

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



De la euritmia al teatro: un acercamiento a lo sensible-  
suprasensible para el desarrollo de la consciencia somática de  
las y los estudiantes de actuación

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Teatro que  
presenta:

***Lucky Lucciano Benetello Traverso***

Asesora:

***Vera Rocio Castaño Garcia***

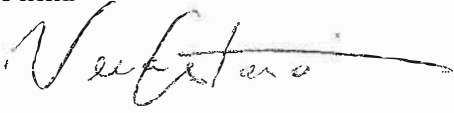
Lima, 2023

### Informe de Similitud

Yo, *Vera Rocio Castaño Garcia*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “*De la euritmia al teatro: un acercamiento a lo sensible-suprasensible para el desarrollo de la consciencia somática de los estudiantes de actuación*”, del autor *Lucky Lucciano Benetello Traverso* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 9%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 29-mar.-2022.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 13 de junio de 2023

Apellidos y nombres del asesor: <i>Castaño Garcia, Vera Rocio</i>	
DNI: 42591256	Firma 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0009-0007-6731-5604">https://orcid.org/0009-0007-6731-5604</a>	

## RESUMEN

La presente investigación busca establecer un diálogo entre el arte de la euritmia y el teatro. Esta búsqueda radica en la importancia de cómo los elementos que trabaja la euritmia permitirán visualizar nuevos horizontes al trabajo del actor/actriz en su propio aprendizaje personal. En el caso del teatro, la euritmia le brindará las herramientas necesarias para hacer visible lo invisible, es decir, materializar con el movimiento los fenómenos de la fonética y la música. Asimismo, y, en consecuencia, las implicancias de esta investigación también se tornan en una tercera disciplina. Esa es la educación somática, que, a través de sus conceptualizaciones e investigaciones, ayudará a observar, distinguir y reconocer el trabajo del cuerpo y el movimiento como el campo principal para el acto artístico del intérprete de teatro. Para ello, se buscará establecer el concepto *sensible-suprasensible* que plantea la integración de los estados internos y externos del ser humano. A su vez, se hará uso del concepto *consciencia somática*, que buscará establecerse como un término que se exprese en los procesos propioceptivos del mundo de la experiencia artística en los estudiantes de actuación. Ambos conceptos serán interconectados por medio de las teorizaciones teatrales del actor y teórico teatral Mijail Chéjov, con el fin de articular un diálogo propicio entre la euritmia y el arte dramático. Para ello, esta investigación buscará abordar un trabajo teórico-práctico por medio del desarrollo conceptual de los fenómenos implicados para ser llevados a la práctica del trabajo de laboratorio que se ha ejecutado en esta investigación. De esta manera, la presente tesis se encargará de exponer los resultados necesarios en los que la euritmia pueda contribuir al desarrollo pedagógico de la práctica y profesionalización artística de los estudiantes de actuación.

Palabras clave: euritmia, sensible-suprasensible, consciencia somática, ego superior, imaginación, soma, cuerpo, lenguaje no-verbal, psico-física

## AGRADECIMIENTOS

Quiero hacer un especial agradecimiento a mi querida amiga de la vida, Zeken, que me acompañó todas esas noches de reflexiones a través de su amor y que hoy se encuentra en mis memorias como en mi corazón. Sin su compañía, quizá todo esto no hubiera sido posible.

Agradezco enormemente a mi familia, que confió en mí y mis decisiones al estudiar esta carrera que tanto amo.

A mis maestras y maestros que me permitieron apasionarme aún más por el teatro.

A mi asesora, Vera, por su cariño, su confianza en mi trabajo y su hermosa compañía durante todo este gran viaje.

A Darsi por todo su tiempo, sus conocimientos, su pasión en el arte y por dejarme envolverme en el universo de la Euritmia.

A Sol, Franco, Carla, Gianella y Diana, por su interés en esta investigación, su pasión y amor por crear y por ser parte de mis sueños académicos.

A Brenda y Bryan, por su trabajo y cariño en esta investigación.

A Daniela y a Ramón por su ayuda en esta investigación y hermosa amistad.

A Jessica y Dora, por su apoyo e interés en esta investigación.

A José Miguel, Yessy y Carola, por su guía en cada tema abordado de esta investigación.

A María Luisa y Willi, por creer en mí y ofrecerme su total apoyo, cariño y confianza.

A María Laura, Martín, Payasito y Pato por todo su apoyo, cariño y confianza en mí.

A Sandra, por su apoyo en las traducciones y constantes reflexiones.

A todas, todos y todes mis compañerxs de la carrera y de la vida que me dieron el espacio de seguir desarrollando y compartiendo mis propias reflexiones e investigaciones.

Finalmente, un humilde agradecimiento a mí mismo por tener la fortaleza de seguir adelante ante tanta incertidumbre. Por enseñarme que cada día es una oportunidad de maravillarse

## TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
ÍNDICE DE FIGURAS	vi
ÍNDICE DE ANEXOS	ix
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN	6
1.1. Tema	6
1.2. Tipo de investigación	6
1.3. Motivación personal	6
1.4. Justificación	8
1.5. Estado del arte	9
1.6. Glosario conceptual	12
1.6.1. Euritmia	13
1.6.2. Sensible-suprasensible	13
1.6.3. Sensibilidad artística	15
1.6.4. Mente	15
1.6.5. Consciencia somática	16
1.6.6. Ego superior	17
1.6.7. Lenguaje no-verbal	18
CAPÍTULO 2: MARCO CONCEPTUAL	19
2.1. La euritmia de Rudolf Steiner	19
2.1.1. <i>El movimiento antroposófico</i>	22
2.1.2. Lo sensible-suprasensible como elemento de integración humana	43
2.1.3. ¿Qué es la euritmia?	56
2.2. La técnica teatral de Mijail Chéjov y el estudiante de actuación	79
2.2.1. La antroposofía y Chéjov	83
2.2.2. La imaginación como elemento de integración artística	88
2.3. La noción de consciencia somática en los estudiantes de actuación.	101
2.3.1. La educación somática	109
2.3.2. La consciencia somática del actor y actriz	121

