

# Encarnar el paisaje: ecología del hecho teatral

Sebastián Chandía

Universidad de Concepción

## Resumen

La siguiente investigación se presenta como un cúmulo de reflexiones en torno a una perspectiva de trabajo sobre la situación dramática, que apela a la estimulación afectiva del cuerpo, por medio de un entramado de elementos ecológicos existentes en la escena, desarrollados y analizados a partir de la estética del aparecer de Seel, y el pensamiento ecológico de Morton, contrastando la práctica que propone cómo los cuerpos deben pasar por una experiencia estética para poder generarla a los espectadores. Esto se contrasta con ciertos enfoques metodológicos de las acciones físicas, para dar con una alternativa interdisciplinaria, tanto de análisis como de ejercitación en la técnica actoral.

Palabras clave: Situación dramática – técnica actoral – performatividad – ecología – experiencia estética.

# Embodying the landscape: ecology of the theatrical event

Sebastián Chandía

Universidad de Concepción

## Abstract

This article presents a group of reflections related to a working perspective on dramatic situations that appeal to the affective stimuli of the body by incorporating ecological elements into the scene. Morton's ecological thinking is contrasted with Seel's aesthetics of appearing, according to which bodies must undergo an aesthetic experience to produce it for spectators. This contrasts with certain methodological approaches to physical actions to find an interdisciplinary alternative, both for analysis and training in acting technique.

Keywords: Dramatic situation – acting techniques – performativity – ecology – aesthetic experience.

# Encarnar a paisagem: ecologia do acontecimento teatral

Sebastián Chandía

## Resumo

A presente pesquisa apresenta-se como um conjunto de reflexões em torno de uma perspectiva de trabalho sobre a situação dramática, que recorre à estimulação afetiva do corpo, através de um entrelaçamento de elementos ecológicos existentes na cena, desenvolvidos e analisados a partir da estética do aparecer de Seel, e do pensamento ecológico de Morton, contrastando a prática que propõe como os corpos devem passar por uma experiência estética para poder gerá-la para os espectadores. Isto se contrasta com certas abordagens metodológicas das ações físicas, para encontrar uma alternativa interdisciplinar, tanto para análise quanto para o treinamento na técnica de atuação.

Palavras-chave: Situação dramática – técnica de atuação – performatividade – ecologia – experiência estética.

Las prácticas artísticas, en la complejidad de conexiones que traman, presuponen el análisis y experimentación con diversas materialidades, desde un afán especulativo que ensancha las posibilidades de algo. En este sentido juega más con la proliferación que con la limitación de un material. Por ello se hace importante comprender que las materialidades pueden ser diversas, y dentro de ello no sólo se debe pensar en ellas como elementos tangibles, como lo puede ser la piedra para el escultor. Este también tiene como material la imagen, el cuestionamiento, la autorreflexión, la densidad, la temperatura de la materia con la que trabaja, y la técnica a emplear, puesto que el elemento se convierte en material para la práctica artística cuando la atención se vuelca sobre este. Es decir, lo vuelve maleable. Sería muy restringida la mirada si se piensa que los materiales de un pintor son el lienzo y los óleos. Al menos se despliega el color, la luz, la sombra, y la imagen. Incluso podría aquella persona hacer caso omiso del óleo como material e interesarse en la densificación del color como fenómeno, provocación o sensación. En esa búsqueda por la amplificación del conocimiento, los elementos saltan de una categoría a otra, entre disciplinas, e intercambian sus usos. La investigación artística señala la condición de perspectiva, debido a su carácter de experimentación, pero soportado concretamente en la posibilidad que da la conciencia de trabajo sobre sus objetos de estudio/práctica. Este “irrenunciable” resulta de la naturaleza de la creación artística que cuestiona conceptual y técnicamente aquello que toma como material de creación. Desde este punto es que la siguiente investigación de la práctica escénica se erige como una perspectiva de análisis de lo que un cuerpo experimenta en escena, que no clausura o rechaza otras. Dicho de otra manera, da cuenta de la complejidad de la percepción en escena y amplía las materialidades que un cuerpo tiene para realizar su desempeño.

Esta práctica en particular tiene como fin el desarrollo de ciertas ideas en torno a una manera específica de abordar el trabajo actoral, desde una perspectiva conducida por el pensamiento ecológico pero que se nutre, ramifica y conversa con la fenomenología, los estudios de la percepción, la estética y por supuesto la técnica actoral. Dicha práctica se erige entre medio de un simple cuestionamiento: ¿cómo se deja al cuerpo ser el eje de las propias afecciones y cómo ellas movilizan el impulso creativo de generación de imágenes, composición espacial y tránsito rítmico, a partir del contacto con estímulos, más que con la situación? Esta pregunta podría ser obvia si la idea de cuerpo que se tiene refiere a su condición medial: medio expresivo, medio perceptivo. Stanislavski (2003), creador del Sistema que luego vuelca hacia el *método de acciones físicas*, enfatiza en que:

Las condiciones de la vida del papel y en plena analogía con la vida de éste, se debe pensar, querer, esforzarse, actuar de modo correcto, lógico, armónico, humano. En

cuanto el actor logra esto, se aproxima al personaje y empieza a sentir al unísono con él. (p. 32)

En aquella perspectiva, el cuerpo siempre está presente. Sin embargo, la vida afectiva se ve determinada por un antecedente narrativo, que en expresiones posdramáticas o con mayor énfasis en lo performático se vuelven en antecedentes conceptuales. En todo aquel proceso el cuerpo percibe más allá de estos antecedentes, como si tuviese, por así decirlo, voluntad paralela. Esa *voluntad paralela* es la que desentraña este artículo: mientras el actor está afectado por la circunstancia de la situación dramática, corporalmente también se afecta por la cantidad de sombra en la escena.

