

DOI: <https://doi.org/10.56712/latam.v5i4.2236>

Cuerpo poético. La formación profesional del estudiante en arte dramático

Poetic Body. The professional training of the student in dramatic art

Adriana Rojas Córdoba

adriana.rojas@correo.buap.mx

<https://orcid.org/0009-0006-2430-2670>

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Artes
Puebla – México

Dulce María Cabrera Hernández

dulce.cabrera@correo.buap.mx

<https://orcid.org/0000-0002-2364-578X>

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras
Puebla – México

Artículo recibido: 31 de mayo de 2024. Aceptado para publicación: 18 de junio de 2024.
Conflictos de Interés: Ninguno que declarar.

Resumen


En esta investigación el cuerpo poético es una categoría de análisis pertinente para observar cuáles son las transformaciones o cambios corporales que habilitan al estudiante de arte dramático para entrar en la escena. La estrategia metodológica empleada es cualitativa, mediante el método etnográfico, bajo la técnica de autoetnografía, cuyo diseño incluye los instrumentos de mapa corporal y narrativa autoetnográfica construidos desde la perspectiva del sujeto, donde quedan contenidas las vivencias relacionadas con su formación profesional. Los resultados de la investigación indican que, al concluir la licenciatura, el estudiante se reconoce en un cuerpo poético porque logra desarrollar la atención y la sensibilidad necesarias para enfrentar la escena.

Palabras clave: profesionalización del estudiante de arte dramático, mapa corporal, narrativa, autoetnografía, cuerpo poético

Abstract

In this research, the Poetic Body is a relevant category of analysis to observe the bodily transformations or changes that enable the dramatic arts student to enter the scene. The methodological strategy used is qualitative, employing the ethnographic method under the technique of autoethnography. This design includes the use of body mapping and autoethnographic narrative as instruments constructed from the subject's perspective, encompassing experiences related to their professional training. The research results indicate that upon completing their degree, the student recognizes themselves in a Poetic Body because they have developed the necessary attention and sensitivity to face the scene.

Keywords: professionalization of the dramatic art student, body map, narrative, autoethnography, poetic body

Todo el contenido de LATAM Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades, publicados en este sitio está disponibles bajo Licencia Creative Commons . 

Cómo citar: Rojas Córdoba, A., & Cabrera Hernández, D. M. (2024). Cuerpo poético. La formación profesional del estudiante en arte dramático. *LATAM Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades* 5 (4), 146 – 163. <https://doi.org/10.56712/latam.v5i4.2236>

INTRODUCCIÓN

En la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) se ofrece la licenciatura en Arte dramático desde 1998. Desde entonces al comenzar el mes de agosto de cada año vemos ingresar a jóvenes que apuestan por convertirse en actores o actrices, inclusive en directores o dramaturgos. Con el paso del tiempo nos familiarizamos con esos cuerpos y rostros porque los encontramos a lo largo de 10 o más semestres, (periodo en que concluyen las asignaturas del plan de estudios), así que a partir de 2020 decidimos realizar esta investigación cuya pregunta rectora consiste en conocer, desde la voz de los sujetos, ¿cuáles son las transformaciones o cambios corporales que los habilitan para entrar a escena?

Bien sabemos que el estudio del cuerpo ha mantenido la atención de investigadores teatrales, que se han preocupado por el entrenamiento corporal del actor, pero hace falta indagar en torno a la transformación corporal que permite al estudiante habilitarse para la actuación. Esta interrogante nos ha conducido a identificar a través de la categoría de cuerpo poético, que el conocimiento de sí mismo permite al estudiante descubrirse atento y sensible como condición necesaria para la creación del hecho artístico.

Esta investigación cualitativa se trabajó con estudiantes de 7° y 11° semestre, bajo el soporte del método etnográfico y la técnica de autoetnografía, acompañado por el instrumento de investigación (mapa corporal), el cual fue desarrollado durante un taller de diez semanas de trabajo de campo. Este ejercicio permitió reconstruir las experiencias estudiantiles de los sujetos, para mostrarlo, enseguida reportamos las expresiones corporales de Ivón para ilustrar de manera integral cómo se realizó este trabajo. Entre los rasgos más relevantes se encuentran: a) la posibilidad de reflexionar colectivamente sobre las vivencias relacionadas con su formación profesional; b) identificar juntos los cambios personales y c) analizar la transformación corporal que el estudiante reconoce como relevante en su formación profesional. Con estos elementos consideramos que podemos aportar algunos datos que nutran el campo de los estudios corporales y de la formación en arte dramático.

En la literatura relevante relacionada con el tema encontramos que los estudios del cuerpo han tomado mayor auge durante los últimos quince años, gracias a la conformación de redes y cuerpos académicos que realizan investigaciones por donde cruzan la educación física, el deporte y las artes descifrando el lenguaje semiótico, como en el trabajo de Cagígal (1986) y Lora (2011). Abundan también, los estudios de género (Oyèwùmí (2017) y Tate (2004)), de expresión corporal, de proxemia, de técnica corporal para la danza o el teatro, (según Stanislavski (2009); Vagánova (1945), Laban (1987), Escudero (2013), Dubatti (2021)). Además de la antropología y la filosofía, donde podemos referir a Merleau-Ponty (1994), Bourdieu (1997), Foucault (2002) o Turner (2002), entre más estudiosos y disciplinas que buscan desentrañar la complejidad que nos constituye como seres humanos para ir más allá de la concepción de que no sólo somos una construcción sociocultural, sino una interacción compleja e integral como muestra D'Angelo (2016). También hay redes que, a través de la realización de congresos, talleres y actividades académicas, han acercado a investigadores y especialistas de Latinoamérica como es el caso de la Red de investigación de y desde los cuerpos (ex-Red de Antropología de y desde los cuerpos) que coordina el equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance de la Universidad de Buenos Aires, cuyas actividades inician en 2012 y continúan hasta la fecha.

