cuerpo.” (Artaud en Weisz, 1994, p. 13). Los órganos requieren expresarse fuera del cuerpo¹⁶ – virtual, imaginativa y oníricamente hablando, por supuesto – a través de un intenso ejercicio de creatividad imaginativa e imaginación creadora que vincula a los órganos con entidades/deidades anímicas, según la filosofía náhuatl del nahualismo/tonalismo, donde, para evocar e invocar un “cuerpo sin órganos”, actrices/bailarinas y actores/bailarines se proyectan y vacían hasta imaginar que sus órganos abandonan sus cuerpos, para hacer de espectadores del cuerpo y del drama textual al cual alguna vez pertenecieron, donde alguna vez habitaron, transformándose en deidades anímicas que simbolizan los lazos ancestrales que cada artista escénico tiene con la naturaleza – su

¹⁵ Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble: 12. Un Atletismo Afectivo*, p. 177: ...por medios ocultos, la presión nacida del teatro cae sobre una realidad más temible aún, que la vida no había sospechado nunca. Así el actor labra su personalidad con el agudo filo de la respiración... Y un séptimo estado más allá de la respiración;...el estado de Sattva, uno lo manifiesto a lo no manifiesto...el actor...es esencialmente un metafísico... (Artaud, 2011, p. 176-177).

¹⁶ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas: I. Representación Corporal*, p. 13-14.



planta y/o animal de poder -, el cosmos, alguna o varias personalidades del dios o dioses y toda la creación.

Se suscita una profunda catarsis en cada órgano, una reeducación de cada uno de ellos. Entonces, el artista corporal se percata de que existe un sentido trascendental de terapia curativa dentro de la filosofía artaudiana. Cada víscera, cada órgano tiene un grito que desfogar. Deben desarraigarse del sistema orgánico, del organismo al cual, supuestamente, hacen funcionar. De este modo el cuerpo encuentra un canal de expresión que prescinde de sus órganos internos. Es necesario aclarar que para que esta situación corporal funcione, el cuerpo presente del actor debe ser entero, preciso y decidido, revitalizándose mediante un exhaustivo ejercicio de vaciamiento y despojo corporal de todo el fatuo corporativismo que contamina las sociedades actuales.

Con el propósito de despojarse de sus órganos, el cuerpo del actor/bailarín debería rebelarse ante los límites del cerco familiar; generando una presencia “*anarca*” (San Martín, 2010), anárquica. Esta anarquía corporal es una calidad y cualidad de presencia que debe caracterizar primordialmente al cuerpo sin órganos. El “cuerpo sin órganos” (Artaud en Morey y Weisz, 1994) forma parte de un tipo de *teatro sagrado*¹⁷, en virtud de que: “...el teatro tuvo en su origen ritos que hacían encarnar lo invisible...” (Brook, 1997). En conformidad a lo expuesto por Brook, el nuevo cuerpo del actor/bailarín, la “corporalidad sin órganos”, reclama urgentemente un nuevo ceremonial que conllevaría a una más íntima y profunda relación con el público. Bajo este marco (Brook, 1997), el “cuerpo sin órganos” se establece como: “...un vehículo, un medio de autoestudio, de autoexploración, una posibilidad de salvación...ideal de Artaud...actores renuncian a todo excepto a su propio cuerpo, tienen el instrumento humano y tiempo ilimitado.”

Con el fin de aclarar este panorama, Varley comparte la siguiente situación:

¹⁷ Peter Brook, *El Espacio Vacío: Arte y Técnica del Teatro: El Teatro Sagrado*, p. 51-83: ...el teatro...un arte sagrado en su origen...El nuevo lugar reclama a voces un nuevo ceremonial...Un profeta levantó su voz en el desierto..., un genio iluminado, Antonin Artaud, ... describía con imaginación e intuición otro teatro sagrado cuyo núcleo central se expresa mediante formas que le son más próximas, un teatro que actúa...por magia, un teatro donde la obra, ...,se halla en el lugar del texto... (...)...existe todavía, mediante el teatro, la necesidad de un verdadero contacto con una invisibilidad sagrada, han de ser examinados de nuevo todos los posibles vehículos... (Brook, 1997, p. 51-83).



¡Cada vez que era posible, asistía sentada entre los espectadores a los espectáculos *Ven! Y el Día Será Nuestro* y *El Libro de las Danzas*. Observaba la evidente transformación de los cuerpos de Roberta Carreri, Tom Fjordfalk, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen y Torgeir Wethal. Almacenaba imágenes de tensiones, impulsos, saltos, caminatas, caídas, voces y cantos en donde la historia narrada se mezclaba con las tareas técnicas, las emociones con el sudor. La prioridad...era hacer...El teatro era la respuesta a necesidades colectivas y a impulsos de revuelta, en busca de un compromiso total y de diversión...una manera de ampliar, a través del teatro, los horizontes del compromiso social... (Varley, 2008, p. 40).

En conformidad con Varley, se aprecia que el cuerpo sin órganos del artista escénico se mueve con un contenido mágico, sanando y aliviando órganos que –oníricamente – se hallan independientes, encontrando su propio cuerpo:

Cada cuerpo, memoria, persona y actriz, es diferente; los problemas de uno pueden ser la solución para el otro. Queriendo adquirir una presencia escénica propia, los principios a seguir se vuelven consejos, indicaciones que deben ser traducidas en un lenguaje personal, en donde lo que sucede frecuentemente es lo contrario de lo que se piensa o de lo que es útil pensar. (Varley, 2008, p. 52).

El aporte de Varley conduce a establecer que para que el cuerpo del personaje encarne en el actor es necesario que el cuerpo desarrolle una calidad de corporalidad carente – virtual y mágicamente – de órganos. Gabriel Weisz Carrington explica mejor esta calidad corporal sin órganos, manifestando que Antonin Artaud (1994) propone: “...una teatralidad que suplanta la existencia y la carne...” (Artaud en Weisz, 1994). Bajo esta instancia, el actor/bailarín y su personaje proliferan una presencia que se rebela a ser manipulada por el sistema social represivo en que se vive ahora. Se concibe al personaje del artista escénico como: “...la vestimenta conceptual de una presencia, que en su manera más libre no se encuentra ceñida por ningún traje...” (Weisz, 1994). Consecuentemente, el “cuerpo sin órganos” (Weisz, 1994) proviene de:



...un cuerpo atomizado de Artaud en conflicto poético a través de la reeducación de sus órganos mediante una invención imaginaria de los mismos. Aquí nace el concepto de una filosofía corporal y de una educación implícita en la definición fantástica de nuestro organismo. (p.36).

Cuando Gabriel Weisz menciona una “definición fantástica de nuestro organismo.” (Weisz, 1994, p. 36) el actor/bailarín evoca un cuerpo imaginario que manifiesta un relato corporal, donde, en armonía con Antonin Artaud, se efectúa un: “...ejercicio del espíritu poético...tiende siempre a una especie de anarquía hirviente, una esencial desintegración de lo real por la poesía.” (Artaud, 2011). Más adelante se referirá como los distintos tipos de cuerpos del actor/bailarín que se generan a partir de la noción de un “cuerpo sin órganos” viajan en el tiempo, tropiezan y se comunican con aparecidos y espectros, enfrentan monstruos y “seres ancestrales”¹⁸ (Bloch, 1996), evocan pesadillas y sueños vivientes. El *cuerpo ritual*, por ejemplo, se ampliará en su respectiva sección en el segundo capítulo, y está capacitado para hallar mundos paralelos a éste, presididos por leyes extrañas y enigmáticas. Se ha dado el caso en que algunos cuerpos de actores/bailarines han presenciado fenómenos paranormales, se han enfrentado y hasta dialogado con criaturas venidas del espacio, encarnaciones del mal y del bien, y todo cuanto conforma el ámbito del misterio. Todo esto ha contribuido en el bagaje vivencial creativo de las corporalidades desarrolladas por dichas bailarinas, actrices, bailarines y actores que han vivido situaciones fuera de lo común.

Por otro lado, el cuerpo sin órganos se vincula con filosofías chamánicas del planeta Tierra, es decir, filosofías telúricas, las cuales convergen en la escritura corporal de Artaud, elaborada como resultado de sus ingestas de peyote y otras medicinas sagradas durante las ceremonias y danzas con la comunidad tarahumara en México. A tal efecto, Weisz (1994) plantea que los cuerpos de los tarahumara y otras culturas se manifiestan y comunican en un: “...espacio sagrado, una estructura mítica ligada a una serie de técnicas corporales.” Estas técnicas colocan al cuerpo como un ente vital, un ser viviente, que es el... “...protagonista del rito que puede ser el chamán o curandero.” (Weisz, 1994). Por lo consiguiente, todo artista

¹⁸ Robert Bloch, *Galería del Terror 4: El Vampiro Estelar. Versión Libre*, p. 7, 67, 68 y 69.



escénico debería considerarse a sí mismo como protagonista de un constante y permanente ritual colectivo de purificación de sentimientos, catarsis frecuentes que alcanzan un estado presencial supremo conectando sus órganos al cosmos en calidad de distintas entidades anímicas.

De acuerdo con Artaud, se considera al cuerpo sin órganos como:

...un himno a la anarquía y a la rebelión total... (...)...Su espectáculo prueba la expresión irresistible del gesto; muestra victoriosamente la importancia del gesto y del movimiento en el espacio. Devuelve a la perspectiva teatral la importancia que no hubiera debido perder...Hay en esta gesticulación animada, en este desdoblamiento discontinuo de figuras, una especie de llamada directa y física; algo convincente como un bálsamo, y que la memoria nunca olvidará...sólo el teatro balinés parecía haber conservado una huella de ese espíritu perdido...el teatro, que abre un campo físico, reclama que este campo sea ocupado, que el espacio se amueble con gestos, que viva mágicamente en sí mismo, que se desprenda de él una bandada de sonidos, y se descubran en él nuevas relaciones entre el sonido, el gesto y la voz...este espectáculo es la cuna del teatro..., el misterio más profundo de las almas... (Artaud, 2011, p. 186-189).

Coyunturalmente, Weisz manifiesta: "...cuando el individuo depende de la vigilancia parental, su necesidad por explorar el entorno implica poner en riesgo al cuerpo."¹⁹ (Weisz, 1994). De tal forma que absolutamente todo lo malo y bueno que se vive sirve de material para personificar todo tipo de personajes con diferentes corporalidades. El bagaje vivencial y la memoria emotiva de cada persona, artista, actriz, actor, bailarina y bailarín se almacenan en el cuerpo, por lo tanto, "...el cuerpo tiene memoria..." (Pérez, 2006). La memoria corporal permite desarrollar en el actor/bailarín un aparato corpóreo sin órganos que lo limiten o sometan.

¹⁹ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas: I. Representación Corporal*, p. 14-15: ...Deleuze y Guattari apuntan: "la función de la familia es retener."...En lo anterior, parecen distinguirse dos actitudes sexuales de nuestra cultura. El papel tradicional de la mujer es el de velar por la seguridad del infante, y el del padre, es el de empujar al individuo a explorar su medio ambiente, Por eso será que durante nuestros monólogos internos nos inclinamos hacia la seguridad o inseguridad corporal. Pero esto nos ubica en un discurso peligroso, porque se piensa en la libertad como producto masculino y en la pérdida de la misma como producto femenino; aseveración totalmente falsa, frente a la evidencia de un mecanismo represivo que pertenece al ámbito masculino. Es claro que un conocimiento del cuerpo, conduce a un acto político que guarda sus propios significados. (Weisz, 1994, p. 15)



Esto conduce al artista escénico a inventar un cuerpo imaginario, el cual constituye la esencia misma del personaje. Si se desea que este cuerpo imaginario germine, brote, emerja, surja y crezca, el artesano corporal/actor debe ser lo suficientemente valiente para decir adiós a su cuerpo social/político/simbólico, cuerpo rígido que no sigue las propuestas mágicas y trascendentales de un cuerpo imaginario y carece de una filosofía de pensamiento mágico que favorezca el despojo corporal²⁰. Mediante el despojo, el actor/bailarín consigue transitar de un cuerpo normal a un cuerpo mágico que resulta en una corporalidad híbrida/planta-animal de poder, lo cual se ampliará en la respectiva sección. Para fabricarse un “cuerpo sin órganos”, el artista escénico debe agrandar su ser y hacerlo flexible, transmitiendo una ductilidad emocional que protesta, corporalmente, contra toda esta era materialista que tiene sometida a gran parte de la humanidad.

“El discurso corporal artaudiano...es el más elocuente, pues permite la representación íntima y metafórica de la persona.” (Weisz, 1994). Sintonizando con Artaud y Weisz, el *cuerpo* se expresa en su totalidad con todo tipo de lenguajes espaciales y sonoros, en virtud de ello, la concepción del cuerpo sin órganos debe partir de la manifestación honesta y metafísica de la persona, tal como lo ejemplifica Antöine Marie Joseph Artaud Nalpas: “La sensación ardiente y aguda en las extremidades, los músculos torcidos, como descarnados, la sensación de estar hecho de vidrio, un temor, un ahuyentarse del movimiento y el ruido.” (Artaud en Weisz, 1994, p. 16).

Artaud asocia al Teatro Corporal que propone con la antiquísima alquimia, donde los cuerpos de actrices/bailarinas y actores/bailarines que evocan un “cuerpo sin órganos” simbolizan:

²⁰ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas: II. Paralelismo entre el Pensamiento de Antonin Artaud y las Técnicas Corporales Prehispánicas*, p. 35-39: ...el despojo de un cuerpo racional, aceptado por la sociedad, y la posesión de un cuerpo ajeno a las convenciones. Según Maurice Blanchot, la “desposesión”- despojo,...define “la grieta y la fisura, la erosión y el desgarramiento; el ser, no es el ser, es esta carencia de ser, carencia viva que hace a la vida desfalleciente, inasible, inexpresable salvo por el grito de una feroz abstinencia”...Artaud pretende salirse de su cuerpo...Artaud insiste en el despojo, que es una de las estrategias para dismantelar al sujeto, además de ser una subversión de la realidad corporal aceptada por todos...El despojo adopta la forma de una nueva construcción o transfiguración deliberada, hasta llegar a la lucha contra las restricciones internas de un cuerpo gobernado por sus órganos...Entre las diversas modalidades del despojo,...en las culturas indígenas de México figuran: una, vinculada al nagualismo; otra, que pertenece a un ritual de sacrificio – donde el prisionero parece para interpretar al dios o a la diosa -, y por último, aquella asociada a la ingestión de sustancias alucinógenas. El tema del despojo, configura un modelo para acercarse a la escritura mágica del cuerpo... (...)...En estos procesos de despojo, ciertos órganos pierden su identidad y función original para incorporarse a una anatomía mágica. (Weisz, 1994, p. 35-39).



...estados filosóficos de la materia, orientan ya el espíritu hacia esa purificación ardiente, esa unificación y esa demacración (en un sentido horriblemente simplificado y puro) de las moléculas naturales; hacia esa operación que permite, en un despojamiento progresivo repensar y reconstituir los sólidos siguiendo esa línea espiritual de equilibrio donde al fin se convierten otra vez... (...)...el tipo de teatro a que aludimos no tiene relación con esa especie de teatro social... Las ideas del teatro arquetípico y primitivo han tenido el mismo destino que las palabras, que ya no despiertan imágenes, y que en vez de ser un medio de expresión son sólo un callejón sin salida y un cementerio del espíritu.²¹ (Artaud, 2011, p. 63).



La obra teatral *Frankenstein* es la manifestación de la vida del hombre, de su pasado y su presente; en un ritual clásico formado por el movimiento y los sonidos. Su texto no llenaría dos páginas, pero el ritual dura tres horas. (Miralles, 1974, p. 91)²².

La “reeducción de los órganos” (Artaud en Weisz, 1994) que Artaud plantea en el cuerpo mediante su vaciamiento o despojo se produce por intermedios de una relación telúrica, es

²¹ Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble: 3. El Teatro Alquímico*, p. 61-67.

²² Alberto Miralles, Manuel Salvat, et. al; *Nuevos Rumbos del Teatro: Hacia la Era de los Humanos al Instante: Actuar no existe, Uno representa lo que Es*, p. 90-93: ...porque ha llegado para nosotros el momento de renunciar a servir a los que pretenden que el conocimiento y la posesión del arte pertenezcan exclusivamente a los que pueden pagar, a los que desean mantener al pueblo en la oscuridad, a los que trabajan para que el poder pertenezca a una élite, a los que desean controlar la vida del artista y de las demás gentes. (Beck en Miralles, 1974, p. 88-93).



decir, una relación con la Tierra, la naturaleza y el cosmos, proporcionando real y verdadera conciencia corporal hacia todo lo que se encuentra dentro y fuera del actor/bailarín.



Fotografía de la Obra Teatral “*Los Justos*” de Albert Camus, obra teatral donde el texto es suprimido en su mayor parte. (Miralles, 1974, p. 32)²³.

Conforme a investigaciones de Artaud y Weisz, el lenguaje telúrico ancestral comunicado por la medicina ancestral *peyotl/jículi/peyote - Peyotito Abuelito*, como se le dice de cariño en otras culturas – inspira en Antonin Artaud a escribir sobre el motivo rítmico sagrado de los veintiocho días, que influyen en su formulación de un “cuerpo sin órganos”: “Veintiocho días de este pesado cautiverio, esta dislocación de un montón de órganos que restaba de mí...”²⁴ (Artaud en Weisz, 1994).

Se vislumbra como la iluminada imaginación de Artaud confiere un especial conocimiento del cuerpo mediante un esquema mágico del mismo, en el cual Weisz concluye lo siguiente:

Toda esta situación tiene eco en la dramaturgia, así es como el personaje puede equipararse al cuerpo sin órganos que llega a habitarse por el actor. El personaje es un

²³ Alberto Miralles, Manuel Salvat, et. al; *Nuevos Rumbos del Teatro: La Corporeidad del Irracionalismo: La evidencia de lo banal. Anarquistas desde dentro*, p. 31-33.

²⁴ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas: V. El Desprendimiento Corporal*, p. 102-104: La deconstrucción corporal estimula una visión crítica del organismo psíquico en su trayectoria hacia una nueva forma de ser..., donde la deconstrucción expone la operación oculta de lo que se ha venido a llamar “metafísica de la presencia”...La deconstrucción corporal es un proyecto contra la metafísica de una presencia...La reacción al desprendimiento corporal es violenta, porque obliga a reconocer que hemos acudido al lugar del cambio con un organismo entero...contemplar un “cuerpo inteligente pero disonante”...:Artaud transporta un cuerpo que ha dejado de serlo. (Weisz, 1994, p. 103-104).



dispositivo que organiza los deseos, ambiciones y conflictos humanos, en un terreno escénico que finalmente expulsa la esencia misma del actor. Artaud consideraba que sólo a través de la re-educación de sus órganos, podía optar por un renacimiento. Presenciamos una reflexión corporal que constituye la esencia misma de la representación. (Weisz, 1994, p. 18).

Este despojamiento de los órganos se relaciona con una dimensión de *endocorporalidad*²⁵, la cual: "...toma el contexto de una cultura chamánica, donde el cuerpo opera y funciona en cercano contacto con la naturaleza y el cosmos." (Weisz, 1994). Se genera un "espectáculo del cuerpo" (Weisz, 1994), en donde:

Artaud abre un campo inexplorado, cuando convierte al cuerpo en el protagonista de su drama...es una alternativa personal opuesta a la homogeneidad que pretenden implantar los sistemas de poder...De aquí es posible deducir que el mundo de reglas y modelos absolutos debe considerarse como un atentado contra el cuerpo...Artaud intentaba ganar una presencia en el espacio de su corporalidad. (Weisz, 1994, p. 19).

A la sazón, se debe aceptar la relatividad del cuerpo, que se libera al ser abandonado momentánea y superlativamente por sus órganos, los cuales regresarán reeducados, sanados y aliviados por medio de un adiestramiento especial que proviene de una representación chamánica deliberada, la cual incorpora el estado de trance provocado por diversas sustancias enteógenas sagradas, como por ejemplo: "el peyote, los hongos alucinógenos hasta la *datura innoxia*, entre otras."²⁶ (Weisz, 1994).

²⁵ Artaud manifiesta: "Lo que resulta difícil es hallar el lugar propio y restablecer la comunicación con uno mismo." (Artaud en Weisz, 1994, p. 34). Antonin describe la existencia de un espacio interno, lugar donde el cuerpo imaginario busca reposo. Esta situación favorece la endocorporalidad como fundamento esencial del "cuerpo sin órganos": "...un proceso deliberado para establecer vínculos con las partes operativas y funcionales de un cuerpo imaginario." (Weisz, 1994, p. 34).

²⁶ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas: Apéndice C. Elementos para una Teoría de la Representación*, p. 169-180. Todo actor/bailarín debe enseñar e impartir mediante un especial entrenamiento de manifestación corporal como el cuerpo se vuelve verdaderamente consciente de sí mismo por intermedios de los rituales chamánicos de culturas mesoamericanas ancestrales. Para trascender como persona, se realizó una experimentación voluntaria de algunas de las sustancias enteógenas mencionadas, lo cual accionó un apoyo emocional y espiritual en la canalización y encuentro de un entrenamiento personal que puede desencadenar los efectos de las medicinas ancestrales sin necesidad de ingerirlas. Todo este panorama será mejor desarrollado en el sub-título dedicado a los lenguajes telúricos ancestrales.



Los órganos del actor salen imaginariamente del cuerpo para transformarse en espectadores. El cuerpo habla por sí mismo siguiendo una ruta ancestral interplanetaria: "...un terreno simbólico donde el camino recorrido es equivalente a una ruta planetaria." (Weisz, 1994). Para entender este transcurrir cósmico se afirma que la inteligencia mental que habita al artista escénico viaja fuera del cuerpo oníricamente, produciendo un vaciamiento virtual de todos sus órganos y organismos que lo limitan, hasta alcanzar la calidad y cualidad expresiva de un "cuerpo sin órganos". La mente corporal, en cambio, puede llegar hasta el espacio sideral, de tal forma que el artista escénico se transforma en un "artesano del caos" (Weisz, 1994). El cuerpo del actor debe conocer ritos que le permitan hallar un lugar aislado para emprender los trabajos mágicos sobre su propio personaje escénico.

La sabiduría y conocimientos obtenidos gracias a experiencias en trance después de ingerir alguna medicina ancestral confirman la aparición de un cuerpo ritual, un cuerpo que va más allá del cansancio, del dolor, de la pereza, un cuerpo "anarca" (San Martín, 2010) revitalizado por la energía emocional, emotiva, lúdica y corporal del poeta corporal que renace en un nuevo cuerpo: el cuerpo sagrado/glorioso. La composición del cuerpo sagrado, junto con otras corporalidades telúricas ya nombradas, se desplegará a lo largo de todo el segundo capítulo. Para finalizar este sub-tema, se considera elemental saber que el cuerpo sin órganos del personaje escénico se desarrollará luego de un proceso de privación, donde el actor debería desempeñarse como un chamán: "...sujeto a la privación de la comida, la vigilia que se practica durante varias noches y la abstinencia sexual. La privación está ligada a una serie de técnicas somáticas, diseñadas para provocar cambios físicos y mentales." (Weisz, 1994). Es así que el artista escénico trabaja mucho mejor en recintos de aislamiento, donde: "...el cuerpo flota con toda libertad...los sistemas sensoriales y motores dejan de jugar un papel central,...toda la energía...se encuentra disponible y se pone al servicio del (mundo subjetivo)." (Suedfield en Achterberg y Weisz, 1994).

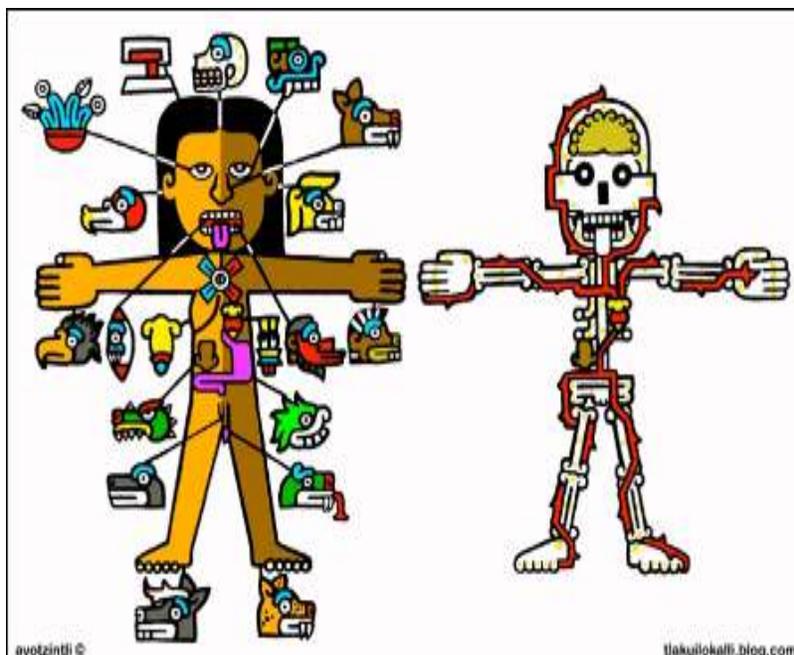


Imagen que ilustra el Despojo Corporal para un Cuerpo Mágico del Actor/Bailarín: Entidades Anímicas del Cuerpo Emocional/Cósmico/Etérico.

El vaciamiento del cuerpo del actor/bailarín hasta prescindir de sus órganos es como desnudarse protestando ante la exigencia social de ir vestido. Esta tesis acentúa la importancia de un tipo de teatro que revaloriza el cuerpo del actor/bailarín. Resulta entonces, esencial difundir la idea de un cuerpo poético, al desnudo, sin órganos, surreal, de naturaleza telúrica y onírica, símbolo de vida pura. La conceptualización de este cuerpo poético/surreal/onírico sin órganos será ampliada ulteriormente.

El cuerpo sin órganos que el artista escénico elabora para su personaje posibilita que el mundo espiritual transmita sus emociones. El concepto de una corporalidad carente de órganos, esta asombrosa noción concebida y respirada por Antõine Marie Joseph Artaud, el metafísico del Teatro, desnuda la verdadera presencia del cuerpo, la esencia misma del actor, encarnando ante el público como un tremendo gesto simbólico que renuncia a la opulencia vivida por las sociedades consumistas de hoy.

1.3. ¿Cómo se constituye el “Cuerpo Sin Órganos” del Artista Escénico?

Bajo el marco teórico del antropólogo teatral Gabriel Weisz, la complejidad del arte corporal de Antonin Artaud advierte preocupación ante lo subyacente:



...el riesgo de una época donde la expresión corporal queda sojuzgada por el armamento racionalista y puritano...el cuerpo se define por las convenciones y las actitudes moralistas de la religión judeocristiana, identidad que señala los apetitos sexuales como infernales y por tanto ubica al cuerpo como esencialmente negativo. (Weisz, 1994, p. 11-12).

Esta tendencia negativa del cuerpo debería ser contrarrestada por todo actor/bailarín, por intermedios de un choque contundente de la palabra contra el cuerpo hasta que éste despierte de su letargo. Armonizando con Artaud y Weisz, el cuerpo del actor despierta de su letargo una vez que: "...le permiten liberar en él mismo la libertad mágica del sueño...intentamos que el lirismo del actor manifieste fuerzas exteriores, e introducir por ese medio en el teatro restaurado la naturaleza entera." (Artaud, 2011)²⁷. De esta manera, el cuerpo del actor/bailarín consigue imponerse hasta sobrepasar todo ámbito textual, para lo cual: "...Artaud expresa el encuentro entre el intelecto y la materialidad del cuerpo. Aquí el intelecto se impone sobre una tendencia liberadora del cuerpo." (Weisz, 1994).

Se evidencia entonces la preponderancia del cuerpo sobre la palabra a través de un choque desarrollado en el interior del artesano corporal, en su intelecto. Las palabras pueden llegar a chocar unas con otras en la mente del actor, las contiene y retiene para expulsarlas y manifestarlas corporalmente. Por amplio que sea el reino textual, Artaud, en su obra *El Teatro y su Doble*, insiste en que no hay obras maestras, debido a que el texto escrito o verbalizado jamás sobrepasa al teatro mismo:

...que para nosotros, en suma, se identifica con las fuerzas de la antigua magia...Es imposible separar al cuerpo del espíritu, o los sentidos de la inteligencia, sobre todo en un dominio donde la fatiga sin cesar renovada de los órganos necesita bruscas e intensas sacudidas que reaviven nuestro entendimiento. (Artaud, 2011, p. 114).

Las *sacudidas* que refiere Antonin Artaud hacen alusión al choque de la palabra que libera

²⁷ Antonin Artaud, *El Teatro y Su Doble*: 7. *El Teatro y la Crueldad*. p. 113-114.



al cuerpo a través de un pensamiento corporal mágico que reactiva y revitaliza el entendimiento y comprensión corporal tanto del público como de los artistas escénicos. Varley ilustra como al pensar con el “cuerpo sin órganos”, el artesano corporal/danzante se ve obligado a:

...comprometer todo el cuerpo... (...)...Pensar en oposiciones me enseñó a encontrar principios escénicos equivalentes a la lógica de la vida de todos los días. El cuerpo que vive en la oposición me preparó para pensar de manera paradójica y creativa...En un cuerpo escénicamente vivo las tensiones cambian continuamente...Cambiar significa para mí influir sobre la realidad de modo que no permanezca igual: luego de cambiar de lugar una silla, la situación es diferente. Lo mismo sucede con mi cuerpo escénico: la acción determina un cambio de tensiones en el tronco que provoca como consecuencia un efecto en la percepción del espectador. (Varley, 2008, p. 62 y 65).

El arduo trabajo actoral y escénico de Julia Varley en diversos confines del mundo es un claro ejemplo de cómo los cuerpos de distintas actrices y actores han venido despertando de su letargo. Varley explica cómo – para construir un “cuerpo sin órganos” - las tensiones y cambios de tensión corporales no deben ser superfluos ni estáticos, poseen una finalidad:

...fluyen, transforman y transportan, perceptibles como variaciones de la tonicidad muscular en el torso...En la vida de todos los días no somos conscientes del cambio de tensión que sucede en una acción...Objetos y situaciones reales obligan al cuerpo a reaccionar y a adaptarse, la imaginación por el contrario se conforma más fácilmente con la descripción y la aproximación. El alternarse de tensiones me hace reencontrar el sentido de la acción, su cualidad real, incluso en un gesto pantomímico...confiar en la inteligencia de mi cuerpo...el peso se transforma en energía...El alternarse del peso de un pie al otro es la característica del cuerpo que danza. No es la forma, sino el sentido, el ritmo y la intención...la que determina la naturaleza de mi acción y la correspondiente modificación de las tensiones del tronco. Es en el conocimiento y en la utilización de los procesos que provocan estos diminutos cambios de tensión que mi cuerpo escénico revela su inteligencia



particular...Mi voz se adecúa, dialoga y reacciona a lo que hago...trato de usar las acciones para hacer colaborar al cuerpo con la voz...Con el soporte de la tierra, evitando contracciones inútiles en el cuello y en la garganta, comprometiendo mi cuerpo como apoyo para dilatar mi presencia, trato de no empujar la voz, sino de tener la sensación de dejarla ir(...)...Lo repito: para mí, el secreto y el “corazón” de la acción sea física como vocal, se encuentran guardados en el cambio de tensiones del torso como bien se ve en las esculturas de Auguste Rodin. Puedo eliminar la forma externa de la acción, la anécdota, incluso no mostrarla, pero los latidos de tensión, también bajo la forma de impulsos, son esenciales para reavivar mi presencia escénica.²⁸ (Varley, 2008, p. 65-70).

La emisión de palabras se detiene por completo con el objetivo de que el cuerpo hable desde: “...una dimensión intuitiva que se desprende del cuerpo, y que, al mismo tiempo, deriva en una manera de conocimiento que no depende del racionalismo.” (Weisz, 1994). Semejante dimensión alude a un pensamiento mágico del actor/bailarín con su cuerpo, es decir una corporeidad del irracionalismo, en virtud de que el cuerpo humano - con sus costumbres, hábitos y caracteres - puede volverse un cuerpo sagrado al vaciarse o deshabitarse de cada uno de sus órganos en un proceso chamánico de despojo corporal. Se trata de salir del propio cuerpo para inventar otro. Este proceso de creación y sublimación corporal en el artesano del cuerpo parte de una “etnología corporal” (Weisz, 1994), la cual consiste en un conocimiento ancestral del cuerpo basado en la filosofía mágica del nagualismo/tonalismo de la cultura náhuatl.

En sintonía con la crítica experta en Historia de la Danza, Marcia B. Siegel, la evolución de las Artes Escénicas ha sido posible gracias a esa intrínseca conexión con ciertas prácticas rituales colectivas provenientes de los ancestros mesoamericanos, en este sentido Siegel expresa lo que sucede en los vastos multiversos de la Danza que atañen también a todo artista escénico:

²⁸ Julia Varley, *Piedras de Agua: Cuaderno de una Actriz del Odín Teatret: 2. La Dramaturgia de Actriz: Persiguiendo Oposiciones, Los Torsos de Rodin, Precisión y Decisión: El Cuerpo Entero, Precisión y Decisión: La Voz Entera*, p. 65-78.



De hecho, el desarrollo y el resultado de la danza podrían ser determinados colectivamente e incluso podrían ser desconocidos antes de que la danza fuera representada...las primeras obras posmodernas eran una especie de irrupción ambigua y sin control, alardes verbales dadaístas: accesorios extravagantes, y una complacencia en actividades más o menos prohibidas...se eliminaron las tácticas de representación manipuladoras, como la sonrisa, las secuencias de movimientos exagerados, cuerpos perfilados y el realce de tales cuerpos con trajes de danza entallados. (B. Siegel, 1992, p. 36).

En concordancia con Siegel, los atributos expresivos del cuerpo del actor/bailarín se visualizan en la “contracultura” (Siegel, 1992, p. 35)²⁹ que desde 1965 ha venido pregonando su mensaje de igualitarismo, de tal manera que gente de toda clase comenzó a bailar. Entre los grupos que componen la contracultura que se rebela mediante manifestaciones artísticas de todo tipo - tal como se rebela el cuerpo sin órganos ante los organismos y órganos opresivos que alguna vez lo integraron. Existen los gamberros, vagabundos, beats, beatniks, hippies, provos y estudiantes. Esta magna e inconclusa rebelión involucra a todo artista escénico con temas como clandestinidad, lo *underground*, música, danza, ingesta de sustancias que expansionaban la mente, revoluciones sexuales, hedonismo, ni trabajo ni ocio, utopismo, marginación, vagabundeo, ruptura de costumbres y modas patriarcales, primitivismo, tribu y juventud. Inicialmente estos mencionados factores constituyen al cuerpo sin órganos. En este sentido es pertinente consultar a J. J. Lebel en Ragué Arias (1974):

Todo acontecimiento percibido y vivido por muchas personas como una superación de lo real y de lo imaginario, de lo psíquico y lo social, podría ser calificado de *happening*...Tras analizar la situación histórica presente, encuentro repulsivo jugar con el viejo artefacto *happening* para divertir a las clases dirigentes...La vida real es el único lugar para crear el cambio.³⁰ (Lebel en Ragué Arias, p. 109).

²⁹ La *contracultura* nació en 1965 en el barrio de Haight-Ashbury en San Francisco, California, en Estados Unidos. Era la plasmación física de un grupo de jóvenes que cada vez se extendería más, quienes se habían percatado que los valores de la sociedad en que vivían no les hacían felices.

³⁰ ...La dificultad radica en que uno se puede encontrar disparando los primeros tiros sin saber adónde le lleva la batalla. Una ojeada al público corriente nos apremia de manera irresistible a agredirlo, a disparar primero y preguntar después. Este es el camino que lleva al *happening*. El *happening* es un invento formidable que destruye de un solo golpe muchas formas muertas,...lo que de lóbrego tienen las



El cuerpo sin órganos del artista escénico está constituido por un teatro radical, el “teatro de la contracultura” (Ragué Arias, 1974), que rechaza todo lo elitista para luchar abiertamente contra todos los horrores de las fuerzas tiránicas de la sociedad y el mundo. La contracultura que caracteriza al cuerpo sin órganos que el actor/bailarín va moldeando se manifiesta por intermedios de un arte corporal que ha venido rechazando deliberadamente valores técnicos, estéticos y dramáticos de directores, actrices, actores, coreógrafos y dramaturgos modernos ya establecidos. La Danza Contemporánea se alía con el Teatro del Cuerpo en una especie de irrupción ambigua, ligeramente controlada, con alardes sonoros, una acentuada anarquía y terquedad corporal, elementos constitutivos también del nuevo cuerpo, carente de órganos, elaborado por el artista escénico.

Toda la conformación de un cuerpo sin órganos debe estar aunada a una deliciosa catarsis, una impresionante purificación de sentimientos, recordando las memorables aspiraciones escénicas y corporales de Artaud (1992): “Los actores deberían ser como los mártires que quemaban vivos y que continuaban haciendo señas desde las llamas.”³¹ (Artaud en Braun, 1992, p. 245). La noción corporal artaudiana sin órganos se relaciona profundamente con el renacimiento actoral que plantea Grotowski, en virtud de ello es imprescindible revisar la próxima intervención poética de Artaud respecto a la resurrección corporal del actor/bailarín a través de un cuerpo sin órganos:

Si me mato, no será para destruirme, sino para reconstruirme...reintroduzco mi designio en la naturaleza...me libero de este condicionamiento de mis órganos tan mal ajustados con mi yo. El teatro es un desbordamiento pasional, \ una...transferencia de fuerzas\ del

salas teatrales, los adornos sin encanto del telón, las acomodadoras, el guardarropa, el programa, el bar. El happening puede darse en cualquier sitio, en cualquier momento, sin importar la duración que tenga: nada se requiere, nada es tabú. El happening puede ser espontáneo, ceremonioso, anárquico, puede generar intoxicadora energía...En su origen,...intentaba ser la creación de un pintor que, en vez de pintura y tela, cola y serrín, u objetos sólidos, empleara personas para lograr ciertas relaciones y formas...para enriquecer al mundo, para añadirse a la Naturaleza, para afincarse en la vida cotidiana...son reuniones sociales deliberadamente construidas, que buscan una invisibilidad para penetrar y animar lo ordinario. Quienes trabajamos en el teatro nos vemos implícitamente desafiados a seguir adelante, al encuentro de esta hambre. (Brook, 1997, p. 69-73).

³¹ Edward Braun, *El Director y la Escena: del Naturalismo a Grotowski: 13. El Teatro Laboratorio de Grotowski*, p. 239-249: Aquí se hace referencia a lo que Jerzi Grotowski definía como un “acto total” (Grotowski en Braun, 1992, p. 245) en el cual se destaca lo siguiente: ...un actor en desarrollo...investigación personal...y de sus necesidades...Grotowski...el trabajo del actor y su cuerpo...el cuerpo siempre ha sido el punto fundamental del trabajo...Grotowski considera el cuerpo como instrumento que debe ser más dotado que el del espectador. El cuerpo debe ser capaz de lograr estados físicos extremos como aquellos que normalmente ocurren en condiciones de excesiva emotividad o trance...eliminación de bloqueos musculares que inhiben la reacción libre y creativa... (...)...”el abrirse completamente a otra persona, donde el fenómeno de ‘compartir o doble nacimiento’ es posible. El actor renace – no sólo como actor sino como hombre – y con él yo renazco. (Grotowski en Braun, 1992, p. 244-245).



cuerpo\ al cuerpo\ esa transferencia no puede reproducirse dos veces. Sin boca, sin lengua, sin dientes, sin laringe, sin estómago, sin esófago, sin vientre, sin ano, yo reconstruiré el hombre que soy.³² (Artaud en Weisz, 1994, p. 38).

Este vigoroso y contundente pasaje de Artaud debería aplicarse concienzudamente a partir de ahora por todo actor y actor/bailarín, con el fin de que colectivos artísticos con todos sus artistas escénicos intervengan, irruman y salten de los escenarios hacia las calles, de auditorios hacia galerones, plazas, parques, carreteras, balcones y azoteas, con una nueva presencia corporal que impresione y refresque los sentidos del público gracias a esta innovadora noción de Antonin Artaud.

El cuerpo sin órganos concebido por Artaud, a ser construido por el actor/bailarín, debe considerar de importancia vitalicia términos éticos, místicos, rituales y holísticos. Como ya se había mencionado anteriormente, esto es avalado por el trabajo del director Jerzi Grotowski, fundador del Teatro Pobre:

Grotowski, el mundo reconoce como su contribución central, el trabajo del actor y su cuerpo y, al menos en el terreno práctico, el cuerpo siempre ha sido el punto fundamental del trabajo del Teatro Laboratorio...El cuerpo debe ser capaz de lograr estados físicos extremos como aquellos que normalmente ocurren en condiciones de excesiva emotividad o trance. Para lograr este objetivo adopta técnicas de los maestros europeos y del Este. (Braun, 1992, p. 242).

En este sentido, el cuerpo sin órganos que será habitado por el artista escénico surgiría a través de un especial entrenamiento o adiestramiento escénico, actoral y danzario, en donde, el director teatral Edward Braun manifiesta las actitudes que deberían respetarse durante el mismo:

³² Antonin Artaud citado por Miguel Morey y Gabriel Weisz, *Cartas a André Bretón: Antonin Artaud: El Cuerpo y la Gramática*, p. 36-38.



Grotowski, en relación a los ejercicios,...hace hincapié en la eliminación de bloqueos musculares que inhiben la reacción libre y creativa: “El resultado de liberarse del lapso de tiempo que existe entre el impulso interior y la reacción exterior, de tal manera que el impulso ya sea una reacción exterior.”...técnica personal y escénica del actor, la cual elevó al nivel de “santidad secular”: “Uno tiene que entregarse completamente, en la más profunda intimidad, con confianza, de la misma manera que uno se entrega en el amor. Aquí se encuentra la clave: auto-penetración, trance, exceso, la disciplina formal misma.³³ (Grotowski en Braun, 1992, p. 242-243).

Esta capacidad artística debe verse reflejada en un entrenamiento especial para desarrollar un nuevo cuerpo cuyos órganos son testigos presenciales del espectáculo del cuerpo donde alguna vez habitaron. Con esto me refiero a un proceso de despojo imaginario que Artaud conjura como una solución alquímica ante los ataques de las “tecnomorfofis”³⁴ (Weisz, 1994) de las sociedades. Artaud (2011) establece una solución alquímica:

...por una parte, el caudal y la extensión de un espectáculo dirigido al organismo entero; por otra, una movilización intensiva de objetos, gestos, signos, utilizados en un nuevo sentido. El menor margen otorgado al entendimiento lleva a una comprensión energética del texto; la parte activa otorgada a la oscura emoción poética impone signos materiales. Las palabras dicen poco al espíritu; la extensión y los objetos hablan; las imágenes nuevas hablan, aún las imágenes de las palabras. Pero el espacio donde truenan imágenes y se acumulan sonidos también habla, si sabemos intercalar suficientes extensiones de espacio henchidas de misterio e inmovilidad...proyectamos un espectáculo...; un espectáculo que no tema perderse en la exploración de nuestra sensibilidad nerviosa, con ritmos, sonidos,

³³ Edward Braun, *El Director y la Escena: Del Naturalismo a Grotowski*, p. 242-243. En este punto es crucial la referencia al concepto de actor santo de Grotowski, donde el cuerpo del actor/bailarín se consagra como cuerpo sacro al estar mejor dotado que el cuerpo del espectador o espectadora común y corriente.

³⁴ En sintonía con Gabriel Weisz, la tecnomorfofis es la psicología de la máquina que pretende apropiarse de la mente y el cuerpo lo convierte todo en piezas mecánicas. Estos mecanismos de apropiación calcan al ser y excretan una copia simulada del mismo. Artaud trataba de ubicar su cuerpo por fuera de sus marcos culturales: ...Artaud...añora un mundo prohibido y perdido. Dentro de este paraje imaginario germinan otros viajes; el mundo imaginario se yuxtapone posteriormente a la tierra de los tarahumara...mundos...siempre lejanos porque corresponden a esos espacios en los que el cuerpo y la mente descansan de los continuos impactos e invasión provocados por la *tecnomorfofis*. (Weisz, 1994, p. 66).



palabras, resonancias y balbuceos, con una calidad y unas sorprendentes aleaciones nacidas de una técnica que no debe divulgarse...³⁵ (Artaud, 2011, p. 114-115).

