

Teatro corporal en México. Subjetividad, cuerpo y resistencia

*Lorena Guerra Cristobal**

Resumen

El teatro corporal, como la autora propone, es una práctica que se origina de la reflexión de distintos artistas escénicos que reconocen al cuerpo como territorio de *conocimiento de sí*, es decir, como el lugar en el que los *performers* pueden aprehender y desarrollar diferentes significados sobre sí mismos, su relación con los otros y su contexto social. Este tipo de teatro, admite la capacidad de agencia de los *performers*, desvanece la línea divisoria entre ficción y realidad, utiliza el *imaginario* como espacio liminal de creación en el que se desarrolla un nuevo *éthos* a partir de la práctica corporal de lo *ritual*. Esta concepción del teatro anula la categoría del *personaje* para reconocer que la acción, el movimiento y la experiencia hacen posible el surgimiento de *nuevas subjetividades*. Llamaremos *performers* no sólo a quienes se dedican a la actuación, sino a los que se crean y re-crean a sí mismos en el día a día y resisten a las imposiciones de las *estructuras sociales fácticas* de su contexto mediante su práctica.

Palabras clave: teatro corporal, cuerpo, subjetividad, resistencia, *performer*.

Abstract

Body Theater, as the author proposes, is a practice that originates in the study of different performing artists who recognize the body as a territory

* Maestra en Psicología Social. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Correo electrónico: [lorena.guecris@gmail.com].

of self-knowledge, that is, as the place where performers can apprehend and develop different meanings about themselves, their relationship with others, and their context. This kind of theater allows for the performer's agency capacity, fades the dividing line between fiction and reality, and uses the *imaginary* as a liminal creation space in which a new ethos is developed from the bodily practice of the *ritual*. This conception of theater, cancels the category of *character* in order to recognize that action, movement, and experience make possible the emergence of new subjectivities. We will call *performers* not only those who are dedicated to acting, but also those who create and re-create themselves every day and resist the impositions of their context's factual societal structures through their practice.

Keywords: Body Theater, body, subjectivity, resistance, performer.

Introducción

El referente inmediato del teatro corporal se remite a las denominadas *vanguardias* caracterizadas por el anarquismo de Mijaíl Bakunin, quien tenía fuertes posicionamientos ético-filosóficos, críticos del autoritarismo y el poder político. Los más relevantes para el presente artículo son: 1) la extrema crítica a la religión que aboga por el ateísmo; 2) la crítica al trabajo, el sistema de producción, sus medios y su distribución que supone una liberación social, sin necesidad de gobierno ni autoridades oficiales; y 3) el establecimiento de un nacionalismo de izquierda. Actualmente, se consideran a las vanguardias y al anarquismo como algo *pasado de moda*. Sin embargo, su influencia ha dejado una enorme huella dentro de las artes y especialmente en el teatro corporal mexicano, mismo que contendrá, con algunas modificaciones, las tres premisas anteriores.

El término *vanguardia* alcanzó su auge con los movimientos artísticos que surgieron después de la Primera Guerra Mundial, tales como el dadaísmo, surrealismo, expresionismo, futurismo, cubismo, etcétera; pero será con soviéticos como Stanislavski (1951/2009) y su *Método de acciones físicas* y Meyerhold (1971/1986) con su *bio-*

mecánica, donde podemos ubicar los cimientos de un tipo de teatro centrado en el cuerpo. Ambos con

una determinación clara por destruir el modelo de actor que predominaba en su época. Un modelo que, anclado en la imitación realista y en la excesiva personalización, hacía que el actor fuese arrastrado por las emociones, convirtiendo la interpretación en un caos fuera de todo arte [...] Y si el actor debía considerarse artista, necesitaba de una disciplina similar a la de otras artes (Ruiz, 2008:122).

Sin embargo, fue en Francia donde hubo un desarrollo constante sobre un teatro que colocaba al cuerpo del actor en el centro de la creación. Tanto Copeau (2000) como Decroux (1985) y Lecoq (1956/2004) compartían la intención de “destruir el teatro que imperaba en la escena parisina: un teatro burgués de repertorio decadente que abocaba a los actores a un estilo de interpretación falso y sobreactuado” (Ruiz, 2008:40). Para ello proponen al cuerpo como elemento fundamental en la construcción escénica. Esto exigía en el actor un cuerpo bien instruido que lo acercara a la danza al tiempo que desarrollara una postura ética y disciplinaria en el quehacer escénico. Y Lecoq (2004) fue uno de los primeros en señalar la importancia de la libertad para el desarrollo de la imaginación creadora de los actores. Un objetivo que aún se mantiene vigente.

Paralelamente a Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Decroux y Lecoq encontramos a J. L. Moreno (1947/1977) quien propuso *el teatro de la espontaneidad* que no fue bien recibido en su tiempo pero que consideramos uno de los pioneros de lo que caracterizamos como teatro corporal, aun cuando su método no hace explícito el papel central del cuerpo. Sin embargo, considera que los actores de teatro convencional y sus dramaturgos muy pocas veces son capaces de producir un trabajo espontáneo y sostenía que el problema del teatro de su tiempo está ligado a la patología del conjunto de la cultura. Fue el primero en señalar la importancia de la espontaneidad que daba libertad creativa al actor así como el valor de lo que llamó *metapraxis*: aquella práctica que hace emerger imágenes mentales, en

su mayoría épicas, desde la ilusión de un mundo real que se crea en la práctica teatral. De aquí podemos rastrear la extensa discusión entre distintas dicotomías como la polaridad entre la ficción y la realidad, el presentar y el representar el cuerpo y la mente, entre otras. Además de que las pocas obras que propuso rompían con la cuarta pared del teatro convencional al involucrar al espectador. Características que más tarde retomarán otros investigadores escénicos tanto de teatro como de *performance*. Junto a Artaud son considerados los pensadores más radicales del arte teatral.

Por otra parte, Artaud (1938/2001) tenía un objetivo muy claro: renovar la escena recuperando la esencia ritual, mítica, sagrada y ceremonial de los orígenes del teatro. Para ello propone eliminar la sumisión del teatro a la obra escrita y devolver el protagonismo a los elementos eminentemente físicos. Idea que continúa de su maestro Alfred Jarry y que insistirá en retomar, una y otra vez, el teatro corporal. Ellos forman la corriente simbolista y surrealista junto al dadaísmo de Tristán Tzara y Andre Bretón.

Una multitud de corrientes reaccionarias, tanto filosóficas como artísticas, surgió a partir de la Segunda Guerra Mundial. La situación social dio lugar a un ser humano sin rumbo, angustiante, autodestructivo y deshumanizador. De este contexto surge Grotowski (1970/1987) quien también mira hacia atrás para abreviar de los orígenes mítico-rituales del teatro y formar no un tipo de actor, sino un tipo de persona, al cual llamó *performer: la persona de acción*. Siente la necesidad de encontrar un conocimiento más profundo que permita darle rumbo al ser humano, por lo que crea diferentes exploraciones escénicas que sobrepasan los límites del teatro, tales como *el teatro pobre*, *el parateatro*, *el teatro de las fuentes*, *el drama objetivo* y *el arte cómo vehículo*. Todas caracterizadas por un proyecto transcultural que tenía miembros de distintas partes del mundo vinculadas a lo ritual. Fue del *teatro pobre* del que se deriva el laboratorio y el entrenamiento actoral, los cuales explora profusamente y crea una nueva etapa marcada por las investigaciones teatrales. De ellas se derivan las realizadas por Eugenio Barba y Richard Schechner.

Eugenio Barba (1990), alumno de Grotowski, lleva los conocimientos de su maestro a una *antropología teatral*. Plantea también un entrenamiento actoral como un espacio de confrontación con tres objetivos: *a)* romper los automatismos de la vida cotidiana; *b)* integrar el cuerpo y la mente; y *c)* la importancia de la improvisación para evitar caer en la mecanización. Barba sostiene que independientemente del contexto cultural de los tipos de danza, comparten una serie de principios que son transculturales y los define como *pre-expresividad*. Esto constituiría una manera de desaprender el cuerpo de las normas anquilosadas de su contexto.