CAPÍTULO 3: DISEÑO METODOLÓGICO	133
3.1. Preguntas de investigación	133
3.1.1. Pregunta principal	133
3.1.2. Preguntas específicas	133
3.2. Objetivos	133
3.2.1. Objetivo principal	133
3.2.2. Objetivos específicos	133
3.3. Hipótesis	134
3.4. Enfoque metodológico	134
3.5. Herramientas de recolección de información	135
3.6. Instrumentos de análisis	136
3.7. Diseño de laboratorio	137
3.7.1. Material dramaturgico	137
3.7.2. Participantes del laboratorio	138
3.7.3. Aspectos de logística e infraestructura	139
3.7.4. Distribución de las sesiones	140
3.7.5. Procedimiento y desarrollo del laboratorio	141
3.8. Diseño de producción	145
3.8.1. Equipo artístico	145
3.8.2. Ficha técnica	146
CAPÍTULO 4: RESULTADOS DEL LABORATORIO	148
4.1. Exposición de los procesos	148
4.1.1. Participante 1: Sol	166
4.1.2. Participante 2: Franco	176
4.1.3. Participante 3: Carla	186
4.1.4. Participante 4: Gianella	196
4.1.5. Participante 5: Diana	205
4.1.6. Euritmista: Darsi	214
4.2. Análisis del laboratorio	220
CONCLUSIONES	232
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	239
ANEXOS	244

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Dibujo de Rudolf Steiner en el pizarrón: “el cuerpo etéreo como organismo temporal”	60
Figura 2. Figuras corporales del abecedario eurítmico.	68
Figura 3. Figuras corporales del abecedario eurítmico.	69
Figura 4. Presentación de euritmia de jóvenes de secundaria en la escuela Waldorf.	70
Figura 5. Presentación de euritmia de jóvenes de secundaria en la escuela Waldorf.	71
Figura 6. Patrón de piso de las consonantes: secuencia evolutiva.	72
Figura 7. Primera sesión de laboratorio por Zoom.	149
Figura 8. Segunda sesión de laboratorio por Zoom.	150
Figura 9. Sexta sesión de laboratorio: clase de euritmia.	151
Figura 10. Octava sesión de laboratorio: aprendizaje eurítmico.	153
Figura 11. Sexta sesión de laboratorio: consonantes y colores.	155
Figura 12. Sexta sesión de laboratorio: secuencia de evolución.	157
Figura 13. Octava sesión de laboratorio: exploración del texto dramático a través de la euritmia.	159
Figura 14. Décima sesión de laboratorio: trabajo de los principios de Chéjov.	161
Figura 15. Décima sesión de laboratorio: revisión y asesoría del material creativo.	162
Figura 16. Onceava sesión de laboratorio: muestra final.	164
Figura 17. Octava sesión de laboratorio: exploración del texto dramático a través de la euritmia.	168
Figura 18. Bitácora de Sol del laboratorio: El cuerpo etérico.	169
Figura 19. Bitácora de Sol del laboratorio: Primera parte de la secuencia espacial del texto de Medea.	171
Figura 20. Sexta sesión de laboratorio: exploración eurítmica.	173
Figura 21. Onceava sesión de laboratorio: presentación eurítmica de Medea.	174
Figura 22. Sexta sesión de laboratorio: secuencia de evolución.	177
Figura 23. Bitácora de Franco del laboratorio: Representación emocional.	179

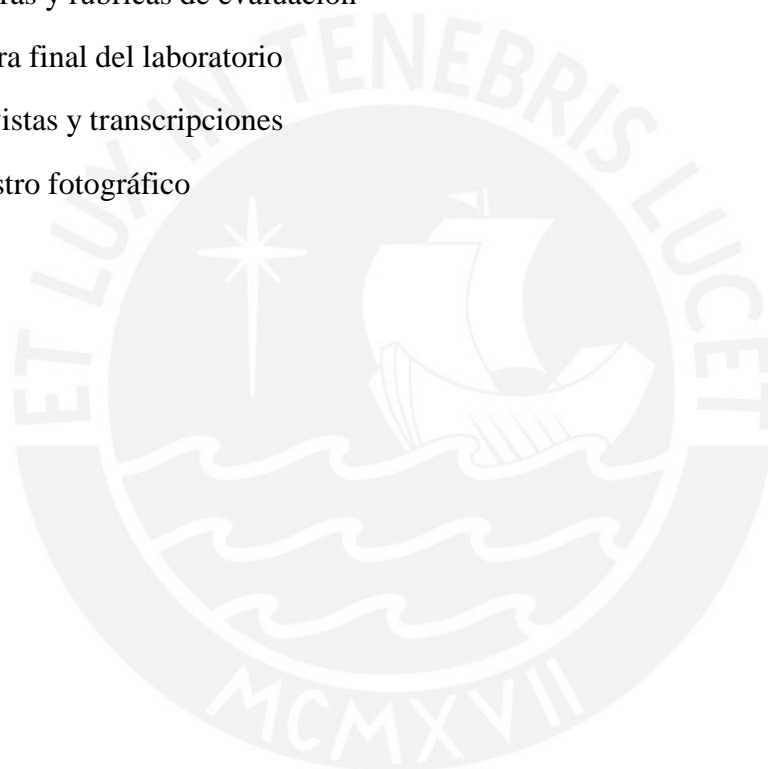
Figura 24. Décima sesión de laboratorio: revisión y asesoría del material creativo.	181
Figura 25. Bitácora de Franco del laboratorio: Primera parte de la secuencia espacial del texto de Segismundo.	182
Figura 26. Onceava sesión de laboratorio: presentación dramática de Segismundo.	184
Figura 27. Octava sesión de laboratorio: exploración del texto dramático a través de la euritmia.	187
Figura 28. Bitácora de Carla del laboratorio: Poema del movimiento y las palabras.	189
Figura 29. Décima sesión de laboratorio: Exploración de las cualidades de Chéjov.	190
Figura 30. Bitácora de Carla del laboratorio: Trazos de exploración.	192
Figura 31. Onceava sesión de laboratorio: presentación dramática de Masha.	193
Figura 32. Décima sesión de laboratorio: Exploración de las cualidades de Chéjov.	197
Figura 33. Bitácora de Gianella del laboratorio: Dibujo de imágenes tangibles	199
Figura 34. Décima sesión de laboratorio: secuencia eurítmica basada en el diálogo de la Gaviota.	201
Figura 35. Sexta sesión de laboratorio: secuencia de evolución.	203
Figura 36. Bitácora de Gianella del laboratorio: Admiración eurítmica.	204
Figura 37. Décima sesión de laboratorio: secuencia eurítmica basada en el texto de Psicosis 4.48.	207
Figura 38. Onceava sesión de laboratorio: presentación eurítmica basada en el texto de Sarah Kane.	210
Figura 39. Bitácora de Diana del laboratorio: Trazos de exploración.	211
Figura 40. Onceava sesión de laboratorio: representación teatral del fragmento de la obra Psicosis 4.48.	213
Figura 41. Décima sesión de laboratorio: preparación para la secuencia eurítmica.	216
Figura 42. Bitácora de Darsi del laboratorio: Primer poema de euritmia.	217
Figura 43. Décima sesión de laboratorio: preparación para la secuencia eurítmica.	218
Figura 44. Octava sesión de laboratorio: trabajo de mesa con los texto dramático a través de la euritmia.	221
Figura 45. Octava sesión de laboratorio: trabajo de campo con los textos dramáticos a través de la euritmia.	224





## ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1. Flyer de la convocatoria	244
Anexo 2. Cuestionario inicial	245
Anexo 3. Cronograma del laboratorio	250
Anexo 4. Protocolo de bioseguridad	251
Anexo 5. Textos dramáticos para el laboratorio	252
Anexo 6. Rúbricas de evaluación	253
Anexo 7. Bitácoras y rúbricas de evaluación	254
Anexo 8. Muestra final del laboratorio	255
Anexo 9. Entrevistas y transcripciones	256
Anexo 10. Registro fotográfico	257



## INTRODUCCIÓN

“La verdad debe estar presente en la naturaleza; y también en el arte. La verdad de la naturaleza brilla hacia el espíritu: el espíritu brilla desde la verdad en el arte” (Steiner, 2017, p. 16).

Lancemos algunas preguntas: ¿quién eres? ¿Quién soy? ¿Qué somos? ¿Cómo nos podríamos definir? ¿Cuáles son nuestros propósitos en este mundo? ¡Vaya preguntas incesantes! Desatan el infierno de la agonía existencial. Vislumbra la necesidad de concebirse como individuo. Quizá en esta investigación podamos responder estas preguntas. Quizá no respondamos ninguna. ¡Qué más da! ¡Todo es conjetura! Todo este acto lógico de entender el mundo se teje en pequeñas figuras que representan la fonética de nuestra comunicación: la palabra. La que ha hecho direccionar potencialmente el futuro de la civilización humana. De esta herramienta surge nuestra época contemporánea. Comunicadora de conocimiento. Así también, vemos al verbo fluir incesantemente en cada hoja de esta investigación. La palabra se explica por sí misma. Petrificadora de todo acto sináptico del ser humano que convierte de ella en su fantasma. Fantasma por la cual hace mantener vivo el conocimiento a quién la lea, pero muerta para quién la escribió en cada métrica andante de la hoja. Las palabras se articulan en un imaginario colectivo que pretende compartir y conservar el conocimiento a través del lenguaje verbal. De todas formas, habiendo explotado el poder del verbo, ¿podría ser todo esto cierto? ¿Fuera del habla nada tendría sentido? Aunque viéndolo desde otro lado, ¿qué cosa tendría sentido? ¿Y es que acaso la palabra es el único articulador comunicativo? Una pregunta que quizá pueda iniciar con esta investigación. Aunque de todas formas no tendría sentido. Pero, ¿en qué sentido no tendría sentido? ¿De dónde parte la lógica? ¿Y es que la razón solo se ejerce en la palabra? ¿No existe algún enemigo natural de la palabra? ¿Alguna oposición de ella? Las dudas siguen, pero no importa lo que hagamos, todo está en el margen de la palabra. Pues parece que confiamos por completo en ella y le dimos toda