Podemos mencionar también la participación de España con los trabajos de Planella (2017) y de Aguiluz Iburgüen (2014) en México, así como las investigaciones de Cuerpo en Red (2019), entre otros investigadores y agrupaciones. Trabajo que se ha visto intensificado por el fomento editorial y la difusión de investigaciones publicadas a través de memorias, antologías y revistas como *Corpo-grafías* (2018), que abordan estudios críticos acerca del cuerpo, así como la revista *Ciencias sociales y educación* (2023). Todas estas acciones ayudan a que los estudios sobre el cuerpo -integral y complejo- vayan ganando terreno en el campo de las humanidades y en la investigación educativa.

En este recorrido abordamos a Oyëwùmí (2017), quien propuso que las personas de la comunidad yoruba adquirieran reconocimiento político y social por las relaciones interpersonales que establecen y no por los roles de género. Ese estudio nos ayudó a pensar en la importancia de las relaciones colectivas que inciden en la conformación de un sujeto singular, que coincide con lo que dice Merleau-Ponty (1994): “sí sé que el para-sí corona un cuerpo, no puede ser más que por la experiencia de un cuerpo singular y de un para-sí singular, por la vivencia de mi presencia en el mundo” (p. 439).

Referentes conceptuales y categoría de análisis

Conocer la transformación del estudiante a director, actor o actriz abona en la reflexión sobre la acción educativa porque aún no mira al cuerpo que lucha por reconocerse como ente total frente a un mundo globalizado y complejo (Merleau-Ponty, 1994). Aunque a primera vista podría pensarse que por tratarse de las artes teatrales el cuerpo se concibe de manera holística, pero no es así, por lo que debemos reconocer que el programa de licenciatura en el que nos ubicamos aún apunta hacia el cuerpo fragmentado y disciplinado en el sentido de lo que dice Planella (2017):

Disciplinar al cuerpo, a los cuerpos, a nuestros cuerpos, para liberar el alma, ese era el sueño de Platón. Ahora, tal vez, podemos darle la vuelta. Los cuerpos, revueltos, revolucionarios, han empezado a gritar, a dar forma a sus deseos. Tal vez, hemos empezado a borrar las marcas inscritas en nuestras carnes que nos demonizan, que nos paralizan. Ello puede ser leído y visto como la mirada corpográfica a los sujetos que habitan en nuestro mundo (p. 43).

De modo que para las artes escénicas y de manera especial para el arte dramático pensamos en un cuerpo disciplinado para atender el desempeño artístico, sin embargo, es algo en lo que también debería comenzarse a reflexionar porque la teoría y las técnicas de preparación actoral contemporáneas apuntan hacia cuerpos libres donde predomina la improvisación y el performance, lo que necesariamente nos conduce de nuevo a la búsqueda de espacios para hablar y reflexionar el cuerpo desde las propias vivencias, como expresa Planella (2017):

Estoy en mi cuerpo. Estar vivo es ser el propio cuerpo. Pienso, escribo, leo, hablo, produzco cultura desde mi cuerpo y con mi cuerpo. Pienso, miro, gozo con los otros cuerpos. Cuerpos que me permiten ser-yo-en-el-mundo. Otros cuerpos, pragmáticos, discursivos, dominados, institucionales, lenguajeados, pornográficos, monstruosos, etc. (p. 43).

Con la intención de problematizar y analizar críticamente esa fragmentación corporal que predomina en el plan de estudios de la licenciatura en Arte dramático de la BUAP optamos por concebir al cuerpo como un ente integral que da forma al mundo, que contiene al mundo, como expresa Merleau-Ponty (1994): “No puedo comprender la función del cuerpo viviente más que llevándola yo mismo a cabo y en la medida en que yo sea un cuerpo que se eleva hacia el mundo” (p. 94). De ahí que es imposible concebirlo dividido.

Estas afirmaciones nos ayudan a comprender que, si bien los cambios físicos pueden identificarse a primera vista, los cambios en la corporalidad a los que nos referimos no se visibilizan fácilmente porque competen al cuerpo fenoménico que “se percibe constantemente” (Merleau-Ponty, 1994, p. 108). La diferencia entre una modificación física y una transformación corporal radica en cómo el sujeto percibe la experiencia vivida y cómo la inscribe en su propia carne. Por eso es necesario observar el cuerpo del estudiante y que éste se observe. Sólo el sujeto que vive esas transformaciones puede darse cuenta de sus cambios corporales. Es decir, sólo quien habita el cuerpo puede dar cuenta de él.

Aunque de acuerdo con Merleau-Ponty (1994), la comprensión del cuerpo humano es una preocupación constante, cuando nos ubicamos en el ámbito de las artes escénicas (como el teatro), se vuelve prioritario realizar una lectura, una observación e interpretación de nuestra corporalidad

emprendiendo una hermenéutica porque “estamos en el mundo, somos-del-mundo, eso es: unas cosas se dibujan, un individuo inmenso se afirma, cada existencia se comprende y comprende a los demás” (p. 417). Por tanto, el estudiante de artes escénicas que desea transformarse en artista teatral no debería quedar exento de esta tarea, pues al desarrollarla puede abonar en la creación de micromundos, puesto que el cuerpo constituye la única posibilidad para la producción escénica.

Además de los recursos conceptuales de Merleau-Ponty (1994), que nos han ayudado a poner al descubierto algunas prácticas corporales, recurrimos a la narración elaborada por los sujetos sobre su cuerpo, pues nos interesa interpretar de qué manera los estudiantes reconocen los cambios corporales que les hacen atentos, sensibles y capaces de crear el hecho artístico en la escena. En esta construcción partimos del estudio de Dubatti (2011), quien señala que la poíesis puede ofrecerse como una “ampliación de este mundo” (p. 62), ampliación que asociamos, por un lado, con la realización corporal en el hecho escénico y por otro, con la oportunidad que tiene el estudiante de extender su conocimiento del mundo y de sí mismo mediante la reflexión de sus vivencias. De este modo definimos la categoría de cuerpo poético para referirnos al sujeto que se descubre en su ser, por lo que se hace altamente sensible a lo que recién descubre de sí mismo y de su entorno al momento de crear el hecho escénico.¹ De tal manera que la categoría de cuerpo poético nos permite analizar cómo el cuerpo se vuelve atento, sensible y capaz de crear el hecho escénico. Para dar más claridad a los cambios que vive el estudiante decimos que:

La atención es la capacidad que desarrolla el estudiante al descubrirse a sí mismo, tanto en sus limitaciones como en sus posibilidades, la cual, a pesar de ser su cuerpo, antes había sido inadvertido. Por lo que al visibilizarse se reconoce capaz de producir intencionalmente acciones en su entorno escénico. Lo que recuperando de Merleau-Ponty (1994) decimos que es “la misma exigencia de consciencia, con la misma voluntad de captar el sentido del mundo o de la historia en estado naciente” (p. 21).