De las renovaciones de la escena surge el *happening*, que plantea la libertad, el actuar y el no actuar, la posibilidad de *ser* dentro del acto y no de fingir. Su carencia de técnica lo hizo tan efímero como su contexto. Sin embargo, fue un detonante que hizo aparecer al *performance*, punto culminante de las vanguardias. El *performance* plantea al cuerpo como soporte de la acción, se basa en la improvisación, introduce la problemática sobre el presentar/representar; es decir, considera al *performer* como aquel que se muestra, no representa a un personaje sino que se presenta a sí mismo con todos sus conflictos, es un intento de abrir las posibilidades de la escena y acabar con la dictadura del texto. Elementos que sostenían los pensadores de teatro desde inicios del siglo xx.

En México, la vanguardia emerge “Al iniciar la década de los veinte, en la búsqueda de una identidad nacional que integrara raíces culturales y se vinculara con la modernidad” (Ortiz, 2005:21). Con la aparición de los *tres grandes* en la pintura, Rivera, Orozco y Siqueiros, el arte comenzó a esclarecer su función social, tomó partido en las disputas ideológicas y reflexionó sobre la propia identidad. “México fue el primer país latinoamericano en dar dimensión oficial al arte moderno al traducir las teorías de Piscator en 1930” (Lamus, 2010:265). La vanguardia en México tuvo características específicas: 1) el énfasis en el nacionalismo donde lo imperante era construir una identidad desde las raíces culturales dando lugar al indigenismo y al colonialismo; y 2) retomar de los europeos el deseo de construir un mundo nuevo y usar el arte como herramienta para la transforma-

ción social, lo que produjo una hibridación que se convirtió en signo de modernidad.

El tipo de teatro que se hacía estaba lejos de las tradiciones basadas en el cuerpo, y aun cuando Artaud visita México en 1936, su estancia parece haber pasado desapercibida ya que el desarrollo posterior del teatro no tiene ningún atisbo de su pensamiento. Flores (2005) afirma que Artaud consideraba a México y el Tíbet como lugares predestinados para hacer surgir *las fuentes de la vida y los sentidos interiores* que hacen resucitar al ser humano (2005:35).

Siguiendo los pasos de Artaud, Grotowski llega a México en 1968 y con él comienza el desarrollo del *teatro corporal*. Según el Museo Jumex (2021), en 1981 Grotowski da su primer taller de *teatro de las fuentes* invitado por Nicolás Núñez, quien fue su alumno. Al término se dirigió a tierras huicholes con la intención de que su equipo (un selecto grupo de quince personas) pudiera caminar por su cuenta en las tierras nativas.

En 1985 realiza su segunda visita a nuestro país y da otro taller en Amecameca, Estado de México, con algunos de los integrantes del taller anterior. Para ese momento, Grotowski desarrollaba el *drama objetivo*, una nueva etapa que creció, en parte, de la admiración que sentía por Castaneda. El punto era viajar al interior, más que actuar para un público externo. Debían usar las herramientas de los ritos indígenas para acercarse a lo olvidado.

El desarrollo de las técnicas e investigaciones teatrales de Grotowski, Artaud y sus antecesores en nuestro país son desarrolladas por Nicolás Núñez en su taller de investigación teatral de la UNAM en Casa del Lago, con un formato abierto a toda persona que ha acogido a innumerables interesados a lo largo de 45 años.

El teatro corporal proponía la posibilidad de desestructurar o desaprender el cuerpo de las convenciones sociales para crear otros que pudieran expresarse de forma *extra-cotidiana*. Por su parte, las ciencias sociales querían develar los mecanismos de control que manipulaban al sujeto para los fines del sistema. Por caminos distintos, unos centrados en la *praxis* y otros en la teoría, han llegado a descubrir al cuerpo como territorio de *incorporación* de las relaciones de poder-sa-

ber que buscan dominar sus impulsos. El teatro corporal descubriría que era posible resistir y crear nuevas subjetividades a través de sus entrenamientos. Con una distancia de 45 años sobre sus inicios en nuestro país, ¿qué características tiene el teatro corporal mexicano?, ¿qué forma ha tomado? y ¿qué ha producido en el *performer*?

Enfoque metodológico

Lo que se presentará a continuación es el resultado del trabajo de campo realizado para obtener el grado de maestra en Psicología Social en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Realicé un híbrido entre dos enfoques metodológicos: Una *etnografía encarnada* y una parte *fenomenológica*. Ambas conforman lo que llamé *etnofenomenología*. Éste no es el espacio para discutir los fundamentos teóricos y metodológicos que sustentan mi propuesta. Sin embargo, haré una breve síntesis de lo que se propone en ella.

La *etnografía encarnada* pretende conocer las características de la práctica así como los significados que se comparten de y desde los cuerpos. Aschieri (2013) sostiene que esta metodología se emplea para sistematizar un conocimiento corporal que involucra la observación participante. Admite el doble rol de las investigadoras, quienes simultáneamente somos *performers* e investigadoras. Lo anterior genera una comprensión de carácter *inter-somático* que puede ser sistematizada a partir de llevar a la conciencia y focalizar la atención en las distintas dinámicas que intervienen en los modos de corporeización de la experiencia (Aschieri, 2013:152). Siguiendo a Wacquant (2006), se señala la importancia de hacer investigación sobre el cuerpo para que la investigadora o el investigador se someta al fuego de la acción *in situ*. Esto permite comprender, desde el cuerpo, los procesos de construcción de significados por los que pasa el *performer*.

Sin embargo, consideramos que al ser el cuerpo el centro de la práctica, es también donde se construyen significados compartidos por los grupos de investigación y sería ingenuo pensar que estos conocimientos sólo son aplicados en los espacios que los definen. Por

lo que se propone como un segundo nivel de análisis una *fenomenología* que emplea *entrevistas en profundidad* para conocer las experiencias vividas a través de la práctica de teatro corporal. Moreno (2014) afirma que el uso de un método fenomenológico presupone una visión de los seres humanos como seres encarnados en-relación-con-el-mundo. La aplicación que aquí propongo de la fenomenología es para conocer los alcances de las experiencias vividas dentro de la práctica en la vida cotidiana del *performer* y saber si, como proponían los pensadores de teatro vanguardista, las características de la práctica de teatro corporal en México constituían una forma de desear el cuerpo.

Para ello entrené durante cuatro meses en tres talleres de teatro de la Ciudad de México. El criterio de inclusión para su elección fue que hicieran explícita la formación escénica desde un entrenamiento físico y que estuvieran dentro de alguna de las propuestas escénicas antes mencionadas. Los tres pertenecen a los talleres libres de la UNAM:

- Taller de Teatro Antropocósmico en Casa del Lago con Nicolás Núñez.
- Taller de Teatro Participativo en el Museo Universitario del Chopo con Manuel Cruz.
- Taller de Clown y Comedia Física en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco con Claudia Cervantes y Paolo Becerra.

En las entrevistas participaron ocho *performers* pertenecientes a los grupos observados. Los criterios de inclusión para su elección fueron: 1) que se dedicaran a alguna de las ramas de las artes escénicas; y 2) que tuvieran por lo menos un año en la práctica y/o hayan sido constantes durante el periodo de entrenamiento en el que estuvo presente la investigadora.

Características generales de la práctica y sus participantes

El término *taller* tiene un peso importante para esta investigación y para los practicantes; al no estar dentro de un programa de estudios formales, aquellos que los frecuentan son, primordialmente, personas interesadas en el arte teatral y/o en su desarrollo personal, conformando una gran diversidad de sujetos. Sin embargo, este trabajo se centra en los y las que han permanecido un tiempo considerable en este tipo de talleres construyendo su propia formación como *performers*.