potestad de la realidad de cada uno. ¡La palabra! ¡El *logos*! El poder humano se ha basado en esta antigua herramienta. La posibilidad de comunicarnos y generar ideas de ellas. Manifestar nuestras necesidades. ¿Qué seríamos sin ellas? Nos hemos posicionado como reyes del mundo porque tenemos la cualidad de etiquetarnos y diferenciarnos. La palabra engendra su semántica y traduce a la naturaleza en fríos signos. Signos que imitan a la voz articulada. ¡Qué gran capacidad nos ha dado la naturaleza para poder entenderla a sí misma! ¿Y es que en realidad la palabra es un don? Tiene la capacidad de transmitirnos historias, imágenes y fantasías. La palabra crea y nos dice lo hermoso del mundo en un acto poético que lo sintetiza y nos brinda su entendimiento. Pero si suponemos la afirmación anterior, el hecho de que la palabra sustraiga a la naturaleza para definirse como tal, ¿no mataría cualquier acto puro que percibimos de la naturaleza? ¿No es en ese caso la palabra destructora de cualquier manifestación pura? Pues, viéndolo desde otra perspectiva, la palabra solo desmiembra, desvirtúa y etiqueta el valor de cada pieza que se compone en nuestros sentidos y las convierte en crudas imágenes. En ese caso, la palabra sería la enemiga mortal de cualquier ser humano que busca su libertad. Aunque otros podrían afirmar que en realidad el cuerpo es el verdadero enemigo. Los platónicos llamarían al cuerpo como la cárcel del alma. ¿Qué sucede con el cuerpo? ¿Cómo podría ser tan malo tener un cuerpo? ¿Es acaso más malo que la palabra? ¡Pero si el cuerpo no habla! -Diría uno- solo vive, respira y se mueve. ¿Moverse? Dije ¿movimiento? ¡Sí, el cuerpo se mueve! ¡Vaya descubrimiento! ¿Y por qué no habla? Tal vez sí hable, pero no sé cómo. Podría decir que el cuerpo puede hablar como las cuerdas vocales lo hacen. Las cuerdas vocales se mueven. El cuerpo también se mueve. A través de ese principio, el cuerpo también habla, porque se mueve. ¡Hurra! ¡El cuerpo habla! ¡El cuerpo se mueve! El movimiento es la línea en la que el cuerpo puede interactuar con su entorno. ¡Vaya viaje! Bueno, no importa si el cuerpo se mueve o habla. ¿Es acaso relevante proponer la importancia del lenguaje corporal al mismo nivel que el del habla? Con mucho afán de

responder esta última pregunta planteada, seguimos aquí, hablando con las palabras y no con el movimiento. ¿Podría en algún momento el movimiento hablar en el papel, en lugar del verbo? ¿Puede acaso el movimiento ser registrado como lo hace el habla a través del texto? Pobre el destino del cuerpo. Invisible quedas ante su majestuosa belleza en el espacio. ¡Muévete una vez más y mata todo deseo de hablar!... ¡Vamos! Ofréceme un cálido y amigable movimiento... ¡Eso!... ¡Sí!... ¡Muevete!... ¡Sigue!... Por favor, una vez más... ¡Encantador!... ¡Qué hermoso te mueves!

Parece ser que esta introducción busca provocar, cuestionar, ser sincera y justa ante las cualidades que se verán en esta investigación. Hacer pertinente un estirón a la tela entretejida del mundo académico y las artes escénicas, para así lograr señalar las tramas que quizás podrían ser bordadas con mayor precisión. Esta introducción solo ha buscado direccionar las sensaciones por las cuales esta investigación ya había atravesado en medida que se hacía realidad el presente trabajo. Por otro lado, cuestionemos la palabra, el verbo, en el arte. Pues, se podría decir que se convierte en un acto artístico cualquier acción humana que busque articularse en la propia identificación de su mundo. La palabra, más allá de su herramienta comunicadora, genera su arte: la literatura. Lo mismo sucede con el habla, que a través de la recitación, la oratoria o el canto, se desenvuelve el arte de hablar. Eso también podría decirse del cuerpo, la capacidad de la danza, el teatro o la gimnasia tienen cualidades artísticas, así como la euritmia. Perdón ¿dije euritmia? ¿Qué es eso? Creo que lo escuché en algún lado. Reviso, rebusco, investigo y... ¡voilà! E-U-R-I-T-M-I-A: arte del movimiento. Otra vez el movimiento, pero esta vez en un arte. La euritmia...

Siguiendo la historia occidental sobre el cuerpo en los últimos cien años, se podría mencionar que se ha posicionado al cuerpo como la culpable pecadora. La encarnación física del cuerpo que se establece como la prisión o el vehículo que el espíritu debe transitar para llegar a superarse. ¿Y es que ello se asemeja al pensamiento platónico de dicha afirmación?

El mundo ideal era el lugar más puro en el que muchas sociedades, a lo largo de la historia, han logrado prevalecer. ¿Cuáles serían sus necesidades? ¿Con qué fin? La llegada de la modernidad ha posicionado al cuerpo en un peor lugar de lo que estaba. ¿O es que en realidad nunca estuvo mal? El llamado de guerra a la humanidad con la naturaleza, lo salvaje con lo doméstico, ha llevado al cuerpo a ser parte del símbolo de la animalidad. Afirmación intencionalmente realizada para incitar tu propia opinión, querido lector y querida lectora. El instinto: todo acto natural del cuerpo biológico va en contra de la razón, en la que la propia palabra elucubra. No bastó hasta el poder del arte y su necesidad de vincularse con su humanidad nuevamente. La presencia del cuerpo y todo poder adquisitivo de las divinidades ideales, comenzó a tener un valor diferente: el cuerpo como el carácter ideal al acercamiento divino de cada individuo. El surgimiento de un nuevo arte se aproximaba. La llegada de la euritmia pudo haber sido inminente para su época. Se podría decir que la euritmia, desde sus fundadores y como un arte del movimiento, se estableció en el siglo pasado como el arte que buscaba valorar el poder integrador de cada ser humano para su libertad. Hoy en día la euritmia se ha desarrollado y se ha abierto a diferentes campos. La euritmia, desde lo pedagógico, lo terapéutico, lo social y hasta lo dramático, se ha empeñado en abarcar las vertientes creadoras que le son posibles intervenir por medio del movimiento. En este caso, se verá cómo la euritmia artística se adentra en un acto pedagógico al mundo del teatro. Ver la posibilidad de cómo un arte tan nuevo como la euritmia le podría brindar herramientas, perspectivas o elementos creativos para un arte tan antiguo como el teatro. Las posibilidades de juego, lo moldeable que suele ser el teatro, recibirá en sus manos las capacidades que engendra la euritmia en su entendimiento como arte del movimiento. La palabra, los colores, el espacio, la música y entre otros lenguajes no-verbales se desarrollarán en el teatro a través de la euritmia como una herramienta que potencia los estados por los cuales un artista como la actriz o actor de teatro debe entender en su trabajo creativo. Asimismo, se verá cómo el

desarrollo de este arte en el teatro desencadena otras implicaciones. Sí, una de ellas es sobre la educación somática. Su intervención le dará el valor posible entre un diálogo del cuerpo con lo artístico. Se manifestarán las posibilidades de juego, reflexiones y puntos de vista sobre cómo la euritmia provoca una revolución en el entendimiento del arte dramático. De ese modo, se cree que esta investigación opta por buscar y definir las causas por las cuales la euritmia realza en su práctica artística un nuevo horizonte al teatro y a sus estudiantes. Finalmente, ¿qué acto y aspecto de la euritmia podría acompañar al desarrollo del arte dramático?