La sensibilidad va de la mano de la atención porque, si parafraseamos a Merleau-Ponty (1994), podemos afirmar que es la colaboración que guardan los estímulos parciales entre sí con el sistema sensorial y el sistema motor, en “una constelación fisiológica variable” (p. 31), lo que permite al cuerpo estar en comunicación sensitiva consigo mismo y con su entorno de manera constante, por lo que se une a la atención.

La capacidad para crear el hecho artístico es el resultado de la combinación de la atención y la sensibilidad para responder corporalmente a los estímulos de sí mismo o del otro, es entonces que, la expresión estética se activa para recuperar el mundo, cómo podemos interpretar ante la preocupación de Merleau-Ponty (1986) por el arte.

Para llegar al reconocimiento de esos cambios recuperamos las vivencias recreadas por el estudiante a través de una narrativa autoetnográfica y un mapa corporal. Los insumos fueron las reflexiones subjetivas sobre lo acontecido para dar cuenta de las transformaciones corporales vividas por él durante la formación de su cuerpo artístico. En términos conceptuales, consideramos que el estudiante de arte dramático elabora un relato sobre cambios corporales que lo habilitan para la puesta en escena, pues, tal como lo afirma Merleau-Ponty (1994), el resultado de una vivencia sólo puede contarla el cuerpo que la vive, “nuestra mirada, advertida por la experiencia del propio cuerpo, reencontrará en todos los demás “objetos” el milagro de la expresión” (p. 214).

Para comprender los cambios corporales de Ivón, una estudiante de arte dramático que participó en la indagación fue necesario realizar un taller de recuperación y reflexión de las vivencias acontecidas

¹ Cabe aclarar que no necesariamente lo concebimos como el cuerpo desterritorializado que explica Dubatti (2011), cuando lo describe como “materia y principio informador” (p. 70), sino únicamente como ente poético.

durante su formación profesional, pues consideramos que a través de su narrativa autoetnográfica² podríamos responder a la pregunta de investigación: ¿cuáles son las transformaciones o cambios corporales que habilitan al estudiante para entrar a escena?

Siguiendo con los planteamientos de Merleau-Ponty, partimos de que el estudiante recuperó de su memoria y los recuerdos, lo que vivió desde el día en que ingresó a la universidad, además de los acontecimientos que consideró más importantes durante su estancia en la licenciatura hasta llegar a la etapa previa a la conclusión de sus estudios universitarios. Para luego, con esta suma de vivencias, crear gráficamente un mapa corporal³ en un lienzo de papel. Ese mapa es la creación de “un anclaje material que represente a lo corpóreo: carne, huesos, sangre y todos sus sistemas amalgamados con referentes simbólicos” (Silva, et al., 2013, p. 165), en el que “se conjugan preocupaciones por el sentido y significación del sí mismo y su corporalidad expresada como lenguaje” (pp. 164-165).

Por lo que al combinar estas ideas con los referentes ofrecidos por Merleau-Ponty (1994), podemos decir que esta propuesta nos permite interpretar la conjunción total del cuerpo mundo donde se concentran los acontecimientos que nos ayudan a comprender el cambio corporal. Cambio que sólo puede ser descrito por quien habita el cuerpo, y cómo éste se encuentra en constante transformación, la mejor forma de observar es en el trazo gráfico acompañado de una narrativa autoetnográfica a través de la cual pretendemos acercarnos al cuerpo poético en que el actor, actriz o director habita al enfrentar la escena. En sintonía con la fenomenología del filósofo francés, el mapa corporal permite la interpretación de los significados que, contenidos en la traza gráfica y en la narrativa autoetnográfica, ayudan a comprender cómo el estudiante reconoce su habilitación para entrar a escena. Esto puede entenderse porque, como insistimos, el cuerpo sólo puede ser explicado por quien lo habita y la mejor manera de conocerlo es a través de la autoetnografía, en ella el sujeto se da cuenta de sus transformaciones corporales.

METODOLOGÍA

A fin de conocer las expresiones de Ivón⁴, estudiante de arte dramático, respecto de las transformaciones o cambios corporales que la habilitan para entrar a escena, diseñamos una metodología que nos permite interactuar en su entorno. Tal como lo indicamos en la sección anterior, nuestro referente teórico señala que el cuerpo es un ente integral y complejo (Merleau-Ponty, 1994), por lo que decidimos abordarlo desde el enfoque de la fenomenología que es compatible con el método de la etnografía, donde, como parte de los procedimientos, el estudiante construyó una narrativa autoetnográfica y un mapa corporal.

A partir del método etnográfico realizamos trabajo de campo durante cinco meses del año de 2022 en los que interactuamos con cuatro estudiantes de los 7º. y 11vo. semestres de la licenciatura de Arte dramático de la BUAP. Mediante la convivencia con los estudiantes, la autoetnografía y el taller nos permitieron recabar la información que posteriormente fue analizada e interpretada con la intención de comprender cuáles son los cambios corporales que vive el estudiante de arte dramático para enfrentar la escena. Para cumplir con el propósito de este artículo, abordamos únicamente la narrativa autoetnográfica de Ivón y el mapa corporal que ella produjo en el taller.