La técnica a la cual se refiere Antonin Artaud es la clave para la construcción y constitución de un nuevo cuerpo sin órganos al cual le otorgará su impulso vital el artista escénico, valiéndose de una técnica corporal que radica en:

...un proceso por medio del cual el adiestramiento modifica la materia del ser, así como los alquimistas pretendían modificar la materia por conducto de procedimientos mágicos...Artaud...propone un retorno al pensamiento mágico. Dentro del laboratorio mental esculpe y construye un ambiente alquímico;...un espacio que se modifica por fuerzas mentales y poéticas. La mente se incorpora a las fuerzas telúricas; en estos lugares las piedras están dotadas de vida y el cuerpo y la tierra forman una sola entidad...Los elementos de la naturaleza se personifican en las leyendas y los mitos para traerlos más cerca a la persona y al cuerpo. (Weisz, 1994, p. 66-67).

La composición de un cuerpo sin órganos debería realizarse según las tradiciones de culturas prehispánicas chamánicas tales como aztecas, tarahumara, pochtecas, con el objeto de mejorar la recepción mágica del cuerpo y aumentar las fuentes de un vigor anímico, para lo cual:

...se aconsejaba el ayuno y la continencia sexual...restricciones rituales...se prohibía el baño, se practicaba la vigilia, se sangraban y cantaban...intervenían una serie de técnicas corporales para lograr un estado anímico de sacralidad...para estar en condiciones de comunicarse con los dioses a través del lenguaje telúrico...El viaje a México inspira en Artaud, un encuentro con un arte chamánico capaz de devolver al ser humano los dispositivos para unirse, de nueva cuenta, con su energía. (Weisz, 1994, p. 71-73).

El cuerpo sin órganos simboliza algo mucho más profundo que una simple expresión física plena manifestada por el actor/bailarín, este cuerpo irradia una presencia suprema, que a su vez deriva de una "...realización completa, sonora, fluente y desnuda..." (Artaud, 2011). Esta profunda e intensa actitud presencial de los cuerpos de actuantes y danzantes proviene

³⁵ Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble: 7. El Teatro y la Crueldad*, p. 111-116.



de un adiestramiento básico acerca del sistema tonalismo/nagualismo. En cuanto a este aspecto, Weisz (1994) señala: "...Artaud habla de una teatralidad que suplanta la existencia y la carne." Dicha teatralidad parte de ciertas corporalidades específicas que el actor construye durante un místico y constante proceso imaginativo en donde el cuerpo se comunica por intermedios de lo que Artaud denominaría "...conjunciones inimaginables y extrañas para nuestras mentes..." (Artaud en Miralles, 1974, p. 39). Estas conjunciones del cuerpo se definen mediante el conocimiento propio del *tona* y *nagual* de cada artista escénico. La filosofía del nagualismo/tonalismo se analizará en el subcapítulo del cuerpo mágico/híbrido/planta-animal.

Antonin Artaud fue testigo presencial del trabajo virtuoso y sublime de artistas corporales, danzantes balineses:

alusión coloreada a las impresiones físicas de la naturaleza...en el plano de los sentidos...una suerte de *estado mágico* donde las sensaciones se han hecho tan sutiles que el espíritu se complace en frecuentarlas...armonías imitativas...esas evoluciones...líneas horizontales que prolongan en todas las direcciones las líneas del cuerpo...con segmentos y líneas que unen los cuerpos a una ignorada perspectiva natural...geometría independiente...Cada uno de esos movimientos traza una línea en el espacio, dibuja una desconocida figura rigurosa, de fórmula hermética, completada con un movimiento imprevisto de la mano...esos aullidos...esos ojos movedizos...esta abstracción...nace de un maravilloso edificio escénico y se reincorpora al pensamiento, sorprende en su vuelo ciertas impresiones del mundo de la naturaleza...las adopta siempre en el punto en que sus combinaciones moleculares empiezan a romperse: un gesto que apenas nos separa del caos.³⁶ (Artaud, 2011, p. 84-85).

³⁶ Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble: 4. Del Teatro Balinés*, p. 69-87: En contraste con la suciedad, la brutalidad y la infamia que se exhiben en nuestros escenarios europeos...Estos metafísicos del desorden natural, que al bailar nos restituyen todo átomo de sonido, toda percepción fragmentaria...han sabido unir el movimiento y el sonido de modo tan perfecto que parece como si los bailarines tuviesen brazos de madera hueca para hacer esos ruidos de...cajas sonoras. Nos encontramos, repentinamente, en plena lucha metafísica, y el rígido aspecto del cuerpo en trance, endurecido por el asedio de una manera de fuerzas cósmicas, es expresado admirablemente con esta danza frenética, tiesa y angulosa a la vez...Como si olas de materia se precipitaran unas sobre otras, hundiendo sus crestas en el abismo, y acudiendo desde todos los puntos del horizonte para incorporarse al fin a una porción ínfima de estremecimiento, de trance, y cubrir así el vacío del miedo...embriaguez profunda...elementos mismos del éxtasis...bestialidad...animalidad...reducidas a su gesto descarnado...Los pies de los bailarines, al apartar los ropajes, disuelven pensamientos y sensaciones, permitiéndoles recobrar su estado puro...Mímica de los gestos espirituales que miden, cortan, fijan, alejan y subdividen los sentimientos, los estados de ánimo, las ideas metafísicas. (Artaud, 2011, p. 69-87).



Ilustraciones y anotaciones de Antonin Artaud mientras convivió con la comunidad tarahumara, donde se plasma su trascendental noción teatral de un “cuerpo sin órganos” (Artaud en Morey & Weisz, 1994, p. 37).

En semejante tarea de desprendimiento corporal, los órganos vitales del actor - cerebro/*tonalli*, corazón/*teyolia* e hígado/*ihiyotl* - abandonan mágicamente el cuerpo, retornando a su forma ancestral y reviviendo una memoria arcaica, para transformarse en deidades telúricas, entidades anímicas, centros anímicos vivos, vivientes, los cuales observan atentamente, formando parte de un público intangible. Al respecto, Weisz (1994) complementa: “...en estos procesos de despojo, ciertos órganos pierden su identidad y función original para incorporarse a una anatomía mágica.” Este cuerpo nuevo carente de órganos es un personaje cuya corporalidad es un dispositivo que organiza los deseos, ambiciones y conflictos humanos en un territorio escénico sagrado y místico. Cuando el cuerpo sin órganos del personaje construido por el actor puebla un espacio, lo convierte en sagrado, lo sacraliza. Artaud determina una alquimia corporal mediante un totemismo de los órganos vitales del organismo, en este esquema totémico mágico, los órganos se deifican. Este procedimiento de desprendimiento corporal reanima al cuerpo, el vaciarse para revitalizarse, es decir, que el artista escénico deconstruye su cuerpo para construir otro nuevo cuerpo: un personaje escénico que transporta un cuerpo sin órganos, el cual, según Antonin Artaud (2011), reacciona al igual que la piedra:

...que se anima porque ha sido golpeada de modo adecuado, el mundo de los hombres orgánicamente civilizados, es decir con órganos vitales que salen también de su reposo, ese mundo humano nos penetra, participa en la danza de los dioses... (...)...el Manas, las fuerzas que duermen en todas las formas...miramos con ojos fijos y conscientes...con una



mirada que se ha vuelto hacia adentro....el escultor cree liberar una especie de sombra, cuya existencia destruirá su propio reposo. (p. 14-15).³⁷

Bajo el anterior parámetro artaudiano, el cuerpo del actor/bailarín debería acudir a...“...los viejos tótems para apresurar la comunicación.” (Artaud, 2011, p. 14). De esta manera el artesano corporal saca totalmente su cuerpo de su reposo, trabajando, esculpiendo y cincelandó mágicamente su cuerpo como a una masilla de la más dúctil y maleable calidad. Consecuentemente, el artista escénico debe ser capaz de imaginar su cuerpo como un “cuerpo imaginario” (Chéjov, 2010). Este cuerpo imaginario antecede la especial condición de “cuerpo mágico” (Weisz, 1994) que caracteriza al cuerpo sin órganos. Ahora bien, para que se inicie la transición entre un cuerpo normal y el cuerpo mágico del personaje escénico, es necesario recurrir al “despojo del ser.” (Weisz, 1994). Weisz expone la total oposición al “cuerpo ordenado de nuestras sociedades.” (Weisz, 1994), mediante la elaboración de un cuerpo mágico que abandona la concepción de cuerpo normal a través de un místico, consciente, intrínseco, explícito y superlativo proceso de desprendimiento de todos sus órganos. Por ende, para construir una corporalidad carente de órganos, todo artista escénico debería reconocer las siguientes experiencias extáticas que se dan en el esquema chamánico corporal de “las culturas prehispánicas” (Weisz, 1994):

...en las culturas chamánicas...la experiencia extática...admite...: descuartizamiento del cuerpo, seguido de una renovación de los órganos internos y de las vísceras; ascensión al cielo y diálogo con los dioses o los espíritus; descenso a los Infiernos y conversaciones con los espíritus y las almas de chamanes muertos... (Mircea Eliade en Weisz, 1994, p. 38).³⁸

³⁷ Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble: Prefacio: El Teatro y la Cultura*, p. 12-15.

³⁸ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas: II Paralelismo entre el pensamiento de Antonin Artaud y las Técnicas Corporales Prehispánicas*. p. 27-51.



Ilustración del proceso imaginario de despojo corporal a través de una experiencia extática descrita por Weisz. Dibujo tomado de la narración *El Vampiro Estelar* de Robert Bloch. (Bloch, 1996, p. 67).

Adicionalmente, se infiere que no es indispensable que toda la gente inmersa en el quehacer escénico ingiera sustancias alucinógenas para configurar una “escritura mágica del cuerpo.” (Weisz, 1994). La experiencia extática vivida y comunicada por un actor más experimentado es la base de esta configuración mágica del cuerpo, o sea, que el mismo actor/bailarín está capacitado para recrear en su mente una nueva corporalidad sin órganos inspirándose en los efectos producidos por las experiencias extáticas de actores que han participado en ceremonias chamánicas. Todo con la finalidad de erigir una nueva presencia, una presencia superlativa de un “cuerpo profundo” (San Martín, 2021). El cuerpo del personaje escénico debe ser lo suficientemente flexible emocionalmente para consagrarse como el traje ilimitado de una superlativa y dilatada presencia.

Las experiencias extáticas verdaderas registradas por otras personas bien podrían servir de material creativo de composición corporal tanto para actores como para bailarines, en virtud de ello el artista escénico reconfigura su cuerpo al recrear en su imaginación varias



tradiciones chamánicas prehispánicas con factores en común, por ejemplo: “...Según las tradiciones de los chamanes altaicos, los espíritus de los antepasados les devoran el cuerpo, les beben la sangre, les abren el vientre, etc.” (Eliade en Weisz, 1994, p. 39). Es a través de estos “procesos de despojo” (Weisz, 1994) que el actor/bailarín adquiere la facultad de imaginar surreales, oníricas y poéticas corporalidades, abriendo la brecha de transición que convertirá sus cuerpos normales en cuerpos mágicos sin órganos. Con el objetivo de profundizar la aseveración sobre el rol del cuerpo del actor como curandero/chamán, es preciso recurrir a la próxima colaboración alquímica de Artaud:

...un país donde en los colegios se adiestraba en la magia, algo así como hoy en día aprendemos química o geometría, un adiestramiento en donde los niños lograban desdoblarse en sueños, transportarse instantáneamente a otros países y a otros planetas, donde se era capaz de enviar pensamientos a distancia, conversar con los muertos o ausentes... (Artaud en Weisz, 1994, p. 66-67).

Consecuentemente, el artista escénico debería estar capacitado y entrenado para imaginar un “cuerpo sin órganos” conformado por el presente esquema corporal artaudiano:

...toda cultura mágica expresada por jeroglíficos apropiados, el verdadero teatro tiene también sus sombras; y entre todos los lenguajes y todas las artes es el único cuyas sombras han roto sus propias limitaciones...el teatro verdadero...El actor que no repite dos veces el mismo gesto, pero que gesticula, se mueve...la fijación del teatro en un lenguaje...Destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear al teatro...(...)...El orden se derrumba...quebrantamientos de la moral,...; sus órganos, desgarrados, estropeados, en una vertiginosa pérdida de materia, se espesan y metamorfosean lentamente en carbón...orgánicamente pulverizado...sabe que en sueños no se muere, que la voluntad opera aún en lo absurdo, aún en la negación de lo posible, aún en esa suerte de transmutación...puede recrearse la verdad. (Artaud, 2011, p. 17-18).



En virtud de la instancia anterior, resulta indispensable tomar en cuenta a la Danza Contemporánea como complemento y suplemento del Teatro Corporal artaudiano que llega a concebir un cuerpo que le permitirá al actor/bailarín ser capaz de:

...encontrar otras categorías...sobre la comunicación no verbal...: el uso característico que se hace del cuerpo en cuanto a la postura, el desplazamiento y el espacio gestual; el diseño de la dirección, del nivel, del tamaño, del enfoque, de la forma, y del agrupamiento rítmico; el tiempo y la fluidez, la cadencia y las dinámicas de duración, de medida y acento; la fuerza, rápida o lenta, directa, flexible y fluida...perspectiva antropológica... (Hanna en Janet Adshead, 1979, p.51).

Al revivir, desde las investigaciones de Gabriel Weisz, las poéticas y sublimes memorias de Artaud en México, donde convivió con la cultura tarahumara/rarámuri, se gesta un excepcional encuentro con:

...un arte chamánico capaz de devolver al ser humano los dispositivos para unirse, de nueva cuenta, con su energía. La ciencia secreta de los lenguajes telúricos³⁹...La noción fundamental del pensamiento telúrico proviene de la formación de una cadena asociativa, que parte de los lugares más recónditos del ser humano – su lado físico y psíquico – y llega hasta las creencias que tiene sobre la naturaleza...destaca el mito de Ehécatl-Quetzalcóatl, quien enterró los huesos de Máyahuel y de cuyos pedazos nacieron los magueyes. Cintéotl se metió “debajo de la tierra y de sus cabellos salió algodón; de una oreja, huauhzontli; de la nariz, chía; de los dedos, camotes; de las uñas, maíz, y diversos frutos del resto del cuerpo. (López Austin en Weisz, 1994, p. 74).

En efecto, las experiencias telúricas de Artaud con la comunidad tarahumara lo inspiran a

³⁹ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas: III Lenguajes Telúricos*, p. 53-83: Los lenguajes telúricos se extenderán en el sub-capítulo respectivo y se refieren a lo siguiente: ...Vislumbramos...una filosofía de la naturaleza..., así el texto que escribe Artaud está grabado en la tierra tarahumara. Las palabras y signos que emergen de la naturaleza se combinan con el lenguaje humano. El texto telúrico avanza por un país de enunciados y se comunica con el sujeto del lenguaje humano. Artaud el explorador de signos telúricos presenta una: “Sierra habitada que emite un pensamiento metafísico en las rocas, los tarahumara la han sembrado con signos, signos perfectamente conscientes, inteligentes y concertados.” (Artaud en Borie, 1994, p. 72). “...Artaud detecta también lo que nosotros denominamos como cantos telúricos, que los tarahumara escuchan como ecos de las entrañas de la tierra y luego incorporan a sus cánticos y danzas.” (Weisz, 1994, p. 73).



escribir lo subyacente: “En efecto, estoy convencido de una fuerza que duerme en la tierra de México. Y que para mí constituye el único lugar en el mundo donde duermen las formas naturales que sirven a los vivos.” (Artaud en Weisz, 1994, p. 73).

Por otra parte, el “cuerpo sin órganos”: “...orienta al espíritu hacia esa purificación ardiente, esa unificación y esa demacración de las moléculas naturales... (...)... hacia esa operación que permite en un despojamiento progresivo, repensar y reconstituir los sólidos siguiendo esa línea espiritual de equilibrio...” (Artaud, 2011)⁴⁰. Esta nueva corporalidad sin órganos que despierta destruye las ideas fatuas del teatro arquetípico y primitivo por intermedio de un brote emotivo del cuerpo que trasciende toda palabra, a través de evocaciones corporales tales como cantos, danzas, miradas, gestos, saltos, caídas, historias narradas solamente con el cuerpo.

Dentro de este proceso de construcción de un virtual cuerpo sin órganos, es elemental recordar que cada persona, cada ser viviente es único e irrepetible; cada mujer, cada hombre, cada actriz y cada actor contienen un bagaje vivencial que define, de alguna manera, su propio cuerpo, sus propias, únicas y auténticas corporalidades; no obstante, este conjunto emocional de vivencias, experiencias y hechos debe permitirle al cuerpo expresarse libremente, partiendo *desde adentro*, tal como indica, la crítica teatral cubana Raquel Carrió:

...la utilidad de esta visión secreta, sumergida, de este *partir desde adentro* con un lenguaje metafórico, *traslaticio* (una razón poética) que nombra lo que de otra forma (desde la lógica causal) no pudiera ser nombrado. Entonces percibimos las figuras en el espacio – de la ficción o de la memoria – como algo que tiene carne y sangre (el corazón de la acción, *las células que respiran*) porque les ha sido devuelta su íntima naturaleza ya no sólo como personajes – máscaras, figuras- sino en relación con el frágil y vulnerable ser (actriz/actor) que les da vida. Desde este punto de vista, la *anatomía del actor, su arte secreto*, no es sólo un título o un tema; no sólo un modelo de aprendizaje: más que ello,

⁴⁰ Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble: 3. El Teatro Alquímico*, p. 61-67.



se constituye en un *ser en vida* a quien la técnica le revela (para compartirla) su propia condición.⁴¹ (Varley en Carrió, 2008, p.16-17).

Con esta precisa y acertada intervención de Carrió se llega a visualizar al cuerpo del artista escénico como un experto en el arte de compartir experiencias trascendiendo la comunicación verbal común y corriente. El cuerpo del personaje escénico carece de órganos, por lo tanto, es un transgresor con una disponibilidad holística permanente, siempre preparado, maleable, dúctil y emocionalmente flexible; todo un atleta afectivo, como diría Antonin Artaud. Es entonces cuando se desarrolla un cuerpo sin órganos de conformación ritual, mágica, cósmica, emocional, sagrada y poética. Esta conformación corporal debería elaborarse considerando las consignas escénicas de Weisz (1994):

Las reglas aceptadas por la teatralidad y la dramaturgia tradicional dependen de una representación deliberada del cuerpo, en contraste, la manifestación accidental se gesta en distintos cambios somáticos; reuniendo eventos de nuestra presencia en vista de que alude a una sensación de *estar*. No puede representarse o manifestarse convencionalmente, sino que nos vamos aproximando a los conceptos de dramatización corporal adelantados por Artaud. (p. 19).

Se establece, entonces, una epistemología telúrica corporal en virtud de que el actor/bailarín se transforma en el mundo que lo rodea gracias a la presencia activa de espectadoras y espectadores, principalmente la madre naturaleza. De este modo, se activa otra dimensión de la filosofía telúrica del cuerpo, en donde:

...la materia se articula; esto es, la presencia de una estructura rítmica, geométrica y matemática que funciona como texto de la naturaleza. El ser humano requiere de instrumentos conceptuales y mitológicos para traducir los fenómenos naturales. Una filosofía telúrica aborda la estructura semántica de la naturaleza, para luego traducirla, ya sea al nivel mitológico o al nivel conceptual. (Weisz, 1994, p. 21).

⁴¹ Julia Varley, *Piedras de Agua: Cuaderno de una Actriz del Odín Teatret: Prólogo*, p. 9-18.



El planteamiento del cuerpo sin órganos que aporta Antonin Artaud está constituido por exuberantes nociones de teatro-danza-ceremonia de inspiración oriental. A tal respecto, Paul Arnold (1958) escribía:

Si se desea restaurar paulatinamente el milagro antiguo, oriental o isabelino, se hace indispensable un regreso a los grandes temas espirituales, humanos, un regreso al sentimiento, a las fuentes míticas y místicas del ser; lejos del vano cerebralismo y del formalismo literario, de la pura logomaquia... (Arnold en Miralles, 1974, p. 131).

Bajo este marco conceptual del cuerpo del actor influenciado por el arte oriental, Artaud aprecia un estado corporal sin órganos, latente a través de un “*estado mágico*” (Artaud, 2011) que Antonin capta en los danzantes del espectáculo balinés. Este mágico estado del cuerpo hace alusión a un principio chamánico y catártico dentro de la manifestación escénica:

En un espectáculo como el del teatro Balinés hay algo que no tiene ninguna relación con el entretenimiento, esa idea de una diversión artificial e inútil, de pasatiempo nocturno que caracteriza a nuestro teatro. Las obras balinesas se forman en el centro mismo de la materia, en el centro de la vida, en el centro de la realidad. Hay en ellas algo de la cualidad ceremonial de un rito religioso, pues extirpan del espíritu del espectador toda idea de simulación, de imitación irrisoria de la realidad. Esa gesticulación intrincada y minuciosa..., los estados espirituales que procura crear, las soluciones místicas que propone son....alcanzadas sin retrasos ni circunloquios. (Artaud, 2011, p. 78-79).⁴²

Las contribuciones poéticas de Artaud develan que el cuerpo sin órganos del personaje labrado por el artista escénico expone las propiedades del instinto humano:

...llevadas a un punto de transparencia, de inteligencia, de ductilidad donde parecen proporcionarnos en términos físicos algunas de las más secretas percepciones del espíritu... (...) imágenes escénicas puras: los actores con sus vestimentas son como verdaderos jeroglíficos vivientes y móviles...en esos jeroglíficos tridimensionales se ha bordado a su vez un cierto número de gestos: signos misteriosos que corresponden a no sé

⁴² Antonin Artaud, *El Teatro y Su Doble: 4. Del Teatro Balinés*, p. 78-83.



qué realidad fabulosa y oscura...Hay algo que participa del espíritu de una operación mágica en esta intensa liberación de signos, retenidos primero, y luego arrojados súbitamente al aire. (Artaud, 2011, p. 79-80).



Actor/bailarín del Teatro Nacional de Tokyo, el cual: "...posee el suficiente orientalismo como para interesar al público occidental." (Miralles, 1974, p. 130).



"El Teatro Nacional de Tokyo." (Miralles, 1974, p. 131).

Para comprender mejor por qué la composición orgánica del cuerpo del actor estructurada socialmente en base a órganos y organismos, disminuye el realce de su expresión corporal, el escritor francés Guy De Maupassant (1971) comparte esta valiosísima contribución:



¡qué pueril es creer en la realidad, ya que llevamos cada cual la nuestra en nuestro pensamiento y en nuestros órganos! Nuestros ojos, nuestros oídos, nuestro olfato, nuestro gusto, diferentes, crean tantas verdades como hombres hay en la tierra. Y nuestras mentes, que reciben las instrucciones de esos órganos, impresionados de una manera diversa, comprenden, analizan y juzgan como si cada uno de nosotros perteneciera a otra raza. (Maupassant, 1971, p. 22-23).

Maupassant establece un precedente a una corporalidad sin órganos que debería ser vital para la creación de personajes escénicos del Teatro Contemporáneo. Es por ello que gracias a la laboriosa investigación del antropólogo teatral Weisz, el artesano corporal determina que la modificación mental incluye un condumio intelectual altamente imaginativo y creativo, base del pensamiento mágico, el cual vuelve tangible un “cuerpo atomizado” (Weisz, 1994). Salir del propio cuerpo para inventar otro, un cuerpo mágico que parte de una premisa corporal sin órganos. Una vez que el artista escénico se ha despojado oníricamente de sus órganos, encarnará una presencia superlativa que se manifiesta afectando lugares precisos en el cuerpo del actor y su personaje: “...los particulares puntos físicos donde pueden manifestarse,..., la voluntad humana, el pensamiento y la conciencia.” (Artaud, 2011). Se aprecia así una corporalidad radical que debería emanar su presencia basándose en la radical premisa de Artaud:

El hombre está enfermo porque está mal construido. Es necesario decidirse a desnudarlo para rascarle el animáculo que lo corroe mortalmente\dios\y con dios\sus órganos pues, átenme si quieren\pero no hay nada más inútil que un órgano\cuando se hayan hecho un cuerpo sin órganos\ entonces lo habrán liberado de todos sus automatismos\ y devuelto a su verdadera libertad. (Artaud en Weisz, 1994, p. 37).

Inicialmente, de acuerdo con las investigaciones de López Austin y Weisz sobre el cuerpo en la antigua cultura náhuatl, en el cuerpo emocional del actor/bailarín se encuentran alojadas las entidades anímicas del cuerpo humano, las cuales exhiben espectaculares relaciones entre una cosmovisión y una perspectiva mágica del cuerpo. Las tres principales entidades anímicas que componen al “cuerpo sin órganos” del actor son: *tonalli*/Cielo/voluntad,



teyolia/Tierra/pensamiento e *ihíyotl*/Nagual/conciencia. Tales entidades se constituyen como vehículos espectaculares: “...residían en la cabeza, el corazón y el hígado – respectivamente – y podían salir del cuerpo.” (Weisz, 1994).

La valiosísima colaboración del genio fenomenólogo del cuerpo y la escena, Antonin Artaud, permite dilucidar que lo teatral queda sobrepasado por lo real, tornándose corporal; en virtud de ello, se vuelve trascendental:

...la adaptación de tantos otros estilos y géneros, y la extensión de las posibilidades dramáticas mediante el uso de palabras y gesticulación simbólica, la Danza moderna continúa siendo un refugio para la exploración del movimiento y un ámbito para ensayar el poder expresivo de lo que no se dice. (B. Siegel, 1992, p. 37).

Weisz complementa este parámetro con lo siguiente:

El cuerpo parece situarse en dos estados: la sensación exhalarativa de la danza y el estado de sopor. A medida que la mezcalina surte efecto en el cuerpo, tenemos un encuentro con el cuerpo y un desprendimiento del mismo...el desprendimiento de la persona,...ese debilitamiento en la esfera de la voluntad... (...)...se inhibe la sed, el apetito y hasta el cansancio. (Weisz, 1994, p. 78, 82).

De este modo, se colige que el artista escénico constituye su cuerpo sin órganos a través de una deconstrucción orgánica del cuerpo, el cual se halla emocionalmente organizado en la estructura básica de “...cabeza, el corazón y el hígado.” (Weisz, 1994). No se requieren más órganos. Esto es avalado por Weisz (1994), quien define el despojo como:

...un proceso en el que un cuerpo normal transita hacia la condición de cuerpo mágico. Este tránsito puede adoptar formas variadas, (...), encontramos el proceso de transformación en donde el cuerpo normal se modifica y adquiere formas animales, vegetales, de objetos o de fuerzas sobrenaturales y telúricas.⁴³ (Weisz, 1994, p. 159).

⁴³ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas: Apéndice B. El sistema Nagualismo-Tonalismo*, p. 157-166.



Las tres entidades que son capaces de dejar el cuerpo pertenecen a una óptica mágica ancestral denominada oficialmente sistema “nagualismo/tonalismo” (Weisz, 1994), el cual consiste en un esquema corporal ancestral prehispánico que concibe mágicamente al cuerpo, fusionándolo con una planta o animal específico y sus poderes, tal como lo confirma y consolida Weisz:

Tanto el nagualismo como el tonalismo se vinculan directamente con elementos mágicos en la concepción del cuerpo, para la definición de ambas concepciones la relación entre el individuo humano y un animal es determinante...El concepto de tona se aplica a un animal compañero con que el individuo, a lo largo de su vida, compartirá un destino semejante... (Weisz, 1994, p. 160).

Se denota una especial “simbiosis” (Weisz, 1994), la cual requiere que el actor/bailarín se despoje – metafísica, mágica y virtualmente – de los tres reguladores emocionales tratados con anterioridad, para transmutarlos en entidades anímicas con el propósito de fundir sensación, emoción, quietud, voluntad, conciencia, movimiento y pensamiento en un solo cuerpo virtualmente deshabitado por sus órganos.

Todo actor/bailarín debería concientizar corporalmente al *tonalli* como un elemento corporal trascendental que conforma al cuerpo sin órganos. Weisz (1994) concibe al tonalli/Cabeza/*El Más Alto Cielo*, como un vínculo personal con: “...el mundo de los dioses. Este principio puede observarse en la analogía entre la cabeza, como recipiente de una de las entidades que animaban la vida del individuo, y el cosmos al que esta misma vida estaba subordinada.” (p. 161). El investigador López Austin registra que, de acuerdo con los textos de fray Bernardino de Sahagún, la cabeza ancestral del cuerpo humano, del cuerpo sin órganos del personaje escénico, se conecta con el Cielo, deidades, diosas y dioses:

...se dan como sinónimos *tzontecómatl* (la cabeza en su totalidad) e *ilhuicatl* (el cielo)...no se trata de una mera metáfora, sino de una correspondencia que se creía real. Esta correspondencia...se manifiesta en el ritual de bautismo, en el peligro del corte total de los cabellos, en la importancia mágica de la coronilla y en otros complejos ligados a la creencia en el tonalli o alma de relación. (López Austin en Weisz, 1994, p. 161).



El cuerpo sin órganos se enlaza al cosmos, para lo cual el Códice Vaticano Latino 3738 describe un calendario que permite a los artistas escénicos el experimentar con:

...diferentes eventos psico-físicos. Aspectos que se asociaban con la conducta de los dioses...Concebir a los dioses como entidades numéricas y geométricas confiere una fuerte impresión de estructura...el *tonalli* como sustancia mágica del psiquismo telúrico...el calendario es un instrumento de navegación para cruzar terrenos senso-perceptivos...Los pochtecas protagonizaban el vínculo con su cuerpo cósmico. (Weisz, 1994, p. 161-163).

Todo lo previamente expuesto reafirma una etnología corporal que nos ayuda a comprender mejor los mensajes telúricos de la Naturaleza. Cuando la actriz y el actor son conscientes del mensaje que la Naturaleza diseña para ellos, el cuerpo empieza a hacer uso de sus portales energéticos mágicos: el *tonalli*-“El más alto Cielo”, *teyolía*-“Por encima de la tierra” e *ihíyotl*-nagual-planta/animal de poder. Todas estas formas místicas ancestrales de expresión del actor/bailarín en un esquema mágico sin órganos confieren poderes imaginativos inagotables que consolidan el espirituoso compromiso artístico de consagrar al Teatro Corporal artaudiano como modo de vida. Con ayuda de las filosofías ancestrales tarahumara y náhuatl, las cuales son parte de un pensamiento mágico, se deduce que el cuerpo sin órganos del personaje escénico está integrado por deseos, ambiciones y conflictos, los cuales, de acuerdo con Artaud, pueden “...reducirse fisiológicamente a una madeja de vibraciones.” (Artaud, 2011):

...Es posible ver a ese espectro de alma como intoxicado con sus propios gritos – que correspondería a los mantras hindúes -, esas consonancias, esos acentos misteriosos donde las penumbras materiales del alma, acosadas hasta sus madrigueras, llegan a librar sus secretos a la luz del día. La creencia en una materialidad fluida del alma es indispensable para el oficio del actor. Saber que una pasión es material...Alcanzar las pasiones por



medio de sus propias fuerzas, en vez de considerarlas abstracciones puras, confiere al actor la maestría de un verdadero curandero.⁴⁴ (Artaud, 2011, p. 174).

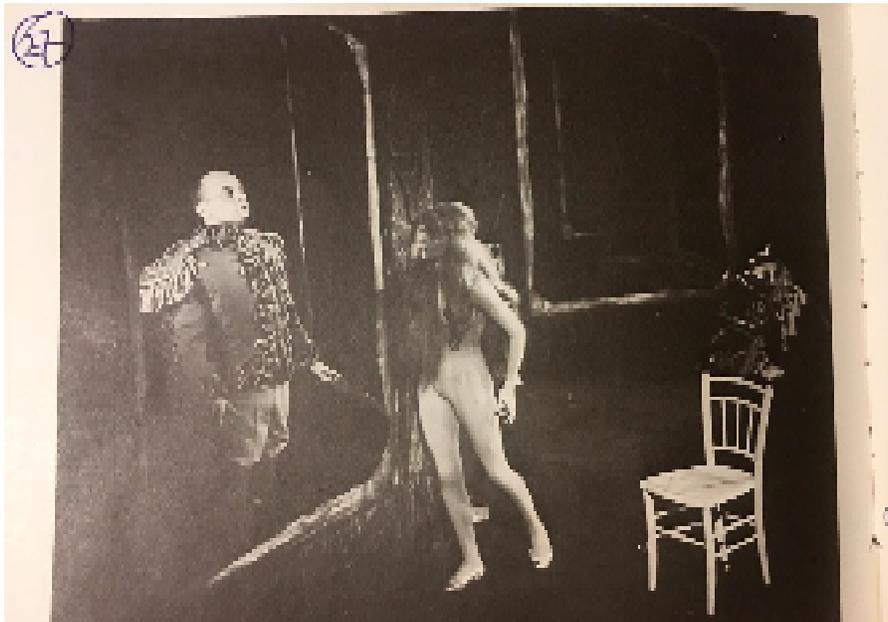
Lo que queda dentro del cuerpo sin órganos después del desprendimiento, es la voluntad, emoción, sentimientos, deseos y pensamientos del personaje escénico, quien ahora posee mayor espacio para expresarse, producto del vaciamiento imaginario, creativo y onírico del cuerpo social/político/simbólico del actor. Su cuerpo se vuelve mutable, lo suficientemente mutable como para revolucionar la escena - en todas sus esferas y lenguajes de expresión – mejorando así la relación con la naturaleza y toda la creación mediante la construcción de un nuevo personaje, un nuevo ser que resulta de la fusión del cuerpo del actor/bailarín y su cuerpo mágico imaginario, un cuerpo que parte desde lo más profundo del actor, un nuevo cuerpo profundo y libre, libre de respirar, libre de fallecer, libre de sufrir, libre de perder, interdependiente de la eternidad.

El proceso de composición de un cuerpo sin órganos ha facilitado el hallazgo de esencias místicas, místicas esenciales del cuerpo, un conjunto de saberes que enriquecen al Teatro y a la Danza: el despojarse corporalmente, mediante una traslación plástica poética del cuerpo fundada en el virtual e imaginario vaciamiento de órganos pilares: cabeza/tonalli/voluntad, corazón/teyolía/pensamiento e hígado/ihíyotl/conciencia. Este chamánico procedimiento expone al verdadero ser que habita en el cuerpo de cada artista escénico, el cual debe dominar esta singular característica de absoluta libertad corporal personificando y habitando un nuevo cuerpo sin órganos, evolucionando a través de una metamorfosis corporal que evocará cinco corporalidades concretas: el cuerpo social/político/simbólico, el cuerpo emocional/cósmico/etérico, el cuerpo mágico/híbrido/planta-animal, el cuerpo ritual/sagrado/glorioso y el cuerpo surreal/poético/onírico.

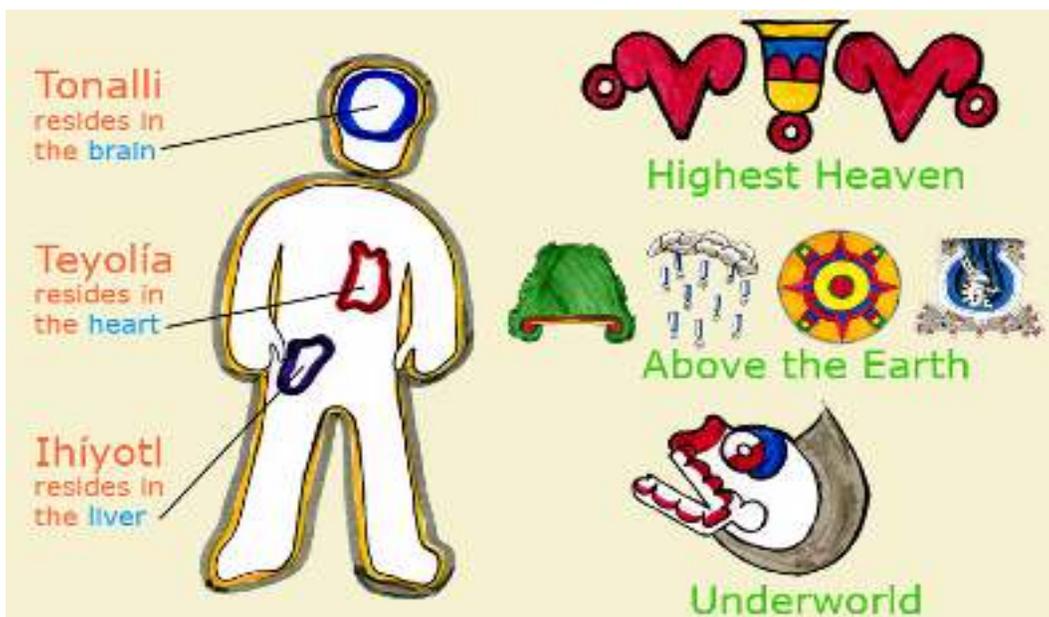
Dentro de la conformación de una corporalidad sin órganos, el reto actoral/danzario es impedir a toda costa que se agote el tema del cuerpo. El actor debería transformarse en bailarín, convirtiéndose en un gestor de Teatro/Danza al emplear su cuerpo como único

⁴⁴ Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble: 12. Un Atletismo Afectivo*, p. 171-181.

efecto plástico, única aportación creativa, poética, escultórica, el cuerpo como toda una escultura móvil viviente que evoca otras corporalidades, otros tiempos y otros lugares.



Actor y actriz que transportan personajes con cuerpos sin órganos: “Escena de *Le Balcon*, de Jean Genet; puesta en escena y decorados de Peter Brook. Theatre du Gymnase, 1960.” (Miralles, Salvat, et. al.; 1974, p. 122).



Esquema mágico náhuatl del cuerpo sin órganos propuesto por Antonin Artaud para el personaje escénico, donde el cerebro/tonalli/tona deja el cuerpo para comunicarse con las más altas esferas de energía, “el más alto cielo” (Ramírez, 2020, p. 4), el corazón/teyolia sale del cuerpo durante los sueños para comunicarse con las energías terrestres y supraterráneas, y el hígado/ihiyotl se convierte en vehículo sagrado nagual (planta, animal o fuerza telúrica).



1.5. Atmósferas Escénicas Primordiales Del Cuerpo Sin Órganos.

Conforme al maestro de actuación, director y actor Michael Chéjov, cuando la individualidad creativa corporal empieza a crear, comienza también a activarse la atmósfera del trabajo futuro, una atmósfera en concreto que rodea al artista escénico. El actor/bailarín contemporáneo debería estar capacitado para:

...adquirir el hábito de considerar cada ejercicio como si se tratase de una pequeña obra de arte...El ejercicio debe estar donde esté nuestro espíritu creativo...empezamos a movernos y a hablar, con el objetivo de que todo lo que hagamos esté cada vez más en armonía con el aire imaginario que nos rodea. Éste es el esquema básico del ejercicio de atmósferas. La fuerza y la voluntad creativa se despiertan a través del ejercicio de atmósferas...La concentración para nosotros significa elegir...algo físico, audible o imaginario, e intentar fundirnos cada vez más con él, saliéndonos de nosotros mismos para atraparlo, abrazarlo, agarrarlo, sujetarlo, poseerlo y luego fundirnos...y volvernos uno con él...Es muy bueno utilizar los brazos y las manos mientras entrenamos, porque, más adelante, nuestros gestos proporcionarán un impulso real...explorar el personaje...⁴⁵ (Chéjov, 2010, p. 122-133).

En concordancia con Chéjov, el artesano corporal debe construir el cuerpo sin órganos de su personaje en un proceso creativo de cuatro fases: 1) Atmósfera, 2) Imaginación, 3) Incorporación y 4) Inspiración. Todo esto desencadena el surgimiento de una individualidad corporal brillante: "...Surge así otro matiz. Eso es actuación pura, sin filosofía ni psicología detrás. Nos movemos de una forma determinada y esto despierta nuestra vida emocional." (Chéjov, 2010). En el quehacer escénico el tonalli o *prana* vital generado por un intenso, vigoroso y óptimo calentamiento/entrenamiento técnico actoral/danzario, propicia el actuar con un cuerpo sin órganos, lo cual significaría vivir una situación imaginariamente visceral

⁴⁵ Michael Chéjov, *Lecciones para el Actor Profesional: 5ta Clase. Ejercicio: La Repetición es la Fuerza Creciente. 21 de Noviembre de 1941: Entrenamiento por Repetición, El Ejercicio como Arte, Atmósfera, Concentración, Imaginación, Sentimiento de Facilidad, Sostenimiento, El Objetivo, Contrastes*. p. 122-133.



de abandono, desapego y vaciamiento de los órganos del cuerpo para dar vida a un personaje escénico carente de órganos que lo limiten y condicionen.

Con el objetivo de llegar a este estado único de conciencia corporal, el cuerpo sin órganos, el actor tiene que satisfacer las atmósferas de sus personajes, no puede evitarlas. Michael Chéjov manifiesta que ser consciente de que siempre hay atmósferas distintas para cada corporalidad y personaje cambia en gran medida la vida y la hace más fácil. Este espacio sagrado que representa la atmósfera del artesano corporal tiene la virtud de mostrar el poder de un cuerpo colocado en su lugar. El cuerpo móvil como escultura poética viviente del actor bailarín debería comprometerse a irradiar una atmósfera inmersa de altísimos valores universales de paciencia, receptividad, humildad, respeto y tolerancia, en virtud de que éstos deberían ser los pilares de la creación artística contemporánea. Esta situación se ve favorecida por la siguiente frase del ingenioso innovador teatral Eugene Ionesco (1974): “Hoy parece que no se inventa en teatro, sino que se descubre.”⁴⁶ (Ionesco en Miralles, 1974, p. 140).

El cuerpo del creador/intérprete puede transformarse por dentro, tratando de ser imperceptiblemente perceptible, siendo, al mismo tiempo, espectador y participante de sus propias visiones, un actor/curandero rodeado de una atmósfera telúrica e introspectiva que anticipa una corporalidad sin órganos. La nueva presencia del cuerpo sin órganos concebido por el artista escénico posibilita que el público visualice un sol en diferentes lugares del cuerpo, es decir, que existen resonadores y receptores sensoriales y energéticos en distintas partes del cuerpo. En concordancia con el director escénico Peter Brook, el vasto logro corporal del actor/bailarín se puede apreciar en las atmósferas de obras que abarcaban temas como:

...el asesinato, la política, la intriga, la guerra; el inquietante drama *Afore Night Come* de David Rudkin, era un ritual de muerte; *West Side Story*, un ritual de violencia urbana; Genet crea rituales de esterilidad y degradación. En mi gira europea con *Tito Andrónico*,

⁴⁶ Alberto Miralles, Manuel Salvat, et. al., *Nuevos Rumbos del Teatro: Hacia la Era de los humanos al instante: Espectoactuautores: ¿Su lengua es ciega? Hable de manera que yo pueda verlo*, p. 140: ...es el misterio, el esoterismo, la irracionalidad de la instantaneidad inexplicable. Es como si estas manifestaciones parateatrales abrieran...nuevos caminos a la percepción...”Lo que permitió abrir las barreras de lo irracional fue la práctica de la incoherencia preconizada por el dadaísmo. (Béhar en Miralles, 1974, p. 140)...En los pasillos de algunos *underground* de Londres, durante el verano de 1973, podían leerse apresuradas inscripciones: *Dada is everywhere (dadá está en todas partes)*. Está siempre. Siempre vuelve. Todo vuelve. Oleaje. (Miralles, 1974, p. 140).



esta oscura obra de Shakespeare entró inmediatamente en el público debido a que contenía un ritual de derramamiento de sangre... (...)...drama poético...carga más elevada...en cierto modo más elevada en valor moral...existe todavía, mediante el teatro, la necesidad de un verdadero contacto con una invisibilidad sagrada, han de ser examinados de nuevo todos los posibles vehículos. (Brook, 1997, p. 58-60).