## **CAPÍTULO 1: PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN**

### **1.1. Tema**

El uso del arte de la eurytmia de Rudolf Steiner como herramienta potenciadora de lo sensible-suprasensible para el desarrollo de la consciencia somática del estudiante de actuación.

### **1.2. Tipo de investigación**

La presente investigación aborda a la eurytmia y el teatro conjuntamente, las cuales generan así un conocimiento a nivel cognitivo y corporal, de ese modo esta investigación sería desde las artes, ya que se evaluará la práctica artística por medio de un laboratorio de investigación.

### **1.3. Motivación personal**

Durante toda mi carrera universitaria, siempre he tenido un sumo interés en las teorías y técnicas de la actuación por medio de la práctica. En lo personal, me llama la atención cómo distintas disciplinas pueden entretenerse y dialogar en la práctica actoral. La psicología, la filosofía, las neurociencias, las ciencias sociales, las ciencias naturales, entre otras, son los campos por los cuales me hubiese gustado estudiar o al menos abordar, en caso de no haber ejercido mis estudios en actuación. Observo que el teatro, o la práctica misma para la ejecución de la actuación, me brinda distintas posibilidades de percibir y jugar con dichas disciplinas. Ante los principios de estos intereses, en mis primeros años de carrera, pude acercarme al estudio de la actuación del teórico Mijail Chéjov, el cual vislumbró mis necesidades para entender las bases de la actuación. Mi ligera obsesión de entenderlo todo, me llevó a una investigación profunda del trabajo de Chéjov, su vida, su trabajo, sus ideas y, finalmente, sus influencias. A través de ello, pude encaminarme en las teorías y conocimientos de uno de los mayores autores que influenciaron a Chéjov: Rudolf Steiner.



En la biblioteca de la universidad había distintos libros de Steiner afortunadamente. Cuando los pude revisar, llamó mi atención por las diferentes disciplinas que abordaba y todas ellas llevadas en la comprensión del ser humano por medio del arte. A partir de mis previas investigaciones sobre Steiner, siempre aparecía la palabra *Euritmia*. En su momento no lo comprendía, hasta que llegué a fondo sobre el tema. Entender la euritmia fue un reto constante, ya que toda su práctica estaba codificada en los propios pensamientos y teorías que postulaba Steiner en su disciplina fundada: la antroposofía. Todo ello me llevó a encontrar un gusto por seguir sabiendo más sobre los asuntos de la antroposofía y, por ende, de la euritmia.

A partir de ese momento, mis acercamientos a la euritmia comenzaron a hacerse más agudos. Pude abordarlos a través de su práctica y teorización con profesionales de la euritmia, es decir euritmistas. Ellas me brindaron las prácticas necesarias para asimilar y conocer, en mayor medida, la magnitud de cada trabajo. Asimismo, tuve la oportunidad de ir vinculando dichas prácticas de la euritmia con el trabajo del teatro. Cómo las capacidades que te brinda la euritmia sobre la consciencia del espacio, el cuerpo, el movimiento y tus pensamientos se integraban en el desarrollo de un arte multilingüístico. Ello me hizo recordar y vincularlo con la práctica de la educación somática, que, personalmente, llevaba abordando en distintas experiencias de investigación personal. En ese sentido, me vi con la necesidad de replicar dichas experiencias en un proceso de investigación que recaiga en un grupo humano para el desarrollo de nuevos caminos para el acceso de las prácticas actorales.

En resumen, y en primera instancia, mi investigación se desarrolla a partir de un acercamiento e interés sobre la técnica de Mijael Chejov como estudiante de actuación. En segundo lugar, mi curiosidad sobre las ideas antroposóficas de Rudolf Steiner sobre el arte y la función que tiene en el ser humano. En tercer lugar, me interesa la pedagogía actoral, ya que permite acceder a una interdisciplinariedad desde el teatro. En cuarta instancia, me interesa el desarrollo de la educación somática en los estudiantes de actuación como un medio

de reconocimiento y potenciación del principal instrumento actoral: el cuerpo. Por último, tengo un particular interés en la euritmia, ya que gracias al haber vivenciado este arte en mí, pude reconocer sus beneficios e implicancias que podrían desarrollarse dentro de la actuación. A través de esos intereses, me vi motivada a realizar la presente investigación que me permitirá integrar estos cinco intereses, con el fin de adentrarme aún más en cada mundo y plasmar mis actuales curiosidades.

#### **1.4. Justificación**

Dentro de los aportes académicos, pienso que esta investigación brindará la posibilidad de conocer nuevas herramientas, temas, conceptos, estéticas y caminos de creación artística gracias al arte de la euritmia y la educación somática como parte de la formación actoral. Estos acercamientos interdisciplinarios ofrecerán nuevos vínculos de estudios por medio de la interacción de sus conceptos y teorías que convergen dentro del área de la actuación y cuya documentación prepara nuevas vertientes para el desarrollo de futuras investigaciones en Artes Escénicas. Además, esta investigación pretende que actrices y actores en formación prueben nuevas disciplinas y que contribuya en su cultura general de actores.