Se dice que la palabra, el desarrollo de ella, es una toma de posición a propósito del acto de habla. Es interesante entender también que, por ello, el cuerpo toma cierta postura; una que permite llevar la percepción a focos específicos. Ábrase esta pequeña lectura con la siguiente pregunta: ¿cómo se encuentra usted corporalmente, en esta escena de la lectura? ¿En dónde está puesta su atención, además de la sola comprensión o revisión de este escrito?

Martin Seel (2010), respecto de la fascinación de las cosas a través del goce estético, propone que la percepción estética moviliza a la aprehensión de algo en cuanto es. Es decir, deja “que los objetos estén no como son bajo tal o cual aspecto, sino como aparecen aquí y ahora, en cada caso, ante nuestros sentidos” (Seel, p.35). Si recuerda la postura en la que está leyendo esto, o toma consciencia de esa postura, identifíquela como imagen. Como tal, esta despertará ciertos estímulos afines con la escena de la lectura. En ningún caso esto que ahora percibe tiene el objetivo de plantearse desde algún lugar, sino más bien, desnudarse del sentido para poder ser apreciada directamente por el cuerpo. Para ello también sería mucho más fructífero el efecto, si es que el espacio contextual dotara de las convenciones para que cierto tipo de percepción operase. No es lo mismo leer esto en un sofá por interés cultural, que en una oficina indagando rápidamente en el texto buscando algún vestigio temático. En este sentido, los contextos y las convenciones de ello (por ejemplo, un museo, un teatro) son sistemas de interacción perceptiva que, a través de la propia convención que portan, logramos aprehender las cosas de otros modos.

[La obra] debe ser percibida en el modo de su aparecer. Este aparecer está antes de cada relación con algo que podría mostrarse u ocultarse en él; está antes que las funciones de apertura del ser o de evocación de una apariencia. La única relación en la que las obras de arte ingresan necesariamente es la de ser objetos de un tipo especial de percepción. Ellas son objetos de un modo especial de percibir –un modo que está orientado hacia la realización, que está guiado por los sentidos y que es autorreferencial. Estas obras no están para otra cosa más que para ser percibidas en su complejo aparecer. (Seel, 2019, p.2)

Si en vez de sólo leer aquel párrafo anterior tuviese ante usted una boca que gesticula exageradamente todas las palabras que contiene dicho texto, se haría aparecer algo ante usted que generaría simplemente cierta extrañeza. Aquel par de labios estaría mediando vuestra percepción con aquello que se hace emerger a partir de una acción.

Como diría bien Dubatti (2010), la *poiesis* teatral:

En tanto producción, se produce en el teatro a partir del *trabajo territorial* de un actor con su cuerpo presente, vivo. No hay *poiesis* teatral sin cuerpo presente en su dimensión aurática. No hay acontecimiento poiético sin la acción iniciada y sostenida por ese cuerpo presente. (p. 61)

El cuerpo estaría mediando para el público estímulos que despierten la percepción del hecho, desde una perspectiva particular conducida; por ejemplo, un discurso narrativo, el planteamiento de una idea o la experimentación de ciertos procedimientos escénicos que quieren provocar algo en las y los espectadores.

Es interesante que, hasta este momento, las pequeñas propuestas que se le han ofrecido en la lectura han sido promovidas por el deseo de vincularle con ciertas acciones y, sin embargo, pareciera que se hacen emerger cosas para una alteridad que usted constituye, pero que no se queda justamente sólo en aquel acontecimiento. Es decir que aquel cuerpo que constituye también produce y está atento a que ciertas situaciones o distintas relaciones que estén ocurriendo allí –como también cosas– puedan transformarse en *poiesis* teatral para sí mismo, puesto que usted es consciente de la *escena de la lectura*. Esta idea de *poiesis* teatral para sí mismo es entender que mientras usted está leyendo esto, todo lo que rodea esta *escena* puede transformarse en representación o significar algo que aporte a su experiencia desde la lectura.

El aparecer estético que produce el teatro a partir de su *poiesis* depende también de que aquel cuerpo productor tenga necesariamente que pasar por lo mismo que debe generar. La vivencia dentro del escenario es volver a aquel tocar de Jean-Luc Nancy (2003), en cuanto todo lo que se hace también hace algo en quien lo está realizando: “Un cuerpo es lo que empuja los límites hasta el extremo, a ciegas, tentado, tocando por lo tanto. ¿Experiencia de qué? Experiencia de 'sentirse', de tocarse a sí mismo.” (p.99) relejendo a su antecesor francés que declaraba que “tocar es tocarse. Entenderlo como: las cosas son la prolongación de mi cuerpo y mi cuerpo es la prolongación del mundo, por él me rodea el mundo” (Merleau-Ponty, 1970, p. 306). Cuando se presencia una puesta en escena, todo lo que está en ese espacio demarcado por la convención de *escenario*, está intencionado a generar sentido (narrativo, experiencial, conceptual, dependiendo del estilo y lenguaje de la puesta en escena). De todos aquellos elementos hay uno en particular que no solo produce sentido hacia afuera, sino que también en él produce sentido, para poder sostener lo que hay hacia afuera. Si se quiere pensar así, dentro de la

puesta en escena, hay otra puesta en escena que entabla el cuerpo para sí mismo.