Los participantes son personas interesadas en su desarrollo personal o en el arte teatral. Las edades oscilan entre los 15 y los 74 años. No hay una separación por edades, todos hacen exactamente lo mismo, conviven y aprenden juntos. La mayoría tiene o desea¹ un nivel alto de estudios, al menos de licenciatura. En los talleres se encuentran extranjeros que radican en México o están de intercambio escolar o laboral. La mayoría son autoempleados o estudiantes, no sólo se dedican a las artes escénicas sino que se desempeñan en otros campos que les permitan tener tiempo para su vocación.²

La mayoría menciona no profesar alguna religión, pero sí sentirse atraídos por filosofías de vida como el budismo, el hinduismo, las tradiciones prehispánicas mexicanas o, en su defecto, hacen alusión a creencias sobre las energías, lo místico o mágico sin darle algún nombre en particular; pero enfatizan deslindarse de alguna institución religiosa. Esta postura surge de una adaptación de las danzas orientales a nuestro contexto que han sido incorporadas por los *performers*.

La práctica emplea también diversas mecánicas de juego³ con tres objetivos principales: 1) romper tabúes o normas sociales que limitan

¹ Me refiero al caso de los jóvenes de 15 a 20 años quienes no han elegido una carrera o han sido rechazados por instituciones de educación artística.

² Esto señala una situación económica precaria en la que se encuentran los artistas mexicanos. Mencionan que no es posible vivir de la dedicación al arte, sino que se ven obligados a realizar otra actividad económica para solventar la vida diaria y su práctica.

³ La descripción densa sobre las mecánicas de juego y ritual que menciono se encuentran en mi tesis de maestría que se titula *Etnofenomenología del teatro corporal en México* (2019). No se realiza una descripción extensa aquí porque excedería el espacio asignado para el presente artículo.

o condicionan la expresión del *performer*; 2) integrar al grupo para desarrollar la atención en los otros y el propio cuerpo; y 3) mejorar la comunicación y la confianza en los otros. Meneses y Mongue sostienen que el juego es una función necesaria y vital que promueve la espontaneidad al liberar todo el rango de habilidades de movimiento que estimulan la creación y desarrollan el imaginario. Fomenta las habilidades interpersonales y ayuda a encontrar un lugar en el mundo social, además de ofrecer al participante una coyuntura para aplicar comportamientos nuevos a la vida cotidiana (2001:123).

La práctica de teatro corporal en México oscila entre el juego y el ritual. Ambos producen una realidad alterna como espacio liminal de creación. Turner sostiene que las *performances* culturales son un *género liminoide* que tienen la característica de ser plurales, fragmentarios y experimentales. Son géneros secularizados que constituirían una especie de metalenguaje concebido para hablar de lo cotidiano, que podría incluso llegar a ser *subversivo* (1986:110). Dentro de estos géneros incluye algunas corrientes artísticas que contienen capacidades simbólicas y lúdicas que contendrían cierto tono sagrado.

En este sentido, el teatro corporal en México, en concordancia con los planteamientos de la vanguardia, produce una transgresión en los modos de subjetivación del contexto social, es decir, provoca un rompimiento de normas sociales que impactan en la subjetividad del *performer* y crean otra. Recordemos que el principal objetivo de este tipo de teatro es desarticular al *performer* de las subjetivaciones de su contexto para transformarlos en cuerpos expresivos. Los maestros⁴ de teatro en nuestro país emplean distintas danzas en el entrenamiento, tales como: la *danza del sombrero negro* del Tíbet, *danzas concheras* de México, la *danza teatro Kathakali* de la India, *danzas sufís* de Oriente Medio, *danza butoh* de Japón, entre otras. En el caso del taller de Nicolás Núñez la práctica con mayor peso en el entrenamiento era un híbrido creado por él y algunos miembros de

⁴ Digo *maestros*, en masculino, porque la única mujer que forma parte de dicha investigación estuvo parcialmente y dejó a cargo a Paolo Becerra, con quien realicé la mayor parte de las observaciones.

su taller que une la danza conchera mexicana con la danza del sombrero negro del Tíbet. Los *performers* practican ésta cada miércoles. En el caso del taller de Manuel Cruz se emplean la danza conchera y la danza *butoh* esporádicamente, mientras que en el caso de el taller de Claudia Cervantes y Paolo Becerra se empleó la danza *Kathakali* en uno de los entrenamientos.

Aschieri señala que en Argentina los maestros de teatro dirigen con mayor énfasis el uso de danzas orientales a objetivos relacionados con la subjetividad o personalidad de los alumnos, es decir, para *descotidianizar* o *desbloquear* la mente, privilegiando el aspecto psíquico/racional (2013:285). Sin embargo, los maestros de teatro corporal en México no privilegian lo racional, sino que buscan diluir la dicotomía entre el cuerpo y la mente por lo que el conocimiento del cuerpo construye también un tipo de pensamiento o forma de vida al dirigirse a la subjetividad y reflexión del *performer* sobre su propia práctica.

La experiencia de estas técnicas constituye un ejercicio de autorreflexividad desde el cuerpo que se vale de este espacio liminal para plantear sus propias interrogantes. “La acción íntima y personal hace que el performer deje de lado la representación de otro para presentarse a sí mismo, por una experiencia corporal que rompe los esquemas y los límites del pensamiento” (Sierra, 2015:64). Los maestros mexicanos llevan a las y los alumnos a crear su *danza personal* mediante experiencias vivenciales diversas, todas valiéndose de la imaginación y en algunos casos producidas por metáforas sobre el movimiento de los cuatro elementos o de animales que hacen emerger la subjetividad del *performer*. Los tres talleres sostienen, al menos teóricamente, que el *performer* debe buscar su esencia, conocerse a sí mismo o enfrentar su monstruo y que esta autorreflexividad sólo es posible a través del compromiso y la disciplina.

De la parte fenomenológica de este trabajo se confirma que este tipo de entrenamientos son una forma de desaprender las normas sociales del contexto y que esto produce una construcción de nuevas subjetividades a partir de las experiencias vivenciales que exploran la ficcionalidad y estimulan el imaginario. A continuación, enunció

las cuatro características principales del proceso de construcción de nuevas subjetividades en el teatro corporal en México.

Nuevas subjetividades como acto ontológico de resistencia

Seres en contingencia

Desde el inicio de las entrevistas, los *performers* manifestaban una clara oposición a las *estructuras sociales fácticas* tales como la familia tradicional mexicana, el trabajo y sus jornadas laborales de más de ocho horas, algunas instituciones educativas, así como con parte del teatro ortodoxo por su forma de enseñanza y de creación escénica.

El primer tema que surgió en las entrevistas fue el de *la familia*, comprendida en su forma tradicional, es decir, padre, madre e hijos, así como sus representaciones sociales que determinan los estilos de vida de sus miembros. Todos los entrevistados mencionan haber tenido un sentimiento de desolación provocado por el rechazo de la familia al decidir dedicarse a alguna rama de las artes escénicas. Las familias consideran a las artes como una actividad algo poco digna y lo asocian con el fracaso. En México la actividad artística es una ocupación poco valorada o devaluada, lo que lleva a los *performers* a entrar en un estado de contingencia por la imposición de una forma de vida que prioriza la posesión de bienes económicos y crea un estereotipo de éxito relacionado con él.

Hablaban de un deber ser que lejos de contribuir a la orientación del ser humano en el mundo, se presenta como un obstáculo para la totalidad de su ser. La mayoría de los *performers* entrevistados fue persuadida a estudiar una carrera distinta en alguna institución educativa formal, por lo que un gran número de ellos cuentan con una licenciatura fuera de las artes escénicas y desarrollaron su formación artística de manera informal, como se muestra en el siguiente relato:

Mi padre en ningún momento quiso que yo fuera bailarín, ¡en ningún momento!, entonces me dijo, bueno, si vas a estudiar la universidad vas

a estudiar agronomía. Estudié un año, y me sentía fuera de lugar y no la hice, le dije: “yo no puedo seguir en esto” y dijo mi papá: “¿ah, no?, pues entonces no hay universidad”. Entonces tienes la presión de tus padres que te dicen pues es que eso no te va a dar dinero y todo es el dinero ¿no? Y, se confunde esta cosa de triunfar es tener dinero y pues es que yo creo que triunfar es hacer lo que a mí me gusta y estar en donde yo quiero (Bran, 53 años, *performer*).