El vehículo indicado para esta ardua tarea de rescatar y resucitar el sagrado teatro del cuerpo y la mística corporeidad de la Danza/Teatro es el cuerpo sin órganos con sus respectivas evoluciones corporales. Bajo este marco, Brook (1997) desplaza:

...Un profeta levantó su voz en el desierto. En abierta oposición a la esterilidad del teatro francés anterior a la guerra, un genio iluminado, Antonin Artaud, escribió varios folletos en los cuales describía con imaginación e intuición otro teatro sagrado cuyo núcleo central se expresa mediante las formas que le son más próximas, un teatro que actúa..., por magia, un teatro donde la obra,...se halla en el lugar del texto... ¿Existe un lenguaje de acciones, un lenguaje de sonidos,...de palabra-choque, de palabra-grito? Si hablamos de lo más-que-literal, si poesía significa lo que se aprieta más y penetra más profundo...reconstruir el Teatro de Artaud...recurrir directamente a los escritos de Artaud...estimulados por el pensamiento artaudiano...sus músculos en cualquier posible situación. Ludmila Pitoeff caminaba en escena con su corazón latiendo de tal manera que, en teoría, hubiera debido morir cada noche...física y emocionalmente se libra una pelea a fondo, se aumenta la resistencia, limitando las alternativas, y luego emplear esta resistencia en la pugna por alcanzar una máxima expresión. (Brook, 1997, p. 61-63).

De esta forma, Peter Brook recalca sobre la reflexión y aprehensión urgente que debe hacerse acerca de la escritura corporal de Artaud. Conforme a Brook, el artista escénico:

...para comunicar sus invisibles significados necesitaba concentración, voluntad, debía apelar a todas sus reservas emocionales, necesitaba valor y claridad de pensamiento...un gesto es afirmación, expresión, comunicación y privada manifestación de soledad, es siempre lo que Artaud llama una señal a través de las llamas...Un teatro sagrado no sólo



muestra lo invisible, sino que también ofrece las condiciones que hacen posible su percepción. (Brook, 1997, p. 64-71).

El cuerpo sin órganos del personaje escénico encarnado por el actor/bailarín habita en el imaginario de un Teatro Sagrado, donde el maestro Brook concibe al cuerpo del actuante como un ser capaz de:

...adquirir un dominio técnico sobre sus medios físicos y psíquicos con lo que se puede hacer que caigan las barreras...el acto de interpretar es un acto de sacrificio...Los espíritus se deslizan a través del bosque y se preparan para dar el segundo paso en su metamorfosis. Como necesitan un vehículo humano, eligen a uno de los participantes en la ceremonia. Una patada, uno o dos gemidos, un breve paroxismo en el suelo... (...)...Se pone de pie, ya no es él mismo, sino que está habitado por el dios. Éste tiene ahora forma, es alguien que puede gastar bromas, emborracharse y escuchar las quejas de todos...ya no es irreal: está ahí..., accesible...así de noche, el haitiano está en contacto con los grandes poderes y misterios que le gobiernan durante el día. (Brook, 1997, p. 76-82).

Cada artista escénico posee una atmósfera única que lo distingue del resto de artistas, estas atmósferas acompañan y circundan a los actores/bailarines en una íntima conexión con lo sienten, piensan y hacen. Dada esta situación, se plantea una “endocorporalidad” (Weisz, 1994), donde el vacío corporal posibilita íntimo contacto entre el ser, la naturaleza y el cosmos. Artaud manifiesta el vacío de la endocorporalidad mediante el siguiente poema:

FUERA, no hay órganos...ni esqueleto...lo de fuera es el esqueleto y basta...Quiero un esqueleto sin interior,...insoluble,...inseparable... (...)...más yo no soy lo que extraje de mí...y debo recomponerme enseguida,...Cuando el espíritu busca su esencia...es que el ser no está satisfecho,...el ser es lo que nunca piensa en lo que es...y rehúye la crítica,...la cuestión sólo es una ausencia de seres...que hay que colmar con un esfuerzo desde fuera,... (Artaud en Weisz, 1994, p. 35-37).

En este poema se denota como Artaud desea salirse de su cuerpo, en busca de un reposo corporal por intermedios de un cuerpo imaginario, donde...“...tanto presencia como



conciencia son origen y fuente del sentido.” (Weisz, 1994). El esfuerzo externo que Artaud manifiesta se relaciona directamente con el pensar corporalmente, y de este modo una nueva corporalidad puede brotar, al concientizar el interesante adiestramiento propuesto por Varley, que involucra el manejo de atmósferas:

...estaba inmóvil, ejercitaba lo que llamo la respiración del cuerpo empujando la energía en distintas direcciones. Acumulaba la sensación de fuerza desmesurada, como si pudiera saltar como una pantera, combatir contra un samurái, correr como un antílope, y contenía toda esa energía...expandía el espacio que me circundaba...la aureola de energía emanada de las acciones se extendía más allá de las paredes...Defino para mí misma la presencia escénica como un cuerpo que respira y cuya energía se mueve...una actriz es orgánica cuando la energía, o sea, la respiración de las células, fluye en todo su cuerpo...Cada parte del cuerpo participa de la acción, prestando atención al detalle, concordando o discrepando... (Varley, 2008, p. 60).

La corporeidad del artista escénico debe desafiar al público a traspasar de la admiración pasiva a la participación activa. Las atmósferas que circundan al actor/bailarín en su proceso de creación, evocación y encarnación de un cuerpo sin órganos incorporan la participación poética telúrica de Antonin Artaud, quien, según Weisz (1994), organiza corporalmente su experiencia como espectador:

...son mazazos, realmente mazazos lo que Van Gogh aplica sin cesar a todas las formas de la naturaleza...los paisajes exhiben su carne hostil, la rabia de sus entrañas reventadas, que por lo demás, no se sabe, qué fuerza insólita está metamorfoseando. (Artaud en Weisz, p. 140).

Weisz describe una atmósfera externa que rodea al cuerpo:

...La naturaleza se interpreta como un ser vivo. Es la carne hostil, la rabia y la fuerza insólita que procuran los cambios, tanto en la pintura como en la literatura: como medios de representación corporal, mismos que animan y personifican a la naturaleza. (Weisz, 1994, p. 140).



En el próximo sub-capítulo se darán a conocer los diversos lenguajes telúricos ancestrales que activan todo un campo sensorial metafísico en el artista escénico. Aquí se vislumbra una “epistemología telúrica”⁴⁷ (Weisz, 1994), es decir, una manera de vincularse, una especial relación gnoseológica que conecta fenómenos naturales con eventos mentales. El término *telúrico(a)* se aplica a todo un esquema chamánico y se desarrolla dentro de una atmósfera de comunicación, transmisión y sanación ritual/sagrada, fundamentada en parámetros corporales, escénicos y dramáticos que convergen en el proceso de una completa corporalización del texto.

Sintonizando con Varley, se deduce que la atmósfera circundante que imagina el actor desde un cuerpo sin órganos es un componente que obliga a comprometer todo el cuerpo: “Para crear una resistencia me muevo como si atravesara fango, una pared de ladrillos, agua, un campo de maíz, una llanura de nieve blanda, aire sólido,...empujada por torbellinos de viento, por las olas del mar, por un desmoronamiento.” (Varley, 2008). El entrenamiento de Varley en pos del desarrollo de una presencia escénica específica consiste en un adiestramiento disciplinado, místico y constante. Artaud evidencia el accionar de un nuevo tipo de presencia corpórea, manifestando una presencia mágica que Antonin detecta en el Teatro de Bali.⁴⁸

⁴⁷ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas: VI. Las mentes de Antonin Artaud*, p. 145: “...la epistemología telúrica enlaza fenómenos naturales con eventos mentales...esquema chamánico. El ámbito chamánico y el pensamiento mágico de Artaud convergen en una epistemología telúrica, ésta extiende...”lenguajes telúricos” hacia el campo de la textualización.” (Weisz, 1994, p. 145).

⁴⁸ Julia Varley, *Piedras de Agua: Cuaderno de una Actriz del Odín Teatret: 10. Rostros, Palabras, Paisajes*. p. 263-267: En Bali se dedica mucho más tiempo a la belleza. Los ornamentos de las casas, de las calles, de las tiendas y de los templos son exuberantes y llenos de colores. La naturaleza ayuda con la abundancia de agua y de flores, y la agricultura con las colinas de los arrozales en terraza. Las mujeres utilizan muchas horas al día para cumplir sus obligaciones hacia el altar de la familia y el templo de la aldea. Las ofrendas son hechas a mano y las comidas para los rituales se preparan y cocinan en casa. Visten indumentaria de ceremonia y caminan kilómetros llevando bandejas con ofrendas sobre la cabeza. Aprenden a bailar, cantar y tocar instrumentos como una forma de rezo. Cada vez que voy a Bali me pregunto cómo hacen las mujeres para dedicar cotidianamente tanto tiempo a sus tradiciones. (Varley, 2008, p. 263). Esta devoción y entrega espiritual balinés es vital en las artes escénicas contemporáneas para sensibilizar y mejorar las superficiales sociedades de hoy.



Artesano y artesanas corporales del Teatro Balinés. (Fotografías de *Sipa*, Bali; Miralles, 1974, p. 133).

El cuerpo sin órganos parte de un cuerpo ordinario, que transmutará en un cuerpo mágico, capacitado para imaginar la realización y ejecución de tareas extraordinarias y sobrenaturales. Antonin Artaud (2011) eleva el cuerpo humano a la dignidad de signo:

...uno puede inspirarse, evidentemente, en los caracteres jeroglíficos...para componer en escena símbolos precisos e inmediatamente legibles...Asimismo, las diez mil y una expresiones del rostro reproducidas en forma de máscaras...gestos simbólicos,..., esas



actitudes, esos movimientos individuales o de grupos, gestos evocadores, actitudes emotivas o arbitrarias, excitadas trituraciones de ritmos y sonidos, ...:la totalidad de los gestos impulsivos..., medios que manifiestan...las impotencias de la palabra,...hay una prodigiosa riqueza de expresiones a la que no dejaremos de recurrir... (Artaud, 2011, p. 124-125).

En sintonía con Artaud, las culturas mesoamericanas prehispánicas y el Teatro Oriental no utilizan un lenguaje hablado. Se habla del pensamiento en acción: "...poderes mágicos inmediatos...que le hable no sólo al espíritu, sino a los sentidos, y por medio de los sentidos,...alcanzar regiones aún más ricas y fecundas de la sensibilidad en pleno movimiento." (Artaud, 2011). Estas regiones que Antonin describe se relacionan profusamente con la "...severidad de la naturaleza." (Artaud en Braun, 1992, p. 232) que Artaud prefiere. Dicha severidad telúrica es el antecedente para formular la noción teatral del cuerpo sin órganos. Cabe acotar que Artaud en algunas de sus obras comprimió el texto reemplazando imágenes verbales y descripciones por acciones teatrales concretas.

Antes de finalizar este sub-tema, el actor/bailarín debería reaprender y aplicar la frase del grandioso director escénico Jean Vilar (1974): "Hacer una buena sociedad y después, quizás, hagamos buen teatro." (Vilar en Miralles, 1974, p. 105). O podría recordarse lo propuesto por Andrés Benedetto: "Practicar el teatro con el fin de crear una sociedad en la cual cada una hará su teatro." (Benedetto en Miralles, 1974, p. 105). Entonces, se determina que el cuerpo del artista escénico reemplaza al dramaturgo, al texto escrito, asumiendo corporalmente la totalidad del espectáculo dramático.

1.6. Lenguajes Telúricos Ancestrales: Naturaleza y Cuerpo

Los lenguajes telúricos son capacidades primitivas especiales de comunicación y expresión meta-corporal, o sea más allá del cuerpo - de la naturaleza al ser humano/actor/actriz y viceversa, los cuales: "...forman parte de un proceso metafórico, donde el ambiente que rodea al individuo es similar al ambiente psicofísico que habita el individuo" (Weisz, 1994,). Esta sincrética unión que se denota entre el ser humano y los lenguajes de la Naturaleza permite que emerjan presencias superlativas y distintivas en el cuerpo del actor, trabajando



con una estimulación técnica corporal apropiada para generar una corporalidad específica.

Lo telúrico se refiere a la naturaleza, a la Tierra, la cual se consagra como la protagonista en procesos de comunicación de diversas plantas medicinales sagradas. Los lenguajes telúricos son mensajes transmitidos por cada una de estas plantas y cada especie viviente de la naturaleza. Los lenguajes telúricos que Artaud percibió en México posibilitaron la constitución de un cuerpo sagrado, mediante el cual Artaud era capaz de: “...entablar comunicación con los tarahumara y con las redes invisibles que articulan al ser con la naturaleza y sus ámbitos internos.” (Weisz, 1994). Este hecho se verifica con el mensaje del Jefe Seattle de las Tribus Dwasmish y Suquamish: “El hombre no tejió solo la trama de la vida; él es sólo un hilo. Lo que hace con la trama, se lo hace a sí mismo.”⁴⁹ (Jefe Seattle en Carvajal, 2000, p. 19). La conexión con la naturaleza por medio de la interacción con lenguajes telúricos reactiva al artista escénico para transitar de un cuerpo social a un cuerpo emocional, y entonces trascender a un cuerpo mágico, para ello resulta importantísimo informarse acerca de distintas experiencias enteógenas⁵⁰ de medicinas ancestrales. El conocimiento de estas medicinas sagradas acciona sublimes dones espirituales de conexión y sanación en actores/bailarines que trabajan sus cuerpos como sus propios chamanes.



Peyotl/jículi/“peyote de gran autoridad” (Lumholtz en Weisz, 1994, p. 75): Se sabe que el peyote...“...ve todavía mejor que los astrólogos y cuida de que no echen los brujos nada malo en la comida.” (Lumholtz en Weisz, 1994, p. 75).

⁴⁹ Jorge Carvajal, *Por los caminos de la Bioenergética: Un Arte de Curar: Primera Parte: Bioenergética y Vivencia: En busca de un hilo para el tejido de la vida: Cuando lo irreversible es reversible: El Lenguaje de la Naturaleza*, p. 19: “Mensaje enviado al presidente de los Estados Unidos por el jefe de las tribus Dwasmish y Suquamish.” (Carvajal, 2000, p. 19).

⁵⁰ Durante la ceremonia del peyote se inhibe la sed, el apetito y hasta el cansancio. Se anulan sensaciones dolorosas, provocando sensación de bienestar. El peyote es una medicina enteógena que data de hace más de cuatro mil años.



La mágica atmósfera mexicana que circundaba a Artaud cuando se encontraba bajo los efectos del jículi o peyotl con la comunidad tarahumara, lo hizo entrar en tal estado de trance e iluminación espiritual, que reafirmó su noción de un cuerpo sin órganos después de convivir 28 días en las sierras tarahumara. Antonin decide alimentarse con la medicina ancestral denominada *jículi*, con el propósito de experimentar una iluminación en su cuerpo. Artaud revela sus experiencias con el peyote:

...uno deja de sentir al cuerpo que se acaba de dejar y que nos protegía en sus límites, pero es más grato pertenecer a lo ilimitado que a uno mismo, porque uno comprende que lo que era uno provino de la cabeza de esta (dimensión) ilimitada, el infinito, y que uno está a punto de verlo... (Artaud en Weisz, 1994, p. 78).

De esta forma, se siguen labrando los cimientos del personaje escénico, el cual debería ser inspirado y construido a partir de diversos lenguajes telúricos que sirvan de estructura conceptual. Se trata de escapar de la dimensión del “cuerpo logocéntrico”⁵¹ (Weisz, 1994), descomponiendo así el lenguaje corporal aprisionante a través de lo que Artaud (2011) exploya:

...todas esas operaciones por medio de gritos, onomatopeyas, signos, actitudes, por medio de lentas, abundantes y apasionadas modulaciones nerviosas. Pues afirmo, en primer lugar, que las *palabras* no quieren decirlo todo, y que por su naturaleza y por su definido carácter, fijado de una vez para siempre, detienen y paralizan el pensamiento, en lugar de permitir y favorecer su desarrollo... (...)...en mis espectáculos habrá una parte física preponderante...la palabra habrá de aparecer como una necesidad, como el resultado de una serie de compresiones, de choques, de roces escénicos, de evoluciones de toda suerte... (Artaud, 2011, p. 146-147).⁵²

De esta manera, Antonin Artaud concede a todo el público presente la oportunidad de deleitarse con un espectáculo corporal donde el artista escénico y su cuerpo poseen:

⁵¹ Gabriel Weisz, *Palacio chamánico: Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas: III Lenguajes Telúricos*, p. 58.

⁵² Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble: 10. Cartas sobre el Lenguaje, Segunda Carta*, p. 146-147.



...acceso a un cuerpo aleatorio. Esto quiere decir que el cuerpo no se deja determinar...y acepta cambios continuos. Para ilustrar este procedimiento, hay que aludir al cuerpo chamánico que puede convertirse en planta, animal o fuerza natural, y de esta manera incorpora los discursos del entorno. (Weisz, 1994, p. 58).

Conforme al anterior parámetro artaudiano, Julia Varley plantea el mismo rigor del que habla Artaud, un rigor corporal, el cual desencadene la aparición de una presencia superlativa, por intermedios de un entrenamiento/adiestramiento corporal implosivo que genere una corporalidad sagrada y mágica. Al respecto, Varley expresa:

...personaje, y la dramaturgia evocativa corresponde a un universo personal hecho de necesidad y rigor, de imaginación e impulsividad...La interpretación depende...del poder de convicción de las acciones físicas y vocales, es decir de la presencia...El rigor es también una consecuencia de los ejercicios realizados para adquirir una presencia física...La acción escénica es un campo infinito de aventura y descubrimiento...⁵³ (Varley, 2008, p. 48).

Bajo este margen corporal de creación escénica es preciso compaginar la rigurosa experiencia corpórea de Varley con la próxima aportación de Michael Chéjov en pos de un adiestramiento específico para encarnar en un imaginario cuerpo sin órganos:

...El actor debe ser lo suficientemente valiente para decir adiós a su cuerpo rígido y seguir las propuestas de su cuerpo imaginario. Debe agrandar su ser y hacerlo flexible. Responder a la era materialista significa que el actor debe encontrar otras cosas flexibles y espirituales pero, a la vez, concretas...el cuerpo físico querrá fundirse paulatinamente con el cuerpo imaginario...No presten ninguna atención a su cuerpo físico, él mismo se adaptará a la imaginación y será más preciso. Disfruten del cuerpo imaginario, todo vendrá por sí solo...intenten decir algo del texto de la obra..., pero recuerden una cosa: no intenten forzar su cuerpo físico a imitar demasiado pronto al cuerpo imaginario. Dejen

⁵³ Julia Varley, *Piedras de Agua: Cuaderno de una Actriz del Odín Teatret: 2. La Dramaturgia de Actriz: Léxico Personal*, p. 47-57.



que le falte expresión al principio, tengan paciencia...Tenemos que crear el cuerpo imaginario en nuestra fantasía. (Chéjov, 2010, p. 264-266).⁵⁴

Varley desarrolla mejor este proceso de imaginación corporal anticipado por Michael Chéjov:

...Me concentro a veces en los pies, y en los cambios de peso, a veces en las manos y en las diferentes tensiones de los dedos. Luego paso a los ojos: los dilato o entrecierro, tiro y empujo con ellos, dirijo la mirada cambiando las distancias...Amplio el volumen de las acciones para invadir el espacio como un gigante...Elimino cada evidencia del vínculo entra una acción y la otra para moverme en un flujo continuo...Repito las acciones pesada como un compresor o liviana como una mariposa. Me desplazo como si el aire fuera de piedra que opone resistencia, agua que me acaricia o viento que me transporta con sus ráfagas.⁵⁵ (Varley, 2008, p. 49).

Los lenguajes telúricos han favorecido la aparición del cuerpo mágico del artista escénico, el cual se profundizará en el capítulo segundo. Ahora es momento de revisar este valiosísimo testimonio de Gabriel Weisz con respecto a las experiencias telúricas de Artaud con peyote/jículi, medicina ancestral:

...entre los atributos curativos que Artaud encontraba en el peyote recordaba la capacidad de poder fijar la mente y así impedir una dispersión y una tendencia a dejarse llevar por falsas impresiones. El peyote intervenía como pegamento mental que, en definitiva conseguía fijar la mente... (Artaud escribe) *Los Tarahumara...*, esta actividad significó un primer esfuerzo para reintegrarse a sí mismo...un medio para reconquistar los espacios de un cuerpo psíquico prácticamente perdido.⁵⁶ (Weisz, 1994, p. 102).

⁵⁴ Michael Chéjov, *Lecciones para el Actor Profesional: Duodécima clase: El Teatro del Futuro: El cuerpo Imaginario. El Cuerpo del Actor y el Alma Artística del Actor*, p. 263-267.

⁵⁵ Julia Varley, *Piedras de Agua: Cuaderno de una Actriz del Odín Teatret: 2. La Dramaturgia de Actriz, Léxico Personal*. p. 49.

⁵⁶ Gabriel Weisz, *Palacio chamánico: Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas: V: El Desprendimiento Corporal*, p. 102-109: El propósito fundamental del lenguaje telúrico es designar y personificar a la naturaleza... (...)...el término *péyotl* se traduce como "el resplandeciente" (López Austin en Díaz, 1994, p. 91)...la personificación y sacralización de la planta pudo gestarse en el escenario interno de cada individuo alucinado...nos topamos con estructuras sensoriales o lenguajes sensoriales que conducen a una manera de bailar y de visualizar el mundo...Las fases rítmicas del peyote corresponden al período de satisfacción y sensibilidad, luego sobreviene una sensación de calma y pesadez muscular donde la atención pasa de una alteración de los estímulos externos a la introspección y meditación. (Shultes & Hofmann en Weisz, 1994, p. 91).



Los lenguajes telúricos se consagran como estructuras sensoriales mágicas entre la naturaleza y el actor, capaces de frenar las culturas nocivas que solamente piensan en utilizar y destruir a la naturaleza. Los lenguajes telúricos conducen al actor a escuchar de verdad con su cuerpo, descubriendo, en sus corporalidades, partículas emocionales de lo divino. Según Apinian (2010), la Música y la Danza son un reflejo de las leyes celestes; mediante la música del cuerpo expresada en toda danza universal se registra la presencia de un pensamiento mágico. Weisz menciona que Artaud reconoce, en este pensamiento mágico, "...la mistificación de su presencia y la identificación con el dios...Artaud reconoce la nomenclatura telúrica que configura una entidad rítmica." (Weisz, 1994). El pensamiento mágico forma junto con la Música la eticidad telúrica que el artista escénico percibe con su cuerpo. La eticidad telúrica consiste en lo siguiente: "...Mediante la música se forma la eticidad, puesto que "la música llena nuestras almas de entusiasmo, y el entusiasmo es el despertar de la parte moral del alma..." (Aristóteles en Apinian, 2010, p. 34).

Dentro de los lenguajes telúricos que competen al actor/bailarín ritual que busca la conformación de un cuerpo sagrado⁵⁷ – el cual será descrito con mayor detalle más adelante, en el subcapítulo respectivo - debería interiorizar en sus entrenamientos y ensayos, el término *glosolalia*⁵⁸, debido a que la glosolalia se consagra como un atributo rítmico y resonante de la voz humana conectada con la naturaleza, es un lenguaje que sirve como instrumento musical para penetrar místicamente en todo ámbito sensorial, ritual, cósmico, sagrado y escénico de la naturaleza y el público. La glosolalia es producto de la modificación de la conciencia y de la verdadera identidad del individuo; las palabras que son proferidas no tienen significado, no obedecen a leyes sintácticas ni gramaticales. La glosolalia remite una vez más al tremendamente novedoso y contemporáneo ideal del Teatro y las Artes Escénicas:

⁵⁷ Según las experiencias de Antonin Artaud, la conformación del "cuerpo sagrado" (Weisz, 1994, p. 93) permite al actor liberar a su cuerpo de sus límites: "...para ofrecerle un campo infinito." (Weisz, 1994, p. 93). Este campo infinito es resultado de la personificación e identificación con el dios.

⁵⁸ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas: V. El Desprendimiento Corporal*, p. 111-117: "...El ataque contra el lenguaje se formula como glosolalia...significa un lenguaje extático conformado por sonidos ininteligibles...ocurre en estados profundos de éxtasis religioso....deriva del griego *glossa* "lengua, lenguaje" y *lalein* que es hablar...manera ritual de comunicación...la glosolalia tiene una estructura rítmica que parece remedar el sonido hipnótico de los tambores...objeto rítmico y resonante de la voz humana...afectaba...al sistema nervioso, liberando toda tensión...terapia rítmica...se ubica en un lenguaje femenino...de un pasado ritual, muy cercano a las necesidades de comunicación corporales...Las glosolalias artaudianas son los objetos sonoros que dejó Artaud como testimonio de la comunicación que entabló con su yo mágico. (Weisz, 1994, p. 111-117).



“...El cuerpo como texto.” (San Martín, 2019). Teatralmente, se puede entender a la glosolalia como un elemento que favorece la manifestación de la voz en una íntima conexión con sus corporalidades.

Antes de adentrarse al próximo y último capítulo, un breve exordio es requerido:

...planteamos la posibilidad de visualizar un “*cuerpo ritual*”. Esto implica en Artaud, una salida del propio cuerpo para inventar otro. Podemos imaginar estas posibilidades que se dan durante los rituales de trance. El cuerpo se convierte en un vehículo para explorar la otredad, durante el desprendimiento conceptual de los esquemas que tenemos del cuerpo. Artaud sondeó este vehículo somático cuando participó en la ceremonia del peyote. Aquí es donde puede proponerse una verdadera construcción intuitiva del cuerpo. (Weisz, 1994, p. 21-22).

Armonizando con Gabriel Weisz, todo artista escénico debería informarse acerca de los estados corporales manifestados cuando una persona está en trance, generándose una mayor presencia debido a la deconstrucción orgánica que produce el peyote en respectiva ceremonia. Los cuerpos en trance ligero tienen mayor resistencia. Uno puede llegar a caminar largas distancias sin sentir ni un ápice de cansancio y con una plena claridad de la realidad a la vez. Se libra una batalla entre modelos racionalistas y esquemas mágicos de altísima implicación corporal de culturas tribales y étnicas que fomentan la auténtica expresión corporal del artista escénico.

Es fundamental la poesía simbólica del cuerpo que emplea al mismo como signo evocador de realidades que se hallan más allá de las percibidas por los sentidos: “...permitiendo al ser escapar de sus limitaciones y expandirse hasta el infinito...”⁵⁹ (Raymond en Braun, 1992). El artista escénico, artesano corporal, el poeta de la Danza/Teatro, en todo su proceso de transmutación y metamorfosis debería manejar una especial, única y mística capacidad corporal de dar vida a distintos tipos de cuerpos, diversas corporalidades, presencias telúricas, estados corporales oniroides, que anticipan la presencia imprescindible del cuerpo

⁵⁹ Edward Braun, *El Director y la Escena: 3. El Teatro Simbolista*, p. 47-48.



surreal/poético/onírico del personaje escénico. Todas las corporalidades que brotan desde un cuerpo despojado de sus órganos serán analizadas en el próximo capítulo.



Capítulo 2:

Cuerpos Sin Órganos:

Corporalidades

Mágicas/Sagradas/Surreales del

Actor/Bailarín para un Personaje

Escénico



A manera de preámbulo para este abundante y nutritivo segundo capítulo es substancial plasmar los innovadores manifiestos de Antonin Artaud, desde su libro *El Teatro Y Su Doble* (2011) - una de sus obras cumbres - donde formula lo siguiente:

...Alcanzar las pasiones por medio de sus propias fuerzas, en vez de considerarlas abstracciones puras, confiere al actor la maestría de un verdadero curandero...Saber que el alma tiene una expresión corporal permite al actor alcanzar el alma en sentido inverso; y redescubrir su ser por medio de analogías matemáticas...Entender el secreto del *tiempo* de las pasiones – esa especie de *tempo musical* que regula el compás armónico – es un aspecto del teatro que nuestro teatro psicológico moderno ha olvidado desde hace mucho tiempo...la respiración, como si ésta fuese un precioso elemento...Toda respiración tiene tres tiempos, así como hay tres principios en la raíz de toda creación, y que aún en la respiración pueden encontrar la figura correspondiente...(...)...Pues si el conocimiento de las respiraciones aclara el color del alma, con mucha mayor razón puede estimular el alma, facilitar su expansión.⁶⁰ (Artaud, 2011, p. 174-175).

Actuar con el cuerpo, accionar, hablar desde un espacio imaginario de manera corporal implica comprometerse con toda el alma, es lo que Antonin Artaud transmite en esta deslumbrante aportación. La trinidad de la cual habla Antonin se aplica en cada una de las distintas calidades corporales o corporalidades a conceptualizarse y desarrollarse en este trabajo investigativo. Por ello, es necesario añadir la siguiente contribución de Comandú sobre Deleuze acerca del “cuerpo sin órganos” (Artaud en Weisz, 1994):

Gilles Deleuze toma el concepto propuesto por Antonin Artaud...para abordar la función mutable de los cuerpos...Según el filósofo, el “cuerpo sin órganos”: ...se opone menos a los órganos que a esa organización de los órganos que se llama organismo. Es un cuerpo intenso, intensivo. Está recorrido por una onda que traza en el cuerpo niveles o umbrales según las variaciones de su amplitud. Así, pues, el cuerpo no tiene órganos, pero sí umbrales o niveles. (Deleuze en Comandú, 2012, p. 560-561).⁶¹

⁶⁰ Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble: 12. Un Atletismo Afectivo*, p. 171-181.

⁶¹ Marcelo Andrés Comandú, *Revista Brasileña de Estudios de la Presencia. Cuerpo: Presencia y Transitoriedad*, p. 560-561 y 564-565.



Desde la perspectiva de este cuerpo sin órganos, los umbrales o niveles que refiere Deleuze constituyen herramientas corporales o corporalidades de diversas gamas mediante las cuales el actor/bailarín se comunica. Dichas categorías del cuerpo del actor para su personaje sin órganos son: el cuerpo social ⁶² /político ⁶³ /simbólico ⁶⁴ , el cuerpo emocional⁶⁵/cósmico⁶⁶/etérico⁶⁷, el cuerpo mágico⁶⁸/híbrido⁶⁹/planta-animal⁷⁰, el cuerpo

⁶² Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas: II Paralelismo Entre el Pensamiento de Antonin Artaud y las Técnicas Corporales Prehispánicas*, p. 32-51. En esta sección se definirá al “cuerpo social” (Weisz, 1994, p. 60) del actor/bailarín como un cuerpo regido por los esquemas estéticos impuestos por una sociedad determinada; “...condenándonos a un cuerpo desencantado e invadido por estereotipos.” (Weisz, 1994, p. 59).

⁶³ Según Weisz, este “cuerpo político” (Weisz, 1994, p. 49) es un cuerpo racional y normal ordenado que pertenece a “...nuestras sociedades.” (Weisz, 1994, p. 37). El “cuerpo político” (Weisz, 1994, p. 49) del actor/bailarín es parte de un universo simbólico de actuantes que evocan cierta teatralidad mediante repetitivas y demagógicas gestualidades, corporales y vocales, para convencer a las masas, manipularlas y lucrar.

⁶⁴ En concordancia con Gabriel Weisz, el “cuerpo simbólico” (Weisz, 1994, p. 44) se refiere a la sub-categoría del cuerpo-monumento que caracteriza al cuerpo social/político del artista escénico, asociando al cuerpo con un edificio donde cada década de edad simboliza un piso de este edificio monolítico que es el cuerpo social/político/simbólico de la persona.

⁶⁵ De acuerdo con Weisz, el “cuerpo emocional” (Weisz, 1994, p. 43) “...conlleva la ubicación y características mágicas de un órgano o alguna parte del cuerpo.” (Weisz, 1994, p. 43).

⁶⁶ Alfredo López Austin, *Panorama Del Cuerpo Humano*, p. 183. Weisz manifiesta que el “cuerpo cósmico” (Weisz, 1994, p. 44) funciona complementando al cuerpo emocional debido...“...a la influencia cósmica sobre la identidad de cada emoción y sus implicaciones simbólicas: “...*tzontecómatl* (la cabeza en su totalidad) e *ilhucatl* (el cielo)...una correspondencia que se creía real...creencia en el *tonalli* o alma de relación.” (Weisz, 1994, p. 45).

⁶⁷ Jorge Carvajal, *Por Los Caminos de la Bioenergética: Un Arte de Curar: 3ra Parte: Estructura Energética del Ser Humano: El Campo Energético Humano, un sistema holográfico: Cuerpo Físico-Etérico*, p. 160. Según el doctor Carvajal, el “cuerpo etérico” (Carvajal, 2000, p. 160) es el doble holográfico del cuerpo físico. El cuerpo etérico es un cuerpo vital que recibe, transforma y distribuye energía. Es un holograma biológico indivisible o “...sistema energético vital humano” (Carvajal, 2000, p. 159)...con...“...una estructura de interrelaciones dinámicas.” (Carvajal, 2000, p. 159)...de energía vital o *prana* (Carvajal, 2000, p. 162).

⁶⁸ “...morfología dual...polaridad cósmica: Padre, Cielo, luminoso, vital, fecundante, caliente y Madre, Tierra, oscura, húmeda, origen de vientos y de lluvias, a un tiempo fecunda y sitio de la muerte. El águila era el símbolo del cielo; el tigre, de la tierra.” (López Austin en Weisz, 1994, p. 47) Se plantea...“...la posibilidad de visualizar un cuerpo virtual. Esto implica en Artaud, una salida del propio cuerpo para inventar otro, por intermedios de “rituales de trance” (Weisz, 1994, p. 22). “El cuerpo mágico...puede entrar en contacto con los espíritus y realizar tareas...como volar y transformarse en animal (planta). (Weisz, 1994, p. 37).

⁶⁹ Alfredo López Austin, *Panorama Del Cuerpo Humano*, p. 172-173. En este sentido el “cuerpo híbrido” (Weisz, 1994, p. 46) que imagina el actor para encarnarlo puede basarse e inspirarse en plantas y animales sagrados de poder y sabiduría ancestral que se fusionan para dar lugar a nuevos personajes, seres que resultan de la simbiosis entre plantas y animales, humanos y animales, y plantas con humanos: El hibridismo asociado a la subcategoría humano/planta se ilustra en esta cita: “En náhuatl, ...cuerpo humano: “nuestro conjunto de carne” (tonacayo). El mismo fruto se dio a los frutos de la tierra, ...alimento por excelencia, el maíz, formándose metafóricamente un vínculo entre la corporeidad del hombre y el cereal al que debía su existencia. (López Austin en Weisz, 1994, p. 46).

⁷⁰ Aquí se hace referencia a la combinación o fusión de corporalidades de tres tipos de seres vivientes: plantas, animales y humanos: Humano/animal simboliza al humano chamán que impregna con su esencia a algún animal de poder ancestral, animal/humano es la impregnación de un ser animal en el cuerpo humano, humano/planta simboliza la caracterización de una planta con cobertura humana, planta/humano incorpora al humano con una planta mediante una cobertura vegetal, y planta/animal/humano evoca la triple fusión de una planta que puede convertirse en animal, recuperar su forma humana y transformarse en un híbrido con torso humano y cabeza de algún animal de poder ancestral (lobo, coyote, jaguar, ocelote, búfalo, cóndor, águila, etc.).



ritual⁷¹/sagrado⁷²/glorioso⁷³ y, finalmente, el cuerpo surreal⁷⁴/poético⁷⁵/onírico⁷⁶. Este segundo capítulo tratará sobre como el artista escénico transita de un estado corporal a otro, empezando desde el cuerpo social, cuya corporalidad inaugurará la brecha de este autoconocimiento corporal trascendental.

2.1. El Cuerpo Social/Político/Simbólico:

La mayoría de cuerpos que integran las sociedades civilizadas se caracterizan por una “definición social” (Weisz, 1994) de carácter político. El cuerpo del actor es social porque simboliza:

...una definición social y familiar que nos ha formado desde el principio. Cuando la definición social proviene de las leyes formuladas por la autoridad corporativa... (...)...Nuestro cuerpo entra en una definición social. La actitud de un cuerpo relegado a la autoridad pertenece...a los peligros del sistema represivo... (...)..., poco se habla del derecho a decidir sobre el propio cuerpo y a la libertad individual..., el estado se convierte en principal guardián del cuerpo y la mente... (Weisz, 1994, p. 17).⁷⁷

⁷¹ El “cuerpo ritual” (Weisz, 1994, p. 42, 58 y 73) del actor/bailarín se elabora gracias a una preparación especial: ...prepararse para mejorar su recepción mágica y aumentar las fuentes de un vigor anímico...ayuno...continencia sexual...restricciones rituales...se prohibía el baño, se practicaba la vigilia, se sangraban y cantaban. En este contexto intervenían una serie de técnicas corporales para lograr un estado anímico de sacralidad. (Weisz, 1994, p. 72).

⁷² Según las experiencias de Antonin Artaud, la conformación del “cuerpo sagrado” (Weisz, 1994, p. 93) permite al actor liberar a su cuerpo de sus límites: “...para ofrecerle un campo infinito.” (Weisz, 1994, p. 93). Este campo infinito es resultado de la personificación e identificación con el dios.

⁷³ El cuerpo “glorioso” (San Pablo, Filipenses 3:21; 1997, p. 332) resulta de la fusión sincrética entre el cuerpo ritual y el cuerpo sagrado del artista escénico. Con su cuerpo glorioso, el actor manifiesta la sabiduría de una divinidad evocando el siguiente contexto: “...una entidad que tiene la capacidad de controlar la lluvia...dios huasteco Nahuatl...dios náhuatl.” (Weisz, 1994, p. 70-71). “Los huastecos fueron famosos...por su cabal conocimiento de la ciencia de la hechicería...disfrutaban de la sabiduría y entendimiento para curar las enfermedades...entre los pueblos del *Cemanahuac*.” (Aguirre Beltrán en Weisz, 1994, p. 71).

⁷⁴ El “cuerpo surreal” proviene del movimiento surrealista al cual Artaud se había aliado, cuyo objetivo es...“...alcanzar una liberación total del espíritu a través de: “la futura fusión de dos estados, el sueño y la realidad,..., en una especie de realidad absoluta, una superrealidad.” (Artaud en Braun, 1992, p. 225).

⁷⁵ El cuerpo “poético” (Weisz, 1994, p. 58) se refiere a un cuerpo en el cual: “...Artaud buscaba un orden poético. Tal vez, en el momento en que el lado oculto de nuestro consciente deja de ser reprimido surge un lenguaje mágico...un lenguaje corporal.” (Weisz, 1994, p. 58) “Esta situación poética implica los siguientes temas: “...la separación, el retorno, la muerte y la resurrección simbólicas. Cuando entramos al ámbito oculto de nuestro consciente, existe un renacimiento simbólico del cuerpo.” (Weisz, 1994, p. 58-59).

⁷⁶ El cuerpo onírico es el cuerpo del artesano corporal que manifiesta: “...estados concretos y ocultos de la mente.” (Braun, 1992, p. 228). En este sentido, el cuerpo del actor/bailarín, según Artaud, debería: ...constituir un medio de verdadera ilusión,...le proporciona al espectador precipitados verdaderos de los sueños... (...)...el más claro testimonio de los sentidos y le revela colectivamente al hombre sus poderes ocultos, su fuerza oculta, exhortándolos a asumir una posición más noble, más heroica ante el destino... (Artaud en Braun, 1992, p. 229-230).

⁷⁷ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas: I. Representación Corporal*, p. 11-25.



El cuerpo social puede tornarse fácilmente en “cuerpo político” (Weisz, 1994). En concordancia con Antonin Artaud (2011), en Europa – Francia – principalmente: “...han olvidado también el uso del gazonate. Reducido de modo anormal, el gazonate ya no es un órgano, sino una monstruosa abstracción parlante; los actores franceses no saben hacer otra cosa que hablar.” (Artaud, 2011). En este sentido, Gabriel Weisz (1994) indica que el cuerpo político caracteriza a actores/bailarines que: “...demuestran su jerarquía por la cantidad de micrófonos o teléfonos que los rodean. Entre grupos tribales los penachos, bastones de mando y decoraciones especiales cumplen con la misma función.” (Weisz, p. 49).

El cuerpo social del actor se encuentra acompañado de otra capa de presencia de carácter político que simboliza la instalación e instauración de una teatralidad que busca convencer a las masas. El artista escénico hace uso de su corporalidad política, evocando una “teatralidad” (San Martín, 2021) visible en los altos dirigentes políticos de las sociedades más poderosas del mundo. En este punto se hace referencia a un “cuerpo-monumento” (Weisz, 1994) que también es político y social porque representa la asociación del actuante con una construcción, de tal modo que cada diez años de vida equivalen a un piso de este edificio simbólico que es el cuerpo social/político del actor/bailarín. Con el propósito de entender mejor esta corporalidad, es trascendental lo escrito por Weisz:

Los gobernantes imitan todo un esquema corporal, o mejor dicho, todo un castigo físico, que luego imponen – no sólo en sus propios estados – sino contra otros que no obedecen a sus modelos totalitarios. Deleuze y Guattari apuntan: “la función de la familia es retener.” (Deleuze y Guattari en Weisz, 1994, p. 15)...nuestros monólogos internos que versan sobre la seguridad e inseguridad del cuerpo. Los monólogos que luego condicionan nuestras actitudes hacia la libertad o pérdida de la misma... (...)...Es claro que un conocimiento del cuerpo, conduce a un acto político que guarda sus propios significados... (...)...Los medios ubican al cuerpo en un terreno del deseo...El cuerpo ideal de hombres y mujeres acostumbrados al mundo de la abundancia. (Weisz, 1994, p. 15-18).



Personajes de Cuerpos Sociales/Políticos/Simbólicos del montaje de la obra “Macbett” por Ionesco. (Miralles, 1974, p. 36).

De acuerdo con el parámetro anterior, el cuerpo social se convierte en cuerpo político al dejarse llevar por la avaricia, gula y soberbia con el fin de lucrar a como dé lugar. En virtud de esto, resulta esencial revivir la contribución escénica y corporal que hace Antonin Artaud al denunciar estrategias anticorporales de cuerpos sociales/políticos de personas que lideran el mundo. Artaud devela y acusa, a través de la capacidad pictórica de Vincent Van Gogh, dichas sociedades cuyos procedimientos anticorporales alejan, encarcelan y desactivan a las personas - artistas revolucionarias y revolucionarios – que no se conforman al sistema. El cuerpo social es político y simbólico debido a que se encuentra regido y regulado - y a veces, hasta reprimido y oprimido – por órganos y organismos limitantes, por lo tanto, Artaud manifiesta: “...Los organismos son los enemigos del cuerpo”. (Artaud en Weisz, 1994, p. 13). El cuerpo social es también político porque carece de un pensamiento mágico, vital para un verdadero y profundo conocimiento del cuerpo del artista escénico. Maurice Nadeau (1992) describe las principales características de la corporalidad social/política: “...la cobardía, la ferocidad, el cinismo, el desprecio por el pensamiento y sus valores, la omnipotencia de *la gidouille* (la panza)...tiranos y parásitos...”⁷⁸ (Nadeau en Braun, p. 66). En este sentido, los miembros líderes de clases burguesas ejercen su influencia política

⁷⁸ Edward Braun, *El Director y la Escena: Del Naturalismo a Grotowski: 4. Alfred Jarry*, p. 65-73.



negativa en el resto de la sociedad, propagando una corporalidad que reprime al artista verdadero que cada persona lleva dentro.

Bajo el marco conceptual de Weisz, el cuerpo social/político del actor/bailarín simboliza un cuerpo: "...definido por el mundo y que lo define – fuera del marco civilizado – como primitivo. Es un cuerpo que no se ha desarrollado, amorfo y lleno de carencias..." (Weisz, 1994). Esto equivaldría a definir al cuerpo social como un "cuerpo político" (Weisz, 1994) supuestamente "civilizado" (Weisz, 1994), el cual:

...redunda en la ilusión de pisar un terreno evolutivo, donde el "cuerpo civilizado" representa una entidad mejor dotada o con mayores ventajas en el plano del progreso... (...)...siempre listo para despojar a la naturaleza...Artaud arremete contra toda esa dimensión centralizada y especializada; estructura que sostiene las conductas particulares de las sociedades contemporáneas. (Weisz, 1994, p. 61).