Piénsese entonces que, en esta práctica –puesto que no se podría generalizar que todo esto ocurra unívocamente de esta manera– lo primero que se sostiene es que para que algo constituya hecho teatral, debe también constituirlo para aquel o aquella sobre un escenario. Se ve para ser visto, se escucha para ser escuchado. Se siente y se percibe para constituir presencia. Desde esta perspectiva, se estaría cumpliendo la máxima de Kartún (2015) que estipula que “lo que hace el teatro desde hace siglos en su bastardo apareo entre lo profano y lo mítico es nada más y nada menos que *teatrar*” (p.137). Y esto, ya no para quien lo espera, sino para quien lo realiza. El teatrero argentino eleva esta idea del *teatrar* del teatro, a partir del flujo y movimiento particular que es inseparable de la específica interconexión de elementos que provoca esta cualidad solo atribuible a la disciplina. La idea de *teatrar* entrega la posibilidad de conducir su percepción a aspectos particulares.

Ahora, la pregunta que un actor/actriz podría realizarse es: ¿qué veo? ¿qué escucho? ¿qué siento? Y finalmente, ¿qué percibo? Aquí es cuando el hecho se entremezcla para poder dar con algo que se inauguraba en una primera instancia: la idea de práctica corporal-escénica. Anteriormente, se pensaba hablar sobre prácticas *actorales-performáticas*, pero dichas categorías podían dar con ciertas contradicciones que la categoría de *corporal-escénico* no necesariamente genera. No hay claridad si actuación y performance sean nociones en disputa, pero es mejor remitir a su fenómeno como tal, más que incidir en ciertas discusiones que desvíen de la temática. También, porque esta práctica tiende a aunar procedimientos, pero parte y ha sido explorada desde un marco estilístico que otorga ciertas reglas: el realismo, o específicamente la situación dramática. En ellas se encuentran la idea de circunstancias dadas, personaje, unidades y objetivos, pero, sobre todo, destila el problema sobre la organicidad. La organicidad provocará que las y los espectadores puedan percibir aquello como hecho teatral y que, por ende, puedan entrar a conjugar su experiencia con recursos escénicos como el ritmo, composición espacial y profundidad del sentido. Esta organicidad es un fenómeno que estudian Stanislavski y Grotowski, donde cada uno señala que:

Para Stanislavski, “organicidad” significaba las leyes naturales de vida “normal”, las cuales, por medio de la estructura y la composición, aparecen sobre el escenario y se convierten en arte; mientras que para Grotowski, organicidad significa algo así como la potencialidad de una corriente de impulsos, una corriente casi biológica que surge de “dentro de uno” y tiene como fin la realización de una acción precisa. (Richards, 2005, p.157)

Claramente esto sucede desde la producción de un cuerpo en un espacio convencional o al que se le viste de convenciones. El cuerpo produce a partir del estudio del texto y saca

conjeturas que luego serán probadas en conjugación a las propuestas de otros cuerpos también en escena. Las modificaciones para cruzar ciertos estados que no corresponden con el estado real del actor o actriz, se dan de manera corporal. Un cuerpo es llevado a una respiración veloz, entrecortada, con tensión en los orificios nasales, dientes apretados entre sí, y puños agarrotados, creyendo que todo aquello corresponde a la instrucción de una circunstancia dada. Y por supuesto, es entendible, se hace más fácil, pero ese procedimiento está siendo generado desde otro lugar: la percepción de estímulos y la afección de un cuerpo. Para Merleau-Ponty (1997), la cuestión de la percepción es vital para poder entender la existencia física de un sujeto. En materia de conocimiento, hace el giro para declarar que “no hay que preguntarse, pues, si percibimos verdaderamente un mundo; al contrario, hay que decir: el mundo es lo que percibimos” (p.16). Para el filósofo francés, lo que constituía mundo era todo aquello que generaba afectos y modificaba al cuerpo en una especie de producción recíproca, que Varela (1992) luego propondrá como enacción, cuando propone que:

El punto de referencia para comprender la percepción ya no es un mundo pre-dado e independiente del perceptor, sino la estructura sensorio-motriz del perceptor [...] No procura determinar cómo se recobra un mundo independiente del perceptor, sino determinar los principios comunes de ligamento legal entre los sistemas sensoriales y motores que explican cómo la acción puede ser guiada perceptivamente en un mundo dependiente del perceptor. (p.203)

Y claramente es así. Si se analiza un momento en la vida cotidiana, donde ciertas circunstancias que operan en los hechos llevan a que un cuerpo quiera ser percibido por otro (es decir, que una persona quiera llamar la atención de alguien en específico) se pueden apreciar las reacciones de ese cuerpo frente a una situación que desde el lente escénico pudiese ser reconocida como “dramática”. En ese sentido, se estaría percibiendo el fenómeno de un cuerpo que reacciona a ciertas condiciones medio-ambientales, en las cuales ciertos estímulos lo posicionan o lo convierten en un lugar particular y/o que genera un estado. Aquel estado, u otro, junto con las acciones que alguien produzca en el cotidiano, tendrá una directa relación con los estímulos que ese cotidiano le entrega a aquel cuerpo. Por lo mismo, en busca de que algo constituya un hecho teatral, el cuerpo debería producir(se) un estado y acciones que tengan una directa relación con los estímulos que la escena le entrega. La diferencia es que en el cotidiano todo se dispone de manera autónoma e independiente y emerge espontáneamente, fenómeno que difiere de la situación dramática. Para ello, la maquinaria teatral incita a volcar toda aquella producción imaginativa sobre la escena. Es decir que, aun no siendo esta su fin, La escenificación ofrece un algo que aparece para las y los espectadores, y también ciertos detonantes en un aparecer estético dado para el cuerpo. Declan Donnellan (2004), en *El actor y la diana*, promueve la idea que todo lo que necesita el



actor/actriz existe fuera de sí, dispuesto a lo que se podría entender en esta práctica como *ser percibido*. Según el autor, “los actores se nutren y reciben energía de lo que ven en el mundo que los rodea” (p.30)