Lo anterior propiciaba un sentimiento de asfixia y muerte a cuentagotas. La intención de los padres en estos casos era construir un sujeto que incorporara las normas sociales de su contexto, lo que implicaba una reproducción de estereotipos de género, religiosos y morales propios de la familia tradicional mexicana. Desde este punto de vista, los *performers* son *outsiders*. Según Becker lo outsider no es una cualidad del acto que la persona realiza sino que es consecuencia de la aplicación de normas y sanciones sociales a otro que no las sigue (2009:21). En un primer momento, el *performer* se encuentra en conflicto consigo mismo y los seres que lo rodean; pero a través de un camino de búsqueda termina por afirmarse como *outsider* con toda la convicción (muchas veces inconsciente) que las vanguardias alguna vez le dieron al anarquismo.

El *performer* experimenta un *estado de contingencia*, es decir, se encuentra frente a situaciones de conflicto o angustia, malestar, muerte y/o pérdida. Si bien es cierto que “la contingencia es el estado natural del ser humano que vive siempre oscilante entre lo posible y lo imposible, en perpetua alerta a lo que puede suceder” (Duch, Lavaniegos, Capdevila y Solares 2008:34), también es cierto que estos estados pueden ser producidos por las instituciones sociales fácticas que crean un *modo de subjetivación* que da cuenta de una relación de poder ejercida por una multiplicidad de instituciones que anulan las posibilidades de re-creación del *performer*.

La familia no era la única que generaba un estado de contingencia en el *performer*. Los relatos de los entrevistados señalaban algunas instituciones educativas encargadas de la enseñanza de la danza en nuestro país, como aquella disciplina que elige, forma cuerpos y

construye una estética en la que se sobrevalora la juventud y se excluye a la vejez, como se muestra a continuación:

Una vez me dice una amiga, “oye Bran, a ti como que te gusta bailar ¿no? Como que sí eres bueno y resulta que en la compañía clásica están haciendo un experimento con personas mayores”; es decir, pues mayor serían 20 años, y dije: “¡Claro que sí! [...] Yo fui muy inquieto, de no parar... también por la idea esa: pensar que solamente era la danza y que después que se terminara la danza ya no iba a haber nada más, sin pensar que estaban las otras cosas en donde puedes llegar a muchos años y seguir funcionando o, bueno, creando sobre todo ¿no? (Bran).

En el relato anterior hay una concepción de la vejez que inicia, de forma prematura, a los 20 años, formando así otro sistema de creencias sobre las capacidades del *performer*, su manera de concebir el mundo y relacionarse con él. Esta forma de entender la danza, el cuerpo y la vejez construye una angustia constante sobre *el tiempo de vida útil* al que puede aspirar un bailarín, lo que señala la elección de una corporalidad dentro de las instituciones educativas formales en las que se imparten artes escénicas, en este caso la danza, en la que se prioriza la juventud, agilidad, delgadez, simetría, fuerza y virtuosismo, al mismo tiempo que introduce una concepción de la vejez como aquella persona con capacidades limitadas, inmóvil e inútil. Aschieri señala que a diferencia de los maestros de teatro que centran sus entrenamientos en los aspectos psicológicos del *performer*, los docentes de danza preferían los aspectos de las técnicas que permiten maximizar los resultados en términos del cuerpo como medio de expresión, flexibilidad, equilibrio, etcétera, recortando mayormente los elementos que aluden a la subjetividad y reflexión del bailarín respecto de su propia práctica (2013:285).

En México, estas características no son exclusivas de la danza sino que se presentan en las instituciones educativas formales. De aquí que los talleres libres sean tan importantes en la formación de los *performers* debido a que en ellos no se pasa por estos parámetros que fomentan la discriminación sino que se acepta a toda persona

que desee acercarse a las artes, de manera que el cuerpo, la juventud y la vigorosidad no son una condicionante para aprender. Esto desarrolla una capacidad de agencia en el *performer* quien se compromete con su práctica en la medida en la que forma parte de un deseo más grande.

Desear para Deleuze y Guattari (1973/1985) significa *ponerse en acción* y no necesariamente poseer o carecer de algo. Para estos autores, el deseo es inmanente al sujeto y es la tendencia del cuerpo a unirse a aquello que aumenta su potencia creativa. Éste no carece de nada, sino que la vida misma implica un deseo constante que le permite encontrar sentido en sus acciones, lo que constituye, para Deleuze y Guattari (1973/1985) la *máquina deseante*: el ser humano. Desear es una función vitalista del *performer* y es la potencia creadora que le permite encontrar sentido en la existencia y crear otro mundo posible en el que sea acogido.

Sin embargo, las estructuras sociales fácticas lejos de cumplir con la función de dotar la existencia de sentido, de acoger y hacer sentir al ser humano parte de una comunidad, lo que generan es angustia y malestar. El relato de Bran hace evidente una problemática más grande, un sistema de creencias profundamente arraigado que insiste en dominar al *performer* para ajustarlo a sus parámetros. Esto provoca un constante cuestionamiento de sus impulsos que afecta cada una de sus decisiones y genera un pensamiento recurrente: “Yo pensé que estaba condenado a estudiar administración de empresas, me decía: ¡estoy condenado ya! ¡Estoy condenado! (reímos)”. (Rodolfo, 58 años, *performer*).

Estar condenado a una vida gris, idea que carcomía las profundidades de su ser. Esto nos coloca frente a la vereda de los *dispositivos biopolíticos* que pasaron “de la concepción de la muerte que se abate brutalmente sobre la vida como consecuencia de las epidemias, a una consideración de la muerte que en forma permanente e imperceptible se desliza en la vida, la corroe perpetuamente, la disminuye y la debilita” (López, 2014:118), creando con ello enfermedades como el estrés, la ansiedad, la depresión y otras afecciones psicológicas que atañen al cuerpo.

La narrativa no sólo nos señala el énfasis en el control o la apuesta por crear una multitud de cuerpos disciplinados y obediente como custodios del poder, sino que señalan un peldaño más profundo e intangible, se trata *del control de los deseos*, no se puede desear ser actor, bailarín o malabarista, porque en México no es un sinónimo de éxito sino de inmadurez y fracaso.

Aparecían otras estructuras como la religión, el trabajo y el lugar de residencia (el contexto). Todas ellas en complementariedad. Estas instituciones, lejos de acoger y guiar al *performer* hacia su lugar en el mundo, constituyen un complejo entramado que genera *dispositivos biopolíticos*, entendidos por Foucault (1976/2000) como aquellas estrategias políticas que estas instituciones anclan en el cuerpo con el objetivo de gestionar y controlar a la población, convirtiéndolos en un funcionario del Estado. Cuando los modos de subjetivación se naturalizan, los dispositivos biopolíticos actúan solos, ya no necesitan al verdugo que los vigila para castigarlos, sino que son ellos mismos, su propia moral, la que los regula.

El poder es, esencialmente, control de los deseos, es decir, se convierten en un sistema de producción de ellos, por lo que se debe desear estudiar agronomía antes que ser *performer*. Sin embargo, en contraposición a estas imposiciones el *performer* encuentra en los mismos dispositivos una subversión, un acto de resistencia desde su propio cuerpo a través de un proceso *poiético*, una creación constante que genera formas de ser, sentir y actuar. Si bien es cierto que estas se naturalizan a través del tiempo, también es verdad que siempre pueden ser modificadas mediante las prácticas corporales. Desde esta perspectiva el teatro corporal propone al cuerpo como el territorio de generación de nuevas subjetividades.

Resistencia poiética

Según Lledó (1961), el concepto de *poiesis* ha sido utilizado desde la filosofía griega para designar *la creación* y, por tanto, la representación de una realidad determinada, cuya esencia no consiste en hacer

surgir una realidad en la que los seres que en ella aparecen adquirirían sentido en la órbita de esa nueva realidad creada. Enfatiza que el artista es creador porque la esencia de este arte no radica en la realidad, sino en la propia fantasía. Su poder creador consiste en dar sentido (1961:134).