Esta sofocante conducta del cuerpo social/político se vislumbra en la participación poética de Antonin Artaud (1994): "Mientras que el hombre se preocupe más de sí mismo, más preocupaciones escapan a la realidad del hombre, egocentrismo individualista y psicológico..." (Artaud en Weisz, p. 61). El cuerpo social/político/simbólico del artista escénico es un prisionero de las mismas circunstancias que él ha creado. Esta clase de corporalidad se caracteriza por verlo prácticamente todo en términos materiales, convencido que una gran fortuna de dinero podrá liberarle de todas las ansiedades.

Este cuerpo se destaca como "*homo oeconomicus*" (Miralles, 1974) que se auto-inmola en las fauces del caos enloquecedor del consumo de objetos poseedores y no poseídos, que han cambiado la valía del ser por la del tener y consumir, en vez de luchar por un armonioso conjunto de reposo auto-creador como el que ofrece el cuerpo sin órganos. Por ende, se percibe en el mundo un apetito desmesurado por el dinero, abundancia de bienes materiales, comida, envidiables lujos y todos los placeres carnales del cuerpo, por lo tanto se requiere releer el siguiente aporte de Artaud (2011): "...el mundo tiene hambre, y no se preocupa por



la cultura; y que sólo artificialmente pueden orientarse hacia la cultura pensamientos vueltos nada más que hacia el hambre.” Este tipo de corporalidad social/política/simbólica alude a una gula capital, un hambre constante en el cuerpo. Se concluye que el actuante social/político/simbólico se comporta tal y como los decepcionantes políticos corrompidos y corruptos: 1) llegan, 2) expresan, 3) manifiestan, 4) conmocionan y 5) huyen, pero con la diferencia de que el artista escénico no miente, como sí lo haría un “cuerpo político” (Weisz, 1994). Sin embargo, en concordancia con lo que plantea Leonard C. Pronko (1974), el teatro político – únicamente político –:

...rechaza la magia, la metafísica y recurre sólo a la razón crítica; por eso no puede ser más que un teatro superficial, al cortar los lazos con los orígenes: ceremonia, religión, celebración de la vida, enfrentamiento con los misterios del Universo.⁷⁹ (C. Pronko en Miralles, 1974, p. 124).

Este exceso de texto, de palabra, de verborrea, de demagogia que caracteriza al teatro político, sólo puede ser superado por la corporalidad emocional, cósmica y etérica del actor/bailarín, la cual será expuesta a continuación. Previo a finiquitar la descripción de este tipo de cuerpo, es imprescindible revisar la siguiente cita de Marcuse (1974):

La solución es una labor política. El silencio no es el de un monasterio Zen o de una comunidad mística; es el silencio que precede a la acción, a la acción liberadora; lo demás no es silencio, sino complacencia, desesperación o escapismo. (Marcuse en Miralles, 1974, p. 80).

Entonces, es momento ya de darle la bienvenida al siguiente subcapítulo: el cuerpo emocional/cósmico/etérico, que se rebela ante todo cuerpo social/político a favor de un simbólico proceso de separación, retorno, muerte y resurrección de las corporalidades sagradas del artista escénico.

⁷⁹ Alberto Miralles, *Nuevos Rumbos del Teatro: Hacia la Era de los Humanos al Instante: Todo es Arte, todo es Teatro. Armonía Universal*, p. 123-130.



2.2. El Cuerpo Emocional/Cósmico/Etérico del Artista Escénico:

El doctor/curandero Jorge Carvajal (2000) plantea: "...De la calidad de la circulación de la energía vital universal o *prana* a nivel del cuerpo etérico, depende la vitalidad del cuerpo físico."⁸⁰. El cuerpo etérico o cuerpo vital, es un campo de recepción, transformación y distribución de energía. Cuando todo el conglomerado de artistas se reúne con sus cuerpos a manifestarse en lo que se conoce como "*happening*"⁸¹ (Miralles, 1974), se visualizan corporalidades emocionales/cósmicas/etéricas. En el happening se gesta una actividad revolucionaria, una revolución corporalmente liberadora: espectadoras y espectadores se convierten en actrices, actores, participan con su cuerpo y todos sus sentidos en este acontecimiento parateatral. Los participantes del happening, una vez liberados del eje teatral, del orden y de la profesionalidad, se entregan a lo espontáneo, intentando descubrir las seculares inhibiciones que les impedían comunicarse.

El cuerpo emocional es también cósmico porque vincula sus órganos vitales a una anatomía mágica presente en el cosmos externo al actor. El cosmos se encarga de reunir actrices, bailarinas, actores y bailarines, y las auras que irradian constituyen el cuerpo etérico. Dicho cuerpo no puede verse, está hecho de energía pránica, y una de las propiedades esenciales que diferencian al cuerpo emocional/cósmico/etérico de la corporalidad social anterior es la presencia palpable de un pensamiento mágico que introduce por primera vez el tema del despojo corporal. Para que este despojo ocurra y se liberen los órganos del actor/bailarín se requiere de un adiestramiento especial que implica considerar a la respiración como herramienta imprescindible de concentración y reeducación de los órganos tonalli, teyolía e ihíyotl, los cuales transmutarán en entidades anímicas.

⁸⁰ Jorge Carvajal, *Por los caminos de la Bioenergética: Un Arte de Curar: 3ra. Parte: Estructura Energética del Ser Humano: Cuerpo Físico-Etérico*, p. 158-213: Todo es energía. La energía es la materia prima para ser elaborada; el resultado será una casa, una flor, una emoción. La energía vital disponible en la naturaleza y adaptada a cada forma se ha denominado *prana*. Cada ser recibe prana, lo utiliza y lo emite transformado en otra variedad de prana, combinación de la energía entrante con su propia vibración. Todo se comporta en la cascada de la única vida como portador de energía; la irradiación de cada ser es su atmósfera energética. (Carvajal, 2000, p. 159).

⁸¹ Alberto Miralles, *Nuevos Rumbos del Teatro: La Corporeidad del Irracionalismo: Escuchar las imágenes, ver las palabras, tocar la música*, p. 19-23: ...Con frecuencia esta forma libre (el happening) queda por completo encerrada en los mismos símbolos obsesivos: harina, pasteles de nata, rollos de papel, la acción de vestirse, desnudarse, endomingarse, volverse a desnudar, cambiarse de ropa, hacer aguas, tirar agua, soplar agua, abrazarse, rodar, retorcerse...el frenesí de quien provoca la conmoción intimide al conmocionado hasta convertirlo en otra forma de público mortal...el happening intenta ser un nuevo objeto, una nueva construcción introducida en el mundo, para añadirse a la Naturaleza, para afincarse en la vida cotidiana...son reuniones sociales deliberadamente construidas, que buscan una invisibilidad para penetrar y animar lo ordinario. (Brook, 1997, p. 70-73).



Durante la preparación específica del actor/bailarín para un “cuerpo sin órganos” (Artaud en Weisz, 1994, p. 37), la respiración se convierte en un maestro vitalicio del proceso de adiestramiento que le permite al artista escénico evolucionar de una corporalidad social/política/simbólica a la corporalidad emocional/cósmica/etérea, tal y como confirma Antonin Artaud:

...el actor labra su personalidad con el agudo filo de la respiración...Por medio de la respiración, el actor puede alcanzar un sentimiento que él no conoce...a veces es necesario describir raros estados que no se han desarrollado. La respiración acompaña al sentimiento y es posible penetrar en el sentimiento por medio de la respiración... (Artaud, 2011, p. 176).⁸²

Aquí se trata de que el actor respire con todo su cuerpo para generar otra presencia. Cuando el cuerpo del actor ha sobrepasado las fronteras impuestas por las prejuiciosas sociedades del mundo en búsqueda de una expresión auténtica, el actor/bailarín llega a usurpar su propia presencia física. No obstante, el actor primero debe reconocer plenamente su cuerpo emocional antes de emplear su voz, tal como lo indica Vsevolod Meyerhold:

...una fría creación de palabras libres de todo trémolo, y del acostumbrado sollozo. Una total ausencia de tensión y de entonación lúgubre”. Los gestos histriónicos convencionales fueron reemplazados por...“...el temblor interior de la vibración mística que es comunicado a través de los ojos, los labios, el sonido y la forma de expresión: la calma exterior que oculta emociones volcánicas, bajo un aspecto de liviandad y espontaneidad. (Meyerhold en Braun, 1992, p. 140).

Del mismo modo que Meyerhold, innovador teatral ruso, se concuerda que el artista escénico debe aprovechar al máximo el poder expresivo de sus corporalidades para potenciarlas y

⁸² Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble: 12. Un Atletismo Afectivo*, p. 171-181: ...la preparación del oficio del actor...el conocimiento de las respiraciones aclara el color del alma...puede estimular el alma, facilitar su expansión...el aliento reanima la vida, la hace arder en su propia sustancia. Lo que la respiración voluntaria provoca es una respiración espontánea de la vida... (...)...Una emisión del aliento repetida siete y doce veces nos prepara para gestos de cualidad sutil, para desesperadas reivindicaciones del alma...Nos servimos de nuestro cuerpo como de una criba por donde pasan la voluntad y el relajamiento de la voluntad. (Artaud, 2011, p. 175-178).



matizarlas con su bagaje vivencial, su memoria emotiva y los antecedentes del personaje a interpretar. Se requerirá de arduo trabajo, constancia, disciplina, puntualidad y mística. El visionario adiestramiento actoral/danzario para un cuerpo sin órganos se ejecuta desde la corporalidad emocional/cósmica/etérica, partiendo de la subyacente premisa artaudiana:

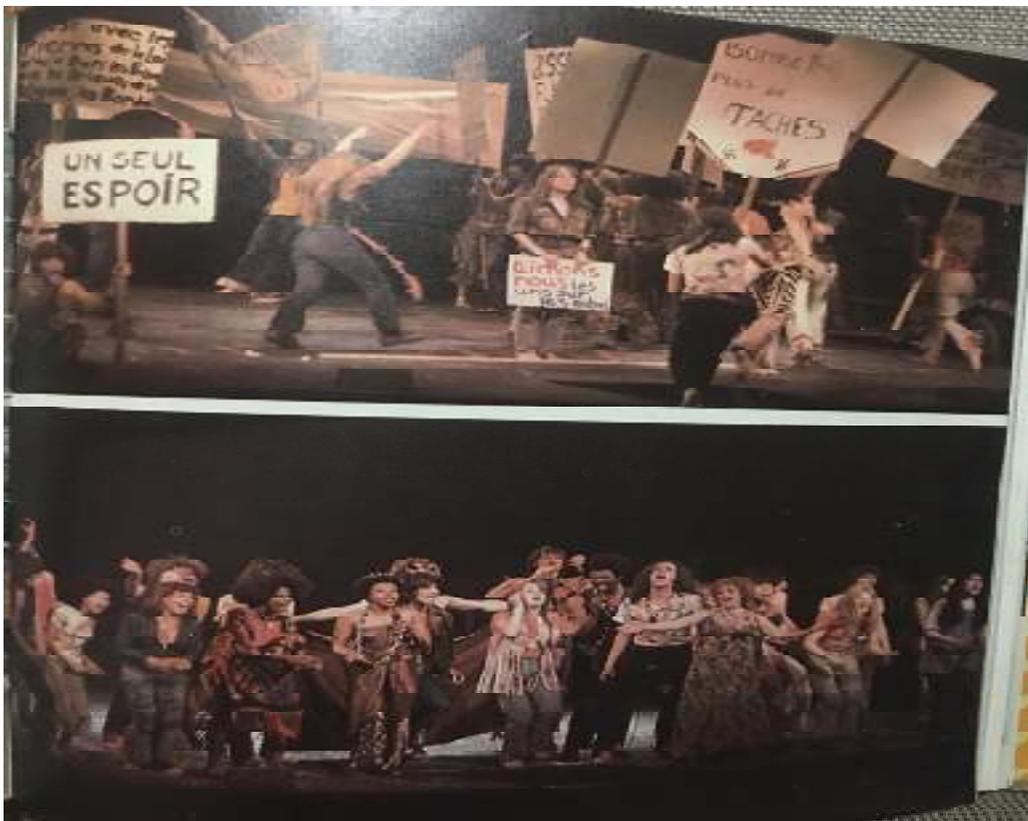
...un séptimo estado más allá de la respiración, el estado de Sattva, uno lo manifiesto a lo no manifiesto... (...)...aunque el teatro sea el símbolo perfecto y más completo de la manifestación universal, el actor lleva en sí el principio de ese séptimo estado, de ese camino de sangre por el que entra en todos los otros, toda vez que sus órganos en potencia despiertan de su sueño... (Artaud, 2011, p. 177).

Se trata, entonces, de que actores/bailarines produzcan reivindicaciones corporales, invitando al público a desnudarse, a subir al escenario, a desinhibirse, desarrollando un Teatro de terapia, y todo esto también caracteriza a las corporalidades emocionales/cósmicas/etéricas, las cuales viven un Teatro del Cuerpo como una comunidad nómada en “convivio” (San Martín, 2021) a través de un teatro físico que:

...Viaja por el mundo de acuerdo con sus propias leyes que, a menudo, están en contradicción con las del país donde se encuentra. Dicho grupo proporciona un completo modo de vida a cada uno de sus miembros, unos treinta hombres y mujeres que viven y trabajan juntos, hacen el amor, engendran hijos, interpretan, inventan obras, realizan ejercicios físicos y espirituales, comparten y discuten todo lo que se pone en su camino...se unen en una tres necesidades: existe para interpretar, se gana el sustento y sus interpretaciones contienen los momentos más intensos e íntimos de su vida colectiva. (Brook, 1997, p. 79-80).⁸³

Para Grotowski (1974), este tipo de comunicación meta-literaria, esta manifestación corporal es: “...una forma de psicoterapia social.” (Grotowski en Miralles, 1974, p. 102).

⁸³ Peter Brook, *El Espacio Vacío: Arte y Técnica del Teatro: 2da. Parte. El Teatro Sagrado*, p. 79-81: ...diferente unidad y una tensión distinta...la expresión de la irresoluble búsqueda de una santidad eternamente indefinida...La búsqueda de la santidad sin tradición, sin fuente, obliga a volver a muchas tradiciones, a muchas fuentes: yoga, zen, psicoanálisis, libros, rumor, descubrimiento, inspiración; rico pero peligroso eclecticismo...Sustraer, despojar, sólo puede realizarse a la luz de alguna constante... (Brook, 1997, p. 79-81).



"Hair" (Miralles, 1974, p. 102) fue el primer espectáculo musical que abordó temas reservados para las obras de protesta o denuncia social. El éxito residió en su brillantez, en la fuerza de su música y en la mezcla de enérgica sátira; y la incommensurable y desbordante alegría del mundo hippy, que inunda de pasión, respeto, amor, unidad y entrega la conexión entre el cuerpo emocional/cósmico/etérico de actrices, actores y el cuerpo cósmico de cada personaje concebido.⁸⁴

Se denota la existencia de un cuerpo emocional/cósmico/etérico cuando el artista escénico es enteramente consciente de su cuerpo, de su alma, de su espíritu, de su carácter, de su esencia, de sus defectos de carácter y de sus virtudes con la totalidad de su cuerpo y todo su ser, facilitando que su cuerpo recobre un nuevo vigor y rigor. Este riguroso vigor debe ser eminentemente corporal, y parte del próximo parámetro:

La próxima generación necesita que le digan que la verdadera lucha no es una lucha política, sino una lucha para terminar con la política. Hay que ir de la política a la metapolítica. De la política a la poesía. (Brown en Miralles, 1974, p. 81).

⁸⁴ Alberto Miralles, *Nuevos Rumbos del Teatro: Teatro Campesino: Performance Group*, p. 100-102.



El panorama descrito se aprecia en los originales e impactantes eventos de Kirby, Schechner, Kaprow, Lebel y Oldenburg, artistas escénicos herederos del dadaísmo⁸⁵.

El cuerpo emocional del actor/bailarín se denomina así porque se vincula con las emociones de la naturaleza, de ahí su otro nombre, *cuerpo cósmico*. La corporalidad emocional/cósmica/etérica del artista escénico expresa la necesidad de crear una comunidad basada en la cooperación y no en la competencia, otorgando valor primordial a los derechos personales que han sido postergados por los derechos de propiedad, apoyándose en la ley del amor y no en la de la jungla. En concordancia con Gabriel Weisz: “...El cuerpo cósmico y el emocional funcionan de manera complementaria, esto se debe a la influencia cósmica sobre la identidad de cada emoción y sus implicaciones simbólicas.” (Weisz, 1994).

Como consecuencia, el cuerpo etérico del actor es un cuerpo altamente sensible que capta y reacciona, rechazando la tecnología para hallar de nuevo su creatividad en un arte corpóreo íntimamente vinculado con la naturaleza y sus habitantes. El cuerpo emocional del artista escénico es cósmico porque se emancipa y se rebela, asumiendo una radical actitud de sublevación corporal instaurada ya desde 1909, año en que el artista de vanguardia Marinetti proponía lo siguiente: “Puesto que la literatura ha significado hasta ahora la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño, nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, la bofetada y el puñetazo.” (Marinetti en Miralles, 1974, p. 42).

En cuanto a este aspecto, lo que Marinetti⁸⁶ establece se puede hallar en el Teatro Oriental que cautivó a Antonin Artaud. La Compañía del Teatro Balinés que actuó en París durante la Exposición Colonial de 1931 le impresionó tanto, que, a partir de esa fecha, Artaud comenzó a criticar ferozmente toda la mentalidad y filosofía del teatro europeo, evidenciadas en la

⁸⁵ Alberto Miralles, *Nuevos Rumbos del Teatro: Escuchar las Imágenes, Ver las palabras, Tocar la Música...*, p. 19-23. El dadaísmo es un movimiento artístico de vanguardia que proclama el elemento lúdico como fórmula de vivir, es el arte del “*dadá*” (Miralles, 1974, p. 22). Es el arte del sentido en el sinsentido. Este movimiento fue fundado en el café Voltaire de Zúrich, en 1916. El dadaísmo es antecesor del surrealismo.

⁸⁶ Alberto Miralles, *Nuevos Rumbos Del Teatro: El Teatro de lo Invisible-hecho visible*, p. 39-43: Marinetti es un exponente italiano del teatro de vanguardia de inicios del siglo XX. Su labor artística...“...era una llamada a la violencia - física, síquica y metafísica – como antídoto de tradiciones y prejuicios.” (Miralles, 1974, p. 41).



expresión literaria, que, como ya se ha investigado, era la enemiga capital de sus experiencias artísticas previas.

Con respecto a la corporalidad emocional/cósmica/etérica, el antropólogo teatral Gabriel Weisz manifiesta: "...el *cuerpo emocional* conlleva la ubicación y características mágicas de un órgano o alguna parte del cuerpo. El cual adopta el carácter de un mapa somático donde se localizan distintos estados emocionales." (Weisz, 1994). Antonin Artaud (2011) amplía detalladamente esta localización cósmica de los órganos en la fase de despojo del artesano corporal:

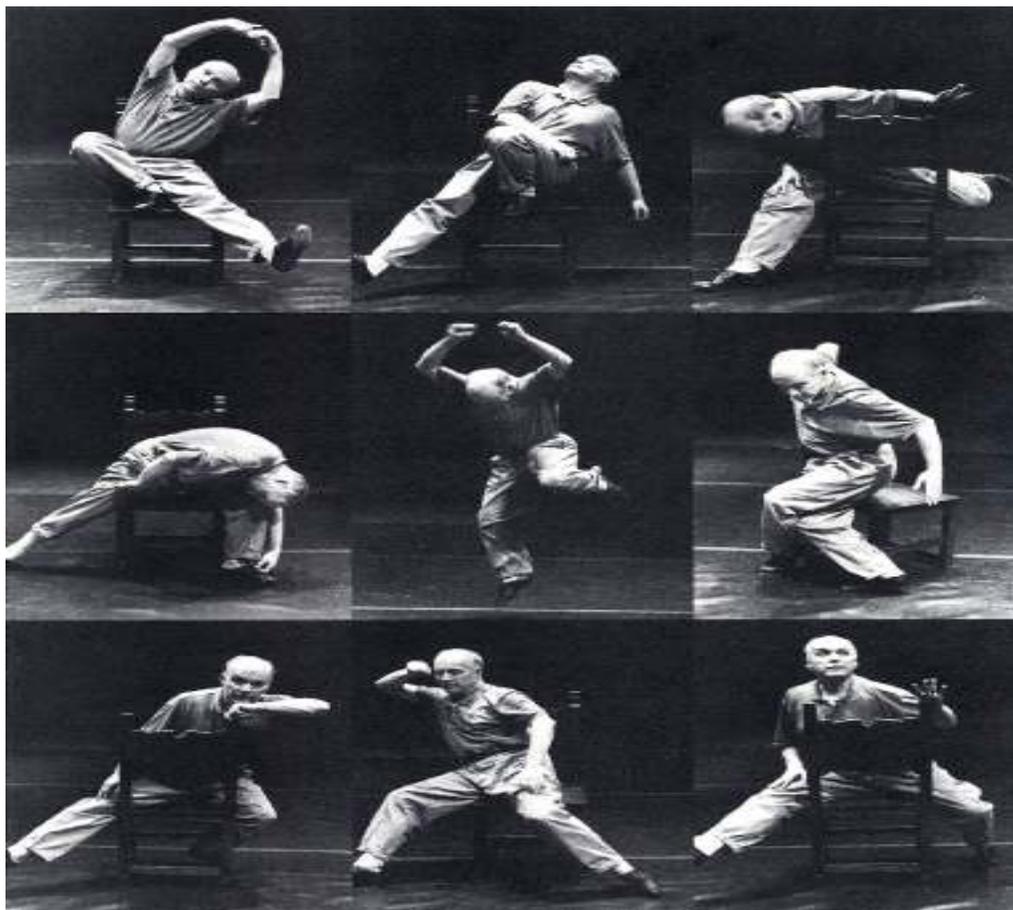
...Nos servimos de nuestro cuerpo como de una criba por donde pasan la voluntad y el relajamiento de la voluntad... Lo importante es cobrar conciencia de las localizaciones del pensamiento afectivo... (...)...habrá como un brote de vacío en el lugar donde estaba la tensión... Tomar conciencia de la obsesión física, de los músculos estremecidos por la afectividad... desencadenar esta afectividad en toda su potencia,... otorgarle una amplitud sorda, pero profunda y de una violencia desacostumbrada... cualquier actor..., puede aumentar, por medio de este conocimiento físico, la densidad interior y el volumen de su sentimiento, y a esta toma de posesión orgánica sigue una expresión plena. (Artaud, p. 178-179).

Bajo este marco artaudiano de manifestación corporal, es fundamental que actores/bailarines revisen cuidadosamente los parámetros de adiestramiento artaudianos acerca del esfuerzo físico requerido para gestar un sentimiento telúrico de desprendimiento de sus órganos; en este sentido Artaud determina:

...todo horadante sentimiento femenino (sollozo, desolación, jadeo espasmódico, estado de trance) vacía al hombre a la altura de los riñones, en el lugar exacto donde la acupuntura china alivia la congestión del riñón... Otro punto irradiante: el punto de la cólera, del ataque, del mordisco, es el centro del plexo solar. Allí se apoya la cabeza para lanzar moralmente su veneno... (..)... Hay 380 puntos en la acupuntura china, con 73 principales



que se usan en la terapéutica común. No hay en nuestra humana afectividad tantos puntos de expresión...Hay menos puntos de apoyo que puedan ser útiles al atletismo del alma...El secreto es exacerbar esos puntos como si uno estuviese desgarrándose los músculos...El resto se hace con gritos. (Artaud, 2011, p. 179-180).



Demostraciones corporales del actor/mimo Thomas Leabhart. (Como un juego sintáctico para usted, lectora, lector, se le invita a denotar el similar parecido de Leabhart, con el famoso y desaparecido actor argentino Abel Sáenz Bühr, “El Romancero Sáenz”, maestro de Teatro del autor de esta tesis.)

Artaud actuó con Lugné-Poe, observó sus producciones teatrales, siendo influenciado por el movimiento simbolista. Este movimiento escénico aplicado en el cuerpo del actor/bailarín manifiesta: “...un teatro de múltiples resonancias, un teatro donde la mayor virtud de los actores será la modestia.” (Robichez en Braun, 1992, p. 57). Esta cita reafirma el famoso principio minimalista de que la pobreza es la que crea verdadera riqueza, riqueza espiritual, mediante una economía de palabras, movimientos y gestos; y, bajo este marco, el cuerpo emocional/cósmico/etérico del actor debería utilizarse fuera del escenario con el fin de



oponerse a las fuerzas sociales y políticas del conservadurismo. Con el objetivo de fabricar esta anarquía corporal sin órganos en el personaje del artista escénico, es vital que cada órgano se suplante por una gran pasión o sentimiento transcendental, para lo cual Artaud dictamina:

El punto del heroísmo y de lo sublime es también el de la culpa. Allí donde nos golpeamos el pecho. El lugar donde hierve la cólera... Pero donde la cólera avanza, la culpa retrocede; tal es el secreto de lo vacío y de lo lleno... Una cólera sobreaguda, que se despedaza a sí misma, se inicia con un neutro crujiente y se localiza en el plexo por medio de un vaciado rápido y femenino; luego, bloqueada por los dos omóplatos, se vuelve como búmeran emitiendo un chisporroteo masculino, que se consume sin avanzar. Para perder su agresividad, conserva la correlación de la respiración masculina: expira con encarnizamiento. (Artaud, 2011, p. 179-180).

Este aporte artaudiano es crucial porque anticipa un vaciamiento de órganos que caracterizarán a la siguiente corporalidad: el cuerpo mágico/híbrido/planta-animal. El artista escénico con corporalidad emocional/cósmica/etérica debe aprehender y aplicar la siguiente consigna artaudiana:

...hay que identificar poesía y ciencia... Toda emoción tiene bases orgánicas. Cultivando la emoción en el cuerpo recarga el actor la voltaica densidad... Conocer de antemano los puntos del cuerpo que es necesario tocar es arrojar al espectador en trances mágicos... Conocer las localizaciones del cuerpo es pues forjar otra vez la cadena mágica... Y en el jeroglífico de una respiración yo puedo recobrar una idea del teatro sagrado... Nadie sabe gritar en Europa... han olvidado que cuentan con un cuerpo en el teatro... (Artaud, 2011, p. 181).

Efectivamente, el actor/bailarín debería construir alianzas mucho más efectivas con la Expresión Corporal, la Danza Moderna, Contemporánea, Técnica Clásica de Ballet, Danza Folclórica, Teatro Gestual, Teatro Corporal, Pantomima, Música, Canto, con el principal



objeto de tejer lenguajes telúricos corporales de tal magnitud que muevan el suelo emocional, el piso, el metro cuadrado de emociones habitado por el público.

Adicionalmente, todo actuante/danzante debería conformar su cuerpo emocional/cósmico/etérico de acuerdo con el criterio corporal barbiano expuesto por Varley:

Hacer acciones ayuda a mi cuerpo a estar entero. Pienso que en teatro una acción no debe ser necesariamente realista, sino real: debe recrear en la escena un equivalente de las fuerzas activas en la vida de todos los días...acciones reales...precisión y decisión...El cuerpo de una actriz que acciona en escena me parece entero, o sea, preciso y decidido, cuando no percibo bloqueos – especialmente en las rodillas, en el pecho y en el cuello – que obstaculizan el flujo dinámico y el pasaje de energía entre una parte y otra parte del organismo. Los movimientos de los pies, de los dedos de las manos y de los ojos están conectados por una corriente invisible y sin embargo perceptible que atraviesa incesantemente al torso como una linfa vital. La columna vertebral asume una posición elástica que no frena el curso de la respiración ni la soltura de la musculatura...Las acciones de las extremidades están conectadas al torso y a la pelvis. Los movimientos de los brazos, de las piernas y de la cabeza parten de un centro que está situado en el tronco o provocan una consecuencia en él. Si la posición de una parte de mi cuerpo es exagerada al máximo, debo encontrar un contrapunto que mantiene la estabilidad y la presteza de la acción...Mantengo siempre una conexión que fluya desde los pies hasta la mirada. (Varley, 2008, p. 70-71).

Todas las corporalidades que el actor/bailarín estará en capacidad de encarnar, personificar, manejar, expresar y comunicar al culminar este exhaustivo estudio deben partir de una base “etnodramática”⁸⁷ (Weisz, 1994) que contemple la valiosísima sabiduría chamánica náhuatl. La representación etnodramática se expande hacia toda una: “...estructura mítica ligada a una serie de técnicas corporales y al protagonista del rito que puede ser el chamán o el

⁸⁷ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas: Apéndice C: Elementos para una Teoría de la Representación*, p. 169-180: De acuerdo con Weisz: “...la representación etnodramática aborda el ámbito ritual y sagrado del chamán...El ritual chamánico alude a espacios sagrados, habitados por los dioses, o bien, a una serie de personificaciones emocionales...el chamán puede ser espectador y participante en sus propias visiones.” (Weisz, 1994, p. 169).



curandero.” (Weisz, 1986). Sintonizando con Weisz, el Teatro tradicional, a diferencia de la manifestación etnodramática, emerge de conflictos ideados por una dramaturgia, los cuales son interpretados por un grupo de actrices, actores y un público que responde al espectáculo. A tal efecto, es imprescindible que el actor/bailarín evoque un ritual chamánico con todo su cuerpo, con la meta de re-descubrir espacios sagrados, convergiendo con toda una serie de personificaciones emocionales de entidades anímicas, las cuales pueden palpase desde el cuerpo mágico, el cuerpo sagrado, y el cuerpo surreal, estados corporales que serán detallados en las próximas secciones.

2.2.1. Antonin Artaud: El Metafísico Del Teatro.



Antonin Artaud en distintos períodos de su fructífera y abundantemente mística existencia. (Fotografías de Mantegna, París, 1974).⁸⁸

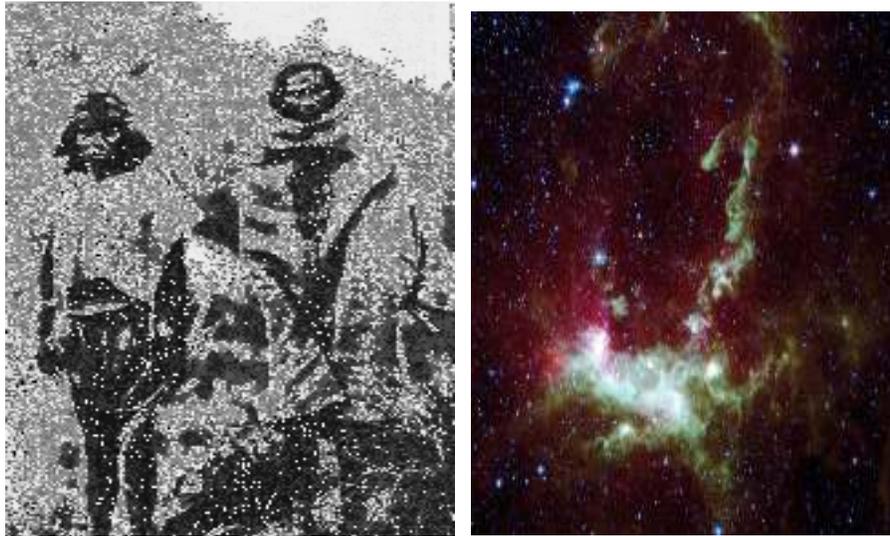
Se trata pues de hacer del teatro, en el sentido cabal de la palabra, una función; algo tan localizado y tan preciso como la circulación de la sangre por las arterias, o el desarrollo,

⁸⁸ Alberto Miralles, Manuel Salvat, et. al., *Nuevos Rumbos del Teatro: La Corporeidad del Irracionalismo: El Teatro de lo Invisible-Hecho Visible*, p. 9, 39.



caótico en apariencia, de las imágenes del sueño en el cerebro, y esto por un encadenamiento eficaz, por un verdadero esclarecimiento de la atención. (Artaud, 2011, p.17).

Antonin Artaud es considerado y reconocido como el puente entre tres ejes culturales escénicos distintos: la cultura teatral oriental, la cultura chamánica-etnodramática y la cultura teatral occidental. Su imponente obra es la de un rebelde atacado por una cultura que no tolera las diferencias y que ahora padece el colapso de todas sus ideologías.



Integrantes de la comunidad Tarahumara/Rarámuri y Constelación Telúrica Ancestral. (Fotografías Rarámuris, Sonora, México).



El genio Antonin Artaud y otro retrato anónimo de él y su alter-ego "Antonin Nalpas"⁸⁹ (Weisz, 1994, p. 128).

⁸⁹ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Antonin Artaud y distintas Culturas Chamánicas: VI. Las Mentes de Antonin Artaud*, p. 128: "...Artaud firma su carta como Antonin Nalpas...el cambio de nombre...un cambio en la manera de ver las cosas..." "...porque siempre me pareció imposible que Dios fuera la causa de cómo vemos al mundo." (Artaud en Weisz, 1994, p. 128).

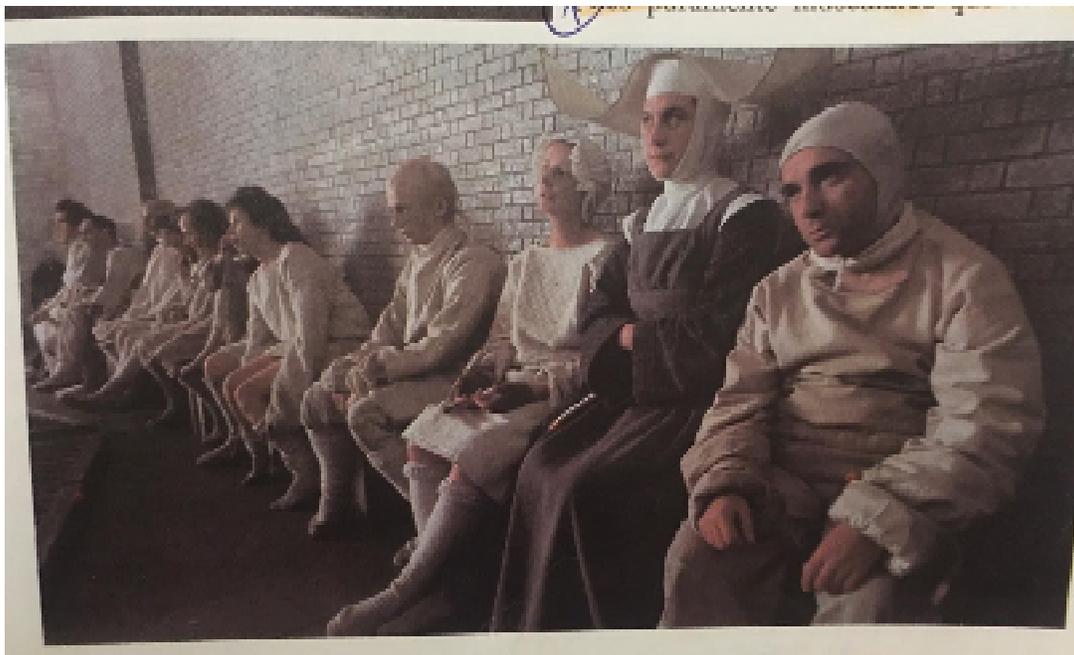


Antoine Marie Joseph Artaud Nalpas fallece en París el 3 de Marzo de 1948 a la edad de cincuenta y un años. Nadie había intentado involucrar de una manera global a todo el público como lo requería Artaud. En este punto radica el sentido profundo de su teatro y de todas sus obras, personajes, nociones, viajes, poemas y manifiestos, que han ejercido trascendental influencia y místico influjo en directoras, directores, actrices, actores, de teatro moderno y contemporáneo; desde el *Théâtre du Soleil* al *Bread and Puppet*, del *Living Theatre* al *Grand Magic Circus*, desde Brook a Grotowski y Barba, consagrándose así, Antonin Artaud, como fuente inagotable de inspiración para las artes escénicas y todo arte en general. El afamado actor, mimo y director Jean-Louis Barrault le confiere a Artaud, su gran amigo, el título de “el Metafísico del Teatro” debido a todos sus innovadores aportes.

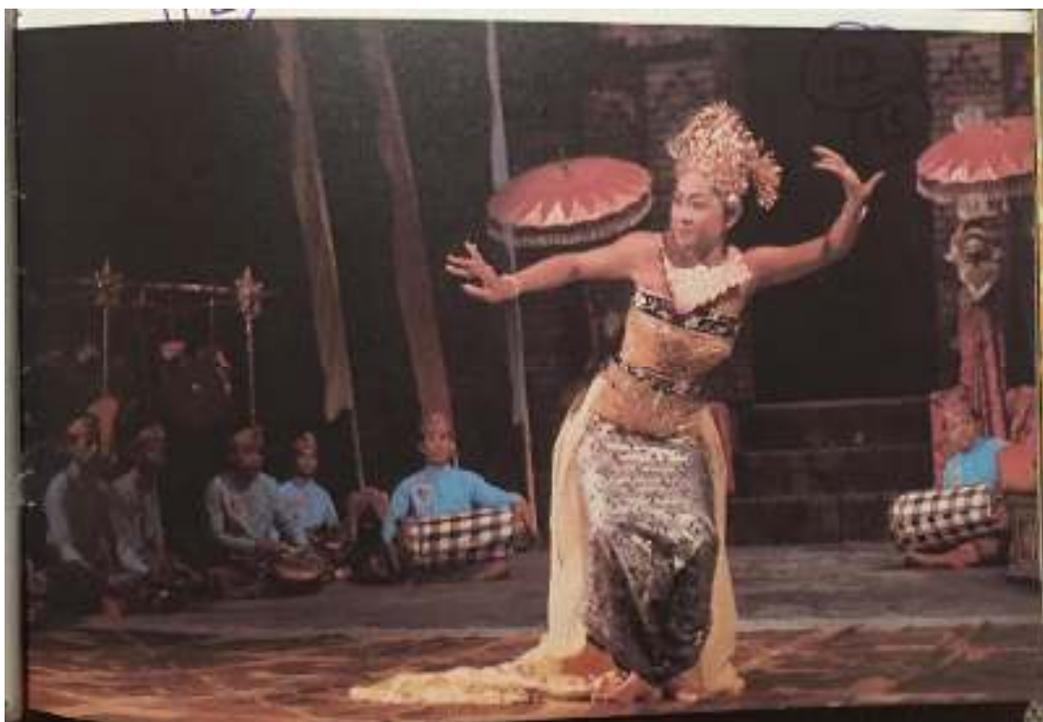
En virtud de esto, el Teatro de Artaud se distingue de los demás estilos y géneros teatrales porque trasciende los linderos de la cuarta pared imaginaria, involucrando al público en su totalidad, generando catarsis mayores que calan en lo más recóndito del cuerpo del actor/bailarín y del espectador.



Artista escénica Ma. Soledad Vivero luciendo una corporalidad emocional/cósmica con influencias artaudianas.



“*Marat-Sade* viene a ser la síntesis de diversas estéticas – Absurdo, teatro épico, crueldad artaudiana, etc. -, y acaso la separación de todas ellas. En la fotografía, *Marat-Sade*, de Peter Weiss, en un montaje de Peter Brook.” (Miralles, 1974).



Bailarina/Actriz del Teatro de Bali, el Teatro Balinés. (Fotografías Bali Studios, 2018, p. 43).

Al contemplar estos exóticos retratos de funciones del Teatro Balinés tan admirado y sublimado por Artaud, se perciben *mudras* o posiciones simbólicas de las manos de las



danzantes, cuyas formas originales han sido mantenidas y preservadas intactas generación tras generación.

El cuerpo emocional/cósmico/etérico del actor/bailarín conjura un espectáculo corporal que interactúa con los siguientes elementos:

...la Danza, del Canto, de la Pantomima y en algo del Teatro...restituye el Teatro mediante ceremonias de probada eficacia, y sin duda milenarias, a su primitivo destino, y se nos presenta como una combinación de todos estos elementos, fundidos en una perspectiva de alucinaciones y de temor. Todo en ellos es regulado, impersonal; no hay un movimiento de músculos ni de ojos que no parezca responder a una especie de matemática reflexiva que todo lo sostiene y por la que todo ocurre...en esta despersonalización, en estas expresiones puramente musculares que son como máscaras sobre los rostros, todo tiene su significado, todo produce el máximo efecto. (Artaud en Miralles, 1974, p. 42-46).

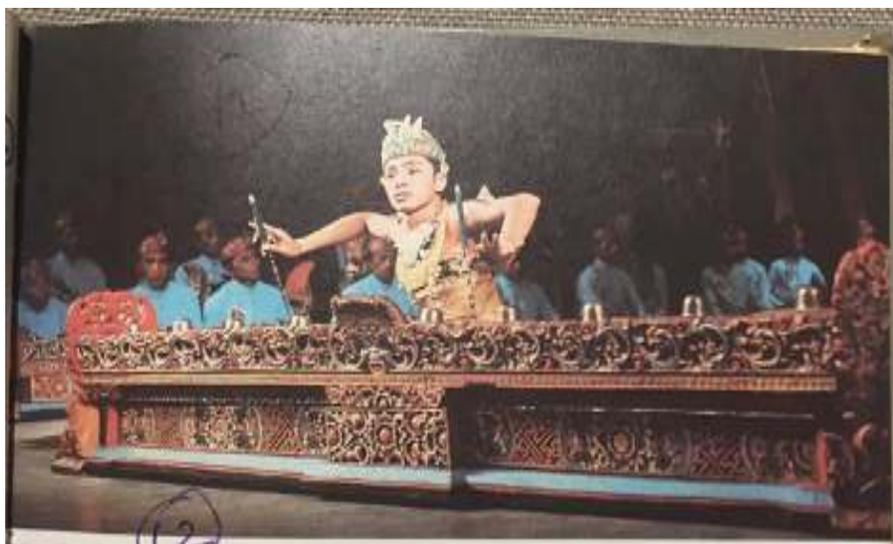
Antonin Artaud preveía la ruina del teatro verbal, por lo que en su época fue tildado como poseedor de una “lúcida anormalidad”⁹⁰ (Miralles, 1974), la cual le inspiró a concluir la próxima sentencia a favor de una corporalidad emocional/cósmica/etérica: “Un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de anti-poetas, de positivistas, es decir: occidental.” (Artaud en Miralles, 1974, p. 46).

⁹⁰ Alberto Miralles, *Nuevos Rumbos del Teatro: La Corporeidad del Irracionalismo: El Teatro de lo Invisible – hecho Visible*, p. 39-52.



Parte del elenco (personajes con cuerpos emocionales/cósmicos/etéricos) de *Marat-Sade* de Peter Brook rescatando el estilo teatral artaudiano. (Miralles, 1974).

Conforme al párrafo anterior, el artista escénico contemporáneo se ve obligado a darle una nueva significación a su cuerpo emocional/cósmico/etérico para que transite hacia un nuevo estado corporal: el cuerpo mágico/híbrido/planta-animal, logrando que emerja un ritual de confrontación entre el cuerpo del actor y el cuerpo del espacio físico, el cual se convierte en espacio escénico en cuanto el artista lo habita. La escena corporal es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado y que se le permita hablar su propio lenguaje específico, dicho lenguaje concreto, destinado a los sentidos e independiente de la palabra, tendrá que satisfacer todos los sentidos humanos hasta ahora descubiertos y desarrollados.



Artesano Corporal del Teatro Balinés que tanto influyó en el Teatro de Artaud. (Miralles, 1974, p. 43).



Bajo este parámetro, la corporalidad emocional/cósmico/etérica incorpora diversas corrientes de pensamiento, filosofías, prácticas saludables, ritos ancestrales, pasión por la música que se hace tangible en los diferentes estilos y gustos musicales de cada actor: meditación, yoga, importancia y conciencia de reencarnación, karma, vidas pasadas y futuras, el alma y todo aspecto espiritual del ser humano. Además, el cuerpo emocional/cósmico/etérico del actor/bailarín es un puente de transición para acceder a un nuevo tipo de corporalidad mágica que se nutre de los seres - plantas y animales de poder - de sabiduría ancestral vinculados a cada artista escénico mediante la filosofía del nagualismo/tonalismo. Dicha corporalidad es el cuerpo mágico/híbrido/planta-animal.