Esta práctica se ha bifurcado en dos líneas de investigación: la práctica ecológica inmaterial, a partir de la cual se intuirán ciertos principios necesarios para entender la segunda línea de investigación nacida de dicha práctica; y la práctica ecológica material, de la cual nos ocuparemos a continuación. Ambas tienen su génesis en la idea de la percepción como eje creador, es decir, de los estímulos presentes, tanto en el entorno como en una imagen, más que de la imaginación como aquel eje que podría narrativizar sin presentar mayores estímulos. Anteriormente se preguntaba qué debía ser percibido para que el hecho teatral se diera. Para ello, esta práctica postula la importancia de la atención, como componente perceptivo, en todo lo que realmente esté sucediendo a nivel físico o material. A partir del entrenamiento de esta, según los postulados del fenomenólogo, “la percepción se abre a las cosas. Se orienta como hacia su fin, hacia una *verdad en sí*, en la que se halla la razón de todas las apariencias” (Merleau-Ponty 1997, p.75). Trabajar desde la percepción significa volver o entrar en un estado corporal que empuja a cruzar la escena como una experiencia, más que a levantarla o hacerla emerger. Desde este punto, un cuerpo debería seguir un patrón de estímulos que pudiesen ser renovados por este, para poder experimentar la escena y no actuarla. En este sentido, la actuación tiene un grado de performatividad, en cuanto hay una experiencia dentro de lo que está aconteciendo escénicamente. Esta etapa de la práctica se erige como un pie de base para habitar la escena de modo corporal, tal como si la estuviese viviendo; al *experimentar* la escena, se produce, a la vez, el hecho teatral.

Hasta el momento, esta estrategia ha descrito una manera de poder corporizar ciertas cosas que la escena demanda para que ocurra el hecho teatral. Pero esta corporización difiere de la *Verkörperung* o *embodiment* de Fischer-Lichte (2011), la que entiende al físico estar-en-el-mundo como: “la condición de posibilidad para que el cuerpo pueda pungir y ser entendido como objeto, como tema y fuente de constitución de símbolos, como material para la constitución de signos y como producto para inscripciones culturales” (p.183). Difiere al momento de comprenderse anterior, de cómo se corporiza un entramado de estímulos que promueven la acción en escena, como la promueven en el cotidiano. Por esta idea de entramado es que se une al ejercicio analítico y práctico la perspectiva que el pensamiento ecológico puede motivar para comprender otro punto de vista del trabajo actoral. Por ello, lo siguiente empuja a que las interacciones que se den a nivel ecológico puedan ser despertadas por ese cuerpo abierto al entorno a partir de la percepción o, más bien, que ese cuerpo se entienda como un punto tensor de esas interacciones, en las cuales este también es entorno.

Para comprender de mejor manera lo que sigue, le propondré que en esta escena de la lectura en la que se encuentra, pudiese volcar su atención hacia el paisaje sonoro que se configura en el entorno. A su vez prosiga con la lectura. Lo que está siendo realizado aquí puede ser tomado bajo dos miradas que no son contradictorias, pero que pueden ser vistas desde dos ángulos. El cuerpo intenta entender la relación de los estímulos del paisaje sonoro consigo mismo desde su propia afección y, a la vez, tomar la decisión de proseguir con la lectura -desde un delicado balance de tensiones y relajaciones, de ritmo respiratorio, dado por la acción de agentes externos en él. Lo que puede significar desmarcarse de la lectura, pausarla, continuarla o profundizarla a través de la repetición de esta, sólo a partir de la emergencia de factores espontáneos en el entorno. Estos factores no tienen que ver con descripciones estéticas o dramáticas de aquel momento que experimentó, sino más bien con aspectos constituyentes de todo lo que rodea: lo que James Gibson entiende como *propiedades ecológicas*. Para Gibson “la percepción es directa: no está mediada por sensaciones o imágenes que sirven de base para reconstruir una representación de las cosas que vemos. La percepción, se puede decir, es inspección directa, no re-presentación” (cit. en Noë, 2002, p.2). Esa inspección directa más tarde será definida como texturas, formas, iluminación y color, capacidad de reflexión o resistencia a la deformación, que él entiende como propiedades ecológicas. En el caso de fenómenos acústicos, tendremos el volumen, flujo, textura, alturas, frecuencia u otros. Son ecológicas en cuanto realizan a una cosa sin su representación, en la interacción y relación de tensión entre ellas. Por así decirlo, son anteriores a la objetivación y categorización. Por ejemplo, el brillo de la pantalla al leer esto, o la textura del papel en el que quizá pueda estar impreso este texto, no es una traducción para la situación u opinión de lo que se está leyendo, sino más bien, una traducción de cómo aquellas propiedades interactúan en un sitio activo que condensa la acción de ellas. Por supuesto que esto desenvuelve la capa especulativa de la práctica artística como investigación, debido al contexto presente, pero es producto y se sostiene sobre el resabio de comportamientos cotidianos respecto a lo que un cuerpo experimenta: entrecerrar los ojos ante una intensidad lumínica, encoger la cabeza al ruido de la uña pasada por la pared, el reflejo ante algo que se nos aproxima sin siquiera definirlo, o incluso el efecto que ciertos colores tienen en el equilibrio y vértigo de cuerpos en particular. Este resultado es la acción de aquellas propiedades en el flujo hacia ser estímulo, pasar a ser afecto, luego impulso, y la potencia de acción, como se puede ver en el diagrama