La *poiesis* es el desarrollo creativo que hace pasar al *performer* del *no-ser* provocado por el estado de contingencia, al ser, a partir de una resistencia ante las imposiciones culturales. En este proceso se recrea a sí mismo y transforma a las estructuras sociales fácticas en *estructuras de acogida*. Según Duch *et al.* (2008) hay cuatro tipos de estructuras de acogida: 1) *codescendencia* (familia), conformada por las relaciones afectivas y de parentesco; 2) *corresidencia* (ciudad), constituida por las relaciones cívicas, éticas y políticas propias de un determinado lugar; 3) *cotranscendencia* (religión), compuesta por las relaciones culturales y religiosas; 4) *comediación* (*mass media*), formada por las narrativas de los medios de comunicación.

Agregaremos dos más: 5) *coaprendizaje* (educación), constituida por las relaciones basadas en la enseñanza-aprendizaje y desarrollo de las capacidades del *performer*; y 6) *codignificación* (trabajo), constituida por las relaciones laborales que dignifican al ser humano.

Se definen por ser “ámbitos abiertos a la transmisión de saberes o ejercicio de una pedagogía humana y humanizadora. La crisis pedagógica del mundo moderno que inunda por supuesto a todas las instituciones e instancias educativas formales, se deriva de la desestructuración de estos ámbitos de acogimiento” (Duch *et al.*; 2008:30). Estos autores atribuyen su desvirtuación a la extrema racionalización que lleva consigo la de-simbolización de la experiencia y su reducción a consensos formales.

Este cambio de una estructura social fáctica a una estructura de acogida muestra un proceso circular de creación de significados, es decir, una *poiesis* como esfuerzo para regenerar la transmisión de saberes que puedan dominar la contingencia, proceso que manifiesta la necesidad inherente del ser humano de ser acogido por sus congéneres. La contingencia es el vínculo hacia la *poiesis*, hacia la necesidad de crear el propio mundo. Cuando se les cuestionó sobre qué los

había llevado a los talleres, la respuesta era homogénea, todos habían experimentado estados de pérdida, como se muestra en el siguiente fragmento:

Bueno, llego porque... fue como anillo al dedo porque justo uno de mis compañeros entrañables, eh... con quien habíamos tenido una relación de pareja en algún momento, pierde la vida, me entero de que tenía cáncer fulminante y en menos de nueve meses se fue ¿no? (Fabiola, 38 años, bailarina y músico).

Es en ese estado en el que el *performer* experimenta la necesidad de emprender la búsqueda, en palabras de Duch *et al.* (1998), de una *praxis de dominación de la contingencia*. En las narrativas de los *performers* este estado de contingencia es algo necesario de dominar, como se muestra a continuación:

E: ¿Quién era Mariana antes de este tipo de teatro?

M: [Ríe] Ama de casa, con tres hijos, dedicada al 100% a la familia, sin pensar en hacer cosas para ella, o sea, no había tiempo. Cuando ella rompe ese estereotipo, cuando me divorcio, entonces me iba a bailar, a empezar a hacer cosas para mí y cuando descubro esta parte de las artes escénicas yo quedo maravillada y digo: esto es lo que quiero. Me siento diferente, ¿sabes cómo me siento?, como cuando yo era jovencita, siempre era muy alegre y como que me fui apagando (Mariana, 50 años, *performer*).

Se hacían innegables tres puntos: 1. que la práctica de teatro corporal en México no se queda solamente en el salón de clases, sino que trasciende a otras esferas de la vida cotidiana; es decir, el *performer* encarna los supuestos de su práctica; 2. que el proceso poético no sólo genera puestas en escena o *performers* capaces de expresarse histriónicamente, sino que constituye una nueva subjetividad, otra forma de estar en el mundo; sin darse cuenta, se crean a sí mismos al tiempo que refuerzan valores para vincularse de una manera distinta con los otros; y 3. existe una *potencia*, es decir, aquella fuerza (por decirlo de algún modo) que impulsaba a los *performers* a continuar

con su búsqueda y a persistir en su práctica. Ser *outsiders* les permite desarticular los dispositivos biopolíticos que se les ha impuesto para crear otra versión de ellos mismos.

Potencia y no carencia para pensar el deseo. Potencia productiva que impulsa a la acción; que pone los cuerpos en acción, que inventa o imagina, en el anhelo o búsqueda de sus realizaciones. Se trata de las alterancias posibles de carencias y potencias a lo largo de los complejos devenires de una vida, a su vez, permite establecer un sujeto de deseo que se produce en el acontecimiento, siempre en acto (Fernández, 2013:6).

El deseo se vuelve potencia que crea condiciones para la dicha y la plenitud hasta recuperar el cuerpo y con él, se recupera también el *ser*, se le arrebató a aquellos modos de subjetivación que impiden su re-agenciamiento. Establecen una relación entre la potencia y la resistencia que no sólo permitía recuperar el cuerpo sino que la resistencia los colocaba en la liminalidad, en lo *outsider*, lo que está fuera de la norma.

La *poiesis* no sólo involucra una búsqueda interna sino que en ella se genera un proceso creativo en el que la transformación de los *performers* lleva consigo la re-apropiación de las estructuras sociales fácticas para volver a dotarlas de sentido y convertirlas en estructuras de acogida. Una estructura de acogida será aquella que logra dotar de sentido la vida del ser humano y consigue llevarlo al descubrimiento de su lugar en el mundo, su principal objetivo es guiar e impulsar su crecimiento. Esta reapropiación indica también el cambio de valores, afectos, creencias y significados; en suma, señala un nuevo estar en el mundo.

El deseo y el sentido son los articuladores del proceso de construcción de nuevas subjetividades y el centro del universo poético. La potencia y la resistencia “se afirman contra la ley, trabajan por debajo de las leyes [y] pueden ser superiores a ellas” (Deleuze, 1968/2002: 23). La potencia deriva del deseo del performer, si desear es ponerse en acción es también una capacidad de agencia. Ésta es una fuerza que se opone a los modos de subjetivación impuestos por las estructuras sociales fácticas y constituye una resistencia.

La resistencia está vinculada a una necesidad interna que no se manifiesta, en un primer momento, como postura política militante y no viene de una racionalidad extrema producida por la teoría o la academia, sino que se experimenta como una *sensación sentida* (*felt sense*)⁵ a través del cuerpo. Más que una postura política es una decisión ontológica, como explica Rodolfo a continuación sobre su elección de ser *performer*:

Algo se había movido dentro de mí, era diferente, quería estar ahí, haciendo este tipo de teatro, fue un hallazgo para mí... no intelectual sino emocional, espiritual y... para mí lo espiritual-emocional está conectado con lo artístico ¿no? Ni siquiera sabía si era algo artístico, no lo llamaba así, era como un convencimiento interno, no de la cabeza sino de por acá [se toca el pecho], orgánico ¿no?, orgánico. Sentía que internamente había tocado otros territorios (Rodolfo).

Eliade sostiene que “situarse en un lugar, organizarlo, habitarlo son acciones que presuponen una elección existencial: la elección del Universo que se está dispuesto a asumir al crearlo” (1957/2014: 23). La resistencia, en este caso, no es una simple contraculturalidad o izquierdismo, no se refería a una elaboración teórica sobre las relaciones de poder o de opresión, sino que el malestar viene de su propia experiencia y era ella, en su totalidad, la que habría de transformarse.

Cuerpos insumisos: El ritual como subversión

El término *ritual* se ha usado en las ciencias sociales para designar una gran cantidad de actividades, desde ceremonias de los pueblos originarios (Turner, 1980; Durkheim, 1965; Douglas, 1966/1973, Geertz, 1973/2003) hasta interacciones cotidianas (Collins, 2004;

⁵ Término desarrollado por Gendlin y que Ortiz la define cómo algo que es al principio difuso, para lo que no se puede encontrar palabras, pero que se siente en el cuerpo. Ponerse en contacto con la sensación sentida es prestar atención a lo que uno sabe implícitamente, pero no puede decir y tal vez nunca ha intentado poner en palabras (2006:73).