El taller como herramienta definida por Ghiso (1999), es “un instrumento válido para la socialización, la transferencia, la apropiación y el desarrollo de conocimientos, actitudes y competencias” (p. 142).

² Ver la sección de metodología.

³ Ver la sección de metodología.

⁴ Es importante mencionar que la estudiante ha dado autorización escrita, mediante consentimiento informado para usar su nombre y lo interesante del hecho radica en que la propia Ivón, insistió en que se usará la información y no fuera cambiado su nombre en la investigación.

Por lo que la estudiante realizó un mapa corporal que funcionó como el espacio de convergencia para la reflexión y la narración, donde confluyen, según Martínez (1999) “las tradiciones, roles, valores y normas del ambiente (que) se van internalizando paulatinamente, generan regularidades, guían y hasta pueden determinar la conducta posterior” (p. 30).

Ahora bien, podemos decir que durante el taller nos apoyamos en la autoetnografía para, a través de la estrategia del mapa corporal y la narrativa autoetnográfica, recuperar la voz de la estudiante que da cuenta de los cambios vividos que ella misma trazó gráficamente en un lienzo de papel, lo cual es pertinente en los estudios del cuerpo porque, como indican Silva, et al., (2013) “el mapa corporal estimula la emergencia de significados y discursos encarnados en un cuerpo protagonista de la biografía del sujeto” (p.166). En ese sentido reconocemos la pertinencia de estos recursos en el ámbito de las artes escénicas debido a que conjuntan la creatividad, el diálogo y la reflexión, que decanta en una narración autoetnográfica que nos posibilita analizar e interpretar desde la categoría de análisis que hemos nombrado cuerpo poético.

Destacamos que la autoetnografía adquiere importancia en la elaboración del mapa corporal porque nos ha posibilitado a los investigadores, conocer esos momentos que la estudiante refiere simbólicamente con imágenes o con palabras que asocia con las partes de su cuerpo. Así, como un segundo momento del mapa corporal tenemos la narrativa autoetnográfica que hace Ivón. Cabe mencionar que, parafraseando a Ellis, Adams y Bochner (2019), decimos que la autoetnografía nos permite en una investigación, acercarnos a la escritura donde se conjuntan la grafía con la experiencia personal (auto) para comprender la experiencia cultural, donde “el investigador usa principios de autobiografía y de etnografía para escribirla. Por ello, como método, la autoetnografía es ambas: proceso y producto” (p. 18), por lo que nos permite anclar la mirada para recuperar las palabras o frases clave que, unidas a las imágenes, evidencian los cambios corporales, que, analizados desde la categoría de cuerpo poético nos permiten comprenderlos. Dichas imágenes, palabras o frases contienen una carga significativa surgida de la reflexión de las vivencias del estudiante. Y es así, como la construcción del mapa corporal, ayuda a recuperar de la memoria y los recuerdos; lo que ha vivido y sentido en el acontecimiento, el cual, tras mirarlo desde el presente adquiere un nuevo sentido, que le permite al estudiante, resignificar.

Si bien es cierto que algunos investigadores reconocen la riqueza de información que puede arrojar el mapa corporal, otros aún tienen algunas reservas al emplear esta herramienta, lo cual obedece a que la selección de las vivencias y símbolos queda en manos del sujeto de investigación, quien decide el rumbo que toma su narrativa. Pese a ello, tal como expresan Silva, et al., (2013): “con los mapas corporales, entonces, se conjugan preocupaciones por el sentido y significación de sí mismo y su corporalidad expresada como lenguaje, entramadas en la biografía de cada sujeto” (pp. 164-165). De este modo podemos decir que es inevitable correr un cierto riesgo, ya que en el mapa corporal se da una asociación entre el sentido y el símbolo que el sujeto de estudio asigna a cada parte de su cuerpo representado en el papel, hecho por el que puede alejarnos de una lectura fenoménica para quedar más cerca de la interpretación del cuerpo carne. Sin embargo, creemos que dicho riesgo queda a salvo gracias a la narración oral que hace el estudiante de sus propias vivencias.

Lo valioso es que el mapa corporal permite acercarse al conocimiento del sujeto de investigación, porque, como expresan Denzin y Lincoln (2005): “Los investigadores cualitativos utilizan la prosa etnográfica, narrativas históricas, relatos en primera persona, historias de vida, “hechos” ficticiales, y materiales biográficos y autobiográficos” (p. 16). Así, la narrativa posibilita la recuperación de las vivencias que el sujeto de investigación, tras la reflexión, se reconstruye con una carga de resignificación, tal como dice Restrepo (2018):

La articulación entre las prácticas y los significados de esas prácticas de las que se ocupa la etnografía permite dar cuenta de algunos aspectos de la vida de unas personas sin perder de vista cómo estas personas entienden tales aspectos de su mundo (p. 25).

Podemos decir que el mapa nos permite mirar al cuerpo como una totalidad, a pesar de que la descripción de la estudiante lleva una ruta que recorre las partes del cuerpo de manera separada. Debido a que así fueron apareciendo representadas en el papel, los colores, las figuras y las palabras clave a las que Ivón dota de significado para que al final las fusione construyendo una narrativa autoetnográfica, donde el descubrimiento de su yo permite a la estudiante concebirse como una unidad total y compleja creada desde su propia voz.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Una vez que concluimos el trabajo de campo procedimos al análisis de las expresiones corporales creadas por la participante Ivón quien cursa el 11vo semestre de la licenciatura en arte dramático. Primero analizamos el mapa corporal (representación gráfica) y la narración oral, que fue grabada y posteriormente transcrita en pos de recuperar los cambios corporales que ella misma percibió. Para la realización de este proceso nos apoyamos en la categoría de cuerpo poético, con lo cual podemos observar el orden y la ruta corporal que siguió Ivón en la creación de su mapa. Así, ella logra relacionar los enunciados con las imágenes corporales destacando cambios, señales e indicios que muestran: la sensibilidad y la atención (estar atenta) que se activan durante la creación del hecho escénico.