Ahora, con la finalidad de transitar a un cuerpo mágico/híbrido/planta-animal, resulta elemental habilitar la atmósfera planteada por el filósofo Norman Brown (1974): “Ceremonia es la manera en que los hombres siempre vuelven a ver el mundo de los fenómenos. Cuando estamos perdidos, volvemos al Centro.” (Brown en Miralles, 1974, p. 136):⁹¹

...ante la necesidad de admitir el empuje de otras civilizaciones, se ha creado la fórmula de compromiso de una liturgia pagana con rico ceremonial, donde los dogmas son laicos, es decir sociales: libertad, justicia, fraternidad, paz, y la *hibris* – el exceso – serán la injusticia, la represión, la guerra, el hambre, la lucha de clases. Con ellos, el Teatro acaso recobre la verdadera dimensión de su función: representar al hombre en su indivisible totalidad, con todas las relaciones vegetales, animales, espirituales y suprasensibles. (Miralles, 1974, p. 136).

Se concluye que el cuerpo emocional/cósmico/etérico del artista escénico inicia una interminable conexión con la naturaleza, con la familia, familias, sociedades, naciones y todo el cosmos circundante, optimizando de este modo el desarrollo de un personaje con una corporalidad de carácter mágico. Esta corporalidad ha abierto el sendero de las tres subyacentes corporalidades sin órganos para el personaje escénico que construya el actor: el

⁹¹ Alberto Miralles, *Nuevos Rumbos del Teatro: Hacia la Era de los Humanos al Instante: Actuar no Existe, Uno Representa lo que Es: Espectoactuautores: La Participación se ha convertido en Comunión*, p. 79-140: El cuerpo emocional/cósmico/etérico de actrices, bailarinas, actores y bailarines se percibe mejor en conjunto; como cuando un gran colectivo teatral/danzario propone: “...dar una significación trascendente de violencia crítica contra el consumismo norteamericano...el misterio, el esoterismo, la irracionalidad de la instantaneidad inexplicable...como si estas manifestaciones parateatrales abrieran...nuevos caminos a la percepción...” (Miralles, 1974, p. 140).



cuerpo mágico/híbrido/planta-animal, el cuerpo ritual/sagrado/glorioso y el cuerpo surreal/poético/onírico.



La actriz, el actor del Living Theater; no es una actriz, no es un actor; es un creyente, es una creyente; y esta es la entrega corporal que debería ser asimilada por cualquier actor. (Miralles, 1974).

2.3. El Cuerpo Mágico/Híbrido/Planta-Animal del Actor/Bailarín:

El cuerpo mágico antecede al cuerpo ritual. Para obtener un cuerpo mágico el actor/bailarín debe expulsar su esquema corporal tradicional. El cuerpo mágico trasciende al cuerpo social y al cuerpo emocional en virtud de que, según Weisz (1994), el cuerpo mágico: "...puede contactarse con los espíritus y realizar tareas que un cuerpo normal no puede hacer, como volar y transformarse en animal." El cuerpo mágico está también constituido por fuerzas sobrenaturales que provienen del exterior y que se manifiestan en un determinado momento. Esto fue experimentado al trotar completamente desnudo acompañado de dos perros de montaña a varios kilómetros de la civilización, hubo una conexión telúrica con el entorno y los perros que posibilitaron la identificación con un animal de poder, el lobo; emergiendo, de este modo, una corporalidad mágica/híbrida/humano-animal.



El cuerpo mágico es un cuerpo híbrido que incluye las siguientes sub-clasificaciones: humano/animal, animal/humano, humano/planta, planta/humano y planta-animal-humano⁹². El cuerpo mágico pertenece a una lógica de dualidad mitológica, mágica, chamánica, divina y musical de origen ancestral. Armonizando con Gabriel Weisz: "...el *cuerpo híbrido* pudo haberse originado de las necesidades humanas para establecer un contacto cercano con algún animal." (Weisz, 1994). En sintonía con Peter Brook, es imprescindible la magia en el Teatro Corporal, la magia de la sabiduría ancestral de otras especies hermanas: plantas, animales, peces, aves, anfibios, insectos, mamíferos, etc. La humanidad confunde la magia⁹³ con el truco y mezclan desesperadamente el amor con el sexo, la belleza con el esteticismo, por lo cual se vuelve prioritario el regreso a las raíces mágicas del cuerpo del artista escénico en estos tiempos de reinvención artística.

En esta sección dedicada a la corporalidad mágica/híbrida/planta-animal del actor/bailarín, es indispensable tener en cuenta que la cultura olmeca otorgaba vital importancia al jaguar, en virtud de que en las estatuillas antropomorfas denominadas *cara de niño* se aprecian los rasgos felinos del jaguar (animal ancestral de poder), los cuales se observan en: "...las cejas, labios y comisuras hacia abajo." (Piña Chán en Weisz, 1994, p. 166), evocando el "híbridismo corporal"⁹⁴ (Weisz, 1994) como un aspecto que se diferencia de la transformación mágica, ya que el jaguar y el bebé olmeca coinciden en una formulación híbrida del cuerpo humano. A lo largo de la historia se han registrado numerosos eventos de

⁹² Aquí se hace referencia a la combinación o fusión de corporalidades de tres tipos de seres vivientes: plantas, animales y humanos: Humano/animal simboliza al humano chamán que impregna con su esencia a algún animal de poder ancestral, animal/humano es la impregnación de un ser animal en el cuerpo humano, humano/planta simboliza la caracterización de una planta con cobertura humana, planta/humano incorpora al humano con una planta mediante una cobertura vegetal, y planta/animal/humano evoca la triple fusión de una planta que puede convertirse en animal, recuperar su forma humana y transformarse en un híbrido con torso humano y cabeza de algún animal de poder ancestral (lobo, coyote, jaguar, ocelote, búfalo, cóndor, águila, etc.).

⁹³ En armonía con la escritora, experta en brujería, Victoria Brocca; esta transmutación mágica, tan asombrosa y fascinante, como tentadora y codiciada, forma parte de la brujería "clásica" (Brocca, 1998, p. 10) que se gesta en las religiones surgidas de la Biblia. La magia formaba parte de un orden ancestral sagrado: el curar enfermedades, desencadenar sequías o impedir tormentas y viceversa, hacer brotar abundantes cosechas, hacer surgir amor y violentarlo, "...dañar o incluso matar con la mirada..." (Brocca, 1998, p. 10), predecir el futuro, animar objetos, resucitar a las muertas y a los muertos, "...conjurar espíritus..." (Brocca, 1998, p. 10) y transformarse en variopintas creaturas. El actor/bailarín – como parte de su adiestramiento especial para conformarse un "cuerpo sin órganos" - debe culturizarse sobre principios chamánicos mágicos encontrados en los aspectos supervivientes de las antiquísimas religiones populares politeístas. Al respecto, Brocca (1998) comenta: En Egipto, Sumeria, Babilonia y otros pueblos del Asia Menor existió la magia, la cual se relacionaba con espíritus y divinidades...y también...la elaboración de amuletos para la protección de personas y objetos. Grecia y Roma...consideraban que la magia con fines benéficos era lícita y necesaria...creencia que tenían germanos y escandinavos de que las almas de los seres vivientes podían abandonar el cuerpo y llevar una existencia semiindependiente,...las brujas podían separarse de sus cuerpos y deambular en las noches bajo la forma de un animal. (Brocca, 1998, p. 11).

⁹⁴ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas: Apéndice B. El sistema Nagualismo/Tonalismo*, p. 159-166: "Durante un combate mitológico, narrado en la *Historia de los Mexicanos por sus Pinturas*, Quetzalcóatl derriba con un bastón a su hermano, el poderoso dios Tezcatlipoca, éste al caer en el agua "se hizo tigre". (Aguirre Beltrán en Weisz, 1994, p. 166).



transfiguración somática o corporal. Existe la leyenda de Yapan, en donde Jacinto De La Serna señala que hubo un tiempo en que mujeres y hombres se transformaban en animales y viceversa:

...antes que se hiciesen las conversiones, o transmutaciones de hombres en animales, de animales en hombres, y de unos animales en otros; el venado era hombre, y llamábase *Piltzinteuctli*, que quiere decir “Señor de el hijo”,...*Piltzinteuctli*...tenía superioridad sobre *Yapan*, y que a éste convirtió en venado, y ahora se llama *Chicome Xochitl*, que es lo mismo, que *Maçatl*. (De La Serna en Weisz, 1994, p. 166).

El artista escénico debería manifestar una mayor vinculación con la sabiduría cosmogónica de culturas ancestrales mexicanas específicas, como la comunidad tarahumara y la cultura náhuatl, dado que estas culturas determinan una nueva manera de concebir al cuerpo en el mundo y más allá de él. Este pensamiento mágico hallado por Artaud con los tarahumara facilita la organización de un nuevo cuerpo, el cual necesita inspirarse en hechos mitológicos con el fin de alcanzar una calidad y cualidad corporales mágicas/híbridas/planta-animal. Por lo tanto, se considera esencial referir la próxima contribución de Julia Varley:

...me inspiro en el modo de hablar de diferentes lenguas, imito voces y sonidos de animales y pájaros...Los sonidos de los animales me permitieron descubrir tonalidades que ignoraba tener: un gallo que despierta al pueblo al alba, un rebaño de ovejas que pasa por el centro de Madrid, el ladrido de un perro dóberman o pequinés, el maullido insistente de los gatos hambrientos de mi padre, una vaca disturbada por alguien que pasea en el campo, una serpiente que se acerca al agua, una paloma que lleva un mensaje a un prisionero. (Varley, 2008, p. 69).⁹⁵

Las metamorfosis del actor/bailarín en plantas, animales y fuerzas telúricas se obtienen mediante una permanente observación y una íntegra identificación con la especie que se desee evocar. El actor expulsa sus instintos a través del cuerpo mágico, asemejando su corporalidad y manera de moverse a la de una planta o animal sagrado. Más adelante, Artaud

⁹⁵ Julia Varley, *Piedras de Agua: Cuaderno de una Actriz del Odín Teatret: 2. La Dramaturgia de Actriz: Los Torsos de Rodin*, p. 68-84.



describe el ejemplo de un cuerpo mágico/híbrido/animal-humano al presenciar el trabajo actoral/corporal de su amigo, el gran actor y mimo, Jean-Louis Barrault. Adicionalmente, en las secciones dedicadas al cuerpo ritual y al cuerpo surreal, se ampliará la manera cómo el actor llega a encarnar su personaje escénico por medio de criterios y premisas corporales explicadas por Julia Varley y Michael Chéjov.

Con el objeto de que la corporalidad mágica/híbrida/planta-animal surja en el personaje labrado por el artista escénico, es imprescindible definir al despojo⁹⁶ como un proceso en donde el cuerpo normal transmuta en un cuerpo mágico. Esta transformación adopta variadas formas, las cuales pueden ser animales, vegetales, de objetos o de fuerzas sobrenaturales y telúricas. Ahora es preciso ejemplificar el animal simbolizado en el calendario sagrado de la cultura náhuatl, produciendo un cuerpo híbrido/mágico que puede inspirar al artesano corporal a formular una hibridación corporal: "...un animal con pies humanos y un cuerpo de saurio dividido en dos colores, rojo y azul...el ancestral Coyote Viejo (Huehucoyótl) deidad de la danza y del deseo sexual..." (Weisz, 1994).

Se establece que para conformar un cuerpo mágico, el actor parte de un pensamiento mágico que deriva en un politeísmo corporal, es decir, que existe un diálogo esencial entre el artista escénico y su cuerpo mágico mediante el conocimiento e identificación de plantas y animales de poder. Cuando el actor/bailarín encarna una planta o animal de poder con todo su cuerpo, se desencadena una liberación holística debido a que el actor accede a su corporeidad ancestral. Con la finalidad de evocar una corporalidad vegetal, animal o telúrica, el artista escénico debe entrenarse con un adiestramiento que parta de la observación y conocimiento de la sabiduría ancestral de la especie o fuerza telúrica que se desee transmitir. Este entrenamiento se describirá mejor en el sub-capítulo correspondiente al cuerpo surreal/poético/onírico.

⁹⁶ En armonía con Artaud y Weisz, el *despojo* corporal es un fenómeno de fragmentación y desprendimiento corporal que convierte al cuerpo: "...en un vehículo para explorar la otredad...durante el desprendimiento conceptual de los esquemas que tenemos del cuerpo." (Weisz, 1994, p. 22). "...La *endocorporalidad* y el cuerpo mágico representan el despojo de un cuerpo racional...y la posesión de un cuerpo ajeno a las convenciones...en favor de una reunión con los elementos de la naturaleza y el cosmos...Artaud entiende la *endocorporalidad* como vacío corporal: "FUERA, no hay órganos...ni esqueleto...lo de fuera es el esqueleto y basta...Quiero un esqueleto sin interior, insoluble, inseparable. (Artaud en Weisz, 1994, p. 35).



Ahora bien, todo actor/bailarín debería percatarse de la hibridación emocional que existe en el cuerpo humano, para ello es preciso consultar a Artaud (2011) y sus premisas sobre el pensamiento mágico y afectivo:

...los músculos de todo nuestro cuerpo, que vibran en áreas, no han dejado de funcionar...en los mismos puntos en que se apoya el esfuerzo físico se apoya también la emanación del pensamiento afectivo. Esos puntos sirven de trampolín a la emanación de un sentimiento. Ha de señalarse que todo cuanto es femenino, cuanto es abandono, angustia, llamada, invocación, cuanto tiende hacia algo en ademán de súplica, se apoya también en los puntos en que se localiza el esfuerzo...habrá como un brote de vacío en el lugar donde estaba la tensión...lo masculino regresa como una sombra fantasmal al lugar de lo femenino, mientras que cuando el estado afectivo es masculino el cuerpo interior es una especie de geometría invertida, una imagen del estado al revés... (...)...Ocurre así que cualquier actor, hasta el menos dotado, puede aumentar, por medio de este conocimiento físico, la densidad interior y el volumen de su sentimiento, y a esta toma de posesión orgánica sigue una expresión plena. (Artaud, 2011, p. 178-179).⁹⁷

El planteamiento de Artaud fomenta el conocimiento mágico del cuerpo a través de puntos concretos de localización que conectan partes específicas del cuerpo del actor con emociones y afectos que pueden personificar a una planta, animal o fuerza de la naturaleza, en calidad femenina o masculina de expresión. El conocimiento de estos puntos corporales permite al artista escénico ser un atleta emocional, un atleta experto en el manejo de sentimientos y emociones tanto femeninas como masculinas a través del cuerpo. Cuando el actor/bailarín yace en el proceso de creación de una corporalidad mágica/híbrida/planta-animal, se denota un “pensamiento andrógino” (Weisz, 1994), pensamiento integrador de lo femenino con lo masculino, generando el principio creativo de las ideas, que en lengua náhuatl se denomina: “*Moyocoyani*” (Weisz, 1994). Dicho principio hace posible la concepción de todo un esquema cósmico de pensamiento y libertad corporal que inspira a Antonin Artaud a concebir

⁹⁷ Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble: 12. Un Atletismo Afectivo*, p. 178-179.



un cuerpo sin órganos. Artaud considera al Teatro del Cuerpo Mágico/Híbrido/Planta-Animal como un desafío libertario y una celebración espiritual:

...al obligarnos a vernos como somos, al hacer que las máscaras caigan y al divulgar las mentiras de nuestro mundo, sin objetivo, sin sentido y bi-facético, remece la tediosa y ahogante materialidad, la cual incluso reprime el más claro testimonio de los sentidos y le revela colectivamente al hombre sus poderes ocultos, su fuerza oculta, exhortándolos a asumir una posición más noble, más heroica ante el destino... (Artaud en Braun, 1992, p. 230).⁹⁸

En coherencia con lo anterior, la rebeldía artaudiana en el Teatro rechazó tanto la medida como la nobleza de Sófocles, y la “psicología” introspectiva de Shakespeare en favor del “sentido del vértigo cósmico” (Braun, 1992) expresado por el dramaturgo romano Séneca, y por las sangrientas tragedias de Ford, Tourneur y Webster.⁹⁹ Respecto al estilo teatral artaudiano para la puesta en escena de las tragedias de estos dramaturgos, Peter Brook comenta:

...Artaud...sus producciones imaginarias, vemos que reflejan sus gustos personales y la corriente de imaginación romántica de su tiempo...tiene una cierta preferencia por la obscuridad y el misterio, la salmodia, los gritos sobrenaturales, las palabras sueltas en vez de las frases, las formas ampulosas, las máscaras, las reinas, los reyes, emperadoras, emperadores, mamás, papas, las Santas, los Santos, pecadoras, pecadores y flagelantes; la vestimenta negra y la piel desnuda y arrugada por el dolor. (Brook en Miralles, 1974, p. 40).

Artaud se inspiró en el estilo de horror gótico de las obras de los dramaturgos nombrados, lo cual le conduce a formular una innovadora propuesta teatral que contempla:

⁹⁸ Edward Braun, *El Director y la Escena: Del Naturalismo a Grotowski: 12. El Teatro de la Crueldad de Artaud*, p. 225-236.

⁹⁹ John Ford, Cyril Tourneur y John Webster fueron grandiosos dramaturgos y poetas ingleses de la época isabelina que escribieron tragedias que trataban sobre venganzas sangrientas, rarezas de horror gótico que interesaron a Artaud porque le permitían expresar su ataque frontal a la sensibilidad burguesa. Obras como *Tiestes* de Séneca y *La Tragedia del Vengador* de Tourneur reflejaban la noción artaudiana de crueldad: “... (Artaud) Estaba dispuesto a arriesgarse ante lo remoto de esa época y sus costumbres, en aras de su poder elemental eterno, que él proponía invocar por medio de una experiencia teatral total.” (Braun, 1992, p. 230).



...temas de teatro puro que en la representación escénica alcanzan un intenso equilibrio, una gravitación enteramente materializada...embriaguez profunda...elementos mismos del éxtasis...encontramos otra vez el seco hervor y la fricción mineral de las plantas, de los vestigios y ruinas de los árboles de rostro iluminado. Toda la bestialidad, la animalidad, quedan reducidas a su gesto descarnado: ruidos multitudinarios de la tierra que se hiende, la savia de los árboles, el bostezo de los animales...esta confrontación de la cabeza, este ojo de cíclope, el ojo interior del espíritu, que la mano derecha busca...Mímica de los gestos espirituales que miden, cortan, fijan, alejan y subdividen los sentimientos, los estados de ánimo, las ideas metafísicas. Teatro de quintaesencias...¹⁰⁰ (Artaud, 2011, p. 86-87).

Antonin Artaud establece una conexión vital del actor/bailarín con plantas y animales para recrear una corporalidad mágica/híbrida, en este sentido, Artaud esclarece la acción dramática del cuerpo mágico/híbrido/planta-animal con la subyacente apreciación de un espectáculo corporal de su gran amigo Jean-Louis Barrault:

Hay en el espectáculo de Jean-Louis Barrault una especie de caballo-centauro, y nuestra emoción ante él ha sido grande, como si con su entrada...nos hubiera devuelto la magia. Este espectáculo es mágico, como esos encantamientos de los hechiceros negros, que chasqueando la lengua traen la lluvia al campo...alejan el mal con el aliento... (...)...hay que saludar aquí un acontecimiento...Un joven y grande amor, un vigor joven, una efervescencia espontánea y viva, fluyen a través de estos movimientos disciplinados, de estos ademanes estilizados y matemáticos como un gorjeo de pájaros a través de columnatas de árboles, en un bosque ordenado mágicamente...atmósfera sagrada, improvisa Jean-Louis Barrault los movimientos de un caballo salvaje, y el espectador se asombra de pronto al verlo transformado en caballo...gesticulación animada...desdoblamiento discontinuo de figuras...llamada directa y física...convinciente

¹⁰⁰ Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble: 4. Del Teatro Balinés*, p. 76-87: ...seres...al servicio de antiguos ritos...aparecen dictados por inteligencias superiores...la solemnidad de un rito sagrado; la cualidad hierática de los ropajes da a cada actor un cuerpo doble, y miembros dobles, y el artista envarado en su ropaje no parece ser más que su propia efigie. Y luego ese ritmo largo...donde brotan naturalmente unos manantiales, y largas procesiones de insectos desfilan entre las plantas, con el sonido de la luz misma, donde los sonidos de las soledades profundas parecen caer en lloviznas de cristales... (Artaud, 2011, p. 76).



como un bálsamo, y que la memoria nunca olvidará... gritos que resuenan a la vez en el espacio y en el tiempo, la épica travesía del río, el ascenso del fuego en las gargantas de los hombres, que corresponde, en el plano del gesto, al ascenso del otro fuego... esa especie de hombre-caballo que corre por la obra, como si el espíritu mismo de la fábula viviera de nuevo entre nosotros. (Artaud, 2011, p. 186-189).¹⁰¹

La gestualidad y corporalidad mágica de plantas y animales sagrados se puede incorporar a la naturaleza corporal del actor/bailarín por medio del “arquetipo”¹⁰² (Chéjov, 2010). De acuerdo con Michael Chéjov (2010), el arquetipo del actor abarca lo siguiente:

...El arquetipo no participa en mi acción de una manera visible: es mi secreto. Es la fuente de la que obtengo la confirmación para interpretar..., para enriquecer el personaje... Por ejemplo, por el desierto corren diferentes tipos de león; cada uno de ellos es un león, uno más grande, otro más pequeño, pero existe un león como arquetipo. Existe una *idea* de león, que es la fuente de todos los leones... Por ejemplo, una vez yo estaba interpretando el personaje de Iván el Terrible. Intenté llegar a él por medio del arquetipo y di con la imagen de un gran pájaro volando con un ala rota. Ése era para mí el arquetipo, me dio el personaje. Iván el Terrible era un águila, pero un águila con un ala herida. Cuando me adentré en el arquetipo, supe que Iván el Terrible y el águila con el ala rota tenían un único arquetipo... ésta es otra forma de llegar al personaje... (Chéjov, 2010, p. 209, 207-208).

El arquetipo le facilita al artista escénico la construcción de un cuerpo mágico/híbrido, ya sea planta, animal o la fusión de ambos que puede desembocar en un personaje escénico. Es trascendental la capacidad imaginativa del actor para desarrollar el cuerpo mágico del personaje. Dicha capacidad puede desarrollarse mucho mejor mediante un adiestramiento

¹⁰¹ Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble: 13. Los Hermanos Marx: II. En Torno a una Madre*, p. 186-189: Crítica de Artaud en torno a una mímica de Jean-Louis Barrault estrenada en 1934, hace 87 años, y basada en la novela de William Faulkner *Mientras Agonizo*: “Hay en este espectáculo una fuerza secreta que gana al público, como un gran amor gana a un alma madura para la rebelión.” (Artaud, 2011, p. 187).

¹⁰² Michael Chéjov, *Lecciones para el Actor Profesional: 9na. Clase. El Gesto Psicológico. 5 de Diciembre de 1941*, p. 195-216: El gesto y el arquetipo son una sola cosa: el gesto te da la imagen y la imagen te da el gesto... el arquetipo es el entendimiento del cuerpo... si el cuerpo es libre, entonces yo seré siempre libre... El desarrollo corporal es esencial... (Chéjov y estudiante, 2010, p. 215-216). El arquetipo facilita la conformación de un cuerpo mágico/híbrido/planta-animal.



especial donde el artesano corporal tenga tiempo y espacio suficientes para concentrarse e identificarse con su tonal/nagual-planta o animal de poder. Todo este proceso de entrenamiento para un cuerpo mágico/híbrido debe llevarse a cabo en concordancia con la siguiente premisa de Kantor (2010):

¡Lo importante es el mundo individual, creado en el aislamiento y retiro, sin embargo lo suficientemente fuerte y sugestivo para ser capaz de ocupar la mayor parte del espacio vital!... (...)...Procesos psíquicos multiplicados, la intensidad de la reflexión crean una libertad de imágenes y asociaciones, que nos liberan de vínculos y asociaciones racionales...enlazar los elementos reales con fines diferentes a los de su utilidad práctica...libre circulación del pensamiento...concepto supra sensorial...emana la fuerza que llamamos imaginación. (Kantor, 2010, p. 296, 298-299).

Resulta esencial para todo artista escénico reflexionar corporalmente el criterio de Kantor para la conformación de un cuerpo mágico en el adiestramiento intensivo. La naturaleza, en su reencarnación perpetua de las estaciones, se comporta también como el cuerpo mágico/híbrido/planta-animal del actor/bailarín, por intermedios de:

...una morfología dual compuesta por una polaridad cósmica: Padre, Cielo, luminoso, vital, fecundante, caliente; y Madre, Tierra, oscura, húmeda, origen de vientos y de lluvias, a un tiempo fecunda y sitio de la muerte. El águila era el símbolo del cielo; el tigre, de la tierra. (López Austin en Weisz, 1994, p. 151).

El cuerpo sin órganos, en su cualidad corporal mágica/híbrida/planta-animal-fuerza telúrica, se constituye en un envase que contiene parte del conocimiento inexplicable de la naturaleza y el cosmos, porque despliega toda una revolución imaginativa que parte de una corporeidad del irracionalismo. El cuerpo sin órganos que el artista escénico construye desde una perspectiva mágica/híbrida implica poner en práctica las consignas irracionales - dadaístas y surrealistas - del arte teatral/corporal/danzario, donde, según Kantor:



...el intelecto se da cuenta cada vez con más claridad de las nuevas razones: del Espiritualismo, de los imperativos del alma, del presentimiento de otro mundo, del concepto de la muerte, de lo imposible, de la esfera impaciente en la puerta detrás de la cual se extienden los territorios inalcanzables para nuestros sentidos y conceptos... (...)...Las experiencias del siglo XX nos han enseñado que la Vida, en su transcurso, ignora los argumentos racionales. Con esta afirmación nos hacemos aún más irracionales que el irracional surrealismo. (Kantor, 2010, p. 293 y 296).¹⁰³

Por otro lado, Artaud (2011), en su obra *El Teatro y su Doble*, comenta que no existen obras maestras, lo cual conduce a pensar que la idea de un cuerpo mágico sin órganos se constituye como un eje central de creación escénica que podría remontarse a tiempos previos a la visita de Artaud al pueblo tarahumara. Este cuerpo mágico concebido por Artaud posibilita que el actor/bailarín evoque una corporalidad ritual/sagrada/gloriosa, la cual será examinada luego de este sub-título.

El cuerpo mágico/híbrido/planta-animal del actor/bailarín se construye gracias a la filosofía del “nagualismo/tonalismo” (Weisz, 1994), esquema corporal ancestral que concibe mágicamente al cuerpo, fusionándolo con una planta o animal de poder específico:

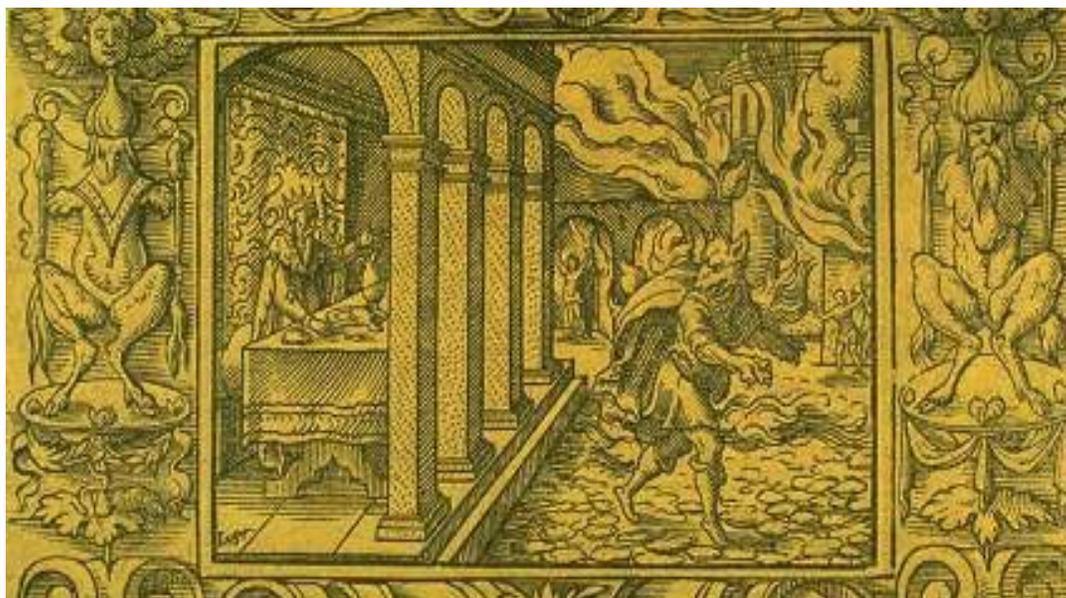
...con el que el individuo, a lo largo de su vida, compartirá un destino semejante; esta simbiosis...La asociación entre un animal particular y la persona se realiza momentos después del nacimiento, como parte de un ritual de bautismo. Gonzalo Aguirre Beltrán, reporta el uso mágico que “liga místicamente a una persona con un animal” entre comunidades indígenas... (Aguirre Beltrán en Weisz, 1994, p. 160).¹⁰⁴

¹⁰³ Tadeusz Kantor, *Teatro de la Muerte y Otros Ensayos 1944-1986: Lecciones Milanesas: Lección Duodécima: antes del fin del siglo XX. De Julio a 1 de Noviembre de 1986*, p. 271-299: Lo que a mí...me fascinó por entonces...en el surrealismo (irracionalista) fue su salida fuera de la realidad material, pragmática y limitada. Para encontrar “esta salida” los surrealistas buscaron ayuda en la esfera del sueño, de la quimera onírica, en las capas más profundas de la mente humana donde las imágenes de la vida real se mezclan con las creaciones de las fuerzas ciegas y elementales. La capacidad de hacer uso de este recurso es lo que llamamos imaginación... (...)... (el actor/bailarín) crea su propio mundo...que, en cierto modo, presiente el otro. (Kantor, 2010, p. 297 y 299).

¹⁰⁴ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y Distintas Culturas Chamánicas, Apéndice B. El sistema Nagualismo/Tonalismo*, p. 160.



Es en el cuerpo del artista escénico donde el investigador Aguirre Beltrán manifiesta que: “...en el nagualismo, se transforma, transfigura o metamorfosea en otro ser, pierde su forma humana y adquiere una forma animal; en el tonalismo el animal y el individuo coexisten separadamente, sólo están unidos por un destino común.” (Aguirre Beltrán en Weisz, 1994, p. 164).¹⁰⁵ Aquí se anticipa toda una situación mágica de metamorfosis corporal que debería interesar a todo artista escénico. El investigador antropológico López Austin concluye que el tonalismo alude a la exteriorización del tonalli, y el nagualismo, a la manifestación externa del ihíyotl-nagual (hígado), lo cual permite deducir que los únicos dos órganos que requiere el cuerpo para despojarse, son, el cerebro y el hígado, los cuales cobran vida, toman forma fuera de su cuerpo original, transmutando en fuego, aire, tierra, agua, éter, plasma, etc.; elementos que el artista escénico debería aprender a sugerir con la totalidad de su cuerpo, en una mística conexión consigo mismo, con el público y con toda la naturaleza. El sistema “nagualismo/tonalismo” (Weisz, 1994) establece que todos los seres humanos, desde que nacen, se hallan bajo la influencia o protección de un “nahual” (Brocca, 1998) o *espíritu familiar*; el cual puede adoptar la forma de un animal: “gavilán, culebra, toro, zorro, perro, jaguar, iguana.” (Brocca, 1998), la forma de algún fenómeno natural o de una bola de fuego, por ejemplo.



El Mago Merlín, hechicero, nigromante, curandero y hombre-lobo, es un claro representante de un cuerpo mágico/híbrido/animal-humano registrado en...“...una leyenda de Sir Walter Scott.” (Aguirre, 1998).

¹⁰⁵ Aguirre Beltrán en Weisz, *Medicina y Magia*, p. 164.



Las sabidurías ancestrales de las culturas aztecas y náhuatl brindan al actor/bailarín herramientas de transformación mágica: el tonal y el nagual. Dichos términos consisten en una especie de: “disfraz *teomórfico* (que) procura una transformación por medio de la cual el animal es dotado con poderes divinos.” (Zehnder y Ponce en Weisz, 1994, p. 155). Estos mágicos esquemas de creencias ancestrales posibilitan dilucidar que el cuerpo mágico/híbrido/planta-animal evoluciona a cuerpo sagrado/glorioso a través de un proceso de simbiosis donde se fusiona con un cuerpo ritual. Aquí se respira la transformación corporal del actor/bailarín, que acciona y actúa como una especie de “mago” (Weisz, 1994), todo un artesano del caos. Esto ha sido registrado por las culturas náhuatl y tzeltal, coincidiendo en la identificación de:

...*algo* que se encuentra en el interior del cuerpo del mago – en su corazón, según una fuente etnográfica; en su estómago, según otra – que de día descansa y por la noche se exterioriza. Esta entidad anímica se presenta fuera del cuerpo como un fuego o aire. (López Austin en Weisz, 1994, p. 148).

Este “salirse del cuerpo” remite al artista escénico a una investigación de los portales energéticos del cuerpo humano y del ser en general. Es a través de estos portales o vórtices energéticos que el cuerpo mágico puede entrar en contacto con los espíritus, volar y transformarse en animal, lo cual se vislumbra mucho mejor citando a Antöine Marie Joseph Artaud Nalpas:

...reintroduzco mi designio en la naturaleza...me libero de este condicionamiento de mis órganos tan mal ajustados con mi yo. El teatro es un desbordamiento pasional, una horrorosa transferencia de fuerzas, del cuerpo, al cuerpo, esa transferencia no puede reproducirse dos veces. (Artaud en Weisz, 1994, p. 38).

Artaud prosigue con lo siguiente: “...Sin boca, sin lengua, sin dientes, sin laringe, sin estómago, sin esófago, sin vientre, sin ano, yo reconstruiré el hombre que soy.” (Artaud en Weisz, 1994, p. 38). Lo que Artaud quiere decir es que los órganos serán imaginados fuera



del cuerpo del actor, interiorizando la construcción de un nuevo cuerpo *sin órganos*. Finalizando la conceptualización de esta corporalidad, se determina que la misión del cuerpo mágico/híbrido/planta-animal es de carácter altamente evolutivo para las Artes Escénicas, porque para desarrollar esta corporalidad el artista escénico entra en contacto con toda una constelación de fenómenos naturales y sobrenaturales, donde la identidad pasa a ser unidad, al diversificarse, el actor, en especies vegetales, animales, marinas, aéreas y demás seres que circundan y afectan al público y forman parte de la Naturaleza,.

2.4. El Cuerpo Ritual/Sagrado/Glorioso del Artesano Corporal.

Antonin Artaud se enlaza con toda una cultura ancestral del cuerpo cuando convive con los tarahumara, formulando una nueva gama de cuerpo en el actor/bailarín: el cuerpo ritual/sagrado/glorioso. A continuación, se analizará dicha corporalidad, la cual sirve como herramienta de decantación para vaciar por completo el cuerpo del actor de los órganos que le restan. El Teatro contemporáneo debería resolver sus falencias y llenar sus vacíos con herramientas netamente corporales. A tal efecto, la relación del artista escénico con la atmósfera telúrica de la naturaleza es absolutamente necesaria para la construcción de un cuerpo ritual que llegue a ser cuerpo sagrado por medio de la expansión del cuerpo imaginario y la personificación escénica - actoral/danzaria - de alguna deidad anímica. La identificación corporal del actor con atributos y características divinas de dioses conforma al cuerpo sagrado, que es una evolución espiritual del cuerpo ritual. De este modo, el actor/bailarín descubrirá el Teatro Espiritual.

La cultura tarahumara y otras culturas asentadas en México, junto con el teatro oriental-asiático son parte substancial de la obra de Antonin Artaud, y aquí se encuentran las herramientas simples y primitivas que plantea Michael Chéjov. Para llegar a este estado de corporalidad ritual/sagrada/gloriosa, etapa de sacralidad corporal, el actor/bailarín debe ejercitar intensamente su disciplina, cadencia, coordinación, respiración y meditación a través de un especial entrenamiento actoral y danzario que deriva del sistema tonalismo/nagualismo, y de los ejercicios propuestos por Julia Varley. Por ende, el artista



escénico que busca elaborar un cuerpo ritual/sagrado/glorioso debería basarse en la siguiente contribución poética de Artaud:

Los dioses que duermen en los museos; el dios del Fuego con incensario que se parece a un trípode de la Inquisición; Tláloc, uno de los múltiples dioses de las Aguas, en la muralla de granito verde; la Diosa Madre de las Aguas, la Diosa Madre de las flores; la expresión inmutable y sonora de la diosa con ropas de jade verde, bajo la cobertura de varias capas de agua; la expresión enajenada y bienaventurada, el rostro crepitante de aromas, con átomos solares que giran alrededor, de la Diosa Madre de las flores...el mundo de los hombres orgánicamente civilizados, es decir con órganos vitales que salen también de su reposo, ese mundo humano nos penetra, participa en la danza de los dioses, sin mirar atrás y sin volverse, pues podría transformarse, como nosotros, en estériles estatuas de sal. (Artaud, 2011, p. 14).

Esta poética intervención artaudiana se asocia con lenguajes telúricos asimilados por la actriz Julia Varley, quien expresa:

...potencial universo de voces y sonidos, de músicas y cantos...la inmensidad de la naturaleza que me había circundado, en un impresionante horizonte de sabiduría. La vida estaba agazapada en la inmovilidad. Aquel silencio me hizo pensar en el ser interior de la actriz, en el secreto que no es revelado, en la vida que el espectador intuye y que la actriz no exhibe ni demuestra. (Varley, 2008, p. 238).

La interesantísima poesía de Artaud junto con el párrafo previo de Varley remiten a una ceremonia etnodramática en donde el actor/bailarín se comunica mediante una corporalidad ritual/sagrada/gloriosa carente de órganos que envuelve a los espectadores por completo. Es por ello que desde 1967, junto a los herederos de Artaud y los teatros de acción política, surge un teatro-ceremonia de motivación oriental. Varley ejemplifica una ceremonia ritual de los



“Orixá”¹⁰⁶ (Varley, 2008) que funciona como material de inspiración para un vehículo teatral ritual/sagrado/glorioso:

Durante las ceremonias los bailarines en trance se detenían para que les pusieran en orden las joyas y el traje. Sus rostros eran serios, a veces agresivos, sus ojos ausentes, pero presentes en sus cuerpos. Me recordaban los rostros de las actrices y de los actores del Odín Teatret durante el training. Con el trance, los movimientos casuales de la danza y la repetición relajada se llenaban de precisión y de vida... Con el trance, el conocimiento del cuerpo tomaba una forma espectacular y no cotidiana que no hubiera podido ser repetida en un estado de consciencia normal. Esta capacidad es adquirida con la pertenencia a una tradición. La misma precisión de la cual se apropia una actriz a través de su training y los ensayos es perceptible en estos cuerpos como una conciencia inducida por los movimientos de la danza y del ritmo de los tambores. La forma precisa de los movimientos está dada por una cualidad particular de energía modelada y puesta en acción. El cuerpo aprovecha y supera sus límites para reencontrar una memoria arcaica... (Varley, 2008, p. 262).

2.4.1. ¿Para qué le sirve al Artista Escénico la Corporalidad Ritual/Sagrada/Gloriosa?

En virtud del parámetro anterior, el cuerpo ritual se encuentra capacitado para tender un puente imaginario entre las galaxias, los astros y sus personificaciones como deidades, diosas y dioses. El cuerpo ritual es una corporalidad sagrada y gloriosa, sin órganos, que traduce en símbolos de sonidos, movimientos de expresión corporal y matices actorales/danzarios, los invisibles arquetipos. El cuerpo ritual del actor/bailarín lo faculta para desempeñarse como un maestro de la imaginación que ha descubierto un puente triple entre la religión, el arte y la ciencia, desarrollando la convergencia entre elementos místicos, plásticos y técnicos que

¹⁰⁶ Julia Varley, *Piedras de Agua: Cuaderno de una Actriz del Odín Teatret: 10. Rostros, Palabras, Paisajes*, p. 260-263: Estaba en Salvador en Brasil para trabajar con August Omolú (actor del Odín Teatret que dictó un taller sobre “Axé y la Energía” en el Festival Internacional de Teatro Experimental de Quito, FITEQ 2005) y Eugenio Barba sobre el espectáculo *Oró de Otelo*. Por la noche frecuentaba las ceremonias del Candomblé... Al sonido de sus ritmos particulares, los Orixá, los “santos”, bajaban sobre sus fieles que bailaban, los “cabalgaban”, haciéndolos entrar en trance. (Varley, 2008, p. 261).



depuran la presencia normal y común del actor para generar un estado de presencia pura, suprema, que nace de un cuerpo que se vacía de una sed de organismos.

El cuerpo ritual/sagrado/glorioso del artista escénico se enlaza y se funde con el cuerpo surreal/poético/onírico, cuerpo que completa al cuerpo sin órganos. El cuerpo ritual posee los atributos del “cuerpo tanático”¹⁰⁷ (Weisz, 1994) con elementos de respeto místico hacia la muerte en eventos rituales, místicos, sagrados y religiosos de entrega corporal inclusive más allá del escenario común y corriente. El entrenamiento performático intensivo puede conducir eficazmente a un estado ampliado de presencia. Cabe añadir que la creación de una corporalidad ritual/sagrada/gloriosa obedece a una vital necesidad de expresión, la cual es capaz de conferirle al actor: “...de repente extraños poderes. He oído decir de una mujer que levantó un enorme automóvil para sacer de debajo a su hijo herido, proeza técnicamente imposible para sus músculos en cualquier posible situación.” (Brook, 1997, p. 62-63). Aquí se observa un claro ejemplo de la entrega total del artista escénico para hacerse de un cuerpo ritual/sagrado/glorioso sin órganos, el cual faculta la ejecución de proezas corporales que parecerían imposibles. Al respecto, Brook manifiesta su experiencia teatral con el cuerpo ritual del actor:

...El espectador es un socio que ha de olvidarse y, al mismo tiempo, tenerlo siempre en la mente...En nuestra experimentación llegamos a rechazar...el tradicional lenguaje de las máscaras y del maquillaje. Experimentábamos con el silencio. Emprendimos la tarea de descubrir las relaciones entre el silencio y su duración...Luego experimentamos con el ritual, en el sentido de esquemas repetidos, para ver cómo es posible ofrecer más significados y más rápidamente...hacerse visible lo invisible mediante la presencia del intérprete...Sabemos que el mundo de la apariencia es una corteza: bajo la corteza se encuentra la materia en ebullición que vemos si nos acercamos a un volcán...Artaud...Lo que quería en su búsqueda de lo sagrado era absoluto: deseaba un teatro que fuera un lugar sagrado, quería que ese teatro estuviera servido por un grupo de actores y directores devotos...Un tótem, un grito de las entrañas, pueden derribar los muros de prejuicio de

¹⁰⁷ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: II Paralelismo entre el Pensamiento de Antonin Artaud y las Técnicas Corporales Prehispánicas*, p. 42-43: “El cuerpo tanático o las actitudes hacia la muerte que se incluyen en los elementos del ritual y la religión...se caracterizan todos por pertenecer también a los esquemas del ritual y la religión.” (Weisz, 1994, p. 43). El cuerpo tanático es atributo del cuerpo ritual/sagrado/glorioso en virtud de que se trata de un cuerpo que trabaja en estado de trance en un acto de veneración hacia la muerte.



cualquier hombre, un alarido puede sin duda alguna llegar hasta las vísceras...es creativa, terapéutica, esta revelación, este contacto con nuestras represiones...Es verdaderamente sagrada...En la terminología de Grotowski, el actor permite que el papel lo “penetre” (Grotowski en Brook, 1997): al principio el gran obstáculo es su propia persona, pero un constante trabajo le lleva a adquirir un dominio técnico sobre sus medios físicos y psíquicos, con lo que puede hacer que caigan las barreras...comprende que el secreto del papel le exige abrirse, develar sus secretos. Por lo tanto, el acto de interpretar es un acto de sacrificio...este sacrificio es su presente al espectador...escasos medios, intenso trabajo, rigurosa disciplina, absoluta precisión. (Brook, 1997, p. 64-68, 76 y 77).