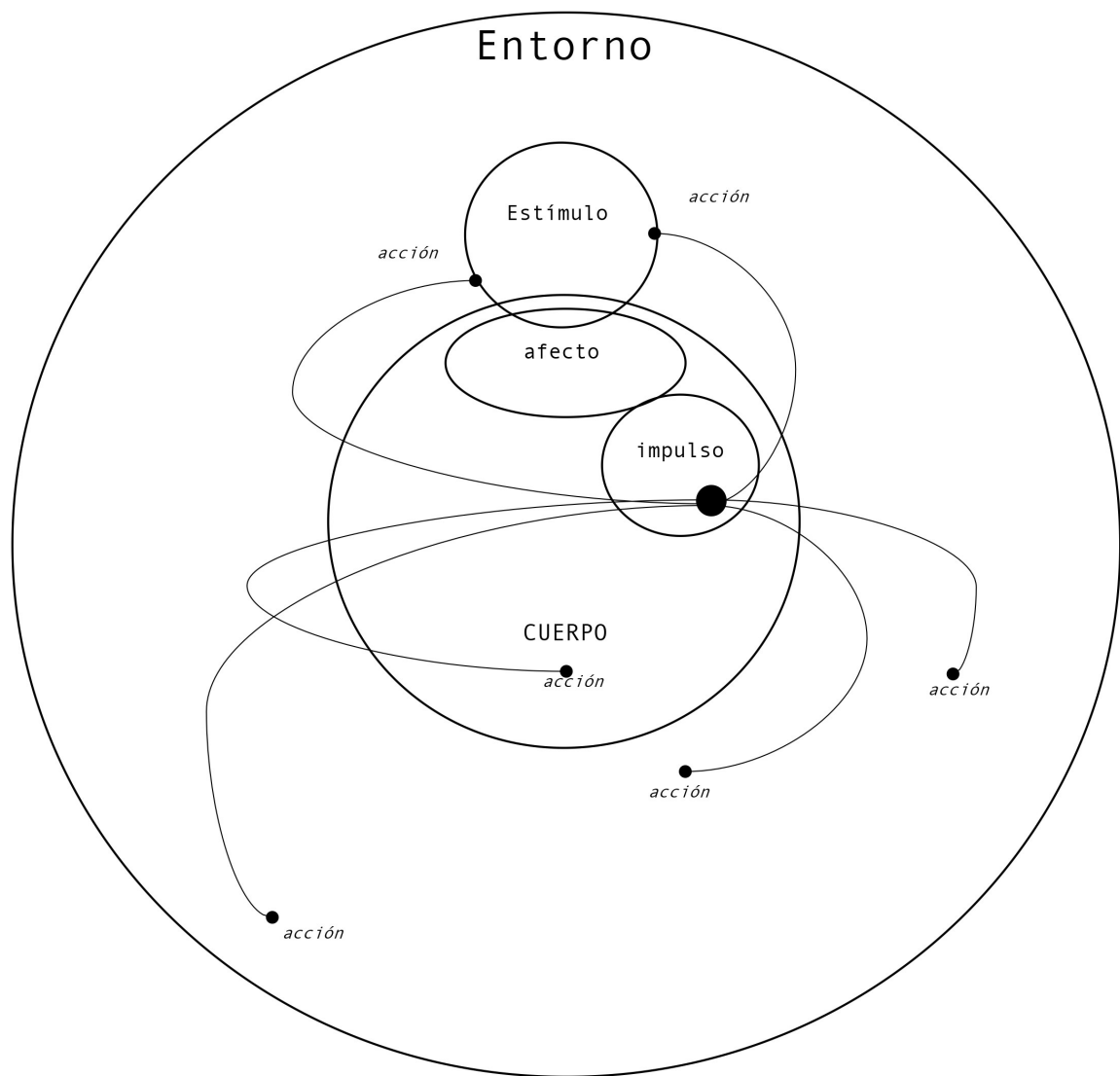


Figura 1. Diagrama de interacciones (entorno, estímulo, afecto, impulso, cuerpo, acciones).

Para este procedimiento, es importante poder separar la representación de las cosas, de su real constituyente.

En este punto la práctica se pone en contradicción, puesto que el real de una situación dramática quizá no se condiga con el real de la sensación que experimenta un cuerpo. Dada esta argumentación, sin embargo, esto sí correspondería a una especie de realismo, pero de realismo situado en el cuerpo, entendido en su entramado ecológico de experimentar la escena y no subjetivo de vivir la situación. Aquí nuevamente se yuxtapone la performatividad de la actuación. En este caso se detiene y profundiza este punto en cierta medida, ya que desde que las discusiones entre teatralidad y performatividad han tomado relevancia en el debate teórico, el análisis ha puesto su sensibilidad sobre, o frente a, resultados y procedimientos de producción de sentido y lo que esta práctica e investigación persigue es ir justamente a la *central* productora de ello: el cuerpo. El