Ivón se muestra interesada al descubrir en su corporalidad, el detonante de sus emociones y acciones, además, de mirarse altamente sensible ante sí misma y ante los otros al momento de crear el hecho escénico, tal como vamos describiendo al mostrar las figuras de su mapa corporal.

Figura 1

Mapa corporal de Ivón, 2022



Esta expresión de Ivón forma un cuerpo con un cambio colorido, donde podemos destacar que la zona de las extremidades inferiores se ilustra con colores brillantes como amarillo, naranja, morado, azul, rosa, mismas que están cargadas de símbolos que inician en los pies para ir subiendo por las piernas. El hecho de comenzar a narrar desde abajo podemos interpretarlo tal como ella describe a sus extremidades inferiores, al asignarles la fortaleza que le sostiene unida a sus raíces. Escribe en el pie izquierdo la frase de: "raíz pueblo" (Ivón, 2022), a la vez que reconoce que son el impulso que le hace despegarse para avanzar. En la figura 2 es posible ver la ilustración colorida donde se encuentran los pies sosteniéndose apenas sobre las puntas en el piso, lo que interpretamos como la sensación de elevarse, tal como podemos leer en el siguiente testimonio:

Entonces yo aquí (señala el pie izquierdo del lienzo) puse que mis pies son la raíz porque me crié con puros hombres y primos en un pueblo, pues me marcó de una manera muy rara (se ríe y señala la rodilla en el lienzo). Siento que en mis piernas hay mucha energía y hay mucho desorden y movimiento, mucha adrenalina (Ivón, 2022).

Las expresiones asociadas a la imagen sugieren que las puntas apenas tocando el piso, corresponden a la salida de su ciudad natal localizada al interior del estado, que, aunque no lo ha escrito en el mapa corporal, lo ha contado al momento de presentarse al iniciar el trabajo de campo. Así que la figura elevándose representa el soltarse de sus raíces para ir a estudiar arte dramático a la capital, desplazamiento geográfico que toma forma en esta simbolización de los pies y su afirmación cuando habla de su crianza: "me marcó haberme educado en mi pueblo con puros hombres" (Ivón, 2022). Esto es una muestra de la atención y sensibilidad, por tanto, es un cambio que reconoce en sí, lo que asociamos con las características de la categoría de cuerpo poético. Cuya carga vivencial del pasado queda escrita en su pierna izquierda, donde podemos leer las palabras: "cicatriz", "recuerdos", "energía", mientras compensa el dinamismo con su pierna derecha que muestra escritas las palabras: "movimiento" y "adrenalina", las cuales se unen en la zona genital donde termina lo colorido y aparece la frase "sexualidad cristal", como se muestra en la figura 2.

Figura 2

Pies y piernas del mapa corporal de Ivón, 2022



Los mensajes que escribe en cada una de las piernas parecen un enfrentamiento, donde el lado izquierdo nos remite a un pasado con cicatrices y pese a que aparece la palabra energía, podemos interpretarlo en estado pasivo que contrasta con el lado derecho asociado a la acción contenida en la palabra movimiento y adrenalina⁵. Podemos interpretar que ambas rutas confluyen en la frase “sexualidad cristal”, que como sabemos apunta a las condiciones que determinan el sexo de las personas que asociada a la palabra cristal, bien puede aludir a sus propiedades como la fragilidad o la dureza y asignarla a la zona corporal de los genitales, lo que puede representar el reconocimiento y la aceptación con que se mira Ivón, a la vez que es el motor de su nueva situación de vida.

Como se puede apreciar en la figura 2, la descripción colorida podemos asociarla a la parte afectiva de Ivón, pues durante la creación del mapa expresó que siempre le ha gustado pintar con muchos colores, así, el espacio colorido se acompaña de imágenes abstractas y personajes caricaturizados que ella plasma de manera ascendente hasta llegar a la parte genital, que a manera de T, descrita anteriormente, se corona con la frase en horizontal “sexualidad cristal” (Ivón, 2022), la cual es el cierre de las extremidades inferiores. Para luego conectar con una ilustración repleta de imágenes en donde su descripción corporal sigue una narrativa visual ascendente hasta llegar al estómago, donde la gama colorida cambia por el color negro al llegar al centro, rodeado de un amarillo pálido, donde resaltan las palabras también en color negro: “amor” y “sensibilidad” (Ivón, 2022). Si partimos del gusto por lo colorido, entonces podemos interpretar que lo opuesto es el negro y, por tanto, lo asociamos a lo que no es agradable para Ivón. Así, la zona del estómago es muestra de que se descubre como un ser

⁵ También es llamada epinefrina, el cual es el compuesto químico que segregan las glándulas suprarrenales como reacción ante situaciones de peligro, alentándonos, a los cuerpos, para estar en alerta y activos.

sintiente, lo que para la categoría de análisis demuestra una alta sensibilidad, porque ha aprendido a reconocer sus emociones y hablar de ellas es sinónimo de aceptación. Logro que, dice, ha alcanzado una vez que se integró a la licenciatura en arte dramático, tal como podemos leer en la siguiente frase, donde claramente hace un comparativo entre un antes y un ahora:

No sabía antes de llegar aquí, era como todo lo que me molestaba o todo lo que... pues sí, lo decía y armaba problemas y así. Sí, ahorita creo que todavía, pero, éste. Pues es muy importante tener silencio en todos los procesos. Antes si algo me molestaba lo decía y causaba problema (Ivón, 2022).

En esta expresión, Ivón manifiesta un hallazgo, donde compara su actuación ante aquello que le molestaba y su ahora, por lo que podemos decir que muestra un autoconocimiento que le permite controlar y dar intención a sus acciones, incluidas las emociones. Pues como expresa: "Y, como toda esa soberbia y egoísmo que puedo sentir a veces... pues he aprendido que está bien también quedarse callado y entender que no siempre puedo tener la razón" (Ivón, 2022).

Podemos leer que en este enunciado se plasma la presencia de la sensibilidad, como ella misma escribe en la base del estómago que apreciamos en la figura 3.