Por otro lado, esta investigación pretende demostrar que el conocimiento y la práctica de la euritmia puede brindar un proceso sensible-suprasensible necesario para el desarrollo de la consciencia somática. Esta integración exploratoria de ambas disciplinas, la euritmia y la educación somática, traería los siguientes beneficios a los estudiantes de actuación: la propiocepción, el desarrollo de la presencia escénica, la imaginación activa, mayor conciencia espacial y versatilidad expresiva. En definitiva, esta investigación pretende brindar herramientas para potenciar el rol creador del estudiante de actuación.

Se ha podido ver exploraciones cercanas a la presente investigación, que relacionan el arte de la euritmia con la pedagogía y con otras artes, como la música, la danza, la pintura, la

escultura y la arquitectura. Asimismo, se ha podido ver que la euritmia ha ejercido una influencia en el desarrollo de estas disciplinas en la adquisición de nuevos elementos estéticos, filosóficos, pedagógicos y técnicos en cada área investigada. En ese sentido, quedaría por hacer dialogar la euritmia con la pedagogía actoral, ya que puede ofrecernos diferentes resultados y las cuales significarán un aporte a la investigación en artes escénicas.

### **1.5.Estado del arte**

La presente investigación se está construyendo a partir de diversas fuentes teatrales e interdisciplinarias (la danza, la música y la euritmia), las cuales han contribuido a facilitar el desarrollo de distintos conceptos, términos, elementos y autores. Pese a encontrar una limitada cantidad de material bibliográfico sobre la relación del teatro y la euritmia conjuntamente que pueda ayudar a esta investigación, se pueden rescatar otras investigaciones que han trabajado con la euritmia en función a otras artes y la propia educación artística escolar. Es necesario mencionar que hasta la fecha no se ha encontrado alguna investigación que dialogue entre la euritmia y el teatro a nivel práctico, como, por ejemplo, lo que pretende desarrollar esta investigación.

Esta investigación tomará en referencia algunas investigaciones como *La euritmia, como estrategia didáctica: el ritmo en la música como proceso de formación de bandas musicales juveniles*, por Germán Rusinque (2019); y *La euritmia como recurso pedagógico en la formación coral de niño y jóvenes en Venezuela*, por Pablo Morales (2009). Ambas investigaciones parten de la euritmia como una herramienta para las artes escénicas, específicamente, para la música. Así también hay investigaciones como *La euritmia en la comunicación no verbal de los niños y niñas de 4 a 5 años de la escuela educación general básica Julio Enrique Fernández de la parroquia Izamba, de Iturugua*, por Andrea Mañay Tipán (2016); y *Euritmia: un camino experimental para la educación inicial*, por Diana Bolívar (2016), que aplican la euritmia dentro del desarrollo pedagógicos en el área de la

expresión corporal. Estas investigaciones ayudarían a guiar y observar qué implicancia, beneficios y desventajas se han encontrado desde la euritmia en cada disciplina aplicada, así como también significará una orientación metodológica que pueda ser efectuada en esta investigación.

Como se puede ver, en la mayoría de las investigaciones expuestas, se plantea la importancia de acudir a especialistas, en este caso, a euritmistas calificados que pueden instruir, guiar y apoyar en las áreas que se quieren trabajar en la propia investigación, ya que el trabajo de la euritmia aborda una amplia gama de elementos de creación y sin un guía profesional, quizá la investigación podría verse perjudicada. Los resultados de estas investigaciones, por el lado de los beneficios de la euritmia, muestran una mayor conciencia del individuo por medio de su cuerpo y su entorno; un mayor desarrollo en la capacidad de escucha musical, motora y sensibilidad espacial; así como también propicia los estados de creatividad, trabajo en equipo y presencia escénica.

En aquellas investigaciones revisadas que partían de procesos pedagógicos, se ha podido encontrar solo una desventaja: el tiempo. Se plantea que para el aprendizaje de la euritmia se necesita idealmente un periodo de ejecución mucho más largo que en el que se hace en las propias investigaciones para adquirir todos los beneficios que son planteados en cada investigación. Esto no quiere decir que, en los trabajos prácticos de cada investigación, por el límite de tiempo que se ven obligados a tener, no podrían concluirse de forma completa, más bien solo tienen el tiempo aceptable como para presentar resultados referenciales que busquen proponer a la euritmia, dentro de cada área de investigación abordada, como una herramienta establecida en los programas de estudio. En líneas generales, estas investigaciones concluyen en sus hallazgos beneficios en los recursos pedagógicos que otorga la euritmia como un elemento eficaz de aprendizaje si es que es ejecutada de forma guiada y en un periodo continuo.

Por otro lado, esta investigación encuentra útil otras investigaciones abordadas entre la euritmia y la arquitectura como *Hacia una espiritualización de la materia a través de la arquitectura, estudio y aplicación del método eurítmico de Rudolf Steiner como herramienta para la observación y creación arquitectónica, en conversación con las de la modernidad*, por Consuelo Vallespir (2005); y *La euritmia y sus disoluciones. Las dimensiones del número en música y arquitectura*, por María Isabel Gabarró (2013). Estas investigaciones podrían favorecer como referencia al uso conceptual que puede ser aplicado entre los términos de la euritmia en la arquitectura como un símil para el empleo de una mejor descripción metódica en la investigación que se trabajará. Así, también se aplicaría el trabajo de investigación que estén relacionadas desde el arte del movimiento (la euritmia y la danza) con la educación somática como “El eterno aprendizaje del soma: análisis de la educación somática y la comunicación del movimiento en la danza”, por Rosana Barragan Olarte (2007), que muestra la convergencia del diálogo del arte del movimiento dentro de la educación somática por medio de sus conceptos y técnicas de propiocepción; de modo que ello podría ser efectuado dentro del teatro y el estudiante de actuación a través de la euritmia, promoviendo la importancia de estimular la cinestesia para fomentar la reeducación de la consciencia somática.