El Teatro, como la cultura, requieren de una expresión corporal ritual/sagrada/gloriosa con la finalidad de consolidar lo que Ragué Arias llama: “...denominar y dirigir las sombras.” (Ragué Arias, 1974). El cuerpo ritual es el encargado de inaugurar los umbrales a una nueva revolución imaginaria que todavía está en desarrollo. Se trata de una revolución sagrada en nombre del cuerpo, la cual es sustentada por la conformación de un cuerpo sin órganos para el personaje escénico.

El artista escénico pasa a ser un anarquista desde dentro, ritualizando su cuerpo, convirtiéndolo en un vehículo sagrado de expresión gloriosa, en virtud de que una vez que se despoja de sus tres órganos principales: cerebro, corazón e hígado; éstos transmutan en entidades anímicas: tonalli, teyolía e ihíyotl, respectivamente, capacitando al actor/bailarín para expresar emociones y personalidades de las fuerzas telúricas que lo rodean. He aquí que su cuerpo se transforma en un vehículo sacro de transmisión gloriosa. Cuando se habla de expresión gloriosa se hace referencia al cuerpo glorioso del artista escénico, glorioso en el sentido de glorificar y purificar las emociones y sentimientos a través de un trabajo intenso y profundo del cuerpo del artista escénico para obtener una presencia superlativa que responda a una trascendental necesidad de expresión, manifestación, comunicación y relación.



La pintura *Katharina Ondulata* (1920) de Max Ernst en la línea maquinista de Duchamp y Picabia anticipa ya un “cuerpo sin órganos”, describiendo arterias y venas fuera del cuerpo, con lo que...“...Ernst anticipó el “happening” en sus manifestaciones comunitarias por las calles de Colonia.” (Miralles, 1974, p. 27).

Bajo este marco, se aprecia que al bailar se hace una simbiosis con el cuerpo, el espacio y la Naturaleza; estableciendo un ritual de calidad sagrada y proporciones gloriosas – porque glorifican¹⁰⁸ los sentimientos del público a través del hecho escénico del cuerpo -. El “cuerpo ritual/sagrado/glorioso” pasa de la expresión corporal a la actuación, de aquí, a la Danza, y de bailar, se traslada a la filosofía corporal de una nueva presencia, la cual, después de fusionarse con el cuerpo mágico, termina de consagrarse por completo en el cuerpo surreal/poético/onírico. En concordancia con Antonin Artaud, la acción del cuerpo ritual/sagrado/glorioso del artista escénico es una acción beneficiosa, pues impulsa a la humanidad a:

...que se vea tal como es, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo; sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos; revela a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar frente al destino una actitud heroica y superior, que nunca hubieran alcanzado de otra manera. (Artaud en Miralles, 1974, p. 48).

¹⁰⁸ En este sub-título dedicado al cuerpo ritual/sagrado/glorioso se emplea el término *glorificar* en el sentido de sublimar el comportamiento corporal del artista escénico mediante su vinculación corpórea con las fuerzas de la Naturaleza; generando una catarsis tan especial en el público y en los actores/bailarines, que sus emociones son purificadas al corporificarse en el acto de comunión establecido.



Más adelante se detallará el Teatro Corporal del cuerpo surreal/poético/onírico del actor/bailarín, en donde...“...se mezclan vida privada, vida artística, existencialismo, romanticismo lúdico y muchos componentes dadá.” (Miralles, 1974, p. 49). Foto de una obra teatral de Fernando Arrabal, radical director de teatro nacido en España.

Tal como se ilustra en la imagen de la siguiente página, el cuerpo ritual se vuelve sagrado y glorioso porque viaja en el tiempo expresando una reverencia corporal arcaica. Para el acervo cultural de todo artista escénico que trabaje con la noción endocorporal de “cuerpo sin órganos” (Artaud en Weisz, 1994, p. 37) es crucial revisar la ceremonia ritual descrita por Brook (1997):

Para iniciar una ceremonia de vudú haitiano lo único que se necesita es un poste y gente. Se comienzan a batir los tambores y en la lejana África los dioses oyen la llamada. Deciden acudir y como el vudú es una religión muy práctica, tiene en cuenta el tiempo que necesita un dios para cruzar el Atlántico. Por lo tanto, se continúa batiendo los tambores, salmodiando y bebiendo ron. De esta manera se prepara el ambiente. Al cabo de cinco o seis horas llegan los dioses, revolotean por encima de las cabezas y naturalmente, no merece la pena mirar hacia arriba porque son invisibles. Y aquí es donde el poste desempeña su vital papel. Sin el poste nada uniría el mundo visible y el invisible. Al igual que la cruz, el poste es punto de conjunción. Los espíritus se deslizan a través del bosque



y se preparan para dar el segundo paso en su metamorfosis. Como necesitan un vehículo humano, eligen a uno de los participantes en la ceremonia...el hombre...Se pone en pie, ya no es el mismo, sino que está habitado por el dios. Éste tiene ahora forma, es alguien que puede gastar bromas, emborracharse y escuchar las quejas de todos. Lo primero que hace el sacerdote, el *houngan*, cuando llega el dios es estrecharle la mano y preguntarle por el viaje. Se trata de un dios apropiado, pero ya no es irreal: está ahí, a nivel de los participantes, accesible. (Brook, 1997, p. 81-82).¹⁰⁹



Hombre en estado de trance: “Miembro de la tribu Waiká – en el Amazonas – bajo el efecto alucinógeno de la *Virola*¹¹⁰ (Ayawasca).” (Weisz, 1994, p. 94).

Armonizando con la descripción ritual y ceremonial de Brook, se percibe la presencia determinante del...“...pensamiento mágico sobre el cuerpo...” (Weisz, 1994), favoreciendo el desarrollo y proliferación de: “...una técnica...para conseguir un estado alterado de

¹⁰⁹ Peter Brook, *El Espacio Vacío: Arte y Técnica del Teatro: Segunda Parte: El Teatro Sagrado*, p. 73-83: “...El hombre o la mujer comunes pueden hablarle, cogerle la mano, discutir, maldecirlo, irse a la cama con él: así, de noche, el haitiano está en contacto con los grandes poderes y misterios que le gobiernan durante el día.” (Brook, 1997, p. 82).

¹¹⁰ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas: IV Danza de las Montañas*, p. 85-94: En el ritual del peyote, Artaud se enteró por boca del chamán que éste le adjudicaba todo su conocimiento a *Ciguri*, además de aceptar que el dios del peyote era su maestro. En el estado de alteración perceptual provocado por el peyote, el chamán veía una modificación de sus esquemas cognoscitivos y se identificaba con una personalidad mental del dios. (Weisz, 1994, p. 99).



conciencia de manera deliberada...El pensamiento mágico...es también el ámbito que habita un conocimiento de la otredad.” (Weisz, 1994), lo cual completa el proceso de construcción de un cuerpo ritual/sagrado/glorioso. Al comparar los estudios de Brook y Weisz, resulta esencial acotar la semejanza entre sus participaciones, en virtud de que:

...Los participantes de un ritual de trance consiguen la alteración de su conciencia, aprovechando el estímulo de una serie de dispositivos sonoros que conjugan la música, el ritmo, las palabras y los cánticos; asimismo la danza tiene el efecto de provocar un desprendimiento sensorial necesario para el estado de trance. (Weisz, 1994, p. 99).

En este sentido, las experiencias chamánicas africanas, brasileñas y tarahumara convergen debido a que:

...Durante las condiciones de trance..., el chamán conserva su personalidad, pero también existen trances identificatorios donde: “el poseído se identifica con la personalidad mítica del dios, un genio o un espíritu. Se convierte a los ojos de los fieles en el dios viviente y encarnado. (Gibbal en Weisz, 1994, p. 99).

El cuerpo ritual/sagrado/glorioso acentúa las simpatías hacia un Dios ambivalente eternamente misericordioso: “...el dios de las consignas contraculturales, “el dios de la paz, de la fiesta, de la alegría y del juego”¹¹¹ (Miralles, 1974); todo mediante la implicación, involucramiento y participación de un cuerpo lúdico, es decir, un “cuerpo festivo” (León, 2015) que también caracteriza al personaje de corporalidad sagrada, impulsando al artista escénico a sacrificarse corporalmente hasta las últimas consecuencias: “...En el entendido que el trance es una técnica para obtener el despojo corporal, el chamán se convierte en especialista de un estado de desprendimiento y reconstrucción de un cuerpo imaginario.” (Weisz, 1994).

¹¹¹ Alberto Miralles, *Nuevos Rumbos del Teatro: Actuar No Existe, Uno Representa lo que Es: Performance Group*, p. 100-102: De acuerdo con el doctor Sanchis Sinisterra las formas de expresión corporal rituales/sagradas/gloriosas del actor/bailarín intensifican su simpatía por diosas y dioses que también pueden ser, al mismo tiempo, dioses: “...de la demencia furiosa, de la violencia, de la venganza terrible.” (Sinisterra en Miralles, 1974, p. 102). Para ejemplificar este hecho, se conoce que el Performance Group invita al público a desnudarse, a subir al escenario, a desinhibirse, desarrolla un teatro de terapia. Para Grotowski, “la representación es una forma de psicoterapia social.” (Grotowski en Miralles, 1974, p. 102).



Artaud experimenta este cuerpo imaginario deshabitado por sus órganos de la siguiente manera:

...“parecía ascender, pero no sólo. Auxiliado por una extraña fuerza.” (Artaud en Weisz, 1994, p. 100)...Artaud es recorrido por una sensación flotante, contempla su cuerpo y hasta se encuentra con un cuerpo que no es físico...Artaud se siente en compañía de un esqueleto hecho de piel, en otras palabras, anticipamos la posibilidad de inventar un cuerpo. (Weisz, 1994, p. 100).

Sintonizando con Artaud, sus poemas corporales, alegorías, símbolos y misterios hacen que el artista escénico descienda a las simas del caos para emerger en corporalidades divinas, rituales, sagradas y gloriosas que permiten una verdadera evolución de la conducta humana por medio del Teatro Físico de un cuerpo sin órganos.

2.4.2. ¿Cómo el Actor/Bailarín llega a la conformación de un Cuerpo Ritual/Sagrado/Glorioso?

El sustrato ideológico de una corporalidad sin órganos adquiere plena madurez y vitalidad durante la encarnación en un cuerpo ritual/sagrado/glorioso por parte del actor. El cuerpo ritual/sagrado es glorioso porque revoluciona la transformación corporal en estos períodos de lucha de todo artista escénico. Al respecto, Varley determina:

...fue útil que los ejercicios tuvieran una dimensión amplia, para comprometer en pleno mis energías y aprender a modelar y a formalizar acciones escénicas. La amplificación de los movimientos y de su trayectoria me ha preparado para expandir mi presencia física en el espacio que me circunda...Danzas y saltos me obligaban a dejar la seguridad del suelo, mientras caídas y caminatas reestablecían un contacto de confianza con la tierra. La imitación de un gato, de una serpiente o de un leopardo infundía vida a mi columna vertebral. La imitación de trabajos manuales – excavar o segar, cargar rocas o tocar las campanas – me enseñó la necesidad del contra-impulso. Una vez incorporada esta



conciencia, llegó el momento de ejecutar acciones escénicas reteniendo y comprimiendo la energía... (Varley, 2008, p. 90).¹¹²

En el cuerpo ritual/sagrado/glorioso el actor/bailarín vuelve a sus raíces en la selva, en los bosques, en lugares sagrados mediante una excitación de los nervios sensoriales y orgiásticos en nombre del arte nuevo, libre y jocundo de un cuerpo que modula, comprime y dilata su energía desde una presencia sin órganos. Esta corporalidad única se vale del éxtasis e ímpetu extremos para ejecutar un asalto estético a la cultura occidental conservadora, que ha olvidado los saberes ancestrales de los pueblos originarios. En cuanto a este aspecto, es trascendental manejar el siguiente eje central de adiestramiento para el despliegue de un cuerpo ritual/sagrado/glorioso:

...Un ejercicio que me dio la primera sensación de echar raíces es la caminata del samurái, desarrollada en el training por Iben Nagel Rasmussen. El peso mantenido en tierra, la dureza y la ampliación de los pasos, la sensación de vigor y la inmovilidad necesaria después de cada movimiento, exigían un buen apoyo y una concentración de energía en la pelvis, con la espalda bien plantada. En cambio, las caminatas desarrolladas por Tage Larsen, inspirándose en las cadenas ondulantes de Marilyn Monroe, y las inventadas por Etienne Decroux, que aprendí con Ingemar Lindh, me han enseñado a fluctuar en el aire sin bajar ni alzar la cabeza, manteniendo la misma distancia entre los hombros y el suelo. Con estas caminatas he descubierto cómo compensar con una parte del cuerpo la actividad de la otra parte...para encontrar precisión en la acción, me dejaba conducir por imágenes detalladas: caminaba entre los tréboles, un cangrejo me mordía, recogía margaritas y me hacía un collar, preparaba una valija, corría detrás de las olas del mar...Las imágenes me llevaban a accionar de manera real. Con los años mi cuerpo aprendió a pensar por sí mismo y a cincelar la precisión de las acciones sin antes pensarlas...Con los años...El Training

¹¹² Julia Varley, *Piedras de Agua: Cuaderno de una Actriz del Odín Teatret: 3. El Training: Los Rostros del Training: Mi Training: La Reducción*, p. 79-93: Gracias al training he descubierto mi lenguaje de actriz y los principios de la presencia escénica. He aprendido a dirigir esta presencia en el espacio, a reaccionar...Hoy el training es mi micro-laboratorio donde buscar frutos que, probablemente más tarde serán dirigidos a los espectadores...Es un archivo personal de cuyo humus surgen personajes e ideas...El training es el tiempo de mi autonomía...hoy siento el deseo de volver atrás y tener una relación más simple y rudimentaria con mi cuerpo, de tratarlo bien e infundirle coraje...El training me permitió adquirir presencia escénica...El training fue mi ritual de pasaje para convertirme en actriz. (Varley, 2008, p. 79-81).



se transformó en algo cada vez más personal y solitario...Más recientemente, mi training se transformó sobre todo en...posiciones, danzas y acciones. (Varley, 2008, p. 83-84).

Las ceremonias chamánicas configuran un espacio ritual y mítico - el escenario, espacio mágico sagrado - que se conjuga con el espacio cotidiano del público que asiste al ritual etnodramático del personaje escénico en calidad corporal ritual/sagrada/gloriosa. Bajo este entorno etnológico del drama es fundamental concebir una invisible ecología que faculta al artista escénico para evolucionar de una corporalidad ritual a una corporalidad sagrada, adoptando una terapéutica personalidad que restaura el equilibrio de sus propios sentimientos y emociones. El cuerpo ritual/sagrado/glorioso debe entablar un discurso con todos los seres y elementos que integran la naturaleza; por ende, el artista escénico se convierte en un chamán o “*bricoleur*”¹¹³ (Lévi-Strauss en Weisz, 1994, p. 171); es decir, un individuo que trabaja con sus manos y con todo su cuerpo, convirtiendo a la naturaleza en herramienta de trabajo comunicativo y ejecutivo, ejecutivo entendido como una especial relación mediante la cual elementos de la naturaleza accionan su funcionamiento gracias a las órdenes mágicas que el curandero/actor/bailarín imparte. La corporalidad ritual/sagrada/gloriosa del poeta corporal es tan poderosa gracias a su atributo de carencia de órganos, noción de desprendimiento corporal que transforma la presencia del actor en un personaje con poderes y fuerzas capaces de vincularse con las demás fuerzas telúricas, entidades sobrenaturales o deidades anímicas y todo el público atento.

El cuerpo ritual/sagrado del actor se vuelve glorioso por completo, luego de desempeñarse como cuerpo ecológico en el cuidado y protección de la naturaleza. Los lenguajes telúricos de la naturaleza pueden penetrar el cuerpo, estableciéndose una ecología mágica, en donde el cuerpo ritual del actor/bailarín es capaz de pulsar un gigantesco instrumento sonoro

¹¹³ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas: Apéndice C. Elementos para una Teoría de la Representación*, p. 170-180: La cultura náhuatl dispone el plano topológico del Tamoanchan donde presenciamos el desmembramiento del cuerpo de Cipactli que se ha cortado en dos. Cipactli es la diosa marítima y también es la diosa madre por definición. El Tamoanchan es un espacio somático, producto del corte del cuerpo de la diosa, dentro del cual se van a diferenciar los espacios divinos del plano infernal. Las dos partes del cuerpo están separadas por cuatro árboles cósmicos, al interior de los cuales viajan los dioses pero también las fuerzas frías y calientes. El Tamoanchan es también el *logos* de los aztecas. De acuerdo con Mircea Eliade, existen tres regiones cósmicas repartidas en el cielo, la tierra y los infiernos. (Weisz, 1994, p. 170). El artista escénico hace de un bricoleur/chamán que puede comunicarse con cada una de estas regiones, demostrando, de esta forma, que la estructuración de lugares míticos, cumple un propósito esencialmente comunicativo. Por tal motivo, tanto en el Tamoanchan de los nahuas como en el espacio chamánico, funciona un modelo que se abre a las regiones sobrenaturales: el espacio mítico es donde se desarrolla una ceremonia corporal etnodramática determinada.



imaginado por su cuerpo; por ejemplo, las mujeres curanderas/chamanas/yáchajs emplean relaciones táctiles y rítmicas sobre sus cuerpos, incorporando diferentes rezos, palmadas y movimientos dancísticos que sugieren una “dimensión *psicorítmica*” (Weisz, 1994). Los lenguajes telúricos deberían ser manipulados por el artista escénico de corporalidad ritual/sagrada/gloriosa aprovechando estímulos sensibles y la conexión con su mundo inconsciente con la finalidad de elaborar un nuevo cuerpo poético/onírico/surreal. Se trata, entonces, de re-descubrir y re-inventarse con el cuerpo, lo cual implica desorden, protesta, rebeldía, anarquía, turbulencia y ruptura simétrica como bases creativas; en virtud de que, concordando con Weisz (1994): “...los estados más desordenados son los más ricos en información.” La sagrada, respetuosa y mística manipulación de información de origen sobrenatural le confiere al actuante/danzante el título de “artesano del caos” (Weisz, 1994), porque emprende: “...los trabajos mágicos sobre su propia persona...podemos constatar un estado particular del cuerpo sujeto a la privación de la comida, la vigilia que se practica durante varias noches y la abstinencia sexual...diseñadas para provocar cambios físicos y mentales.” (Weisz, 1994).

Las prácticas rituales mencionadas forman parte del adiestramiento/entrenamiento requerido para que el artista escénico obtenga pericia y sabiduría en el manejo de una corporalidad ritual/sagrada/gloriosa sin órganos que la sometan. Es aquí donde se desarrolla una nueva presencia corporal, una presencia integral y holística del cuerpo, considerada como la presencia escénica telúrica del actor/bailarín y su personaje. Los ritos corporales y musicales protegen a los actores/bailarines de la información del mundo exterior. Estos ritos se llevan a cabo en lugares sagrados y aislados, donde, el cuerpo, al despojarse de su relación orgánica con cada uno de sus órganos y organismos, se vacía. El cerebro se convierte en cuerpo, por lo tanto, ya no hay órgano cerebral que ponga barreras al pensamiento mágico del cuerpo.



El excelso actor Jean-Louis Barrault, gran amigo de Artaud, en su papel de mimo. Cabe mencionar que la entrega corporal para este personaje de Barrault es de naturaleza ritual/sagrada/gloriosa. Fotografía: Colette Masson, París. (1974)

El pensamiento mágico corporal del actor/bailarín posee atributos y propiedades altamente terapéuticas que derivan de estados trancísticos, en los cuales el artista escénico debe captar, capturar y emitir diversos matices corporales desde su personalidad telúrica con el fin de cosechar una nueva e innovadora corporalidad o identidad corporal en cada uno de sus personajes escénicos, partiendo siempre desde un cuerpo sin órganos que encarne sensorialmente en todo el público que asiste al espectáculo del cuerpo.





Huitzilopochtli, dios mexica de la guerra, cuyo cuerpo mágico se transformaba en: "...una serpiente de fuego..." (López Austin en Weisz, 1994, p. 165).

Bajo el esquema del pensamiento mágico del cuerpo ritual/sagrado/glorioso, se ha investigado que el hígado/ihíyotl constituye una entidad anímica que se exterioriza a voluntad y ayuda al cuerpo a especializarse en el manejo de lo sobrenatural. En cambio, el tonalli//cabeza sale normal e involuntariamente del cuerpo. En esta perspectiva, el cuerpo del actor/bailarín se convierte en un cuerpo ritualizado por su planta o animal simbólico - tonal y nagual¹¹⁴ - de poder. El cuerpo efectuará una transición de ritual a sagrado exitosa, siempre y cuando se cumpla la consigna de concebir mágicamente al cuerpo por intermedio de la posibilidad de transformación. Dicha cualidad no es exclusiva de los seres humanos. A tal efecto, López Austin plantea que esta cualidad también se manifiesta en:

...los dioses, los muertos y los animales. Por ejemplo, Huitzilopochtli se convertía en una serpiente de fuego; Tezcatlipoca en coyote, seres fantasmales o zorrillos, en sus apariciones no proyectaba una sombra, no tenía diartrosis, cejas, pestañas, pupilas ni esclerótica, sólo ojos redondos..."Los muertos pueden adquirir una cobertura animal." (López Austin en Weisz, 1994, p. 165)...Otras modalidades...de la transformación son:...remolinos de viento, los cometas, los rayos, el arcoiris y las bolas de tierra incandescentes. Transformaciones que nos remiten a los lenguajes telúricos. (López Austin en Weisz, 1994, p. 165).

Es imprescindible que actrices/bailarinas y actores/bailarines subrayen con sus cuerpos rituales/sagrados/gloriosos el papel tan importante que funge el *tonalli* como "*condumio mágico*" o contenido sagrado del cuerpo sin órganos en un profundo, extático, poético y supra-espectacular estado de trance que Peter Brook enriquece de la siguiente forma:

¹¹⁴ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas: Apéndice B. El sistema Nagualismo/Tonalismo*, p. 159-166: El... (actor/bailarín/chamán)..., en el *nagualismo* se transforma, transfigura o metamorfosea en otro ser, pierde su forma humana y adquiere una forma animal; en el *tonalismo* el animal y el individuo coexisten separadamente, sólo están unidos por un destino común." (Aguirre Beltrán en Weisz, 1994, p. 164)...el animal relacionado con el calendario equivale al *tonal*; y el que tiene que ver con sus transformaciones, con el *nagual*...López Austin, deduce que la concepción del nagualismo supone la exteriorización del *ihíyotl* y el tonalismo la del *tonalli*. (López Austin en Weisz, 1994, p. 164).



...Convertir en presente no acaece porque sí, requiere una ayuda...ese necesario ingrediente...un público; comprendemos que sin público el trabajo no tiene objetivo ni sentido. *Assistance; j'assiste à une pièce*, es decir, asisto al teatro. El actor prepara, entra en un proceso que puede quedar exánime en cualquier momento. Emprende la tarea de captar algo, de encarnarlo... (Brook, 1997, p. 188).

El éxtasis e ímpetu místicos que manipula el artista escénico a través de su cuerpo ritual/sagrado/glorioso lo consagran como un danzante/actor que se inspira en un aporte de Weisz acerca de la valiosísima contribución de Artaud sobre la re-educación corporal en el actuante/danzante:

...un aspecto reconstructivo en Artaud...La actitud de recobrar sus miembros despedazados es un proceso reiterativo en Artaud...Hay que aludir al cuerpo chamánico que puede convertirse en planta, animal o fuerza natural...incorpora los discursos del entorno. Artaud buscaba un orden poético...en el momento en que el lado oculto de nuestro consciente deja de ser reprimido, surge un lenguaje mágico...Se inscriben temas como los de: la separación, el retorno, la muerte y la resurrección simbólicas. (Weisz, 1994, p.58).

Aquí se sugiere una catarsis corporal que se producirá mediante un especial entrenamiento actoral/danzario:

El cambio de tensión más notable se percibe cuando una actriz parece levitar en el espacio incluso permaneciendo inmóvil: el peso se transforma en energía. Un ejemplo tangible de esta transformación es dada por un ejercicio que he aprendido con Isso Miura, un bailarín japonés de danza Butoh. Comienzo acuclillada, pronta para tomar el impulso hacia arriba, y luego, abriendo los ojos y dilatando el pecho con un grito, salto lo más lejos que puedo. Aterrizo precisamente en la misma posición de partida y repito el salto sucesivamente de manera fluida. Isso lo practicaba a lo largo de kilómetros de playa. Este ejercicio fatigoso



requiere sin salvación la transformación del peso en energía... El alternarse del peso de un pie al otro es la característica del cuerpo que danza. (Varley, 2008, p. 67).

La corporalidad ritual/sagrada/gloriosa del actor simboliza esa cima de la conciencia donde se ha fundido la luz de la inteligencia y la fuerza magnética del amor. El cuerpo glorioso se manifiesta mediante una glosolalia gestual, telúrica y corporal que conmueve al público por medio de la manifestación de sonidos ancestrales en un proceso ritual. Durante el proceso de trance ligero del cuerpo ritual/sagrado/glorioso del actor/bailarín, el cuerpo debe rebelarse para que el espíritu se libere. Al compenetrarse el artista escénico con su cuerpo sagrado, transporta al público a una reflexión corporal.



El Artista: Antonin Artaud. (Fotografía: Colette Masson, París; 1974, p. 22).



Personajes de “cuerpo glorioso/sagrado/ritual”: Antoine Marie Joseph Artaud Nalpas y la actriz protagonista María Renée Falconetti en la película muda “La Pasión de Juana De Arco”. (Fotografía: Dreyer, 1928, Francia).



A la izquierda: El *cuerpo ritual/sagrado/glorioso* del personaje de una actriz del Performance Group con su obra *Las Bacantes* de Eurípides, durante el Festival de Nancy en 1969. Festival Internacional que...“...supone una rica confrontación de los más significativos Teatros de Vanguardia.” (Miralles, 1974, p. 101). Derecha: El artista escénico Wellington Mazón, improvisando desde una corporalidad ritual/sagrada/gloriosa. (Fotografía de Andrea Sigüenza Vega, Cuenca, 2018).

El cuerpo ritual/sagrado/glorioso, de acuerdo con las investigaciones de Gabriel Weisz, se consagra como un verdadero transgresor comprometido¹¹⁵, un vehículo performático que ingresa en un estado de enorme concentración, cuya percepción se intensifica, producto de la fragmentación corporal, identificándose varios impresionantes factores: la sensación de poder ver a través de objetos sólidos, percibir cosas a gran distancia, poseer acceso a un gran volumen de información, las ideas germinan a gran velocidad y los procesos pensantes están dotados de vida y actividad.

Los mitos terrenos, celestiales y multiversales adquieren valor universal plástico y escénico con el cuerpo ritual/sagrado/glorioso; y, los mitos oníricos, como se profundizará más adelante, cobran vida en el cuerpo surreal/onírico/poético que el actor/bailarín desarrolla para su personaje escénico. En cuanto a esta instancia, el filósofo de la contracultura

¹¹⁵ El actor/bailarín se vuelve transgresor comprometido mediante su corporalidad ritual/sagrada/gloriosa: “El compromiso es una postura ética consecuencia de un planteamiento filosófico conforme al cual el hombre se define frente al mundo, la acción, los hombres, el amor y la muerte.” (Giménez Frontín, 1974, p. 125). Con su cuerpo ritual/sagrado/glorioso, el artista escénico se enlaza con el cosmos, la Naturaleza y toda la creación: “...compromete su dignidad y su conciencia.” (Giménez Frontín, 1974, p. 125). Esta corporalidad ritual es...“...expresión y producto de este compromiso.” (Giménez Frontín, 1974, p. 126).



norteamericana, Norman Brown, y el experto en Teatro, Alberto Miralles, plantean que el ritual sagrado y glorioso del cuerpo del actor, en confabulación con su personaje, involucra la siguiente premisa:

La renovación de la sociedad depende de un retorno irracionalista: El poder que lo renueva todo es la magia. Lo que nuestra época necesita es misterios, lo que nuestra época necesita es magia. Nuestra época necesita misterio y magia, auto-liberación mágica. Entonces los ojos del espíritu se unirán a los ojos del cuerpo y Dios estará en nosotros. Esa es la esencia de la locura sagrada. (Brown en Miralles, 1974, p. 136).¹¹⁶

El parámetro anterior encuentra justificación en un radical manifiesto corporal ritual de Clem Gorman; el cual debería ser aplicado por todo artista escénico en su proceso de adiestramiento para un cuerpo ritual/sagrado/glorioso sin órganos:

Todo es ceremonia: Manifiesto de Clem Gorman: Todas las actividades diarias y juegos individuales, si se analizan desde esa perspectiva, son ceremoniales. En una ceremonia, las fuerzas básicas de la energía se encauzan con alguna finalidad. El método de encauzamiento consiste en la repetición del ritual, acciones monótonas para crear la energía, de la misma manera que una *dynamo* crea electricidad. La fuerza espiritual es amor/poder indescriptible para curar la enfermedad/unión con el cosmos. El círculo es la forma arquetípica para todas la ceremonias...El mundo es sólo un producto de energía espiritual encauzada/creada por la *dynamo* del deseo...Todo teatro es ceremonia. Ahora que no tenemos tiempo, todo puede ser tan ceremonial como uno desee. Percatarse de la naturaleza ceremonial del mundo es el prelude para colocar la ceremonia donde le pertenece. La ceremonia pertenece al corazón de la vida/al centro del círculo tribal. Ceremonia es magia /ceremonia es ciencia/ceremonia es fé deseada/el deseo crea el

¹¹⁶ Alberto Miralles, Manuel Salvat, et. al. *Nuevos Rumbos del Teatro: Hacia la Era de los Humanos al Instante: Espectoactautores: La Participación se ha convertido en Comunión*, p. 136: El refuerzo que supone la influencia oriental no es una solución instantánea, y a la razón entronizada le repugna el retroceso. Ha empezado una búsqueda imaginativa de un nuevo Universo y nuevos dioses que lo habiten...De ahí que, ante la necesidad de admitir el empuje de otras civilizaciones, se haya creado la fórmula de compromiso de una liturgia pagana con rico ceremonial...el teatro acaso recobre la verdadera dimensión de su función: representar al hombre en su indivisible totalidad, con todas las relaciones vegetales, animales, espirituales y suprasensibles. "Ceremonia es la manera en que los hombres siempre vuelven a ver el mundo de los fenómenos. Cuando estamos perdidos, volvemos al Centro. (Brown en Miralles, 1974, p. 136). Regreso. Ciclo." (Miralles, 1974, p. 136).



mundo/el mundo es ceremonia/ceremonia es amor/amor es magia. (Gorman en Miralles, 1974, p. 134).



Actor/bailarín Wellington Mazón danzando y ensayando desde un cuerpo ritual/sagrado/glorioso antes de una presentación. (Fotografía de Andrea Sigüenza Vega, Cuenca, 2018).

La ceremonia que propone Gorman es eminentemente corporal. La corporalidad ritual/sagrada/gloriosa habla sin que el artista escénico emplee su voz. El cuerpo sagrado/glorioso del actor/bailarín proviene de su cuerpo ético¹¹⁷, el cual se encuentra consciente de su existencia física, corporal, mental y creativa; es decir, que la ética corporal consiste en la herramienta de dominio requerida para habitar, controlar y manipular responsable y libremente un cuerpo sin órganos, de tal modo que el artista escénico consiga hallar: "...el lugar propio y restablecer la comunicación con uno mismo." (Artaud en Sontag, 1994, p. 34).

En consecuencia, se determina que esta corporalidad mágica, ritual, sagrada y gloriosa surge luego de la superación del estado de trance, en donde Weisz, de acuerdo con Gibbal (1994), notifica el poder acceder al mismo tiempo a: "...la realidad exterior, el mundo interior, los sueños y la vigilia; así como el pasado, presente y futuro."¹¹⁸ (Gibbal en Weisz, 1994, p.

¹¹⁷ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas: II. Paralelismo entre el Pensamiento de Antonin Artaud y las Técnicas Corporales Prehispánicas*, p. 32-34: El cuerpo ético del actor/bailarín parte de la conceptualización del esquema corporal de Artaud.

¹¹⁸ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas: V. El Desprendimiento Corporal*, p. 101: De acuerdo con Weisz, el trance alude a un: ...estado liminal durante el cual tenemos acceso a diferentes espacios psíquicos.



101). El cuerpo ritual/sagrado/glorioso le sirve al actor/bailarín para acceder a una mayor realidad exterior e interior; este cuerpo tiende un puente de decantación hacia el cuerpo surreal/onírico/poético, consagración corporal máxima del cuerpo sin órganos.

En la sección dedicada al cuerpo surreal/poético/onírico se continuará extendiendo el adiestramiento especial para que el artesano corporal continúe enriqueciendo su cuerpo sin órganos, el cual se establece como un total “gesto psicológico”¹¹⁹ (Chéjov, 2010) que proviene del interior del artista escénico. Se propone de este modo un determinado tipo de actuación: “Hacen surgir sentimientos, emociones e impulsos de voluntad... (...)...El público les verá a *ustedes*, que es lo más valioso que hay en escena. Si liberan su psicología, aparecerán muchos matices.” (Chéjov, 2010). En el próximo sub-capítulo se hará hincapié en distintas calidades corporales de movimiento: *stacatto* (cortado-rápido), *legato* (fluido-lento), moldear, flotar, volar e irradiar. Dichas cualidades corporales favorecen el tránsito de un cuerpo ritual/sagrado/glorioso a un cuerpo surreal/onírico/poético, a través de conceptos como irradiación corporal, la preparación, el sostenimiento y el gesto psicológico¹²⁰.

Después de una experimentación y entrenamiento personales se concluye que es perfectamente normal que el actuante/danzante con cuerpo ritual/sagrado/glorioso, al transitar hacia una corporalidad surreal/poética/onírica, pierda un poco la noción de fronteras sobre sí mismo; empero, se denota una conciencia corporal y telúrica sobre la continuidad de todas las cosas, así como una sensación aterrante y maravillosa que ocurre también en el estado de trance. Gracias a los dispositivos telúricos del cuerpo, el actor/bailarín/chamán evoca un cuerpo sin órganos que le permite acceder a una poética extraordinaria de la naturaleza y toda la creación.

Consecuentemente, la realidad exterior y los sueños conforman un nuevo espacio y el tiempo se convierte en temporalidad mitológica donde: el presente, el pasado y el futuro resultan intercambiables. (Weisz, 1994, p. 101).

¹¹⁹ Michael Chéjov, *Lecciones para el Actor Profesional: Undécima Clase: Gesto Psicológico: 12 de Diciembre de 1941*, p. 243-248: Utilicen el gesto psicológico como trampolín...El gesto debe ejercitarse hasta que se convierta en una parte agradable de su psicología. Siempre es bueno recordar que aunque su cuerpo no pueda hundirse físicamente en la tierra ni elevarse hacia el cielo, nosotros podemos hacerlo con nuestro cuerpo imaginario. (Chéjov, 2010, p. 244).

¹²⁰ Michael Chéjov, *Lecciones para el Actor Profesional: Duodécima Clase: El Teatro del Futuro: 15 de Diciembre de 1941*, p. 251-270: ...El objetivo es mi propósito, mi deseo, es lo que yo quiero. Imagínelo realizado. Yo ya estoy fuera de mi piel. Estoy, de alguna manera, volando en algún lugar. O examinemos la *irradiación*, que significa sacar todo lo que tengo dentro. Una vez más, mi cuerpo se hace más grande y más artístico. La *preparación* y el *sostenimiento*...es algo que precede al complejo mecanismo de mi cuerpo, que luego lo sigue y continúa. Una vez más, es una forma de ampliar la naturaleza del actor. El *gesto psicológico* es algo puramente psicológico que nos lleva a nosotros mismos como actores...está por encima del teatro y va más allá. Cada gesto es una forma de hacernos más grandes y de romper todas esas sólidas barreras y obstáculos que tenemos en el acercamiento materialista a nosotros mismos. (Chéjov, 2010, p. 255-256).



2.5. El Cuerpo Surreal/Poético/Onírico: Presencia Superlativa del Personaje Escénico

Como introducción a esta nueva corporalidad poética/onírica/surreal, es vital revisar lo escrito por Michael Chéjov relativo a la presencia del actor:

...el actor debe agrandarse de una forma muy concreta, hasta el punto incluso de tener un sentido del espacio totalmente diferente. Su forma de pensar debe ser diferente, sus sentimientos deben ser de otra clase, la manera de sentir su cuerpo y su voz, su actitud hacia los decorados: todo debe ser agrandado. El aire que rodea al teatro debe ser aire. (Chéjov, 2010, p. 251-253).

En este punto, Michael Chéjov dilucida que la imaginación corporal del actor/bailarín amplifica su presencia en el escenario, lo cual implica la construcción de un cuerpo imaginario, surreal, onírico y poético; tal como el cuerpo sin órganos que Artaud concibió. Se denota un orden poético corporal. El cuerpo del personaje escénico trasciende y evoluciona de ritual/sagrado/glorioso a cuerpo poético, debido a que expresa y comunica un estado anímico/sensorial mucho más profundo, integral y holístico que un cuerpo social regido por órganos y organismos materiales que oprimen las diversas facultades corporales del artesano corporal.



“El arte es un poco más dilatado que la vida, es una exaltación de la vida, por ello es necesario un toque de locura.” (Lawrence Olivier en Miralles, 1974, p. 139).

El cuerpo sin órganos es un cuerpo poético, es un artista, un artesano, que penetra y destruye capas superfluas de la realidad para profundizar en una supra-realidad en la cual el cuerpo es el mejor medio para manifestar la experiencia suprema del arte en la vida de los sueños y de la vida onírica en el arte, debido a que el cuerpo poético se convierte en un símbolo vital que no tolerará la presencia activa del texto, adquiriendo, de este modo, una palpable presencia superlativa y surreal, de inspiración y motivación oníricas, en cuyos gestos corporales esenciales deberá estar contenida la expresión y manifestación completa de las más primordiales emociones y sentimientos humanos.



Salomé, protagonizada por Gertrud Eysoldt, cuyo erotismo corporal había provocado su prohibición. Este es el ejemplo del cuerpo poético/surreal/onírico del personaje creado por una actriz y su director que causó sensaciones sin precedentes para el público de Berlín de aquel entonces. (Braun, 1992).

Las cualidades corporales que deben caracterizar al cuerpo poético/surreal/onírico del artista escénico recuerdan a la aclamada actriz Gertrud Eysoldt, cuyos personajes encarnaba con desbordante pasión. Al respecto, el crítico teatral Julius Bab, escribió:

... (Ella) tiene un cuerpo asexuado, enjuto, que se mueve significativamente...y la cara volátil que hace las muecas de un gato...Eysoldt produce arte mientras su astuto cerebro dirige a su débil figura en la tarea de transformar en frágiles heroínas a esos demonios que los autores modernos crean a través de una estilización apasionadamente exagerada: seductora en la impotencia, arrastrada por la falta de voluntad, ingenuamente peligrosa: Salomé, Selysette, Lulú... (Bab en Braun, 1992, p. 120).¹²¹

¹²¹ Edward Braun, *El Director y la Escena: del Naturalismo a Grotowski: 7. Max Reinhardt en Alemania y Austria*, p. 119-133: "...Quiero mostrar la vida desde otro ángulo, no sólo desde la pura negación pesimista, y que todavía sea verdadero y auténtico en su alegría, lleno de color y luz." (Reinhardt en Braun, 1992, p. 121)...Lo que dijo en 1901, siguió siendo el credo de toda su vida: "...Yo creo en un teatro que pertenezca al actor...Yo soy un actor, siento como los actores y para mí el actor es el foco natural del teatro...El teatro debe al actor su derecho a mostrarse desde todos lados, de ser activo en varias direcciones, de desplegar su alegría en la travesura y en la magia de la transformación. Yo conozco los traviesos y creativos poderes del actor y me siento a menudo sumamente tentado a salvar algo de la vieja comedia del arte, en nuestra época demasiado disciplinada para dar al actor, de vez en cuando, la oportunidad de improvisar y dejarse ir." (Max Reinhardt en Braun, 1992, p. 122).



Actriz Gertrud Eysoldt en su corporalidad mágica/híbrida/animal-humano con su personaje “Gato”, y su corporalidad onírica/poética/surreal con su personaje “Salomé”.

En concordancia con el parámetro anterior, se destaca la existencia de un cuerpo poético en esta actriz que irradia una presencia realmente superlativa porque preserva una superconciencia. El cuerpo poético en el artista escénico existe como artista mayor que emite su propia sinfonía enterrando todo lo muerto que se lleva dentro mediante el vaciamiento superlativo imaginario y virtual del cuerpo que se desprende y despoja de sus órganos. El actor/bailarín, consciente de cada ínfima parte de su cuerpo, transmuta en un director orquestal de su propio cuerpo¹²², componiendo toda una sinfonía corporal desde un cuerpo deshabitado de sus órganos.

En esta calidad de cuerpo, el actor construye - desde su personaje - una novedosa corporalidad, una poesía sinfónica con el cuerpo, que es surreal. El surrealismo supone uno

¹²² Edward Braun, *El Director y la Escena: del Naturalismo a Grotowski: 7. Max Reinhardt en Alemania y Austria*, p.120-131: ...su deseo de restaurar la dimensión histriónica a la vida misma. En 1928, en su celebrada conferencia “Acerca del Actor”, Reinhardt manifestaba: “Es al actor y a nadie más a quien pertenece el teatro...Me refiero, primero y sobre todo, al actor como poeta...Del mismo modo me refiero al actor como director, regidor de escena, músico, diseñador, pintor, y por supuesto, al actor como espectador. Pues la contribución de los espectadores es casi tan importante como la del reparto. El público debe tomar parte en la obra si alguna vez hemos de ver el verdadero arte del teatro, el más antiguo, el más poderoso y el más inmediato de las artes, combinación de todas en uno. (Reinhardt en Braun, 1992, p. 122-123).



de los puntos de partida del teatro de vanguardia. Se trata de una vanguardia corporal, surreal¹²³ y poética del artista escénico en la construcción de sus personajes. El artesano corporal se inspira en lo onírico, en el vasto e infinito multiverso de los sueños, el actor atraviesa el mundo de los sueños - el terreno onírico – confiriéndole vida y conciencia en su cuerpo, hasta asentarse cómodamente en nuestra realidad cotidiana, por intermedios de un personaje escénico cuya corporalidad se desprende de la filosofía telúrica que Artaud aprehende con la comunidad tarahumara.

2.5.1. ¿Para qué le sirve al Actuante/Danzante la Corporalidad Poética/Surreal/Onírica?

Bajo esta poética corporal, Artaud elaboró una fascinante lectura de la naturaleza que le otorgó la clave de la sierra tarahumara como núcleo ceremonial del cuerpo. Antonin Artaud mentaliza un cuerpo poético/surreal/onírico que innova la propuesta corporal del personaje escénico en todas sus facetas. La corporalidad surreal/poética/onírica del personaje escénico construido por el actor/bailarín permite que el personaje “hable con todo su cuerpo, *cuerpe* con todo su *hable*” (Mazón, 2021), manifestándose corporalmente en la quietud y en el silencio, exponiendo una quietud corporal atenta, siempre dispuesta y presente desde una corporalidad poética/onírica/surreal. ¿Por qué es una corporalidad onírica? Porque el artista escénico emplea sus sueños, sus fantasías que cobran vida mientras duerme y todas sus ensoñaciones como material creativo para la construcción de las corporalidades de sus personajes escénicos.