Figura 3

Zona del estómago del Mapa corporal Ivón 2022



En esta figura 3 también reconoce el poder de la atención, muestra de que la categoría de cuerpo poético es el descubrimiento que acerca al estudiante a la posibilidad creativa del hecho escénico. Podemos interpretar estas manifestaciones de autoconocimiento como los cambios en que se ha encontrado Ivón al recuperar sus vivencias y darles una significación desde su presente. Apreciamos en las imágenes y en la narrativa el reconocimiento de su corporalidad, lo cual es necesario para la actuación y, por tanto, estamos ante la presencia de un cuerpo atento y sensible que de manera consciente se aproxima al hecho escénico, lo que tiene correspondencia con la categoría de cuerpo poético.

Interpretamos el estómago como el cambio clave porque repara en la función que ha tenido el teatro en su vida, en su propio cuerpo, como se observa en la figura 3. Podemos decir que se hace consciente de su corporalidad en relación con lo que siente, lo que vive y lo que es capaz de hacer en su presente artístico, cuando dice:

Me ha confrontado la carrera con mi cuerpo y con mi movimiento es, que toda la sensibilidad (señala la parte del estómago) y todas las emociones que a veces siento... como que la carrera me ha ayudado a proyectarme..., pues sí como a llevarlas a las direcciones correctas entre paréntesis, porque a veces no me puedo controlar, sinceramente. Pero todo el amor, la sensibilidad, todo el odio. Todo eso que me sucede aquí en espiral en mi estómago, lo he podido canalizar a través del arte (Ivón, 2022).

En la descripción de su mapa corporal, se hace presente el reconocimiento de su cuerpo, lo cual advertimos como un estar atento, lo que para el teatro implica mantener la concentración porque es el estar yo conmigo y con los otros, así lo expresa cuando dice: "Intento, poner atención y observar allá afuera... Mmh, pues, para, como que seguir nutriéndome porque también me gusta aprender de los demás" (Ivón, 2022). Y al referir que a veces puede tener el control de sus emociones y que, gracias a ello puede accionar, es porque se muestra como un ser sensible ante la escena, a la vez que se reconoce a sí misma como un ser en descubrimiento constante:

Entonces, la carrera me ha hecho encontrar otras partes de energía que pues se sienten muy chido. Hay veces que ni siquiera sabes de lo que eres capaz de hacer y una clase de actuación en cinco minutos, diez, te hace sacar una parte de ti que pensabas que no existía, pero. No sé, siento que en una clase de actuación me he encontrado. Porque toda la vida había estado silenciando mi cuerpo por lo mismo (Ivón, 2022).

Curiosamente conforme se dirige a la cabeza, tal como podemos observar en la figura 4, quedan las palabras "miedo", "miedos" y el vacío en la boca. En el pecho, aunque no lo menciona, escribe "familia", "Liza", "Ivón", "Sandy", palabras que están escritas sobre el lienzo y que representan a sus personas cercanas, ello aparece sin color de fondo y fuera del colorido espiral que baja de la tráquea hasta el estómago como muestra la figura 4.

Figura 4

Pecho y la cabeza del mapa corporal de Ivón, 2022



Dice Ivón:

Aquí, pues no dibujé una boca, (señala sobre el lienzo el vacío donde debería estar la boca) porque insisto que no soy muy buena expresando, no soy muy buena en la teoría, o sea, siento que mis palabras no son tan interesantes a veces. Y, pues ya, creo que a veces tengo muchos miedos también en mi cabeza, siempre es lo que me está deteniendo constantemente, mis inseguridades. Pero al final yo sé que es lo que quiero lograr y pues vuelvo aquí mis metas, mis necesidades, mis deseos (Ivón, 2022).

Resuelve nuevamente haciendo referencia a sus metas como el hecho de que está convencida de que quiere hacer teatro y triunfar como actriz. A pesar de que pasa sin mencionar la zona del pecho, se detiene para mostrar el brazo derecho donde escribe “necesidad”, “ira”, “meta”, “espejo”, mientras que podemos leer en el brazo izquierdo, coloreado de verde: “puro deseo” (Ivón, 2022). Sin duda, esto es muestra de que concentra su atención en las piernas y el estómago, tal como Ivón expresa al enfatizar que es como su centro de energía y de poder.

Así es como por medio de la reflexión del sujeto de investigación hemos podido mirar un cuerpo en transición donde lo que ha cambiado se manifiesta diferente desde su llegada a la licenciatura comparativamente con el cuerpo que concluye ahora el programa de estudio, lo que evidenciamos ante la expresión de que se conoce y acepta para producir en su cuerpo, el hecho escénico, por lo que lo asumimos como cuerpo poético.

En la imagen del mapa corporal y en la narración de Ivón, hemos podido leer el enfrentamiento que se da entre el pasado y el presente, de ahí que, al contar sus vivencias, ella, como estudiante de arte dramático llega al descubrimiento y reconocimiento de sí misma, al reparar en los aspectos en los que se revela diferente, lo que expresa de manera oral, actualizando lo que su corporalidad le significa ahora que se revela capaz de ser actriz, como ella misma lo refiere. Tal como hemos leído durante las citas y la interpretación compiladas a partir del mapa corporal y la narración, es posible descubrir cómo Ivón ha construido su corporalidad a partir de sus vivencias, mismas que compara y contrasta contándonos cómo era antes y cómo se mira ahora.

Así es como durante la descripción del mapa corporal, Ivón da cuenta de sus cambios, ella se encuentra sensible y receptiva ante su situación actual, lo que interpretamos como cuerpo poético, porque menciona que es capaz de estar concentrada para enfrentar la escena, además porque se asume y concluye en la expresión: “siento que en una clase de actuación me he encontrado” (Ivón, 2022). En el mapa corporal podemos evidenciar la relación que guarda el cuerpo poético con la pregunta de investigación: ¿cuáles son las transformaciones o cambios corporales que habilitan al estudiante para entrar a escena? Cuya respuesta se vincula desde la voz del sujeto cuando ella dice: “Entonces, pues la carrera me ha, me ha hecho encontrar otras partes de energía que pues se sienten muy chido” (Ivón, 2022).