Las investigaciones comentadas son usadas para fortalecer aspectos de esta investigación como punto de referencia entre los temas aplicados de la euritmia con las artes escénicas, las artes plásticas, la arquitectura, la educación somática y la educación básica dentro de investigaciones de carácter práctico, teórico, histórica y mixta (cualitativa y cuantitativa). Asimismo, podemos rescatar que todas las investigaciones concluyen con hallazgos positivos, ya que el uso de la euritmia, como una herramienta funcional en cada disciplina aplicada, promueve la estimulación física, presencia escénica, agudez en la propiocepción, trabajo colectivo, sensibilidad con su entorno e incitación al uso de la

imaginación. Además, se propone una interacción entre métodos y conceptos desde la euritmia que dialogan eficazmente con cada área de estudio. De ese modo, podemos concluir que el presente proyecto, a diferencia de estas otras investigaciones, se enfocará en el uso de la euritmia como un recurso pedagógico dirigido al estudiante de actuación de forma directa y el cual incorpora el enfoque de lo sensible-suprasensible y de la consciencia somática para el desarrollo del aprendizaje actoral.

## **1.6. Glosario conceptual**

El espacio para este glosario conceptual es con el fin de identificar, de manera resumida, alguno de los conceptos que se abordan en la presente investigación. Esto a su vez, permite que el lector o la lectora pueda familiarizarse con mayor seguridad con los términos que se usarán en cada capítulo. Asimismo, es bueno resaltar la importancia de entender los conceptos desde la propia profundización que la presente investigación ha realizado. Entendiendo ello, se deja presente algunos de los conceptos que esta investigación abordará a lo largo del proceso.

En cuestiones de la elección teórica, se considera que existe una relación entre todos los términos que se abordarán en dicha investigación. Cada una ha sido elegida por las proporciones conceptuales que ofrecen para explicar cada fenómeno aplicado en la presente tesis. La *euritmia*, como el principal fenómeno de estudio, que, vinculado con lo *sensible-suprasensible*, permite esclarecer los motivos necesarios de la práctica de este arte. Por otro lado, como el estudio de este arte está dentro de los estudios de las artes escénicas y, en específico, con el teatro, se vinculará los conceptos de *sensibilidad artística* y *ego superior* como un articulador que dialogue entre los conceptos de la euritmia con el teatro. Asimismo, para lograr la comprensión del segundo fenómeno de estudio, es decir la *educación somática*, se hará uso principalmente del concepto *consciencia somática*. Luego se hará uso de los términos de *mente* y *lenguajes no-verbales* como un medio por el cual se pueden plasmar las

ideas necesarias para generar conexiones sobre la eurytmia y los puntos por los cuales se trabajaría en la experimentación con actores y actrices de teatro.

### **1.6.1. Eurytmia**

En primera instancia, este trabajo se sustentará a partir del término *eurytmia*, que es, en principio, el término acuñado a la disciplina de la antroposofía aplicada. La eurytmia proviene etimológicamente de las palabras *eu* que significa bueno o bello y *rytmia* que significa con ritmo o armonía. En ese sentido, la antroposofía define a la eurytmia como un arte del movimiento. Si bien este arte nace desde las ideas antroposóficas de Rudolf Steiner, fue con la ayuda de su esposa, Marie Steiner-von Sivers, que la eurytmia adquirió un lugar como disciplina en tres áreas: pedagógica, terapéutica y artística. Sin embargo, existen nuevas investigaciones y terminologías que buscan difundir el arte de la eurytmia desde la academia como desde la práctica artística misma.

La eurytmia consiste en el trabajo de hacer visible la música y la poesía por medio del movimiento coreográfico de forma grupal o individual. Para ejecutar este arte, el eurytmista hace uso de su gestualidad para expresar fiel y verídicamente la pieza artística de la música y/o de la poesía trabajada. En ese sentido, la eurytmia se desenvuelve a través del gesto corporal y coreográfico del artista que es generado por la experiencia auditiva que surge de la musicalidad y del verso, ya que ambas piezas artísticas son interpretadas mientras el eurytmista dialoga con el espacio a través de su gestualidad. Con ello, esta investigación abordará a la eurytmia como el campo de estudio central para comprobar los efectos artísticos-pedagógicos que podría ofrecer al estudiante de actuación.

### **1.6.2. Sensible-suprasensible**

En segunda instancia, este trabajo se sustentará a partir del término de *sensible-suprasensible* planteado dentro del arte de la eurytmia y que proviene de la influencia del movimiento antroposófico creado por Rudolf Steiner. Steiner busca desarrollar una

comprensión global del hombre con el mundo por medio de la integración de la voluntad, las emociones y la razón, capacidad por la cual el artista agudamente accede al crear. Para ello, Steiner postula en su libro *La filosofía de la libertad* (1999) que el humano, en esta respuesta ante la relación con su entorno, se sostiene en tres aspectos: la intuición, el sentimiento y el pensamiento. Cabe mencionar que estos tres elementos dialogan entre sí en una suerte de construcción de la realidad por parte del individuo.

Steiner critica la separación y alejamiento que se ha hecho del estado de la mente, cuerpo y espíritu, con ese afán social que jerarquiza a la razón por encima de cualquier otro aspecto de la experiencia humana. Entonces, para él, debido a esta jerarquización de la razón, se percibe la realidad de forma incompleta. En ese sentido, Steiner sostiene que es necesario integrar estos tres aspectos del humano y, de esa forma, encontrar un acercamiento al mundo suprasensible por medio de la sensibilidad.