Goffman, 1967). Fischer-Lichte (2011) sostiene que la inversión de los términos texto y realización escénica defienden la creación de una nueva disciplina que se ocupa del teatro como realización escénica y no como texto. Tuvo una interesante resonancia y creó una nueva disciplina dedicada a los estudios rituales (2011:63). Tanto los estudios rituales como los teatrales promueven una inversión jerárquica: los primeros se centran en la primacía del mito sobre el ritual y los segundos reflexionan sobre la preponderancia del texto literario sobre la realización escénica. Actualmente, el teatro ha pasado de ser objeto de los estudios literarios a ser objeto de los estudios rituales y son parte de lo que se denomina como *prácticas performativas* (Turner, 1986; Schechner, 1985). Según Austin el término *performativo* deriva del verbo *to perform*, “realizar”, “se realizan acciones” (2000:417), por lo que privilegian al cuerpo como el centro de los fenómenos que acontecen en él.

Cruz (2011),⁶ sostiene que el teatro y el *performance* recurre a las acciones rituales para comprender ciertas estructuras vanguardistas que permiten al *performer* comunicar y, mediante gestos y movimientos corporales, expresar la verdad de las emociones del artista. Estos actos tienen la intención de provocar un efecto de catarsis participativa en que la acción puede verse como una nueva tragedia moderna (2011:69). El teatro corporal en México se plantea como un dispositivo escénico que estructura narrativas desde el cuerpo con actos rituales que detonan el imaginario y dan sentido al *performer*.

En otro escrito, Cruz sostiene que todos los procesos que utilizan tanto en el entrenamiento como en los montajes los conforma mediante el ritual, que hacen aparecer metáforas como las de la muerte-renacimiento, el umbral, el viaje, la crisis del ser humano y la confrontación, elementos que reintegran al *performer*. Estos dispositivos tratan de no hacer énfasis en ninguna corriente religiosa y, sin embargo, conducen al *performer* a construir su propia definición de lo sagrado (2010:126).

⁶ Maestro de teatro corporal en México. Su taller forma parte del presente artículo.

Turner señala que el ritual ofrece una antiestructura creativa, que transgrede o elimina las normas que rigen las relaciones estructuradas e institucionalizadas, al tiempo que va acompañado de experiencias de una fuerza sin precedentes (1969/1968:134). Distintos investigadores teatrales destacan la utilidad del ritual en el entrenamiento actoral (Grotowski, 1970/1987; Artaud, 1944/2004; Barba y Savarese, 1990; Weisz, 1994; Innes, 1981/1992; Nuñez, 1987; Cruz, 2011) y lo utilizan, directa o indirectamente, como dispositivo escénico para la desarticulación del *performer*.

La característica liminoide de lo ritual entremezcla la realidad y la ficción. Zambrano (1955/2012) sostiene que la realidad es algo anterior a las cosas, es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio, es la realidad oculta, escondida, que corresponde a lo que hoy llamamos “sagrado” (1955/2012:33). Por otro lado, Cía señala que el término *ficción* hace referencia, siguiendo la etimología latina del verbo *finco*, a la propuesta de poder pintar o construir de forma poética o estética lo que queremos expresar (2013:14). De tal forma que el ritual abre el tiempo y el espacio cotidiano para crear un submundo sagrado que emerge del pozo del imaginario en el que la delgada línea entre ficción y realidad se difumina.

Walter, en una entrevista realizada por Solares (2007), sostiene que el imaginario es el estudio de las imágenes, símbolos y mitos impresos en todo tipo de soportes de expresión. Remite a un mundo que produce símbolos por ser una necesidad de la vida humana” (Solares, 2007:141). Es en esta escisión donde el *performer* se crea a sí mismo reapropiándose de su corporalidad y de su ser por medio del ritual y la experiencia sagrada. Ahora bien, ¿qué alcance tienen estos dispositivos en la vida del *performer*?

Es el acercamiento a lo sagrado lo que nos permitirá explicar la permanencia en la práctica, la resistencia a las estructuras sociales fácticas y el cambio de subjetividad de los practicantes. Este universo se relaciona con la incorporación de un nuevo *ethos* a través del cuerpo. Lo sagrado se produce a partir de la repetición y el acontecimiento. Fischer-Lichte (2011) sostiene que toda realización escénica acontece, es decir, que no es ni fijable ni transmisible sino

que es fugaz y transitoria (2011:68). Son, el cuerpo y el espacio, los que contribuyen en mayor o menor medida a una *autopoiesis*. El acontecimiento es aquello que se experimenta a través del cuerpo pero que, sin embargo, lo rebasa, lo excede y entra en materia incorpórea; es aquello intangible que se experimenta en el aquí y el ahora, dentro de una realidad alterna producida por lo ritual y la experiencia de lo sagrado.

El acontecimiento es generado por el movimiento del cuerpo, por su agitación y excitabilidad que al surgir en un entorno ritual se experimenta como una *posesión* al sentir la corporalidad de una forma distinta a la cotidiana. Esta forma de experimentar el propio cuerpo genera una performatividad a través de la repetición de los dispositivos escénicos que se emplean en la práctica.

Butler sostiene que la performatividad es una *repetición estilizada de actos* (1997:18). Más tarde sostiene que la performatividad “se produce mediante la estilización del cuerpo mediante gestos, movimientos y estilos corporales que constituyen la ilusión de un yo” (2002:172), por lo que sólo se es performativo cuando se ha generado un cambio de ideas o creencias en oposición a sus convicciones previas, como se relata a continuación:

E: Antes de todo esto que me acabas de contar, ¿quién era Alan?

A: Alan era una persona tímida, sin carácter, lastimado, como un perrito callejero ¿sabes? Alan estaba como solo ahí contra el mundo y decía, güey ¿qué voy a hacer de mi vida? Sí, hago malabares pero ¿qué más? Como que me faltaba algo más ¿sabes? Entonces sería Alan sin carácter.

E: ¿Y cómo te describirías ahora?

A: Con carácter [reímos]. No pues un poco sin vergüenza, ya no me dan vergüenza las cosas, o sea, ya la sociedad en sí ya no me afecta, soy el protegido, ¿me entiendes? (Alan, 22 años, *performer*).

Alan había cambiado de subjetividad. El relato anterior implica que en cuanto el *performer* se suelta de un modo de subjetivación necesita inmediatamente sujetarse de otro que le proporcione sentido. En la medida en que iba recuperando su cuerpo a partir de la reali-

zación escénica, Alan cambiaba su forma de pensar y de relacionarse con los otros.

Austin (1962/1990) afirma que para que un acto del habla sea efectivo debe contar con el reconocimiento y apoyo de los otros. Por lo tanto, es la estructura de acogida el nuevo contexto engendrado y la que hace posible la performatividad, ya que es en ella donde son aceptados los nuevos actos. Él ya no es *Alan sin carácter* sino que se vuelve *el invulnerable, el protegido*. Hablamos, entonces, de la formación de una nueva subjetividad que cimbra el cuerpo y una forma distinta de pensar.

Sin embargo, no hay que perder de vista que Butler (1990/2007) señala que la performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente (1990/2007:17). ¿Qué significa que sea sostenida culturalmente? Implica que esta nueva subjetividad puede modificarse.

La voluntad de existir (ethos)

Para Geertz *ethos* es un termino que utilizan los antropólogos para designar el conjunto de los aspectos morales y estético de una determinada cultura (1973; 2003:118). En las entrevistas encontramos personas que se dedican al teatro corporal desde hace más de 20 años. La persistencia en la práctica y la dedicación muestran el fuerte compromiso que tienen con ella así como la *voluntad* o *agencia* que da cuenta de la autonomía del *performer*. No sólo se relaciona con lo que se anhela sino que es, ante todo, poder. Se trata de un poder que no se ejerce sobre los otros sino sobre sí mismo. Implica la búsqueda de otra existencia. La voluntad es la encarnación de la resistencia o la resistencia llevada en el cuerpo, en cada acto, transformada en un estilo de vida, en un *ethos*.