Los cambios que fuimos señalando ponen de manifiesto el cambio corporal que se activó a partir de la reflexión, donde el sujeto de investigación se encontró consigo mismo, pues como rescatamos de Merleau-Ponty (1994), no es posible ignorar a los demás porque no es posible ignorarse a sí mismo: “esta alternativa es un dato de la condición humana, no lo es para mí como pura consciencia: soy todavía yo quien hace ser al otro para mí y que nos hace ser, a uno y otro” (p. 443). Cita que interpretamos como el descubrimiento que el estudiante hace de sí mismo y por el cual se resignifica y se acepta, puesto que este abrir su atención al yo, es hacerlo con el otro, condición necesaria para que el actor o la actriz pueda crear el hecho estético en la escena, por lo cual podemos decir que, al advertir estos cambios, aparece la categoría de cuerpo poético, la cual nos posibilita descubrir al artista escénico más cercano que al estudiante de arte dramático al finalizar la licenciatura.

Ante la pregunta ¿cuáles son las transformaciones o cambios corporales que habilitan al estudiante para entrar a escena? Encontramos la respuesta en voz de Ivón cuando expresa: “Pero al final yo sé que lo que quiero lograr y pues vuelvo aquí mis metas, mis necesidades, mis deseos” (Ivón, 2022), lo cual podemos interpretar en las palabras “metas”, “necesidades” y “deseos”, la suma de un cuerpo integral que se descubre en una constante transición, precisamente porque se trata de un cuerpo vivido.

Bien podemos decir que el hallazgo de la estudiante es encontrarse a sí misma, a la vez que reconocerse como un ente integral, logro que alcanza Ivón, a pesar de la fragmentación que predomina

en el programa de estudio de la licenciatura en arte dramático de la universidad pública del estado de Puebla. Por tanto, el conocimiento de sí misma es una necesidad debido a que el trabajo del director, actor y actriz requiere del mayor dominio de sí, por ello es necesario alcanzar la máxima sensibilidad, atención o concentración y contención de su corporalidad, capacidades fundamentales para la realización del hecho escénico.

Finalmente, en el análisis de la narrativa de Ivón encontramos el enunciado que nos acerca a la interpretación que corresponde a la categoría de cuerpo poético, en el cual Ivón se reconoce como profesional del arte dramático, donde sus miedos, necesidades y deseos “lo canalizo a través del arte”, dice. A través de esta reflexión y del trabajo lúdico del cuerpo, con especial énfasis en la licenciatura en artes escénicas, señalamos que la corporeidad poética es la que se va desarrollando en el estudiante, para hacerse un cuerpo atento y sensible ante sí mismo y ante los otros. De ahí que el cuerpo poético llega a su cenit en el espacio y en el tiempo de la escena, pero se va formando paulatinamente durante los estudios que le profesionalizan para el arte dramático.

CONCLUSIÓN

Hablar del cuerpo sólo es posible hacerlo desde la voz de quien lo vive, porque como hemos dicho antes, la única posibilidad de construirse y construir el mundo es a partir de las percepciones que recibe el cuerpo vivido, por esta razón para reconocer los cambios del estudiante, la estrategia de recuperación y reflexión de las vivencias toma forma a través del mapa corporal y la narrativa autoetnográfica, puesto que ambos elementos se trabajaron con la intención de comprender la transformación del estudiante en artista escénico, como queda expresado por Merleau-Ponty (1994):

La percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen. El mundo no es un objeto cuya ley de constitución yo tendría en mi poder; es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas (p. 10).

Así, tenemos que la autorreflexión del cuerpo es un ejercicio necesario para el estudiante de arte dramático, puesto que le prepara para la creación de personajes que entran y salen de él en la escena. Durante esa acción estética el estudiante se hace sensible y atento de su corporalidad para reconocer a los personajes diferenciándolos de sí mismo. En estas condiciones el cuerpo poético constituye la estimulación de la atención y la sensibilidad para apercebirse a sí mismo y percibir el entorno con la finalidad de reaccionar estéticamente creando el hecho escénico. Tal como lo señala Humphrey (1995), porque a partir de las percepciones y sensaciones de lo que me está pasando es posible reconocer lo que sucede fuera del cuerpo “en la frontera entre yo y no yo” (p. 223).

Ante la categoría de cuerpo poético comprendemos que el hecho escénico se hace posible cuando el estudiante de arte dramático se conoce a sí mismo y se descubre poseedor de la máxima sensibilidad y atención corporal, lo que le permite producir con intencionalidad las acciones, gestos, emociones, movimientos, palabras, silencios durante el hecho escénico. De ahí la importancia de concebir al cuerpo integral que se une al espacio y al tiempo de la escena, donde todo significa. Consideramos entonces que el cuerpo del estudiante llega a ser poético porque da lugar a las diferentes realizaciones traducidas en personajes o historias que encarna en su propio cuerpo de actor o actriz.

Por estas razones consideramos pertinente que el estudiante de arte dramático reflexión colectiva e individualmente sobre las vivencias recuperadas en su formación profesional, para que de esta manera pueda identificar que la sensibilidad y la atención son transformaciones que lo habilitan para entrar a la escena o para convertirse en director de arte dramático. Reconocer estos cambios resulta necesario en su formación artística.

Finalmente, decimos que por tratarse del cuerpo que vive y es complejo, queda mucho más por explorar, sobre todo, porque la investigación realizada únicamente abarcó el lapso que corresponde a los 10 semestres que dura la licenciatura en arte dramático, sin embargo, aún queda pendiente profundizar en las vivencias del cuerpo que acontecen en el hecho escénico, lo cual, sin duda, resultaría de gran utilidad para ampliar la comprensión acerca de la profesionalización del cuerpo en el hecho teatral.

REFERENCIAS

Aguiluz Ibargüen, M. (mayo-agosto 2014). Más allá de lo interdisciplinario: los estudios del cuerpo como están aquí. En revista INTERdisciplina vol. 2 núm. 3, México: UNAM. pp. 9-39.