El cuerpo onírico/surreal/poético le sirve al artista escénico para alcanzar el máximo esplendor de su personaje con cuerpo sin órganos, el cual se transforma en un “dispositivo multisensorial” (Castro, 2021) que se vacía de aquella perezosa humanidad para encontrarse

¹²³ José Luis Giménez Frontín, *Movimientos Literarios de Vanguardia: Las Vanguardias, avanzadillas de la sensibilidad creadora: Hacia un concepto más amplio de Vanguardia: Necesidades de las nuevas Técnicas de Expresividad*, p. 47-62: Hay que insistir ahora en el hecho de que la experimentación vanguardista...no es, en principio, gratuita, sino que ha constituido el único camino viable para la creación artística y literaria de unos mundos acordes con aquella “nueva sensibilidad”. El placer de la oscuridad por la oscuridad... (Giménez Frontín, 1974, p. 47). El cuerpo surreal/onírico/poético del actor parte del movimiento de vanguardia conocido como surrealismo, donde: “...el descenso a los infiernos de la conciencia o las iluminaciones más allá de la lógica al uso obligó a los “malditos” a expresarse a través del poema...sorprendentes poemas en prosa de Rimbaud y Lautréamont...las prosas poéticas de Baudelaire...” (Giménez Frontín, 1974, p. 47). Se trata de una experiencia poética que trasciende al texto, otorgándosele al cuerpo del actor/bailarín una entidad anímica supra-real. “...esta realidad es un producto del hombre, un artificio, porque el arte no es un fenómeno de la naturaleza, sino un experimento en el que el hombre desempeña el papel de mago (chamán/yáchaj).” (Giménez Frontín, 1974, p. 48).



con una energía nueva, un personaje surreal que respira sin órganos en su cuerpo, un cuerpo que se inspira en los sueños, que habla mediante silencios, versos corporales que emiten un mensaje imprescindible para todas las generaciones de artistas escénicos: la verdadera lucha del actor/bailarín no es una batalla política, sino una contienda corporal para finiquitar con la política por medio de una radical protesta corporal del cuerpo sin órganos en calidad onírica/surreal/poética. El personaje escénico de corporalidad poética/onírica trasciende las barreras de la política, para ir a la meta-política, y de allí, a la poesía corporal, caracterizándose entonces como un cuerpo surreal, desde donde renace el movimiento surrealista¹²⁴ preconizado por Antonin Artaud, Robert Aron y Roger Vitrac en su grupo teatral *Alfred Jarry*.

Es fundamental para el actor/bailarín saber que dentro del ámbito escénico, el Teatro/Danza Surrealista experimenta: "...tal como harán los futuros vanguardistas, sumo placer en provocar, irritar y escandalizar – *épater* – la pasividad burguesa...vanguardia revolucionaria... (...)... "gratuidad"...una postura vanguardista "más allá" de las urgencias históricas y políticas, como Antonin Artaud y algunos puristas del surrealismo."¹²⁵ (Giménez Frontín, 1974). Bajo este marco, el cuerpo sin órganos del artista escénico se constituye en: "...un modelo particular de técnica expresiva y propone, a su vez, un concepto de...surrealismo..." "más generoso, productivo e inteligente". (Giménez Frontín, 1974); para lo cual el artista: "...debe alterar las proporciones." (Giménez Frontín, 1974). Es entonces cuando hace su aparición lo surreal en el cuerpo del actor/bailarín mediante su personaje. Vale la pena traer a la memoria al filósofo Nietzsche (1974), quien plantea como el mito sólo puede ser resucitado mediante el cuerpo poético/surreal/onírico del artesano corporal: "El mito no encuentra en forma alguna objetivación adecuada en la palabra. La estructura de

¹²⁴ Edward Braun, *El Director y la Escena: del Naturalismo a Grotowski: 12. El Teatro de la Crueldad de Artaud*, p. 225-229: "...*dramas surréalistes*"...El término fue introducido por Apollinaire en la nota que escribió en el programa de la primera representación de *Parade*... (en Octubre de 1924) Artaud se había aliado al movimiento surrealista, cuyo propósito era destruir todo sistema existente: social, político, religioso, filosófico y estético, y alcanzar una liberación total del espíritu a través de: "la futura fusión de estos dos estados, el sueño y la realidad...en una especie de realidad absoluta, una *superrealidad*... (...)...El teatro no volverá nunca a ser el mismo... le proporciona al espectador precipitados verdaderos de los sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas...se desborde, no ya en un nivel supuesto e ilusorio, sino en un nivel interior...El tipo de ilusión que intentamos crear...se apoya...en el poder comunicativo y de realidad de esta acción...cada espectáculo se transforma en un evento. El público tiene que sentir que una escena de sus vidas se está representando frente a ellos, una escena verdaderamente vital...le pedimos a nuestro público que se una, interior y profundamente, a nosotros...El público debe ser convencido de que podemos hacerlo gritar. (Artaud en Braun, 1992, p. 225-226 y 229).

¹²⁵ José Luis Giménez Frontín, *Movimientos Literarios de Vanguardia: Del rechazo del burgués al rechazo del marxista*, p. 56-62.



las escenas y su exteriorización revelan una sabiduría más profunda que la que es capaz de expresar el poeta en palabras y conceptos.” (Nietzsche en Miralles, 1974, p. 138).¹²⁶



Artista escénico Wellington Mazón en su rol corporal poético/surreal/onírico para su obra de egreso: “*Los Aciertos: Lo Último 7*”. Coreografía de Sandra Gómez Navas. (Fotografía de Jorge Gutiérrez, Facultad de Artes, Escuela de Artes Escénicas, Universidad de Cuenca, 2012).

Lo que el cuerpo surreal/poético/onírico del artista escénico se propone transmitir tiene que ver con uno de los manifiestos que Artaud escribió en 1927 con su grupo teatral *Alfred Jarry*:

Lo que nos gustaría que relumbrara y triunfara en el escenario es todo aquello que es parte del misterio y de la fascinación magnética de los sueños, las capas ocultas de la conciencia, todo lo que obsesiona nuestra mente... (...)...lo real y lo irreal se fusionan exactamente como sucede en la mente de una persona cuando se está quedando dormida, o cuando cree que está despertando.” (Artaud en Braun, 1992, p. 227-228).

Este cuerpo surreal/onírico escenifica “estados concretos y ocultos de la mente.” (Braun, 1992). El mito cobra vida, subyace y late en la corporalidad poética/onírica/surreal del

¹²⁶ Alberto Miralles, Manuel Salvat, et. al. *Nuevos Rumbos del Teatro: ¿Su lengua es ciega? Hable de manera que yo pueda verlo*, p. 136-140.



personaje escénico confeccionado por el actor/bailarín. En cuanto a este aspecto, el director teatral Peter Brook explica:

...En el Teatro, la verdad está siempre en movimiento...a diferencia de un libro, el teatro tiene una especial característica: siempre es posible comenzar de nuevo. En el teatro, la pizarra se borra constantemente. Interpretar requiere mucho esfuerzo. Pero en cuanto lo consideramos como juego, deja de ser un trabajo. Una obra de teatro es juego. (Brook, 1997, p. 190).

Aquí se hace referencia al cuerpo lúdico, al cuerpo festivo del artista escénico. Un cuerpo que se expresa, se desfoga y se divierte desde una perspectiva ritual que conduce al actor/bailarín a formular, ante la audiencia, una poética surreal y onírica de su cuerpo. En este sentido, la prosa y el verso se manifiestan desde el cuerpo del artista escénico, fundamentándose en: "...la constante adaptación a las necesidades de expresión de las nuevas experiencias de la conciencia y de las transformaciones de la experiencia." (Giménez Frontín, 1974). De este modo, la corporalidad surreal/poética/onírica sin órganos del personaje labrado por el poeta corporal, hace gala de:

...una sensibilidad que ha sabido captar por anticipado el espíritu de los tiempos, las crisis de la conciencia y de la historia. La sensibilidad vanguardista...fue la única que afrontó la expresión de...experiencias desde y a través del lenguaje, rompiendo de antemano con los corsés que imposibilitan esa expresión. (Giménez Frontín, 1974, p. 62).

El cuerpo poético/surreal/onírico es parte de un nuevo Teatro de Vanguardia, donde, coincidiendo con Luigi Pirandello (1974): "En cualquier momento tenemos en nosotros la totalidad de nuestra vida" (Pirandello en Miralles, 1974, p. 54). Esta totalidad de libertad corporal es vislumbrada por el actor Michael Chéjov cuando manifiesta:

Yo hablo de una tercera cosa. No de lo real y obvio, tampoco de la simulación, sino de una tercera cosa que es la *representación* de lo verdadero...Existe otra región en la que nos podemos adentrar, donde podemos obtener representaciones que nos instruyan con mucha más fuerza...Es cuestión de una tercera dimensión... (...)...El arte es vida



aumentada, por lo tanto...Cuando simulamos algo, somos más débiles que aquello que simulamos, pero si actuamos, somos más fuertes que lo que estamos interpretando...no se puede actuar estando paralizado interiormente. Tienen que tener una vida propia, más otra, más diez vidas tan fuertes como la suya. (Chéjov, 2010, p. 291 y 293).

En congruencia, lo más contundente en el cuerpo poético/surreal/onírico del personaje encarnado por el actor/bailarín es la libertad absoluta para trabajar en el manejo de una nueva gama de energía que condense e irradie una superlativa presencia debido al vaciamiento imaginario de los órganos de su cuerpo, concibiendo y esculpiendo un cuerpo imaginario surreal de proporciones oníricas.

El actor/bailarín describe las acciones, los lugares y los pensamientos íntimos de sus personajes desde su cuerpo surreal/onírico/poético, el cual se erige como un vehículo performático que conduce hacia un nuevo sueño, una *superrealidad*, que genera una nueva y superlativa presencia que crea la escenografía y todo lo demás. En este sentido, las corporalidades surreales/poéticas/oníricas poseen una caracterización profunda, son personajes donde:

...hay escondidas corrientes del alma que de pronto se transforman en torbellinos y revelan en su tortuosa espiral los sueños más secretos. Lo que está latente en ellos, o inconfesado, se hace manifiesto, y tras el ser normal y superficial, descubrimos otro, mucho más extraño y más verdadero. Los personajes son como fantasmas de ellos mismos. (Henri de Régnier en Braun, 1992, p. 56)¹²⁷

¹²⁷ Edward Braun, *El Director y la Escena: Del Naturalismo a Grotowski: 3. El teatro simbolista*, p. 47-61.



En la actriz/bailarina y actor/bailarín contemporáneos,...“...las ideas se manifiestan formalmente a través de su propia sensibilidad...Representación del Teatro Negro de Praga.” (Ragué Arias, Miralles; 1974, p. 55).

Resulta esencial mencionar el ejemplo del montaje *El maestro Solness* de Lugné-Poe, en abril de 1894, donde los personajes irradian una presencia superlativa que viene dada por las siguientes premisas corporales oníricas/surreales/poéticas de transformación en el artista escénico:

...son...personajes de teatro que sienten,..., que están viviendo en la atmósfera del alma, y el descubrimiento de esta vida esencial que existe en ellos, viene cargado...el poeta se ha propuesto fundir en una sola expresión, tanto el diálogo interno como externo. Un nuevo e indescifrable poder domina a este drama sonámbulo. Todo lo que se dice en él, esconde y revela al mismo tiempo las fuentes de una vida desconocida...no olvidemos que nuestra alma aparece ante nuestros débiles ojos como la fuerza más loca, y que hay en el hombre muchas regiones más fértiles, más profundas y más interesantes que aquellas de su razón y su inteligencia. (Maeterlinck en Braun, 1992, p. 59)

De acuerdo con Joseph Chaikin, el artista escénico que simboliza y encarna con todo su cuerpo un personaje poético/surreal/onírico, opera a un nivel psicológico; descifrándoles y haciéndoles comprensibles, a espectadoras y espectadores, sus miedos, sus lágrimas o sus sueños. El significado holístico e integrador de la corporalidad poética, resultado de la fusión



surreal y onírica del cuerpo, le permite al actor/bailarín encarnar un personaje que manifieste con todo su ser un mapa de la circunstancia humana, y un mapa incluye diferentes países, distintas ciudades y diversos estados, etapas, autores, autoras, directoras, directores, etc. En cuanto a este aspecto, Julia Varley amplía el panorama de construcción de un personaje escénico desde esta corporalidad poética sin órganos:

Los personajes que sobreviven más allá del espectáculo son aquellos sobre los que puedo decir que conozco su identidad independientemente del espectáculo para el cual nacieron. Tienen una manera propia de moverse, de gesticular y hablar, y pueden entrometerse e interaccionar en las situaciones más variadas, emigrando de su espectáculo originario para instalarse en otros contextos. Son personajes que he creado pensando directamente en su forma de ser...En la creación ex-novo de los personajes...debe existir en mí una parte misteriosa que no controlo. Este enigma mantiene viva mi relación entre actriz y personaje incluso luego de años de representaciones permitiéndome escrutar en cada espectáculo nuevos matices de su humor y temperamento...Al lado de los verdaderos y propios personajes de los espectáculos, creaba figuras provisorias para intervenciones de calle o proyectos...Sobre pequeños zancos verdes, mi payaso tenía una larga falda de seda que me escondía cuando la alzaba sobre la cabeza. Con ella comencé a utilizar la femineidad, la suavidad y la alegría como características de un personaje. (Varley, 2008, p. 152-153).

Sintonizando con Varley, se anticipa la solución imaginaria del cuerpo del personaje, posibilitando la manifestación verdadera de la quintaesencia del actor a través de su personaje onírica/surreal/poético. En relación a este aspecto, Varley relata:

...Aproveché la posición distinguida de mi personaje para resolver tensiones personales con otro actor e inventar una escena con una cachetada bien realista. Debía sonreír de manera distante y altiva durante todo el espectáculo...Mi personaje en *Cenizas de Brecht* encontró su verdadera naturaleza mucho después del estreno del espectáculo... (...)...Eugenio Barba pidió a Katsuko Azuma, la bailarina de Buyo Kabuki colaboradora de la ISTA, que me ayudara. Luego de su intervención, en las horas del training matutino me ponía las botas y trabajaba en colocar resistencias y pausas mínimas en las distintas



fases de un paso. El tener una tarea tan concreta me ayudó a aceptar quién era...comencé a sonreír desde adentro, descubriendo incluso el placer de la maldad. Esta lección...me ayudaba a...revelar los pliegues secretos del personaje. De allí en adelante para mí la profundidad del personaje depende de su humanidad y vulnerabilidad. Ambiciono crear una presencia escénica impregnada de todas sus contradicciones, ímpetus y fragilidades. (Varley, 2008, p. 155).



En armonía con el criterio ulterior de Varley, he aquí unos personajes escénicos de corporalidad poética/onírica/surreal: Medea y Jasón de la tragedia “La Casa de Medea” (Adaptación de Loreto Burgueño. Fotografía de Gabriela Parra, Centro Cultural Prohibido, Cuenca, 2014).



Personaje Escénico de corporalidad poética/onírica/surreal: Jasón de la tragedia “La Casa de Medea” (Adaptación de Loreto Burgueño. Fotografía de Gabriela Parra, Centro Cultural Prohibido, Cuenca, 2014).

Los criterios creativos de Varley en la construcción de sus personajes otorgan una visión más detallada del trabajo actoral/danzario que debería ejecutar el artista escénico para generar una presencia sin órganos superlativa. La poesía corporal descrita por Antonin Artaud permite definir al cuerpo sin órganos como una corporalidad poética que abandona el significado actual, burgués, psicológico y deshumanizado del teatro, hallando nuevamente el significado espiritual, corporal, transcendental, transdisciplinario y místico que el Teatro Universal había perdido. Los conceptos de Artaud acerca del cuerpo y la puesta en escena poseen el valor de: “...un instrumento de magia y hechicería, un exorcismo...destinado a hacer fluir nuestros demonios; pero jamás el reflejo de un texto escrito.” (Miralles, 1974).

A tal efecto, se comprueba que el cuerpo del artista escénico tiene la capacidad de sanarse y sanar al público, para lo cual, es fundamental recordar que Artaud se rebela contra: “...una manera de actuar retórica entonces de moda en la Comedia Francesa. Atacaba en particular el teatro francés dominado por las palabras y por el respeto por el autor.” (Miralles, 1974). En lugar del lenguaje textual de las palabras, Antonin Artaud proponía un lenguaje poético del cuerpo del actuante/danzante, una poesía corporal y espacial, utilizando al cuerpo en íntima confabulación, armonía y conflicto con la Música, la Danza, el grito, la voz, la pintura



corporal, el arte cinético¹²⁸ -Artaud fue uno de los primeros en utilizarlo -, mimo, pantomima, gestos, cuerpos sin órganos de surreales y oníricos personajes, cantos, conjuros, saltos, frases coreográficas, miradas, atmósferas telúricas como escenografías, sombras e iluminación.

2.5.2. ¿Cómo el Artista Escénico llega a la conformación de un Cuerpo Poético/Surreal/Onírico de Presencia Superlativa?

El cuerpo surreal del personaje escénico trasciende a “cuerpo poético” cuando es plenamente capaz de ejecutar una “heurística telúrica”¹²⁹ (Weisz, 1994), lo cual significa un dispositivo de resolución directa que se aplica al cuerpo en el instante en que entra en metafísico contacto con la tierra. Se concluye que Artaud se visualiza a sí mismo transportando un cuerpo que ha dejado de serlo, un cuerpo sin órganos, un cuerpo surreal, onírico y poético que se conforma de acuerdo con la siguiente premisa de Artaud, propuesta por Weisz:

Intercalando esta heurística telúrica del cuerpo, el autor hace funcionar un lenguaje que le sirve para situar su anatomía psíquica dentro del terreno del otro. Luego introduce el motivo rítmico de los veintiocho días. “Veintiocho días de este pesado cautiverio, esta dislocación de un montón de órganos que restaba de mí...” (Artaud en Weisz, 1994, p. 103). La deconstrucción corporal estimula una visión crítica del organismo psíquico en su trayectoria hacia una nueva forma de ser...donde la deconstrucción expone la operación oculta de lo que se ha venido a llamar “metafísica de la presencia”... (...)...La deconstrucción corporal es un proyecto contra la metafísica de una presencia. (Weisz, 1994, p. 103).

El cuerpo surreal/poético/onírico del personaje escénico que paulatinamente va construyendo el actor/bailarín rompe con toda esta presencia centralizada del ser mencionada por Weisz, consagrando al cuerpo del artista escénico como este vehículo primordial de manifestación sensorial y receptividad sensitiva. Para llegar a la conformación de este cuerpo poético que se nutre de lo onírico y parte de lo surreal, el actor/bailarín debe trabajar su cuerpo rigiéndose

¹²⁸ Edward Braun, *El Director y la Escena: Del Naturalismo a Grotowski: El Teatro de la Crueldad de Artaud*: El arte cinético es una corriente artística, pictórica y escultórica principalmente; basada en el movimiento, cuyas obras están dotadas de movimiento real o simulado mediante efectos ópticos, de tal manera que al moverse el espectador experimente distintas sensaciones e interpretaciones.

¹²⁹ Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas Culturas Chamánicas: V. El Desprendimiento Corporal*, p. 102-123.



a algunos principios básicos: "...trabajo y ensayos diarios, una actitud casi científica en la investigación, el respeto por el valor del detalle, y, quizás lo más importante, el valor ético del teatro..." (Stanislavsky en Braun, 1992); tales principios funcionan para: "...eliminar, de la psiquis del actor, todo aquello que pueda impedirle su camino hacia la transgresión del yo, lo cual Grotowski considera necesario para el acto de comunión, o "acto total" del teatro." (Braun, 1992).

En esta poética corporal del actor/bailarín se percibe en su personaje escénico un Teatro que no representa, sino que vive, se manifiesta con un nuevo cuerpo de presencia expandida y dilatada. Esta presencia superlativa viene dada por la interacción y co-existencia de las cinco corporalidades analizadas que convergen en el mismo terreno, en el mismo espacio, que es el cuerpo del artista escénico desarrollado para una clase específica de personaje; evocando, de esta manera, un cuerpo extendido, concepto corporal de Maura Baiocchi, artista brasileña del grupo *Taanteatro*. En este sentido, la corporalidad surreal/poética/onírica del actor/bailarín es una presencia expandida, una extensión del actor que se vuelve palpable en los sentidos del público, tal como lo corrobora Baiocchi (2012):

...Entendemos el cuerpo como un acumulador, transformador y conductor de voltaje o energía psicofísica. Todo aquello que el cuerpo de un artista o de cualquier ser humano produce son formas de energía o energías con formas (concretas o abstractas). Fuerzas magnéticas que se atraen-contraen o se repelen-expanden. (Baiocchi en Comandú, 2012, p. 564-565).

Se trata de un nuevo cuerpo preparado, entrenado, adiestrado por un artista escénico que acciona como filósofo del movimiento y la quietud corporales, danza, filosofa, acciona, actúa e interpreta con su cuerpo. En concordancia con Grotowski, la aplicación física que ejerce el artista escénico al fabricarse un cuerpo sin órganos de calidad poética/surreal/onírica: "...eleva el arte del actor del Teatro Laboratorio de un nivel artesanal a un arte trascendente." (Braun, 1992, p. 243). Todo este proceso corporal se realiza, por momentos, involuntariamente, en virtud de que: "...El estado mental requerido para realizar un papel activo, es un estado pasivo-alerta, un estado en el cual uno no *quiere hacer eso* pero donde



uno más bien se resigna a hacerlo.” (Grotowski en Braun, 1992, p. 243). Este es un principio corporal denominado por Grotowski como “pasividad interna”¹³⁰ (Grotowski en Braun, 1992, p. 243); elemento vital para el actor/bailarín en su tránsito hacia un cuerpo onírico/surreal/poético sin órganos. La cualidad sin órganos surreal y onírica del cuerpo del actor es poética porque se basa en: “el principio Taoísta *wu-wie*, cuya traducción literal es “no acción”...Elaborando sobre esto, Chuang-Tzu ha dicho: “No acción no significa nada y guardar silencio. Permitamos que todo haga lo que naturalmente hace, de modo que su naturaleza sea satisfecha.” (Needham en Braun, 1992, p. 243).



Cuerpos surreales/poéticos de presencia superlativa e inspiración onírica para el actor/bailarín, con el propósito de que logre la sensación física descrita en el próximo párrafo.

El tono muscular adquiere propiedades mágicas y el personaje adquiere sus propias ideas, sentimientos e impulsos de voluntad. En cuanto a esta instancia, Varley refiere que el personaje escénico emergía:

...cada noche de una sucesión de acciones y reacciones conectadas y entrelazadas a las de mis compañeros y el recuerdo íntimo de mis viajes, lejana del teatro. Quien conoce al Odín Teatret conoce también a Mr. Peanut, el personaje con la cabeza de calavera, que nació sobre zancos para *Anabasis* (1977-1984). Es uno de mis personajes autónomos que se niegan a morir con su espectáculo, que toman posesión de su destino, deciden por sí

¹³⁰ Edward Braun, *El Director y la Escena: Del Naturalismo a Grotowski: El Teatro Laboratorio de Grotowski*, p. 241-249.



mismos y me guían hacia situaciones, textos y nuevos espectáculos, no siendo más yo quien los determina. Mr. Peanut ha viajado por las calles del mundo y me ha obligado a hacer mi primer “unipersonal”, *El Castillo de Holstebro*... Los espectáculos unipersonales han hospedado a mis personajes más persistentes: Mr. Peanut y Doña Música. Se han transformado en emanaciones de mi personalidad, en álgter ego con los cuales improviso y narro... En la interpretación de un personaje no cuentan sólo los resultados visibles, sino también los deshechos, los errores, los pasadizos ciegos que he encontrado. (Varley, 2008, p. 159).



ODIN TEATRET & CTLS ARCHIVES
Mr. Peanut in a slum near Santiago de Chile
PHOTO: TONY D'URSO

Personaje Poético/Surreal/Onírico “Mr. Peanut” de Julia Varley en un barrio cerca de Santiago de Chile. (Fotografía de Tony D’Urso, Archivos del Odín Teatret & CTLS).



Personaje Surreal/Poético/Onírico “Doña Música” de Julia Varley. (Fotografía de Lars Arnfred/Jan Rütz, Odín Teatret: Nordisk Teaterlaboratorium).

Armonizando con Grotowski, este cuerpo poético sin órganos surge como resultado de un proceso de ejercicios que eliminan:

...bloqueos musculares que inhiben la reacción libre y creativa... (...)...cuando eliminamos ciertos bloqueos y obstáculos, lo que queda es lo más elemental y simple, lo que existe entre los seres humanos cuando tienen cierta confianza en cada uno, y cuando buscan una comprensión que va más allá de la comprensión por medio de palabras...Precisamente, en ese punto uno deja de actuar...lo que quedó fue la noción de encuentro, no la de un encuentro cotidiano y tampoco la de un encuentro accidental... (Mennen en Braun, 1992, p. 248-249).

Consecuentemente, el personaje escénico, para constituirse como una corporalidad poética/surreal/onírica de presencia superlativa, debe salir de los linderos del escenario para instalarse lo más cerca posible del público. Como diría el personaje *El Director* de García Lorca, de su obra teatral *El Público*: “Mi Teatro siempre será al aire libre”.



En concordancia con Julia Varley, el actor/bailarín encuentra en su personaje escénico una identidad surreal/poética/onírica desde la cual puede revelarse y esconderse, tal como señala Varley con su personaje *Mr. Peanut*, el cual es un claro ejemplo de un cuerpo poético:

...Mr. Peanut...ha admirado las tetas de las mujeres, ha sido recibido por embajadores y ministros, por los poderosos y por aquellos que padecen su poder...ha improvisado para tranquilizar a los desconfiados soldados antiguerrilla del aeropuerto de Ayacucho...ha sido atacado violentamente en Oslo por una mujer aterrorizada...Su altura lo separa ligeramente de la gente para protegerse. Durante años ha sido la identidad detrás de la cual podía revelarme y esconderme...para hablar en mi lugar. Formula preguntas, reflexiona, revela en alta voz pensamientos secretos. Así dialogando con él, dialogo con mí misma. (Varley, 2008, p. 160-162).

A la sazón con el aporte de Varley, se deduce que ella accede a otras realidades y lugares prohibidos gracias a la presencia corporal poética, surreal y onírica de su personaje. El cuerpo poético se torna surreal porque, de acuerdo con Eugene Ionesco: "...lo surreal está fuertemente aferrado a nuestras manos, a nuestra conversación de cada día." (Ionesco en Miralles, 1974). Lo teatral entra en diálogo con lo surreal en virtud de la poesía suprarreal que irradia el cuerpo del actor/bailarín; es decir, que, en sintonía con Ionesco:

La realidad se encuentra en la imaginación. Todo lo que el hombre imagina es verdadero y posible...la verdadera realidad es imaginaria. No podemos mentir más que a partir de nosotros mismos. La imaginación...abre vías a las posibilidades infinitas de la creatividad... (Ionesco en Giménez Frontín, 1974, p. 70).

El surrealismo se vincula con el Teatro Corporal al permitirse el lujo de: "...reivindicar una revolución total y libertaria que abarcaba todas las facetas del hombre, incluidas las más oscuras y desconocidas." (Giménez Frontín, 1974). El poeta corporal trabaja para expresar sentimientos, manifestar emociones, su visión de las cosas, se desgasta corporalmente para transmitir su capacidad mítica y onírica, comunicando sus sueños y drenando sus pesadillas, debido a que: "...lo mítico es lo que resiste y pervive." (Giménez Frontín, 1974). En este



punto es crucial la intervención surrealista de Varley hablando desde su mítico personaje *Doña Música*, acerca de cómo el actor/bailarín se convierte en un “artesano del caos”:

¿Cómo he nacido? ¿Es la actriz la que me ha dado vida? ¿O soy yo, el personaje, que ha revelado a la actriz? ¿Es la actriz la que ha plasmado sus energías y las ha transformado en Doña Música? ¿O soy yo, Doña Música que ha modulado las energías de la actriz?...el personaje es una tendencia, una tendencia a existir, como aquellas partículas que saltan y bailan en un átomo...El tao de la física de Fritjov Capra...el infinito, ser o no ser, mutación y fluir, la sombra, lo que no se puede conocer ni aferrar, la danza y el danzador que son una sola cosa... (...)...En el caos existe un mar de tinieblas a nuestra disposición. El caos es el arte de construir la complejidad partiendo de elementos simples. El caos es creador de formas, de informaciones y de orden; un orden oculto, misterioso, paradójal, imprevisible pero indiscutible, porque nos obliga a ver de nuevo. (Varley, 2008, p. 163 y 166).

El cuerpo poético/surreal/onírico sin órganos hace referencia al cuerpo del personaje que fue deshabitado – imaginariamente - por sus órganos, los cuales tornan en personalidades espectadoras del hecho escénico, sentados en las butacas, esperando desahogar su grito mientras asisten al espectáculo proveniente del cuerpo del cual alguna vez formaron parte.

El artista escénico en calidad de cuerpo onírico, habla sobre sus propios sueños, los verdaderos, de esos que quitan el tiempo todo el día al tratar de recordarlos. Es por ello que el cuerpo poético es surreal y onírico, expresa los sueños valiéndose de una descomunal creatividad corporal que manifiesta lo más recóndito de la imaginación del artista escénico a través de su personaje. El personaje se vuelve un viajero en el tiempo, un crononauta corporal que resucita y narra épocas distintas de la historia por medio de su cuerpo. Aquí se abre la brecha surreal y onírica del personaje escénico, al dialogar mentalmente con:

...partes de la imaginación – sirenas y monstruos – y viejos conocidos...La lógica parece desaparecer mientras la única opción es la de no rendirse – para avanzar o retroceder...Como actriz, he entrenado para “ser” sin divisiones entre el cuerpo, la mente, la imaginación, los sentidos, las emociones y la reflexión, para accionar a nivel físico y



vocal sobre los sentidos del espectador.... Dédalo...constructor del laberinto, artesano y progenitor...Palamshav Childaa...era incluso bailarín. Un día nos mostró algunas de las danzas folclóricas de Mongolia. Vi volar un pájaro. El movimiento de sus brazos, los pasos que aumentaban de velocidad representaban en realidad las acciones cotidianas de quien cabalga, usa la fusta y el lazo, caza y sujeta las riendas. Pero la forma veloz de bajar y subir los hombros y luego la flecha que golpeaba a un pájaro que se negaba a caer, me parecían los movimientos esenciales del vuelo. Ese debía ser el modo de moverse de Dédalo... (...)...En Creta me di cuenta del secreto que Dédalo me había susurrado: la dramaturgia (corporal) comienza con la capacidad de explorar más allá de lo que es evidente, con el estudio, el cuidado y el amor de los detalles apenas perceptibles. (Varley, 2008, p. 167, 171-173 y 178).

Ahora bien, Artaud concibe un cuerpo surreal, poético y onírico cuando descubre hasta donde llega su ser, traspasando las dimensiones objetivas y comunes de su cuerpo normal:

...Artaud nos introduce a una extraña metafísica: “La horrorosa historia del Demiurgo/es la de este cuerpo/que perseguía (y no seguía) al mío/ y que para pasar primero y nacer/ se proyectó a través de mi cuerpo/ (...)” (Artaud en Weisz, 1994, p. 109). El cuerpo del Demiurgo es una materia que desplaza a la substancia original del ser, o sea la de Artaud mismo. (Weisz, 1994, p. 109).¹³¹

Esta substancia original del ser que Artaud menciona es reemplazada por una presencia superlativa del cuerpo poético/onírico/surreal del actor/bailarín, el cual se nutre de las subyacentes directrices:

...Si la vida escénica está protegida, y tutelada la organicidad de las acciones, siento que aflora un abanico de sensaciones, ritmos, recuerdos y asociaciones...lo esencial para mí...es algo fluido e indefinible como el agua, y que está encerrado en la respiración de cada célula de mi cuerpo. Es transportado por la solidez de una tensión muscular junto a

¹³¹ Es importante que el actor/bailarín recuerde los apuntes de Artaud sobre el surrealismo: El movimiento surrealista entero fue una insurrección profunda e interior contra todas las formas del padre, contra la preponderancia invasora del padre en las costumbres y en las ideas... (...)...Padre, patria, patrón, es la trilogía que sirve de base a la vieja sociedad patriarcal. (Artaud en Weisz, 1994, p. 109).



una visión que se impone y quiere intervenir en la historia. Es un molino de energía, un lento riachuelo de perseverancia y una cascada de millones de moléculas que piensan por sí mismas...cualidad de presencia...mi libertad creativa se expande...Me empuja para que llegue a la sustancia y a concentrarme en mi proceso personal... (Varley, 2008, p. 196-198).¹³²

Con el objeto de alcanzar y desarrollar una corporalidad poética/surreal/onírica, el artista escénico debería prestar atención a las experiencias que comparte la actriz Julia Varley:

...Tage Larsen...Era albañil. Aún hoy el trabajo manual le da la estabilidad y el apoyo concreto que necesita para crear personajes y materiales como actor...Iben Nagel Rasmussen, la maestra, y Maria Mänty, una de sus alumnas...La diferencia de sabiduría, precisión y firmeza era material, palpable, evidente. Iben se movía poco: cada una de sus acciones era esencial y necesaria. Maria...manifestaba empeño y vitalidad: era buena, pero hacía ver que lo era. Iben observaba atenta...Iben parecía un tronco de árbol embebido de nutritiva savia...La columna vertebral de Iben contenía años de secretos, la de Maria mostraba tensiones, oposiciones, direcciones, principios, acciones. Iben *era* sin preocuparse por eso. Maria *quería ser*. Fue un momento de mágico esclarecimiento. (Varley, 2008, p. 232-233).

La impresionante sabiduría corporal de la experimentada actriz Iben Nagel Rasmussen devela un adiestramiento intensivo que serviría al actuante/danzante para hacerse de un vehículo corpóreo poético sin órganos:

...Iben...siempre atenta a hacer que sus alumnos se volvieran autónomos a través de una búsqueda dedicada esencialmente al training...Los pasos del “samurái” (distintos pasos con las piernas muy flexionadas, el peso mantenido hacia la tierra y la energía fuerte como la de un guerrero japonés), “cámara lenta” (energía lentificada y pasiva que se mueve como algas en el agua), “verde” (energía activa retenida por una resistencia como si nos

¹³² Julia Varley, *Piedras de Agua: Cuaderno de una Actriz del Odín Teatret: 8. El Director: Colaborar con un Director: El Cirujano y el Alpinista*, p. 196-218: El teatro es el arte de narrar y su primera ley es no aburrir. El director debe ser capaz de decir en una frase la entera complejidad del espectáculo, pero al mismo tiempo debería ser imposible verbalizar la experiencia de un espectáculo. El teatro ofrece la oportunidad de revelar historias que son enigmas. (Varley, 2008, p. 204).



moviéramos dentro de polenta), “la danza del viento” (una danza colectiva ritmada por el sonido de la respiración caracterizada por un doble paso de ágiles saltitos livianos)... (...)... Ingemar Lindh había absorbido las palabras del filósofo del cuerpo Etienne Decroux...mimo corporal. Explicaba el *entraînement isométrique*: “Es necesario aferrar la eternidad en el instante. Una pintura está todo el tiempo activa...La dificultad está en el no-hacer, estar inmóviles no significa estar muertos. *Isométrique* significa comprometer los músculos como si se estuviera haciendo la acción, llevando la intención hasta el fondo, justo en el instante en donde es más dinámica y está por explotar. Este momento es apasionante porque todo está comprimido. (Lindh en Varley, 2008, p. 234).¹³³

Los indicadores corporales impartidos por Etienne Decroux a Lindh y de éste a Varley, son parte del adiestramiento intensivo para que el poeta corporal - que es el actor/bailarín - construya un cuerpo sin órganos de cualidades poéticas/surreales/oníricas. Se considera esencial añadir los siguientes factores corporales a este adiestramiento escénico (Varley, 2008): “...La detención imprevista permite la resonancia en el espacio. Cuando se dice algo importante nos detenemos: Incluso cuando pienso estoy quieto, pero estoy activo.” (Lindh en Varley, 2008, p. 235):

Saltas hacia arriba para ir abajo, como los niños con la palanca de la bomba de agua...Se es más honesto con el pensamiento que con aquello que se dice. Quiero ver no sólo la acción, sino la intención. La esencia está dada por el modo de ser. Si no está la esencia, el actor es sólo una mala copia. Soy porque acciono de una cierta manera. Cuanto menos nos movemos, más esenciales nos volvemos y cada vez que nos movemos debe tener un sentido...se repite un movimiento tantas veces para aprenderlo...para reconstruirlo desde diferentes perspectivas, para conocerlo desde adentro y afuera, de izquierda y derecha, para poder ejecutarlo en cualquier momento...Es necesario ponerse en contacto con lo que se siente, con una doble motivación, porque el drama no puede existir en la armonía absoluta...La vida es una secuencia de eventos casuales, la práctica cotidiana de los

¹³³ Julia Varley, *Piedras de Agua: Cuaderno de una Actriz del Odín Teatret: 10. Rostros, Palabras, Paisajes*. p. 227-267: Maestro es también quien hace suyas las palabras de su maestro. Ingemar Lindh había absorbido las palabras del filósofo del cuerpo Etienne Decroux y como él cantaba cuando ejecutaba *les études* de mimo. Ingemar...Hablaba en sueco, inglés e italiano, pero sólo en francés cuando se trataba de mimo corporal. (Varley, 2008, p. 234).



ejercicios sirve para captar las señales de esta casualidad como un radio receptor. (Lindh en Varley, 2008, p. 235-236).

Resulta fundamental mencionar el ejemplo de trabajo danzario/actoral liberador y poético del danzante hindú Sanjukta Panigrahi (Varley, 2008):

Sanjukta Panigrahi...Había contribuido a fundar una tradición de danza clásica hindú, la Odissi. Bailaba en la escena y en la vida como una niña y un guerrero. Sabía pasar, con una sola pirueta, de la representación de una serpiente a la gesta de un dios, del elefante enfurecido a una jovencita que se adorna con guirnaldas de flores. En el escenario, con su traje blanco, o de vívidos colores, siempre lograba sorprenderme con las expresiones de los ojos vivaces que acompañaban secuencias complejas de danza rítmica...compartíamos la rara experiencia y la subsiguiente maravilla del diálogo entre diferentes géneros espectaculares y lógicas artesanales similares. (p. 249).



Actrices del Teatro Nacional de Tokyo. (Miralles, 1974).



Actrices/bailarinas del Teatro Balinés: “Oriente es una fuente inagotable de ritos y ceremonias.” (Miralles, 1974, p. 132-133). La filosofía corporal oriental ha sido asimilada en la Danza/Teatro del Mundo Occidental contemporáneo desde finales de los años sesenta.



“Festival de Nancy...la conocida narración del matemático Lewis Carroll, *Alicia En El País De Las Maravillas* en una singular adaptación...” (Miralles, 1974, p. 86).



“...expresionismo acentuado por el violento maquillaje...” (Miralles, 1974, p. 87) Este expresionismo surreal debe ser una consigna y una constante en el nuevo Teatro de corporalidades poéticas/surreales/oníricas. (Fotografías de arriba: Mantegna, 1974, New York).

Ahora es cuando va tomando forma el personaje escénico del actor/bailarín, cuya corporalidad surreal/poética/onírica vendrá dada por: “...la emanación de ciertas fuerzas... (...)...el esplendor y la poesía siempre actual de las antiguas fuentes metafísicas donde bebieron esas religiones...profunda armonía moral...la rebelión del pueblo contra el destino...” (Artaud, 2011). Las contribuciones escénicas y corporales de Artaud apuntan hacia un nuevo tipo de personaje que se funde con el poeta corporal/actor-bailarín en un acto poético y surreal que traspasa el terreno subliminal. Varley (2008) ilustra acerca de esta clase de personaje con el ejemplo de la actriz polaca Zofia Kalinska, colaboradora de Tadeusz Kantor:

...Zofia estaba sentada con un espejo en mano, envuelta en un sobretodo negro que hacía resaltar sus ojos azules y sus cabellos rubios y blancos. Su figura robusta estaba transfigurada. No era más la amable abuela un poco redondeada y desgarrada. No hacía nada. Sólo se miraba en el espejo y cada tanto dirigía su mirada hacia otra parte. No lograba desviar la mirada. Capturaba mi atención como si estuviera embrujada. Tenía la sensación de que yo existía sólo siguiendo cada uno de sus mínimos movimientos. No comprendía



de dónde ni cómo emanase una presencia tan inmensa...Zofía había invadido el espacio escénico y mi mente. Era mágica. (p. 251).

El intenso trabajo corporal de esta imponente actriz sobre la presencia de su personaje, en quietud y en silencio, brinda una clara idea de la irradiación superlativa que emana un cuerpo sin órganos. Kalinska construye un cuerpo poético para su personaje surreal basándose en los siguientes criterios (Varley, 2008):

La forma precisa de los movimientos está dada por una cualidad particular de energía modelada y puesta en acción. El cuerpo aprovecha y supera sus límites...La energía modelada no piensa en expresar algo, sino que reverbera igualmente el clima enigmático de una experiencia. (p. 262).

Con la finalidad de utilizar sus emociones como el luchador utiliza su musculatura, el poeta corporal, artista escénico, ha de concebir su cuerpo como un:

...Doble, como el Ka de los embalsamadores egipcios, como un espectro perpetuo que irradia poderes afectivos...Espectro plástico y nunca acabado cuyas formas imita el actor verdadero...a esa efigie espectral da forma el teatro... ese doble tiene una larga memoria...es duradera, ciertamente, el actor piensa con él...Es decir, que en el Teatro más que en cualquier otra parte, el actor ha de cobrar conciencia del mundo afectivo, pero atribuyéndole virtudes que no son las de una imagen, y que tienen un sentido material. (Artaud, 2011, p. 173).



Antonin Artaud en su personaje de cuerpo poético: el monje Jean Massieu de la película muda francesa dirigida por Carl Theodor Dreyer: "La Pasión de Juana De Arco". (Fotografía de Rudolph Maté, 1928, París).

Los poderes afectivos que nombra Artaud permiten al actor/bailarín, por medio de su cuerpo surreal/onírico/poético, controlar diferentes estados emocionales y afectivos. Además, de acuerdo con el escritor francés Maupassant (1971), este cuerpo surreal del actor se inspira en lo onírico, en el mundo de los sueños, y lo transforma en poesía corporal, caracterizándose esencialmente por carecer de prejuicios, no posee opiniones preconcebidas, sin ideas de escuela, comprometido con todos los grupos de artistas y con ninguno a la vez. El cuerpo poético/surreal/onírico del personaje exhibe la corporalidad más radical de todas las que se han estudiado. Es una fábrica ambulante de acción corporal poética sublime que no refleja la realidad, sino que intenta sustituirla, no comenta la vida, participa plenamente en ella. El cuerpo sin órganos de cualidad surreal/poética/onírica cincelado por el artista escénico distingue todos los estilos y técnicas, pero no se deja someter por ninguno y a su vez carece de fronteras que limiten la expresión del verdadero espíritu del artista escénico.

Es importantísima la consolidación del cuerpo como un vehículo expresivo, manifestacional y comunicativo que brinde múltiples oportunidades de explorar lo desconocido, de imaginar realidades alternativas, de ejercitar muscularmente la fantasía condimentada con



desbordantes dosis de creatividad intensa y surrealista imaginación. De este modo, el cuerpo surreal de inspiración onírica y alcance poético, instruye, conmueve, deleita e innova; adquiriendo interés, movimiento y quietud en un místico relato corporal que debe estar lleno de color y vida. A la postre, la mística del cuerpo surreal/poético/onírica se encuentra al servicio del arte. Esta mística puede influir en el ritmo del personaje ofreciendo innumerables posibilidades para trabajar en múltiples planos corporales: moverse rápido y hablar lento, moverse lento y hablar rápido, moverse sin hablar, hablar sin moverse, etc. Todas estas posibilidades de ritmo y tempo para el personaje vienen dadas por las subsiguientes cualidades de movimiento planteadas por Michael Chéjov, las cuales finalizan la construcción de la corporalidad onírica/poética/surreal (Chéjov, 2010):

Movimientos de “Stacatto” y “Legato”: En *stacatto* (cortado/fuerte) los movimientos se ejecutan con precisión y con cierta rigidez. El cuerpo en realidad no nos obedece. Hacemos cosas que estamos acostumbrados a hacer y, normalmente, no reparamos en ellas, pero, sobre el escenario, descubrimos que nuestro cuerpo no nos obedece. Debemos ser capaces de fijar nuestro cuerpo como si fuese una piedra. El desarrollo de esta habilidad brindará al actor la posibilidad de expresar cosas con las que, de momento, sólo puede soñar. (p. 246-247).