En este sentido, Citro, Lucio y Puglisi (2016) ha destacado que para Merleau-Ponty, la libertad es siempre situada antes que absolu-

ta, dado que el concepto de *agencia* es asimilado mediante el *habitus* de sentidos sociales incorporados. Por otro lado, Bourdieu (2000) desarrolla el término de *habitus* para describir la asimilación de valores, actitudes, patrones de comportamiento y formas de sentir que se convierten en parte de nuestra conducta diaria, la cual se percibe como individual.

En este conjunto de comportamientos incorporados, encontramos en el *performer* una *ascesis*. El concepto tiene una estrecha relación con los términos de esfuerzo, disciplina y trabajo con miras a la adquisición de una habilidad específica en el ámbito moral y espiritual.

Para la construcción del *ethos*, así como para la estructura de acogida, la figura del maestro es central ya que es él quien guía al *performer* por la práctica pedagógica de los sentidos humanos. Veremos que la relación alumno/a-maestro/a será distinta a la establecida en el mundo occidental en la que existe implícitamente una relación de poder. En el teatro corporal el maestro tiene un trato cercano con el alumno/a que permite la incorporación de ideas, una mayor apertura al trabajo y facilita el aprendizaje.

Los maestros son para el *performer*, un descubrimiento. Los maestros eran comparados con otros a los que les atribuían características específicas, como se muestra a continuación:

M: Yo fui con otro maestro pero no me gustó su método, como que no hubo algo que me sorprendiera.

E: ¿Cómo era?

M: Este... Ay, pues... era muy frío, era... un método de enseñanza muy ortodoxo, no había esa liberación del cuerpo, de ser así tan libre, la voz y la postura no cambiaban, hasta la vestimenta era negro con blanco. Entonces a mí se me hizo muy frío y no me gustó (Mariana).

El distanciamiento de los cuerpos, la inmovilidad, la estructura inapelable en donde el alumno debe hacer a pies juntillas lo que el maestro desea, sin dar lugar a la expresión del *performer* y mucho menos a sus inquietudes, son elementos que se consideran ortodo-

xos, fríos. El trabajo corporal no puede ser de ninguna manera frío, por el contrario, genera formas distintas de vincularse con los otros y la relación entre alumno y maestro es distinta. Para que el proceso de aprendizaje se vuelva una estructura de acogida, el maestro procura la creación de un ambiente amable y propicio para el aprendizaje. La cercanía y la escucha son características que el maestro debe tener si la práctica está centrada en el cuerpo.

Los *performers* buscan a maestros que les permitan expresarse de otra manera, maestros cercanos y accesibles. Se trata de facilitarle un conocimiento de sí que excede las técnicas, las aulas y los escenarios para armonizar la vida con el pensamiento y el cuerpo con el *logos*. Los maestros son la pieza fundamental para la formación del *ethos*.

En todos los discursos seguía estando la resistencia y es preciso volver a enfatizar que ésta no era una militancia desde lo académico, desde la exacerbación de lo racional o teórico, sino que estaba sujeta a una noción de una verdad que es sentida antes que pensada. No es un discurso sino una sensación que resuelve una inquietud personal. Se tenía la seguridad de que ése era su lugar en el mundo. La verdad será una fuerte convicción que construye un *ethos*.

El maestro, tal como se mostraba en los relatos de los entrevistados, tenía una tarea más profunda de la que se le otorga hoy en día. Es el que debe conducir al aprendiz a un conocimiento profundo sobre sí mismo. Por esta razón, la elección de establecerse o permanecer en un lugar, así como la elección de una profesión, se vuelve una decisión ontológica, un acto de resistencia ante las normas establecidas porque no obedece el orden social sino a sus pulsiones. Esto le permite reafirmar su libertad, recuperar su capacidad de agencia, decidir cómo vivir y forma una estética de la existencia. Los *performers* experimentan una certeza avasalladora de haber encontrado su lugar en el mundo, como se muestra en el siguiente fragmento:

Me tocó ese territorio interno, donde al final, no tuve que decírmelo, era una sensación, está en mí ¿no?, está aquí [se toca el pecho], sin siquiera preguntarme ¿voy a hacer esto? Era... era importante, era el

momento, lo estoy sintiendo y eso está chido ¿no?, o sea, el futuro no me importa, es aquí... en ese momento era todo ¿no? En ese momento te puedes morir y dices está chido, ta' chido... ta' bueno (Rodolfo).

En la experiencia vivencial Rodolfo experimentaba una certeza, una verdad incuestionable porque se manifestaba en el cuerpo y hacía que su paso por este mundo tuviera sentido. Estas palabras manifestaban una pre-ocupación por el presente. “Para el éthos moderno el alto valor del presente es indisoluble del deseo de imaginarlo de otro modo y de transformarlo. Es un ejercicio que capta lo real para confrontarlo con una práctica de libertad que al mismo tiempo respeta y viola lo real” (Giraldo, 2011:139).

Las áreas en las que impactan este tipo de maestros no se limitan al aula sino que tocan otros aspectos de la vida del *performer* y pueden ser tan íntimos como para cambiar por completo su vida. Mientras más tiempo permanezca el *performer* con el maestro la relación puede ser más estrecha y personal hasta transformarlo en un mentor tan cercana, como para estar en los momentos de contingencia. Esta característica afirma que la práctica de teatro corporal se ha convertido en una estructura de acogida.

Conclusiones

Las vanguardias han planteado la posibilidad de desarticular los modos de subjetivación que incorpora el *performer* para crear cuerpos expresivos. En este proceso el *performer* presenta la necesidad de conferirle sentido a su vida y es el motivo por el que se coloca a sí mismo en el centro del problema. El *performer* presenta la necesidad de ser acogido por sus congéneres y es en la medida en que reafirma esta relación como puede construir nuevas subjetividades.

En la práctica de teatro corporal así como en los testimonios de los *performers* se subvierte el planteamiento que mira al deseo como carencia y se propone un cambio epistemológico en el cual el deseo es el motor del *performer* que establece una voluntad de existir

mediante el reconocimiento y uso de su capacidad de agencia que recupera al cuerpo de los modos de subjetivación.

La práctica de teatro corporal en México crea experiencias significativas que dotan de sentido la vida entera del *performer*. Son sucesos que se recuerdan explícitamente por haber afectado el cuerpo, el comportamiento y el estado emocional, pero éstos se quedan fijos en la memoria por haber generado acontecimientos que sobresaturan el cuerpo. Es el territorio en el que se desarrollan experiencias significativas que trascienden y acompañan al *performer* durante toda su vida y hacen posible la recuperación del cuerpo por los dispositivos escénicos empleados en la práctica, tales como el ritual y el juego.

El cuerpo no es aquí el que se encuentra dentro de las normas sociales, no es el que se mira siempre como el lugar de castigo, tampoco el de las representaciones sociales en las que encontramos formas de ser mujer u hombre, o modos preestablecidos de belleza, de ser saludable, deseable, joven o viejo. El cuerpo que se propone es el de lo posible, son los cuerpos insumisos, de *performers* que se apropian de su carnalidad y que por ello lo constituyen como el lugar de resistencia. Es el lugar de la creación de sí, de los que a pesar del dolor o pérdida consiguen una potencia vitalista a través de su práctica, misma que se ha convertido en sagrada por hacer posible una gramática de la esperanza. Éste es un cuerpo que no distingue entre individuo y sociedad, cuerpo o mente, realidad o ficción sino que es ante todo saturación de acontecimientos. El cuerpo, en este sentido, también es el lugar por antonomasia de creación de lo sagrado. La vivencia ritual así como el juego abren al *performer* a nuevas posibilidades de ser y se van incorporando paulatinamente.

Sin embargo, el *performer* no puede quedarse totalmente desestructurado, por lo que emprende un proceso paralelo en el que poco a poco va incorporando valores y actitudes difundidas en la práctica. Por lo tanto, se postula al cuerpo como el principal generador de sentido al re-ligarlo con su entorno a partir de su accionar encarnado en el mundo.