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. (2016). Mapa curricular LAD. Facultad de Artes. Vicerrectoría de Docencia. Licenciatura en arte dramático. Recuperado de: <https://artes.buap.mx/pdf/mapa-curricular-lad>

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. (2022). Licenciatura en arte dramático. Admisión. Perfil de ingreso y perfil de egreso. Dirección de Educación Superior. Recuperado de: <https://admission.buap.mx/sites/default/files/Planes%20de%20Estudio/2020/Sociales%20y%20Humanidades/Licenciatura%20en%20Arte%20Dram%C3%A1tico.pdf>

Bourdieu, P. (1997). Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción. (Kauf, T. Trad.). Barcelona: editorial Anagrama.

Cagígal, J. M. (diciembre 1986). Dossier. José Ma. Cagigal, tercer año de una pérdida, en Apunts Educación Física. No. 6. Traducción Castellana.

D'Angelo, V. (2016). La máscara que luego estoy siguiendo. Sobre la relación entre cuerpo y sujeto en la obra de Erving Goffman en Costa Delgado, J, Hoyos Sánchez, I. y Moreno Pestaña, J. L. (Eds.). Filosofía y cuerpo desde el pensamiento Greco-romano hasta la actualidad. VII Congreso Internacional de la Sociedad Académica de Filosofía. Daimon. Revista Internacional de Filosofía, Suplemento 5: Murcia, España: Sociedad académica de Filosofía Universidad de Murcia Departamento de Filosofía. pp. 389-400.

Denzin, N. K. (2017). Autoetnografía Interpretativa. Investigación Cualitativa, 2(1) pp. 81-90. DOI: <http://dx.doi.org/10.23935/2016/01036>

Denzin, N. K. y Lincoln, Y. S. (2005). The Sage Handbook of Qualitative Research. Third Edition. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc. Introduction. The Discipline and Practice of Qualitative Research: pp. 1-18.

Dubatti, J. (2021). Cuerpo social y cuerpo poético en la escena argentina. Hemispheric, Instituto de performance y política. Nueva York. Recuperado de: hemisphericinstitute.org

Dubatti, J. (2011). Introducción a los estudios teatrales. México: Libros de Godot.

Escudero, M. C. (2013). Cuerpo y danza: Una articulación desde la educación corporal

[En línea]. Trabajo final de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de


Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.894/te.894.pdf>

Ellis, C., Adams, T. E. y Bochner, A. P. (2019). En Bénard C. S. (selección de textos). Autoetnografía: un panorama. Autoetnografía. Una metodología cualitativa. Universidad Autónoma de Aguascalientes y el Colegio de San Luis. Pp. 15-42.

Foucault, M. (2002). Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. (Garzón del Camino, A. Trad.). Argentina: Siglo veintiuno editores.

- Gambarotta, E. y Mora, A. (2018). ¿Cómo se forma un cuerpo? Hacia una problematización sociocultural de la noción de cuerpo desde la tensión naturaleza-cultura. *Claroscuro, revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural*, no. 17: 1- 29.
- Ghiso, A. (junio 1999). Acercamientos: el taller en procesos de investigación interactivos. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. V, núm. 9, Universidad de Colima. Pp. 141-153.
- Humphrey, N. (1995). Una historia de una mente. La evolución y nacimiento de la conciencia. (Lebrón, J. M. Trad). Barcelona: Gedisa editorial.
- Ivón. (2022). Transcripción de la narrativa de mapa corporal. (Rojas, C. Transcr.). Puebla: Facultad de artes, BUAP.
- Laban, R. (1987). El dominio del movimiento. (Bonso, J. Trad.). Madrid: editorial Fundamentos.
- Lora, J. (2011). La educación corporal: nuevo camino hacia la educación integral. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 2 (9). pp. 739 - 760.
- Martínez, M. (1999). La Investigación Cualitativa. Etnográfica en Educación. Manual teórico-práctico. México: editorial Trillas.
- Merleau-Ponty, M. (1994). Fenomenología de la percepción. (Cabanés, J. Trad.). España: Planeta-Agostini.
- Merleau-Ponty, M. (1989). El ojo y el espíritu. (Romero Brest, J. Trad.). Buenos Aires: Paidós.
- Oyèwùmí, O. (2017). Capítulo 1. La visualización del cuerpo: Teoría occidentales y sujetos africanos. En: *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*. (Trad. Espinosa, M. A.). Bogotá, Colombia: En la frontera. pp. 37-83.
- Planella, R. J. (2017). Pedagogías sensibles. Sabores y saberes del cuerpo y la educación. Universitat de Barcelona. Pedagogías UB.
- Red Antropología del Cuerpo. (7 de febrero de 2024). Red de investigación de y desde los cuerpos. <https://red.antropologiadelcuerpo.com/>
- Restrepo, E. (2018). Etnografía: alcances, técnicas y éticas. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Silva, J., Barrientos, J., & Espinoza-Tapia, R. (2013). Un modelo metodológico para el estudio del cuerpo en investigaciones biográficas: los mapas corporales. *Alpha (Osorno)*, 37. pp. 163-182. Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012013000200012>
- Stanislavski, K. (2009). El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. (Saura, J. Trad.). Barcelona: Alba editorial.
- Tate, Caroly, E. (2004). El cuerpo humano. Cuerpo, cosmos y género. En *Arqueología Mexicana*. Ser humano en el México antiguo. No. 65, enero-febrero. México: editorial Raíces. pp. 36-41.
- Turner, V. (2002). La antropología del performance. En *Antropología del Ritual*. (Geist, I. Comp.). México, D.F.: Escuela Nacional de Antropología e Historia. pp. 145-188.
- Vagánova, A. (1945). Las Bases de la Danza Clásica. (Ourvantzoff, M. Trad.). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Centurión.

Todo el contenido de **LATAM Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades**, publicados en este sitio está disponibles bajo Licencia [Creative Commons](#) .