Esta primera cualidad de movimiento propuesta: *stacatto*/cortado/fuerte es similar a los movimientos *fueteeé* de la Danza Clásica y Contemporánea aprendidos en el transcurso de la carrera de Artes Escénicas. En *stacatto* el cuerpo está rígido por momentos, se aprieta y contrae todo el cuerpo. Sin embargo, existe otra cualidad de movimiento con la cual el actor/bailarín termina de esculpir y pulir a su personaje: el movimiento *legato*/fluido/lento:

...Ahora, consideremos el polo opuesto: en *legato* (fluido/lento) todos los movimientos son lentos y fluidos, nada se detiene en nuestro cuerpo, todo es como agua, nada es brusco...tenemos que imaginarnos que nuestro movimiento es un constante fluir que se irradia hacia fuera desde todo nuestro cuerpo. Los elementos imaginarios que nos rodean y que se encuentran fuera de nosotros son incluso más importantes que el cuerpo físico en sí mismo...resulta fundamental poder cambiar de inmediato de un tipo de existencia a



otro...Ejercítense caminando con movimientos *legatos* hasta la silla e imaginen que, cuando la tocan, la silla está al rojo vivo, y esto lo expresan con movimientos secos y *stacatto*. Esto despertará en ustedes la capacidad para vivir todo tipo de situaciones. Es como experimentar la vida de dos planetas, Marte (*stacatto*/brusco) y Júpiter (*legato*/fluido)... (...)...Quizá, quieren mostrar el lado más emocional y más íntegro de un personaje, entonces, siempre es bueno ponerse de cara al público. Mientras que si quieren mostrar su lado más intelectual, inteligente o astuto, es mejor dar el perfil. (Chéjov, 2010, p. 247-248).¹³⁴

En *legato* todo el cuerpo del personaje y actor en conjunto está fluyendo, jamás se detiene, siempre está en actividad. Ejercicios con este tipo de movimientos son óptimos para que el personaje elaborado por el artesano corporal supere determinadas dificultades con su cuerpo. Una vez que el actor/bailarín personifique una corporalidad poética/surreal/onírica gracias a la práctica constante de estos ejercicios, el cuerpo sin órganos podrá desenvolverse con entera libertad, el personaje escénico estará capacitado para desplegarse poéticamente mediante calidades de movimiento que complementan y suplementan las calidades corporales anteriores: "...moldear, flotar, volar e irradiar."¹³⁵ (Chéjov, 2010). Por intermedios del moldeado del espacio circundante, el artista escénico comunica un tipo específico de presencia escénica desde su personaje sin órganos: una presencia superlativa. Michael Chéjov, determina otra cualidad de movimiento: flotar. El actor/bailarín debe imaginar como si pisara una superficie con un distinto nivel de gravedad, el suelo lunar, por ejemplo. Se desplaza a través de este espacio sintiendo a su cuerpo diferente, sintiéndose flotar con cada parte de su cuerpo. A cada pisada corresponde una elevación extra-cotidiana de cada extremidad. Esta calidad de movimiento se relaciona con el movimiento *legato*/fluido, y facilita, al artesano corporal, la encarnación y manipulación total de su

¹³⁴ Michael Chéjov, *Lecciones para el Actor Profesional: Undécima Clase: Gesto Psicológico. 12 de Diciembre de 1941*, p. 243-248.

¹³⁵ Michael Chéjov, *Lecciones para el Actor Profesional: Decimotercera Clase: La Imaginación: 19 de Diciembre de 1941: Calidades de Movimiento: Moldear, Flotar, Volar e Irradiar: Ejercicio*, p. 268-289: ...es útil para este ejercicio practicar mucho con el dibujo y la Escultura...con el objetivo de despertar en nosotros cierto fuego que tenemos reprimido por el tipo de vida que llevamos. No hacemos uso de nuestro fuego psicológico interior. Podemos elegir cualquier obra escultórica de Miguel Ángel, e imaginarlo, e intentarlo justificarlo en nuestra imaginación; entonces, nos daremos cuenta del fuego que tenía Miguel Ángel en su interior... (...)...Caminen con el centro en el pecho usando las calidades. El centro en el pecho hace que nuestros cuerpos sean bellos desde dentro, nos da la sensación de tener un físico maravilloso. Tenemos un cuerpo fuerte. Estamos sanos y fuertes. Somos grandes y altos. Somos fuertes. Estamos activos. Estamos llenos de actividad y energía. Somos capaces de volar. Cierren los ojos e imaginen que están volando en la sala. Somos ligeros. Estamos sanos y fuertes. Nuestras manos y nuestros brazos (junto con todas nuestras piernas, muslos y brazos, y todo nuestro cuerpo entero por completo) son maravillosamente flexibles y libres. El centro en nuestro pecho nos hace fuertes, ligeros y libres. (Chéjov, 2010, p. 276-277).



personaje con cuerpo sin órganos surreal/onírico/poético. En coherencia con el parámetro previo, Michael Chéjov (2010) expresa lo siguiente:

Otro tipo de movimiento es *volar*. Hagan los mismos ejercicios de antes: agarren la silla, muévanla, siéntense, etcétera, experimentando la psicología de volar. Una vez más, nuestro cuerpo obtendrá un buen resultado de ello siempre que lo hagamos correctamente. Intenten hacerlo en continuidad (lo físico se detendrá, pero nuestra psicología no); debemos seguir con ello interiormente. (p. 269-270).

Al volar, el actor/bailarín sueña como si volara, imaginando, de este modo, un cuerpo mágico/híbrido/ave-humano, el cual, adquiere características y atributos surreales/oníricos/poéticos al evocar alas enormes con los brazos, y sus piernas, junto con sus pies son ruedas gigantescas de aterrizaje que transmutan por momentos en garras de águila: "...Volando uno se siente físicamente ligero y cómodo..." (Chéjov, 2010).

La próxima cualidad de movimiento es la irradiación corporal: "...*irradiación* significa que me estoy entregando, tanto si lo quieres aceptar como si no....Estos movimientos quebrantarán nuestra psicología y nuestras barreras físicas...en la *irradiación* se sentirán ligeros y cómodos." (Chéjov, 2010). En cuanto a este aspecto, la *irradiación* significa:

...sacar todo lo que tengo dentro. Una vez más, mi cuerpo se hace más grande y artístico....es una forma de ampliar la naturaleza del actor...Cada gesto es una forma de hacernos más grandes y de romper todas esas sólidas barreras y obstáculos que tenemos en el acercamiento...a nosotros mismos... (...)...Tenemos el derecho de irradiar con los ojos...Debo contemplar al personaje en mi imaginación el tiempo suficiente para que se purifique y para que se convierta en algo cada vez más artístico a través del proceso que conlleva el hecho de imaginar, que es en lo que consiste el arte. (Chéjov, 2010, p. 155, 191, 255-256).



En vista de la importancia de este proceso imaginativo/creativo, se considera esencial que actrices/bailarinas y actores/bailarines practiquen los ejercicios propuestos por Michael Chéjov como parte del adiestramiento especial para un cuerpo sin órganos:

Practiquen incorporando la imagen de una flor y muévase luego por el espacio...haciendo muchas cosas diferentes, conservando la imagen de la flor. Si algo en el escenario se realiza sin una imaginación previa o simultánea, está yermo. Pero si alrededor de lo que están haciendo, está el “aura” de la imaginación que han transitado, entonces ahí aparece el hechizo del arte...Practiquen levantándose y situándose en un punto en el espacio, pero háganlo sólo en su imaginación. Luego, vuelvan a imaginarlo con más fuerza, y háganlo de nuevo. (Chéjov, 2010, p. 273).

En armonía con Varley, el entrenamiento intensivo para un cuerpo sin órganos implica el retorno a una memoria arcaica del artesano corporal desde su personaje. Al respecto, Chéjov (2010) participa:

La memoria nos da la posibilidad de comprender hasta qué punto puede ser exacta nuestra imaginación, pero más adelante existe mayor libertad para crear y entonces la memoria no participará tanto en ello. Primero está la imaginación que hemos ejercitado por medio de la memoria, luego incorporaremos el hábito de ser exactos incluso al imaginar a un dragón al que nunca hemos visto. Si sé que en mi imaginación he de *ver* a un dragón moviéndose, entonces tengo que ser capaz de verlo todo. El único objetivo es entrenar nuestra imaginación para que llegue a ser completamente concreta...Es muy necesario imaginar el cuerpo de uno...totalmente desde fuera y, al mismo tiempo, totalmente conscientes de todo lo que está pasando dentro. Tener control absoluto de uno mismo implica ambas cosas. Debo saber con exactitud que apariencia tengo...Es entonces cuando puedo zambullirme en todo lo que desee...mi instinto me dominará y me guiará para que todos mis defectos y todos mis atributos positivos sean utilizados correctamente. (Chéjov, 2010, p. 274-275).



Michael Chéjov aporta un recurso muy valioso para la etapa final de construcción de un personaje de corporalidad poética sin órganos: la actuación continua¹³⁶:

...debemos *crear* que, continuamente, algo está pasando dentro de nosotros...incrementará esto nuestra actividad, nuestra confianza en nosotros mismos, nuestra ingenuidad, nuestra originalidad y nuestra habilidad y deseo de crecer, día tras día, semana tras semana...No debemos parar nunca. Siempre estamos en movimiento, y si *sabemos esto*, nuestra vida interior, nuestra energía y nuestra belleza como artista crecerá, se hará ver, y utilizaremos nuestros medios de expresión mejor y con más fuerza que si funcionamos con la idea de que a veces somos artistas en activo y otras no...La actuación continua se puede obtener a base de entrenamiento... (...)...Hagan el siguiente gesto: coloquen el brazo izquierdo detrás de la espalda, y la otra mano sobre la barbilla. Ahora, observen qué surge psicológicamente de este gesto...cuando hayan completado el gesto, hagan una pequeña pausa sin moverse, pero dejen que ocurran cosas dentro de su naturaleza de actor. Tras la pausa, dejen caer la mano y el brazo rápidamente, luego miren hacia arriba y dejen caer la cabeza. De esta manera, comienza una obra que no está escrita...Ahora añadamos un tercer elemento...que será el de cruzar los brazos bruscamente sobre el pecho y dar un paso hacia un lado. (Chéjov, 2010, p. 281-284).

Por medio de este ejercicio sencillo, las individualidades poéticas/oníricas/surreales del artista escénico tienen la oportunidad de salir a flote y expresarse, a través de una obra espectacular escrita con el cuerpo. A tal efecto, resulta esencial para el actor/bailarín recordar que sea cual sea la obra teatral o danzaria:

...estamos actuándonos. Si asumimos esta idea, ésta será capaz de liberarnos, incluso subconscientemente. Si creemos en ella y nos acostumbramos a ella, y si se instala en las regiones subconscientes de nuestro ser, volverá en forma de liberación...Ser libres significa confiar en nuestra *capacidad para actuar constantemente*....Por ejemplo, imaginemos que en un momento dado estoy disparando a alguien y al momento siguiente estoy

¹³⁶ Michael Chéjov, *Lecciones para el Actor Profesional: Decimocuarta Clase: Actuación Continua: 29 de Diciembre de 1941*, p. 281-289.



llorando...podremos desarrollar muchos matices entre el momento del disparo y el del llanto. *Cómo actuará el actor es nuestro misterio, nuestro talento, nuestra individualidad.* (Chéjov, 2010, p. 285).



Medea (Gabriela Reinoso), Nodriza/Glauca (Priscilla Jara) y Jasón (Wellington Mazón), personajes surreales/oníricos/poéticos sin órganos de la tragedia "La Casa de Medea". (Adaptación de Loreto Burgueño. Fotografía de Gabriela Parra, Cuenca, El Prohibido, 2014).



Jasón (Wellington Mazón), personaje onírico/surreal/poético sin órganos. (Fotografía de Gabriela Parra, Cuenca, 2014).

Conforme a lo expuesto, el cuerpo poético/onírico/surreal sin órganos del personaje consagra al artista escénico como un “portador de llaves”¹³⁷ (Bretón en Giménez Frontín, 1974, p. 110), un vehículo poético y surreal, que manifiesta - desde un estado de trance ligero entre la vigilia y el sueño - una supra-realidad, un personaje escénico que irradia una presencia superlativa cuyos poderes especiales y misteriosos convierten al actor/bailarín en un evocador de diversas realidades, lugares, cuerpos, corporalidades, espacios, tiempos y circunstancias imaginarias que cobran vida ante los sentidos del público.

¹³⁷ José Luis Giménez Frontín, *Movimientos Literarios de Vanguardia*, p. 104-111: La corporalidad surreal/poética/onírica del artista escénico porta llaves mágicas que abren las puertas a reinos imaginarios durante un estado de trance poético, localizado entre: “...la vigilia y el sueño...” (Giménez Frontín, 1974) en cada manifestación propiciada ante el público. En cuanto a este aspecto: “...Bretón exalta la “espera” y “disponibilidad” vital necesaria para entrar en trance con objetos, símbolos y personas...La exaltación surrealista...no es, pues, sentimental, sino “mágica”, primera expresión moderna de un misticismo no religioso.” (Giménez Frontín, 1974). Se trata de un misticismo corporal por intermedios de un orden poético, surreal y onírico en la construcción del cuerpo del personaje escénico.



CONCLUSIONES



Después de una laboriosa y fructífera lectura investigativa de distintas fuentes de diferentes autores, se generaron las siguientes conclusiones:

1.- El cuerpo del actor, al anteponerse a la palabra, se transforma, y la palabra se convierte en una extensión del cuerpo. El cuerpo sin órganos se define como una corporalidad gloriosa, en la cual el actor/bailarín debe creerse al máximo que posee los atributos de una divinidad. El actor/bailarín se convierte en protagonista del mundo que lo rodea, identificándose con el dios y asumiendo una de sus personalidades, por lo cual trabaja con su cuerpo sagrado; ingresando en una atmósfera corporal meta-textual – trascendiendo el texto dicho - con el propósito de habitar el cuerpo sin órganos del personaje. Este proceso de *habitar* un cuerpo sin órganos acontece mediante un ejercicio mental, creativo, imaginativo y corporal/físico vital para generar una presencia nueva y superlativa, inmensamente perceptible por todo el público que asiste al espectáculo del cuerpo del artista escénico.

2.- Antöine Marie Joseph Artaud Nalpas, Antonin Artaud, organiza corporalmente su experiencia como espectador. El “cuerpo sin órganos” del actor/bailarín se auto-gestiona y auto-sustenta, convirtiéndose en su propio *espectoactuaautor*: autor, actor, espectador e intérprete/curador del drama, comedia, o melodrama, según sea el caso; un espectáculo escénico netamente corporal donde el cuerpo del actor/bailarín es el drama mismo. El cuerpo sin órganos del actor/bailarín es un *cuerpo parateatral* porque trasciende los esquemas y escenarios escénicos convencionales, especialmente a partir de la corporalidad emocional/cósmica/etérica previamente analizada.

3.- El actor transgrede su propia corporalidad desde su cuerpo mágico/híbrido/planta-animal, para evolucionar entonces a la corporalidad ritual/sagrada/gloriosa del personaje escénico, donde se presencia un accionar más libérrimo del cuerpo. La corporalidad ritual/sagrada/gloriosa prepara al cuerpo del actor/bailarín para encarnar en un cuerpo surreal/poético/onírico. El mito que inspira y motiva al artesano corporal encuentra objetivación y subjetivación más en el cuerpo que en la palabra. El cuerpo como texto, como única o varias palabras manifestadas, el cuerpo como ruido, como grito, como la única



atmósfera reinante en el escenario. La participación intensiva, expresiva y permanente del cuerpo del artista escénico, como método para conjurar a su personaje, induce a pensar en un nuevo matiz del arte actoral/danzario: más que el arte por el arte, el arte del cuerpo del actor como algo más sublime que desencadena un acto corporal en el cual se percibe una presencia superlativa; es decir, un cuerpo que se emancipa ante todos los excesos literarios que tanto abundan en el quehacer escénico contemporáneo.

4.- El cuerpo sin órganos imaginario del actor/bailarín nace de un pensamiento mágico con el fin de dominar, supervisar y controlar la transformación y metamorfosis en un nuevo ser/personaje que trasciende las barreras escénicas impuestas al cuerpo mediante la concientización de cinco estados corporales: el cuerpo social/político/simbólico, el cuerpo emocional/cósmico/etérico, el cuerpo mágico/híbrido/planta-animal, el cuerpo ritual/sagrado/glorioso y el cuerpo poético/surreal/onírico. Todo este proceso de transmutación en el actor ocurre a través de una mágica resolución corporal alquímica: el cuerpo del personaje manipula una sutil clase de energía emocional y psicofísica que nace de su conexión interna e intrínseca con la atmósfera imaginaria que lo rodea. Se perciben y logran transmitirse todo tipo de emociones y sentimientos energéticos a través del cuerpo del artista escénico, gracias a sus conexiones telúricas con la naturaleza, animales, plantas, entidades anímicas y el público presente. Este novedoso conjunto de cualidades corporales yacen y subyacen en el cuerpo sin órganos del actor, confiriéndole el título de médium artesanal, lo cual significa que el actuante/danzante es un poeta corporal apto y preparado para forjar un legado perenne en el público por intermedios de corporalidades sin órganos, las cuales el actor/bailarín llegará a habitar después de un especial adiestramiento.

5.- El artista escénico trabaja con su cuerpo sacro, un *alma espiritual* que emplea el *prana* o energía vital que alimenta todas las cosas y todos los seres, para vincularse con sus distintas corporalidades y con los espectadores. Por lo tanto, se concluye que el cuerpo emocional/cósmico/etérico es la clase de corporalidad desde donde el actor/bailarín recibe energía vital o *prana*, lo utiliza y realiza una retroalimentación catártica, emitiendo energía transformada en otra variedad de *prana*, combinación de la energía entrante con su propia



vibración, de tal forma que la irradiación de cada ser es su atmósfera energética. El cuerpo etérico del actor es esta atmósfera energética que lo rodea, esa aura, resultado de la amalgama entre el cuerpo emocional y el cuerpo cósmico. El actor/bailarín debe preocuparse en supremacía por su cuerpo, de tal modo que el cuerpo sin órganos del personaje se consolide como un alma corporal que respete y esparza las leyes de la Naturaleza; de lo contrario el Teatro, las sociedades y, por lo tanto, la civilización se desviará hacia un estado estático, a menos que se promueva mucho más movimiento de corporalidad espiritual y espiritualidad corporal. Resulta verdaderamente indispensable para el artesano corporal adquirir y aprehender conocimiento espiritual que fomente la trascendencia hacia lo corporal en todo escenario, de tal manera que el cuerpo sin órganos del personaje fabricado por el actor se constituya como un vehículo expresivo espectacular y multisensorial que permita calar y dejar marca en la memoria emotiva del público.

6.- Se trata de que el artista escénico grite con todo su cuerpo, *cuerpe* con todo su *grite*, acentuando la participación de todos los sentidos del cuerpo, sin texto, sin palabras dichas; y, ¿por qué no?, sin sonido, ni siquiera voz; dando lugar a una espectacularidad corporal que se manifiesta desde un cuerpo sin órganos caracterizado por ser cósmico, mágico, híbrido, ritual, glorioso, poético, onírico y surreal. El cuerpo del actor es el verdadero núcleo del Teatro Universal. La actuación debería ser un arte que involucre totalmente al cuerpo, el cuerpo absolutamente inmerso en el hecho escénico, evocando un acto mágico de despojo/desprendimiento de sus órganos: cerebro, corazón e hígado, no se necesitan más órganos, en virtud de que estos tres elementos abandonan oníricamente el cuerpo social/político del actor para transformarse en entidades anímicas. Los órganos y organismos que integraban al artista escénico se transforman en vehículos expresivos de transmutación corporal, simbolizando las siguientes entidades anímicas: *tonalli*/cabeza/el más alto cielo, *teyolía*/pecho/por encima de la tierra e *ihíyotl*/nagual/planta-animal de poder, que se relaciona con el Inframundo.

7.- El cuerpo sin órganos se constituye en un desafío imaginativo-intuitivo para el artista



escénico, quien deberá valerse únicamente de su naturaleza corporal para expresar su arte, sus ideas, su historia y su vida a través de su personaje. Por lo consiguiente, el cuerpo que el actor construye para su personaje se establece, primero, como una teatralidad social/política/simbólica cuyo afán es lucrar y convencer a las masas. De aquí, el cuerpo del actor transmuta a una corporalidad emocional/cósmica/etérica cuando se despoja de sus necesidades financieras y se vincula con las necesidades del público, entonces transita hacia un cuerpo mágico/híbrido/planta-animal-humano, cuando el actor/bailarín se encuentra con su animal o planta de poder y se realiza la correspondiente simbiosis. De la corporalidad mágica/híbrida/planta-animal, el artista escénico se transporta a otra fase de despojo corporal, donde se consagra como cuerpo ritual, cuerpo sagrado y cuerpo glorioso al personificar diversas personalidades de dioses – sobre todo de aquellos dioses de las culturas prehispánicas que se asentaron en México: mexicas, aztecas, mayas, olmecas, tarahumara, pochtecas, chichimecas, etc. - lo cual acciona una profunda liberación corporal encarnando en un cuerpo onírico/surreal que corporifica los sueños y drena las pesadillas. La corporalidad poética, esta libertad corporal metafóricamente desnuda, completa al cuerpo sin órganos, el cual se encuentra integrado por cuatro estados corporales: cuerpo emocional/cósmico/etérico, cuerpo mágico/híbrido/planta-animal-humano, cuerpo ritual/sagrado/glorioso y cuerpo surreal/onírico/poético. De esta forma, el cuerpo sin órganos hace posible que el actor/bailarín adquiera una gracia y un efecto plástico únicos, se convierte en una escultura viviente y móvil que revitaliza todo proceso corporal en su ser. Este surreal cuerpo que el actor cincela y moldea hasta transformarlo en un personaje escénico, responde a su conciencia rebelde y colectiva de quebrantar los límites expresivos impuestos por los rígidos modelos corporales del cuerpo social/político y el cuerpo emocional/cósmico/etérico, corporalidades de una racionalidad característica de un teatro en decadencia: el teatro verbalizado.

8.- El vaciamiento imaginario de los cuerpos de actrices y actores genera una presencia superlativa que permitirá al personaje escénico encarnado hacer uso de todos los poderes expresivos y habilidades histriónicas del actor/bailarín; involucrando más interesantes y profundos matices corporales, gestuales, emocionales y afectivos. La propuesta artaudiana



conduce a inferir que el cuerpo sin órganos es una concepción corporal de arte teatral/danzario surrealista, con una ancestral influencia del sistema nagualismo/tonalismo de la cultura azteca. Antonin Artaud inventa un cuerpo imaginario sin órganos durante su experiencia con la comunidad tarahumara/rarámuri en el norte de la Sierra Madre mexicana.

9.- El personaje con cuerpo sin órganos que encarna el actor/bailarín es producto de una laboriosa construcción y deconstrucción corporal a través de un intensivo y exhaustivo adiestramiento que incorpora la mimesis de animales y plantas de poder, comunicación con lenguajes telúricos ancestrales gracias a la sabiduría y protección chamánica, y distintas cualidades de movimiento propuestas por Michael Chéjov: cortado, fluido, flotado, irradiado y volado. La ausencia de órganos proviene de una mágica y creativa emancipación y apropiación corporal, una misión del actor que se vuelve endocorporal, porque su fin y medio es el cuerpo mismo, en toda su extensión, amplitud y totalidad, en pos de una superlativa y nueva presencia.

10.- Todo este panorama de apertura corporal en el actor es posible gracias a la filosofía de nagualismo/tonalismo de la cultura náhuatl, donde tonalismo es la transmutación del *tona* o cabeza, en su alma de relación o planta/animal de poder. En el nagualismo, el *nagual* se asocia con el corazón/teyolía y el hígado/ihíyotl, porque una vez que el teyolía y el ihíyotl abandonaban el cuerpo, podían transformarse en planta, animal, híbrido o alguna fuerza telúrica (viento, fuego, agua, etc.).

11.- El procedimiento de evocación de un cuerpo sin órganos hace que el actor/bailarín despierte a una nueva sensibilidad y creatividad corporales que nutren su alma para imponerse sobre todos los demás elementos del espectáculo escénico. La verdadera habilidad del artesano corporal, el actor/bailarín, radica en la construcción, interpretación y encarnación de un personaje que cautive al público de tal manera que lo haga despertar del sopor y la monotonía del día a día.

12.- Los dones espirituales, metafísicos y presenciales del cuerpo sin órganos del personaje que el actor elabora ya se percibían desde la época de Max Reinhardt, quien con dichos dones



ha entrenado a grandiosas actrices y grandes actores que trascendieron en la historia del Teatro. Estos dones a lo largo de los años han venido desencadenando una nueva personalidad corporal en el artista escénico. Se trata de restaurar la dimensión histriónica del cuerpo del actor/bailarín en el cuerpo de cada personaje construido y encarnado. Cada artista se forja una ilusión del mundo; ilusión poética, sentimental, gozosa, melancólica, impura, lúgubre, según la naturaleza de cada persona; dicha ilusión se comunica por intermedios del cuerpo poético/surreal/onírico del artista escénico.

13.- La misión del actor, de su personaje y de su respectivo cuerpo surreal de inspiración onírica y repercusión poética, es propagar, con honestidad, su cuerpo mediante todos los procedimientos, técnicas y herramientas artísticas escénicas aprendidas y por aprender; incluyendo las técnicas chamánicas de trance y éxtasis reveladas por Gabriel Weisz en la fuente bibliográfica analizada para este proyecto de graduación.

14.- La esencial y decisiva aplicación de la noción teatral del cuerpo sin órganos de Antonin Artaud en la construcción de un personaje escénico es la medida ideal para erradicar el progresivo desorden creador que el Teatro ha venido reclamando en pos de una auténtica fusión y simbiosis con la Danza, arte vital para la expresión y desarrollo corporal de todo artista teatral. El Teatro es el Cuerpo, el Cuerpo es el Teatro.

15.- Es trascendental para las Artes Escénicas dar máxima prioridad a la consigna de que el actor es un creyente. Los artistas escénicos de esta era contemporánea de la humanidad desempeñan roles místicos que no mienten, son inmensas voces corpóreas de espirituales experiencias humanas que impactan e impresionan todos los sentidos de cada espectadora y espectador. Se trata de que empleando todo su cuerpo en conjunto con su imaginación, actrices y actores hagan vivir al público, a la audiencia, algo que jamás habían vivido, ni experimentado antes, hasta lograr hacerles gritar si es posible.

16.- La liberación corporal mediante el vaciamiento virtual y surreal del ser es un proyecto que arremete contra la metafísica de una presencia o corporalidad totalizadora que se siente dueña de la verdad absoluta, el cuerpo social/político/simbólico. Todo lo patriarcal y



monolítico que somete al cuerpo del actor/bailarín debe ser eliminado mediante la labor del cuerpo ritual/sagrado/glorioso, que se enlaza con el cuerpo surreal/poético/onírico para dar vida a una nueva clase de personaje escénico cuya presencia superlativa resuena y retumba en todas las direcciones y en todos los sentidos del público.

17.- El cuerpo del artista escénico, se vuelve - en estados híbridos, rituales, sagrados y poéticos de manifestación/representación - un cuerpo entrenado y preparado que aprende del dolor y del cansancio para aprehenderlos, dominarlos y trascenderlos física, corporal, mental, intelectual y emocionalmente, hasta generar la suficiente energía positiva que posibilite un trance ligero que incluye una cohesión de extraordinarios eventos corporales que deberían abarcar al actor dentro de su adiestramiento para un cuerpo sin órganos: total insensibilidad al dolor, don de lenguas o *glosolalia*, extralucidez, personalidad corporal doble o múltiple y habilidad psíquica para entrar en comunicación con el universo espiritual. La glosolalia posibilita la conexión y emisión sonora de personificaciones divinas, es decir, de deidades anímicas. Además, este proceso de adiestramiento contempla una íntima conexión con la naturaleza, altísima sensibilidad ante todo lo surreal, onírico y poético mediante el cuerpo del personaje, cuerpo empleado como un médium artesanal que ejerce las funciones de un olvidado curandero, chamán o *yáchaj*. El actor/bailarín se constituye en un autócrata con poder y dominio absoluto sobre su propio cuerpo.

18.- El actuante/danzante es un crononauta corporal que se instaura en todos los sentidos del público como un visionario viajero del espacio y del tiempo, evocando distintas épocas y diversos lugares a través de su cuerpo sin órganos, empleándolo tal como si fuera una nave escénica corpórea. Sus órganos vitales: tonalli/cabeza/cerebro, teyolía/*zhungo*/corazón e ihíyotl/hígado/nagual metamorfosean en espectadores del acontecimiento corporal que se manifiesta; elevando, de esta manera, al cuerpo sin órganos, como una venerable y majestuosa protesta corporal del artista escénico contra los sistemas y regulaciones convencionales que intentan reprimir y oprimir la libertad corporal del ser. La concepción artaudiana de un cuerpo sin órganos produce una vital renovación del lenguaje teatral,



escénico y danzario, transformando la interpretación actoral en una superlativa manifestación corporal y danzaria que libera al ser de todos sus organismos y automatismos.

19.- El cuerpo sin órganos que transporta el personaje escénico está constituido por algo más que carne y hueso, se trata de un esqueleto hecho de piel. Las corporalidades sin órganos son vehículos poéticos que transportan emociones, sentimientos y sensaciones que purifican el sufrimiento personal y colectivo por intermedios de un mágico desprendimiento corporal aunado a un entrenamiento específico del actor. Toda actriz/bailarina y actor/bailarín poseen su propia poética resultante de una auténtica expresión y manifestación de su bagaje vivencial y emocional, irradiado de manera latente por sus cuerpos. El cuerpo sin órganos imaginado por Artaud libera al cerebro-tonalli, al corazón-teyolía, al hígado-ihíyotl y demás órganos de los limitantes esquemas mentales para entrar en una dimensión sagrada, ritual y mística de comunicación corporal. El artista escénico encarna una nueva categoría de personaje escénico, desde donde desentraña, deconstruye y reinterpreta su propia esencia y la realidad que lo circunda. El cuerpo sin órganos reactiva una corporalidad mágica, híbrida, sagrada, gloriosa, surreal y poética que con tan sólo acentuar, contraer, relajar o irradiar una parte específica de su cuerpo se enlaza holísticamente con la naturaleza, el cosmos o con alguna personalidad divina.

20.- Si los órganos salen - onírica y virtualmente - del cuerpo del actor/bailarín, los personajes escénicos deberían salir también de las obras teatrales/danzarias para irrumpir fuera del Teatro, danzando en las calles, actuando en espacios alternativos, pensando y ejecutando frases coreográficas en lugares públicos, comunicando glosolalias gestuales y corporales que transformen y transfiguren la realidad, las sociedades y las familias, poniendo de manifiesto la esencia misma de actrices y actores a través de sus personajes.

21.- En el último cuerpo descrito, el cuerpo surreal/onírico/poético, el personaje escénico trasciende la tragedia y la comedia, su cuerpo emerge, se dilata, se amplía y se extiende como prosa, como verso y como una polifacética, apasionada y terapéutica simbiosis de diversas corporalidades, que convergen en un místico y sagrado acto de comunión, el cual activa un



proceso catártico altamente liberador para el artista escénico, la espectadora, el espectador y todo el público en general.

22.- Se culmina exitosamente esta tesis investigativa cumpliendo con todos los objetivos planteados. Ahora sólo resta difundir estas nociones corporales mediante su aplicación en todos los próximos montajes escénicos a realizarse luego de la respectiva y necesaria graduación como Licenciado en Artes Escénicas-Danza/Teatro. Se han consultado fuentes bibliográficas muy interesantes de autores de la talla de Antonin Artaud, Julia Varley, Peter Brook, Michael Chéjov, Gabriel Weisz, Vsevolod Meyerhold, Jerzi Grotowski, Doris Humphrey, Martha Graham, Isadora Duncan, Alvin Ailey, Jerome Robbins y un gran etcétera. Las obras de estos colaboradores han fomentado la ampliación precisa de esta investigación, que no termina aquí, sino, que una vez graduado en calidad de Licenciado en Artes Escénicas/Danza-Teatro/Teatro-Danza, se planea montar una obra de la propia autoría del tesista bajo los parámetros de estos conocimientos corporales, teatrales y dancísticos. Los futuros estudiantes de la carrera de Artes Escénicas - en cualquiera de las especialidades: Danza/Teatro, Arte Teatral, Danza Contemporánea, Danza Clásica - podrán nutrirse con estos conocimientos teóricos de aplicación práctica para crear personajes y obras que dejen un legado inmortal en la memoria colectiva de la humanidad y sus sociedades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Aguirre, Beltrán, G. (1963) *Medicina y Magia; El Proceso de Aculturación en la Estructura Colonial*. México. Instituto Nacional Indigenista.



Apinian, T. (2010). *Variaciones: Maestría de Música: Filosofía y Estética*. Cuenca, Ecuador.

Universidad de Cuenca. Facultad de Artes. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo del Azuay.

Artaud, A. (1977) *Cartas A André Bretón: Antonin Artaud: El Cuerpo y la Gramática*.

Mallorca, España. Editorial José J. de Olañeta.

Artaud, A. (1979) *Artaud Le Mómo, aquí yace, precedido de la cultura india*. España.

Editorial Fundamentos.

Artaud, A. (2011). *El Teatro y Su Doble*. Barcelona, España. Ediciones Gallimard.

Bercebal, F. (2012). *Ñaque: Librería De Teatro, Artes Escénicas y Pedagogía Teatral*.

España. Ediciones Ñaque.

Biblograf, Equipo de Redacción. (1982). *Lexis 22: Sinónimos/Antónimos*. Barcelona,

España: Biblograf, S.A.

Brocca, Quirarte & Aguirre. (1998). *Relatos De Brujas, Vampiros y Hombres Lobo*. México.

Reader's Digest México, S.A. de C.V.

Braun, E. (1992). *El Director Y La Escena*. Argentina. Editorial Galerna.

Brook, P. (1997). *El Espacio Vacío: Arte Y Técnica Del Teatro*. Barcelona, España.

Ediciones Península.

Cabrera, A. (2015). *Cuadrivio: Revista Digital De Creación y Crítica*. Ciudad De México.

México. Editorial Medusa Producciones.

Carvajal, J. (2000). *Por Los Caminos De La Bioenergética: Un Arte De Curar*. Barcelona,

España. Ediciones Luciérnaga.

Chauvet, A. (1974) *Nueva Enciclopedia Femenina: Jardinería y Bricolage: Los Cactus:*

Peyotl, La Planta Prohibida. Barcelona, España. Ediciones CEAC, S.A.



- Chejov, M. (2010). *Lecciones Para El Actor Profesional*. Barcelona, España. Alba Editorial.
- De Maupassant, G. (1971). *Pedro y Juan/Bola De Sebo*. Navarra, España. Salvat Editores.
- Deleuz & Gilles. (1995). *El Anti-Edipo*. España. Editorial Paidós.
- Embajada de E.U.A, et al. (1991). *Teatro Norteamericano*. Estados Unidos de América. Servicio Informativo y Cultural de los Estados Unidos.
- Floridablanca, M. (2016). *Artes Escénicas: Laboratorio Grotowskiano*. Ciudad De México, México. Ediciones WordPress.
- García-Pelayo y Gross, R. (1995). *Pequeño Larousse Ilustrado*. Ciudad De México, México: Ediciones Larousse, S.A. de C.V.
- Giménez Frontín, J. L. & Salvat, M. (1974). *Movimientos Literarios de Vanguardia*. Navarra, España. Salvat Editores, S.A.
- Kandinsky, V. (2004). *Sobre Lo Espiritual En El Arte*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Andrómeda.
- Kantor, T. (2010). *Teatro De La Muerte Y Otros Ensayos (1944-1986)*. Barcelona, España. Alba Editorial, s.l.u.
- Mascasas, Llord, Barnat, Villacampa & Arias. (1995). *Alfa Nauta: Diccionario Enciclopédico, Tomo II*. Santa Fé de Bogotá, Colombia. Ediciones Nauta, S.A.
- Mazón Vivero, W. (2017). *Apuntes Personales del Autor en Centro Cultural de Teatro/Danza “Nueve-9-Sentidos”*. Cuenca, Ecuador.
- Miralles, A., Salvat, M., et al. (1974) *Nuevos Rumbos Del Teatro*. Navarra, España. Salvat Editores, S.A.



- Moreno Heredia, E., Cordero Espinosa, J., Cuesta Heredia, A., Jara Idrovo, E., Salazar Tamariz, H. & Vanegas Andrade, T. (1977) *Antología del Grupo "ELAN"*. Cuenca, Ecuador. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo del Azuay.
- Plaza & Janes Editores. (1977). *Diccionario Enciclopédico Básico*. Barcelona, España: Editorial Alfredo Ortells.
- Roldán, V. (2014). *Centro Cultural: Laboratorio Teatral*. Argentina. Editorial del Centro Cultural de la Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Ragué Arias, M. J., Salvat, M., et al. (1974). *Los Movimientos Pop*. Barcelona, España. Salvat Editores, S.A.
- Sartre, J. (1973). *La Imaginación*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Sudamericana.
- Schikel, Turner, Webb, Stauth & Grigsby Bates. (1992). *El Cine En Los EUA*. California, Estados Unidos. Servicio Informativo y Cultural de los Estados Unidos.
- Shelley, M. & Bloch, R. (1996) *Colección Nueva Generación: Galería Del Terror 4: "Frankenstein" & "El Vampiro Estelar"*. Ciudad De México, México. Fernández Editores.
- Sócrates, N. (2016). *Asociación Teatral Barcelona*. Barcelona, España. Ediciones WordPress.
- Swami Prabhupáda, A.C. (2014). *Problemas Materiales= Soluciones Espirituales, extracto de: ¡El Desafío Hare Krishna!: Exponiendo Una Civilización Mal Dirigida*. China. The Bhaktivedanta Book Trust.
- Varley, J. (2008). *Piedras De Agua: Cuaderno De Una Actriz Del Odín Teatret*. Lima, Perú. Editorial San Marcos.
- Weisz Carrington, G. (1994). *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y Distintas Culturas Chamánicas*. Ciudad de México, México. Grupo Editorial Gaceta.



<https://masdemx.com/2017/01/tonalli-energia-vital-que-es-aztecas-mexicas/>

<https://www.youtube.com/watch?v=rb8sJQSACIM&t=40s>

<https://www.youtube.com/watch?v=Q11KLG2jaO8>

ANEXOS: GLOSARIO

animálculo: Animal muy pequeño, perceptible solamente con el auxilio de un microscopio. Microorganismo.

arte cinético: Corriente artística, pictórica y escultórica principalmente; basada en el movimiento, cuyas obras están dotadas de movimiento real o simulado mediante efectos ópticos, de tal manera que al moverse el espectador o la espectadora, experimente distintas interpretaciones.



atomizado (a): Se refiere a un líquido (cuerpo en este caso) que es propagado mediante la expulsión de gotas (pulverizado). También es una cosa dividida, segmentada en átomos o porciones muy pequeñas. Algo pulverizado finamente. Fragmentado.

diartrosis: Articulación sinovial formada por las superficies articulares (revestidas de cartílago hialino), la cápsula articular y los ligamentos de refuerzo. Según los ejes de movimiento, reciben diversos nombres. Articulación movable.

entropía: Magnitud termodinámica que indica el grado de desorden molecular de un sistema, materia o sustancia. Medida de la incertidumbre existente ante un conjunto de mensajes, del cual va a recibirse uno solo. Desorden, caos.

eticidad: Es la educación acerca del estado, cualidad y manera de ser ético (ética) mediante valores y normas sociales y morales acordados en una determinada sociedad. La eticidad es característica del ser humano social. Es enseñada por la familia y por la sociedad, por lo tanto no se debe considerar universal a pesar que se trate de llegar a un consenso universal. En filosofía, la eticidad se asocia con la identidad de lo colectivo que forma parte del proceso de individualización. Acorde a la rectitud. Moralidad, honestidad, honradez, probidad. Filosofía que trata de los principios morales.

etnodramática (o): Según Weisz este término es relativo a la representación o aspectos de la representación/manifestación de fiestas y rituales de distintas etnias, abarcando investigaciones etnográficas, antropológicas y sociológicas sobre espectáculos y rituales indígenas. Remite a “algo que se estructura a través del lenguaje”, Weisz identifica una estructura, basándose en el pensamiento de Roland Barthes sobre una textualidad (corporal) más allá del texto.

exhalarativa (o): Actitud corporal frenética, descontrolada, desbordante, festiva y lúdica de una persona o animal que implica violentas exhalaciones. Estado opuesto al estado de sopor.



glosolalia: Vocalización fluida de sílabas sin significado comprensible alguno. En algunas creencias religiosas como el pentecostalismo, a tales sonidos se los considera un lenguaje divino desconocido al hablante. Lenguaje ininteligible. Capacidad sobrenatural de comunicación con la voz. Don de lenguas. Xenoglosia.

heurística: Arte de inventar.

lúbrica (o): Que provoca lujuria o incita a ella. Formalmente, es algo resbaladizo, que resbala fácilmente o que es fácil resbalar sobre ello.

onírisis: Acción o acto de evocar un sueño o una imagen de algo o alguien que fue soñado con anterioridad. También es el sentirse inmerso en un sueño, o en el mundo de los sueños estando despierto y con los cinco sentidos bien alertas. Vivir en el surrealismo artístico estando consciente de una nueva superrealidad también es onírisis.

ontológica (o): Adjetivo, propiedad, atributo o característica de la Ontología, que es una rama de la metafísica del ser en general y sus propiedades trascendentales.

simbiosis: Asociación de seres, cuerpos u organismos diferentes en la que éstos obtienen provecho de la vida en común, complementándose y suplementándose, favoreciendo el surgimiento de un cuerpo o ser más fuerte, más poderoso, más sabio y con mayores habilidades.

teomórfico (a): Que se relaciona con la concepción o representación del ser, animal, planta, mujer u hombre que tiene la forma de Dios, una divinidad o una deidad.

topológico (a): Relativo (a) a la ciencia que estudia los razonamientos matemáticos sin consideración a ningún significado concreto. Un espacio topológico es una estructura matemática que permite la definición formal de conceptos como convergencia, conectividad, continuidad, vecindad, usando subconjuntos de un conjunto dado. Rama de las Matemáticas



que estudia las propiedades de cuerpos geométricos que permanecen inalteradas por constantes transformaciones. El terreno habitado por los tarahumara es un espacio topológico en donde Artaud describe una geometría sagrada.

vesánica (o): Que se manifiesta con vesania o demencia furiosa.

ENTREVISTA AL ACTOR, DIRECTOR Y PROFESOR DE TEATRO RENÉ ZABALA

1.- ¿Para ti, es importante Antonin Artaud en el Teatro Contemporáneo?

Es un hito que marca al Teatro. Plantea un lugar desde donde pensar el Teatro. Todo un adelantado a su época.

2.- ¿Qué opinas sobre el riesgo corporal en el Teatro?

Es un proceso de volverse a transformar, esto implica riesgo total de ver lo que sucede y hacia donde te lleva el proceso.



3.- ¿Qué significa para ti el “cuerpo” del actor/actuante?

Lo que me fascina, me interesa es “entender” al cuerpo, desde el interior, desde los movimientos que ocurren internos que provocan emoción, expresión y movimiento, más allá de la metáfora material, lo interior, lo emocional, espiritual, íntimo, interno del cuerpo, que se vuelve externo.

4.- ¿Qué opinas de la “emoción”, ahora, en el Teatro de estos días?

El actor es sensible ante la emoción. Entender que el cuerpo en acción y movimiento produce, provoca una emoción. Si no lo haces, no vas a saber que está ocurriendo. Ahí se vuelve orgánico. Porque el personaje hace tal cosa, siente algo. Amalgama entre actor y personaje. La emoción nos ayuda con el movimiento para reaccionar ante las circunstancias. Circunstancias accionales. Acción del desenfreno. Según el Cacho Gallegos, el actor es un “esquizofrénico controlado”. Saber estar con realidades diferentes y vivir realmente.