La creación del *ethos* como voluntad de existir que se produce a través de la pedagogía de los sentidos humanos, es la creación última

del proceso de constitución de sí y de nuevas subjetividades. En él, la figura del maestro es central, ya que es quien desarrolla y lleva al *performer* por la práctica pedagógica de los sentidos humanos formando una *ascesis*, es decir, una práctica de sí que recupera la corporalidad para crear una forma de estar en el mundo, una manera de ser como elaboración artística de sí mismo. Se establece un compromiso, una estética de la existencia que le permite soportar la contingencia y decidir, al menos simbólicamente, la forma en que desea morir.

Bibliografía

- Artaud, A. (1938/2001), *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona.
- Artaud, A. (1944/2004), *México y viaje al país de los Tarahumaras*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Aschieri, P. (2013), *Subjetividad en movimiento. Reapropiaciones de la Danza Butoh en Argentina*, UBA, Argentina.
- Austin, J. (2000), “Emisiones realizativas”, en L. M. Valdés Villanueva (ed.), *La búsqueda del significado*, Técnos, Barcelona.
- Austin, J. (1962/1990), *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Paidós, Barcelona.
- Barba, E. y N. Savarese (1990), *El arte secreto del actor*, Escenología, México.
- Becker, H. (2009), *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*, Siglo XXI, Madrid.
- Bourdieu, P. (2000). *El oficio del científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*, Anagrama, Barcelona.
- Butler, J. (1990/2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona.
- Butler, J. (1997), *Lenguaje, poder e identidad*, Síntesis, Madrid.
- Butler, J. (2002), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, Buenos Aires.
- Cía, D. (2013), *El poder narrativo de la religión*, PPC, Madrid.
- Citro, S., M. Lucio y R. Puglisi (2016), “Hacia una perspectiva interdisciplinaria sobre la corporeidad: los habitus, entre la filosofía,

- la antropología y las neurociencias”, en Elsa Muñiz (comp.), *Heurística del cuerpo. Consideraciones desde América Latina*, UAM-Xochimilco/La Cifra, pp. 97-129.
- Collins, R. (2004), *Cadenas de rituales de interacción*, Anthropos, México.
- Copeau, J. (2000), *Registros VI. L'École du Vieux-Colombier*, Gallimard, Francia.
- Cruz, M. (2010), “Teatro y mito. Hacia una hermenéusis escénica”, *Revista Pensamiento. Papeles de filosofía*, vol.1, núm. 1, pp. 95-127.
- Cruz, M. (2011), “Ritual y performance”, *Performagia 2003*, Museo Universitario del Chopo, México.
- Decreaux, E. (1985), “Word son Mime”, *Mime Journal*, California.
- Deleuze, G. y F. Guattari (1973/1985), *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, Barcelona.
- Deleuze, G. (1968/2002), *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Douglas, M. (1966/1973), *Pureza y Peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Siglo XXI, Madrid.
- Douglas, M. (1973), *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Siglo XXI, Madrid.
- Duch, L., M. Lavaniegos, M. Capdevila y B. Solares (2008), *Lluís Duch, antropología simbólica y corporeidad cotidiana*, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias/UNAM, CRIM, Cuernavaca.
- Duken, Juan (2016), “Ethos y temporalidad: una antropología de orientación fenomenológica en Bourdieu”, *Trabajo y Sociedad*, núm. 26, pp.141-153, [<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=3873/387343599009>] (fecha de consulta 6 de febrero de 2021).
- Durkheim, E. (1965), *The Elementary Forms of the Religious Life*, Free Press, Nueva York.
- Eliade, M. (1957/2014), *Lo sagrado y lo profano*, Paidós.
- Fernández, A. (2013), *Jóvenes de vidas grises. Psicoanálisis y biopolíticas*, Biblos, Buenos Aires.
- Fischer-Lichte, E. (2011), *Estética de lo performativo*, Abada, Madrid.

- Flores, E. (2005), ¿A qué vino Artaud a México?, *Revista de la Universidad de México*, vol. 14, pp. 34-40, [<https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/346a521a-0555-4e85-8a65-51f7f475201e/a-que-vino-artaud-a-mexico>] (fecha de consulta 17 de febrero de 2022).
- Foucault, M. (1976/2000), *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Geertz, C. (1973/2003), *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona.
- Giraldo, R. (2011), “Modernidad y parrhesía. Michel Foucault y la cuestión de la resistencia como éthos”, *Revista de Estudios de Filosofía*, núm. 44, pp. 137-147.
- Goffman, E. (1967), *Interaction ritual: essays on face-to-face interaction*, Aldine, Chicago.
- Grotowski, J. (1970/1987), *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México.
- Guerra, Lorena (2019), *Etnofenomenología del teatro corporal en México*, tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, [<http://tesiuami.izt.uam.mx/uam/aspuam/presentatesis.php?recno=22831&docs=UAMII22831.pdf>].
- Innes, C. (1981/1992), *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Lamus, M. (2010), *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*, Luna Libros, Colombia.
- Lecoq, J. (1956/2004), *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, Alba, Barcelona.
- Lledó, E. (1961), *El concepto “poiesis” en la filosofía griega. Heráclito-sofistas-platón*, Instituto Luis Vives de Filosofía, Madrid.
- López, C. (2014), “La biopolítica según la óptica de Michel Foucault: alcances, potencialidades y limitaciones de una perspectiva de análisis”, *Revista de filosofía y teoría política contemporánea*, vol. 1, pp. 111-137.
- Meneses Montero, Maureen, y María de los Ángeles Monge Alvarado (2001), “El juego en los niños: enfoque teórico”. *Revista Educación*, vol. 25, núm. 2, pp. 113-124, [<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=440/44025210>] (fecha de consulta 5 de febrero de 2021).

- Meyerhold, E. (1971/1986), *Teoría teatral*, Fundamentos, Madrid.
- Moreno, J. (1947/1977), *El teatro de la espontaneidad*, Vancu, Buenos Aires.
- Moreno, S. (2014), “La entrevista fenomenológica: una propuesta para la investigación en psicología y psicoterapia”, *Revista da Abordagem Gestáltica: Phenomenological Studies*, vol. xx, núm. 1, pp. 71-76, [https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=3577/357733920009] (fecha de consulta 4 de febrero de 2021).
- Museo Jumex (2021), *No. 1 Jerzy Grotowski*, 1 de febrero [https://www.fundacionjumex.org/es/exposiciones/31-pasajeros-01-jerzy-grotowski].
- Núñez, N. (1987), *Teatro antropocósmico*, Árbol, México.
- Ortiz, A. (2005), *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México.
- Ortiz, F. (2016), *Psicoterapia corporal. Bases teóricas de la práctica*, PAX, México.
- Ruiz, B. (2008), *El arte del actor en el siglo xx. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, Artez Blai, Bilbao.
- Schechner, R. (1985), *Between theater and anthropology*, University of Pennsylvania Press, Pensilvania.
- Sierra, S. (2015), “Grotowski, consideraciones sobre el trabajo del actor y el performer”, *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, núm. 9, pp. 55-65.
- Solares, B. (2007), *Merlín, Arturo y las Hadas. Philippe Walter y la hermenéutica del imaginario medieval*, CRIM-UNAM, México.
- Stanislavski, C. (1951/2009), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Alba, Barcelona.
- Turner, V. (1969/1988), *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Taurus, Madrid.
- Turner, V. (1980), *La selva de los símbolos*, Siglo XXI, Madrid.
- Turner, V. (1986), *The anthropology of performance*, PAJ Publications, Ohio.
- Wacquant, L. (2006), *Entre las cuerdas. Cuaderno de un aprendiz de boxeo*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Weisz, G. (1994), *Palacio chamánico*, Escenología, México.

Zambrano, M. (1955/2012), *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, México.

Fecha de recepción: 29/06/2020

Fecha de aceptación: 23/12/2020