cuerpo es parte de un aparato performático de significaciones, por el cual es conducido hacia respuestas afectivas particulares. Deja de producirse para sí circunstancias y comienza a comprometerse con la performatividad de los elementos que están en escena, ingresando a ciertos estados por medio de estímulos que estén presentes en el ecosistema de materialidades: reflejo de la luz, postura de otro cuerpo, sonido de las voces, ambientación sonora, textura del vestuario, tamaño y color de la escenografía. Todo lo que ahí produce significación para el espectador se convierte para el cuerpo en experiencia estética, posible de constituir una trama simbólica para una alteridad que está desde el otro lado de la escena. Esto equivaldría a quitarle el ingrediente de representación para poder entregar la construcción de presente de la trama ecológica. El autor inglés Timothy Morton (2007) estipula que la imagen que se tiene de naturaleza ha estado definida por las artes. Es en ellas en las que “las fantasías que tenemos sobre la naturaleza, toman forma y se disuelven” (p.1). Incluso es efusivo en decir que “la estética desempeña un rol crucial estableciendo maneras de sentir y percibir este lugar” (p.2). Se coloca este elemento en este sitio, porque a nivel de imagen, lo que esta práctica demanda es un ejercicio de no tener que necesariamente responder a la representación, y en ello, incita a que el cuerpo pueda interactuar comprometida y directamente con lo que emerge en el momento particular de una situación/representación. Esto sirve de visillo a todo el ecosistema que provoca el hecho teatral, lo que esta práctica define como su “ecología”. Morton (2018), quien desarrolla el pensamiento ecológico, en especial la noción de “malla”, crucial para esta práctica, propone un cierto enfoque epistémico de aplicación práctica en el trabajo de investigación:

“Malla” se refiere a los agujeros de una red y a los hilos que la forman. Sugiere tanto fortaleza como delicadeza. Se usa en biología, matemáticas, ingeniería, tejeduría e informática: medias y diseño gráfico, metales y tejidos. En inglés, se relaciona con máscara y masa, lo que sugiere tanto la densidad como el engaño. Por extensión, malla significa una situación compleja o una serie de hechos en los que una persona se ve envuelta, una concatenación de fuerzas o circunstancias restrictivas; una trampa. El pensamiento ecológico sabe que todas las cosas están interconectadas. He ahí la malla. El pensamiento ecológico sabe que las fronteras entre los seres, y las identidades de estos, se ven afectadas por esa interconexión. Ese es el extraño forastero. El pensamiento ecológico está cerca de otros seres: ni yo ni “no yo”. Esos seres existen, pero no existen de verdad. (p. 69)

Las ideas que el pensamiento ecológico otorga se colocan en forma de ejercicio de entrenamiento perceptivo, lo que convierte a este análisis en una práctica. Esto se desarrolla por etapas de comprensión del trabajo actoral que se despliegan de la siguiente manera:

**Experiencia paisaje:** Un paisaje se entiende como una enmarcación, pero más bien es una

tensión de elementos supeditados a la vivencia de una imagen. Si se piensa en la idea de los miradores, estos están designados en ciertas áreas donde la observación puede convertirse en contemplación. El paisaje emerge al concebir un cúmulo de elementos que están dispersos y que se unifican para proponer una imagen que pueda apreciarse estéticamente en el que, no obstante, el cuerpo también es parte de esos elementos. Un cuerpo debe estar en un lugar particular en el que tense sensitivamente toda aquella dispersión de estímulos. Un mirador facilita que ese lugar aparezca para el cuerpo, pero el cuerpo comprende a través de la experiencia paisaje que también lo compone, comprometiéndose con el entorno. De esta forma el afecto no es resultante de circunstancias dadas que se dan a nivel subjetivo, sino más bien de ecosistemas materiales que lo estimulan.

**Habitar el estado:** Si se piensa en una casa, o en un espacio cerrado pero dispuesto a la habitabilidad, un cuerpo se acomoda a la arquitectura presente. “Un lugar habitado por la misma persona durante un cierto periodo dibuja un retrato que se le parece, a partir de los objetos (presentes o ausentes) y de los usos que éstos suponen. El juego de las exclusiones y las preferencias, el acomodo del mobiliario” (De Certeau, 1999, p.147). Tal es el modo que un cuerpo tiene de habitarlo que sabe, sin mayor raciocinio, los gestos desarrollados para prender luces, ordenar cosas e incluso los pequeños detalles que debe seguir para cerrar, por ejemplo, una ventana chueca. En este sentido, la práctica ubica al estado como un espacio habitable que promueve una forma particular de desplegarse. El cuerpo entonces, con esas leyes arquitectónicas desde las cuales se puede concebir un estado, se afectará de manera particular sin tener que entender la categoría o semántica de un estado particular, sino más bien lo que este provoca al ser habitado. Por ello se propone un verbo que, si bien ya es utilizado para poder referirse a *la vivencia de ciertos estados*, se imprime en la ejecución: *la noción de habitar*.

**Texto como paisaje sonoro:** Murray Schafer (2013), teórico del sonido y quien levanta la noción de paisaje sonoro, propone que “el entorno acústico general de una sociedad puede leerse como un indicador de las condiciones sociales que lo producen, y que puede decirnos mucho acerca de la tendencia y la evolución de esa sociedad” (p.24). Si se entiende que el texto no es sólo un suministro de palabras que generan un eje semántico, sino también una polifonía que puede convertirse en entorno acústico, el cuerpo puede afectarse más allá de lo narrativo y/o dramático; por ejemplo, de las sonoridades que las frases despiertan. En ese sentido, la voz actúa como el tocar(se) de Jean-Luc Nancy (2007) “sonar es vibrar en sí mismo o por sí mismo” (p.21), puesto que el sonido que es emitido por un cuerpo también es recibido. Poblarse de aquella sonoridad emanada por las imágenes provocará que el cuerpo pueda entender que

el texto le afecta materialmente, pudiendo completar la idea que la situación se convierte en un paisaje, en un entorno a ser encarnado, donde el cuerpo es el eje tensor de los elementos.

Si bien se entiende que la convención de la escena otorga una forma de percibir a las y los espectadores, también lo hace para el cuerpo fenoménico sobre un escenario. Por ello, esta práctica conlleva la transformación de esa percepción estética a una percepción elemental:

Pensar en términos elementales es pensar que la materia tiene ciertas cualidades intrínsecas – *lo acuoso* no está sólo “pintado sobre” la superficie de la cosa llamada agua; el agua es acuosa completamente [...] lo elemental es una manera de describir una cosa que es también un “entorno”. Es sustancial pero circundante. (Morton, 2007, p.41)

Esta última idea que otorga la ecología tiene directa relación con la cualidad descrita por Kartún (2015): *Teatrar*. El encuentro de estas formas de pensamiento desde paradigmas distantes, dan cuenta que ciertos procedimientos de análisis y práctica puedan llevarse a cabo cuando se propone la idea de percepción elemental.

Esto conduce a la vinculación escénica con lo elemental de la escena, que nada tiene que ver con lo dramático, sino con la manifestación de afectos en concordancia con aquel entorno que está tensando. Accionar desde ello, entonces, significa sacar el visillo de la representación para acudir a la interacción de elementos y dejar que corporalmente se manifieste aquella malla ecológica a partir de la experiencia de la escena.

Todas estas estrategias que componen la práctica, al igual que el trabajo pre-expresivo, pueden constituir hecho teatral de por sí, como también pueden pasar por un proceso de representación, enmarcarlo en la situación y estilo. Sin embargo, el trabajo de aquello debería tributar a la sensación siguiente: que el cuerpo encarna el paisaje en el que está. Se reconoce como entorno y produce, así, una manifestación de los estímulos que puede convertir en afecto simultáneamente. “En contraste con la mirada de paisaje como espectral, Ingold aboga por la mirada de paisaje como la corporización de un set de elementos dinámicos e interacciones” (Malpas, 2011, p.13). La idea de paisaje o el practicar también esta noción sintetiza la idea que se busca a través de estos ejercicios, de ponerse en contacto directo con la experiencia de la escena, más allá de la mediación de un lenguaje representacional, pudiendo configurar un hecho escénico dado por las tensiones emergentes de la interacción de elementos dinámicos y propiedades ecológicas. “En el encuentro con el paisaje, y con el lugar a través del paisaje, no solamente encontramos algo fuera de nosotros, sino que entramos en contacto con ese lugar en, y a través de, el cual nosotros mismos devenimos en ser” (Malpas, 2011, p.20). Aquella es la diferencia que se produce con la idea de Fischer-Lichte (2011).

Antes de finalizar, se quiere poner en tensión toda la práctica, puesto que se ha descrito lo principal de esta, apuntando hacia aquella ecología material. Pero también se esgrimía anteriormente que esto está acompañado de una ecología inmaterial. Esta última condice con las producciones de estímulos que se generan a nivel de imágenes promovidas por el imaginario, como también el uso consciente de la memoria. Esta parte de la práctica también sugiere ciertas formas de abordar el trabajo de imágenes a partir de la amplificación de estímulos dados y así, componer una imagen. Cuando se hace referencia a las imágenes, se hace desde ellas como “superficies significativas”, donde estas “significan algo ‘exterior’, y tienen la finalidad de hacer que ese ‘algo’ se vuelva imaginable para nosotros, al abstraerlo, reduciendo sus cuatro dimensiones de espacio y tiempo” (Flusser, 1990, p.11). Estas no dejan de poseer sus virtudes elementales e incluso pueden ser perturbables por la propia imaginación: se puede jugar con la nitidez de una forma, con los colores y con el movimiento. En este sentido, estimula completamente aquello que se ve y se describe corporalmente a través de mecanismos de tono muscular y respiratorio, que otorguen una postura proclive a los estímulos nacientes. La imagen, aun imaginada, puede brindar un amplio espacio perceptivo de propiedades ecológicas, en las cuales el cuerpo pueda servirse como compendio de estímulos.

Sin duda, los estímulos y las imaginaciones sensoriales en el resto de los ámbitos sensoriales están igualmente próximos entre sí y, por tanto, son igualmente reales desde lo empírico. [...] Lo experimentado, lo recordado y lo imaginado son experiencias con idéntica cualidad en la conciencia. (Pallasmaa, 2016, p.62)

Pensar que las imágenes que se traen para los estados nada tienen que ver con imágenes subjetivas y narrativas que propongan construcción de identidad. Por así decirlo, no se utiliza imágenes que probablemente estén dadas por el texto o por la situación, sino que se indaga en imágenes provocativas y sensuales en el estricto sentido de ellas. Por ejemplo, pensar en una imagen de cadenas oxidadas, portando el sonido chirriante del metal al frotarse entre sí sus eslabones; el polvillo cobrizo desprendido de la parte oxidada de estas, podría exactamente llevar a un estado particular de tono muscular, a ciertos ángulos de la mirada, que con solo respirarlo podría incitar o inducir a algún estado. Lo inmaterial remite a la idea que no está a la mano, no es algo asible en el espacio perceptivo, sino más bien en el imaginado (que no deja de ser estimulante). Sin embargo, este espacio que en la sensación condice tan bien con el trabajo, guarda una pequeña porción de misterio mayormente atractiva a explorar corporalmente, cuando se realiza la pregunta: ¿cómo es que el cuerpo se fascina y estimula de que cosas que no necesariamente están ahí, cosas que no han entrado a su *sensorium*, y, no obstante, sin duda alguna logran comprometer su afectividad? Esta parte de la investigación y práctica aún se encuentra en desarrollo, puesto que exige un corpus teórico que pueda proponer

ejercicios específicos para la exploración y distinción de una cosa y otra. La práctica de la ecología inmaterial, por ello, pone en tensión todo aquello, pero no para volver hacia las mismas alternativas ya existentes, como la idea de Stanislavski (1963) sobre la imaginación:

Todo invento de la imaginación del actor debe ser acabado... debe poder contestar todas las preguntas (cuándo, dónde, por qué, cómo) que se haga a sí mismo cuando está impulsando sus facultades inventivas, para lograr una imagen más y más definida de una existencia imaginaria. (p.84)

Empujando la práctica hacia otras epistemes, el trabajo de la ecología inmaterial puede profundizar en aspectos mayormente complejos sobre los sentidos del cuerpo y la vida afectiva de este.

## A modo de cierre

Esta práctica no busca la realización de un estilo particular de la escena, puesto que puede servir como una práctica basal para el trabajo interpretativo y de creación del actor/actriz-performer, dentro de cualquier estilo. En este artículo se presenta al realismo por ser el lugar de donde nace la práctica y el que atrae mayormente cuestionamientos respecto a la verosimilitud y organicidad. El cuestionamiento principal parte desde un lugar particular, que es la búsqueda de la organicidad desde el cuerpo, de una escena y cómo esta funciona. También se puede enmarcar como una práctica que intenta combinar disciplinas para poder dar con un trabajo que tributa a lo escénico. La ecología otorga estructuras de trabajo que se pueden llevar a los diversos aspectos que componen la puesta en escena. En este caso, el análisis de estructuras analíticas y de funcionamiento del pensamiento ecológico son puestas en la perspectiva de comprender las interrelaciones que se dan naturalmente en el fenómeno escénico y su reverberación en el cuerpo que lo experimenta. Lo importante de aquello es poder enfrentar el arte de la actuación como un lugar potencial de cambios radicales hacia la escena, más que cuerpos que se adaptan a escenas con enfoques interdisciplinarios. Dicho de otro modo, es pensar en lo que le sucede a un cuerpo cuando cambia de perspectivas, más que el análisis del cuerpo en una puesta en escena con una perspectiva particular. Pensar formas de actuación, de generación de presencia, es un terreno que es inagotable puesto que, como se dijo desde un principio, para que la escena pueda aparecer al espectador, primero tiene que aparecerse al cuerpo. Por lo mismo, esta práctica busca reivindicar la potencia de lo que un cuerpo percibe, más que su propia subjetividad, dentro de marcos experienciales y ecológicos que entregan una extraña, pero predominantemente cercana, vivencia de la situación. Desde el análisis de las



propiedades ecológicas, se puede entender que la percepción también posa la atención en lo constitutivo de algo. Cada actor/actriz pueden percibir a “la madre” como personaje que encarna otra actriz y llevar su trabajo desde esa percepción constitutiva. No obstante, si se considera desde la percepción elemental, cada actor/actriz puede trabajar con propiedades reales, como el tono de voz, el tamaño de la figura, la configuración del vestuario, el rebote de la luz. A su vez, esa búsqueda que implica la creación más allá de la subjetividad en escena, sino una radical corporeidad, pone en tensión la misma lógica del cuerpo comprometido con su entorno, cuando este puede levantar afecciones de imágenes producidas por este mismo. En este último caso, aun abierta la puerta de lo subjetivo, la atención sigue posada en el cuerpo como sitio activo de procesos performativos sobre este, que invitan finalmente a entender que para que exista hecho teatral y experiencia estética para el espectador, es necesario que el cuerpo pueda cruzar, cada vez, la escena como aparecer estético para sí mismo. Quizá ese pueda ser el enfoque más radical de la práctica, aquella que requiere del enfoque ecológico para poder comprenderlo, puesto que este tensa más elementos que el enfoque dramático.

# Referencias Bibliográficas

- De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. México D.F: U. Iberoamericana.
- Donnellan, D. (2004). *El actor y la Diana*. Madrid, España: Fundamentos.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro II: Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Atuel.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid, España: Abada Editores.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D.F: Trillas.
- Malpas, J. (2011). *The Place of Landscape*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Merleau-Ponty, M. (1997). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, España: Península.
- Morton, T. (2007). *Ecology without nature*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Morton, T. (2018). *El pensamiento ecológico* (1º Ed.) [Epub], Barcelona, España: Paidós.
- Murray Schafer, R. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona, España: Intermedio.
- Nancy, J.-L. (2003). *Corpus*. Madrid, España: Arena Libros
- Nancy, J.-L. (2007). *A la escucha*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu
- Noë, A. & Thompson, E. (2002). *Vision and Mind, Selected Reading in the philosophy of perception*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Richards, T. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona, España: Alba.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Madrid, España: Katz Editores.
- Seel, M. (2019). Antes de la apariencia está el Aparecer. Consideraciones sobre una estética de los medios. *AVATARES de la comunicación y la cultura* (Nº18): 1-16 doi: 10.62174/avatares.2019.5082
- Stanislavski, K. (2003). *Un actor se prepara*. México D.F: Diana.
- Stanislavski, K. (1963). *Manual del actor*. (E. Hapgood, Trad. y Rec.). México D.F: Diana.
- Varela, F.J., Thompson, E. & Rosch, E. (1992). *De cuerpo presente, las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona, España: Gedisa.