Asimismo, para una interacción y concientización de este estado suprasensible a través de las sensibilidades, se necesita un trabajo unísono entre la mente, el cuerpo y la voluntad. Estos aspectos los desarrolla a profundidad en la pedagogía Waldorf y, específicamente, en el arte de la eurytmia, que, para fines pedagógicos, es una herramienta de sensibilización, con el fin de concebir el mundo de la manera más amplia e íntegra posible. A esta capacidad de concebir el mundo desde la integración de la mente-cuerpo-voluntad, Steiner la define como *sensible-suprasensible*. En ese sentido, la eurytmia se presenta como un arte del movimiento que tiene como objetivo el trabajo de lo *sensible-suprasensible* de cada individuo. A diferencia del poeta, que imagina y plasma de forma literaria su sensibilidad, el eurytmista, dentro su trabajo concretamente en el arte toma la pieza artística plasmado del poeta o del músico para luego materializarlo por medio del movimiento, la imagen, el espacio y el tiempo.



### **1.6.3. Sensibilidad artística**

Por otro lado, este trabajo se sustentará de forma teórica en el término *sensibilidad artística* desarrollado por Mijail Chejov en su libro *Al actor sobre la técnica de actuación* (1987) en el cual sugiere que la sensibilidad artística es la habilidad de desenvolver un verdadero estado creativo en el actor. Para lograr este estado creativo, se debe reconocer y trabajar conjuntamente con su cuerpo y mente (la psicofísica del actor); luego este trabajo lo ayudará a potenciar su imaginación creativa alcanzando, por ende, un estado de sensibilidad artística. No obstante, una de las motivaciones ante el planteamiento de este término por Chejov es inspirada, en primera instancia, por el trabajo de Rudolf Steiner sobre los asuntos de su filosofía antroposófica. En ese sentido, podemos atribuir el término *sensibilidad artística*, aplicado en la actuación, como un medio que dialoga con el término *sensible-suprasensible*, aplicado dentro de la euritmia, como una conjunción que dialoga con los objetivos que busca cada arte en función al uso determinado del artista con su medio artístico.

Estos tres primeros conceptos ayudarían a esta investigación a sostener su objetivo principal relacionando la euritmia en función al proceso creativo del estudiante de actuación. Esto se debe a que, desde los planteamientos de Steiner sobre su filosofía antroposófica, plasmadas en el desarrollo de su arte de la euritmia y también inspiradas en el desarrollo pedagógico teatral de Chejov, se fomenta un sustento coherente ante dicha hipótesis planteada por esta investigación y su proyección en el planteamiento de laboratorio. Esto llevaría a que los términos jueguen un papel importante para la explicación y comprensión en este tema de investigación.

### **1.6.4. Mente**

Por otro lado, y dentro de la línea de la antroposofía, Steiner sostiene que dentro del humano los aspectos del sentimiento y el pensamiento se desenvuelven en una especie de espacio abstracto, que formula y crea una serie de ideas, conceptos, imágenes, significados y

emociones que son desarrolladas en nuestra *mente*. En ese sentido, esta investigación también abordará el término de “mente” como un espacio ejercido por la consciencia que nos lleva a delimitar una realidad.

Este término es trabajado también por autores como David Chalmers en su libro *La mente consciente* (1996), el cual justamente busca conceptualizar lo que definiría la consciencia dentro de lo que se representa el llamado *mente*. Ello favorece al trabajo de investigación a tratar de seguir desarrollando la crítica de cuerpo-mente y la experiencia subjetiva y objetiva como asuntos de igual reconocimiento dentro del trabajo creativo del artista teatral.

Para tener una cercanía del término *mente*, relacionado al mundo artístico, se trabajará también con el autor Elliot Eisner que habla, en su libro *El arte y la creación de la mente* (2002), sobre cómo el término *mente* podría estar más cercanamente ligado al arte que cualquier otra área de estudio ejercida. Es así que Eisner sostiene que la práctica del arte nos lleva a la comprensión de nuestras experiencias (relacionadas a nuestro entorno) a niveles subjetivos como objetivos y, por tanto, aporta a la consciencia del individuo. En ese sentido, vemos que este término, aplicado en el proceso artístico, fomentaría una mayor disposición y consciencia en el desarrollo sensible de un estudiante.

#### **1.6.5. Consciencia somática**

Ahora bien, esta investigación también abordará el término *consciencia somática* que es aplicado dentro de la educación somática. Para ello, tenemos autores principales como Thomas Hanna (1988) que plantea la idea de *consciencia somática* como un estado de atención y comprensión sobre las acciones que hace el cuerpo del individuo por medio del movimiento. Es decir que, para Hanna, el soma representa la autopercepción física-mental que tenemos de nuestro cuerpo. Por ende, Hanna plantea que la consciencia somática representa una capacidad del humano en atender voluntariamente sobre su proceso somático.

Este proceso ayudaría en el laboratorio para que el individuo pueda acercarse con mayor detalle al funcionamiento de su cuerpo en movimiento con el trabajo de la euritmia, permitiendo concientizar el trabajo de sus acciones físicas al momento de trabajar con la euritmia. En ese sentido, el desarrollo de esta consciencia somática no solamente tiene una importancia en la vida cotidiana del ser humano, sino que también podría ayudar y potenciar el trabajo específico que existe del cuerpo en los artistas escénicos como el danzante, el actor y hasta el cantante, ya que la autopercepción percibida desde la consciencia somática promueve la reeducación del sistema nervioso y, por ende, una agudeza en el control de cada músculo del artista. En consecuencia, este concepto favorece por su importancia en ambas disciplinas estudiadas dentro de esta investigación de carácter escénico y de movimiento.

#### **1.6.6. *Ego superior***

Mijail Chéjov, influenciado por las ideas de la Antroposofía de Rudolf Steiner, propone el término *ego superior* y lo define como el lugar en donde se determina el espacio de la imaginación creativa de la actriz o actor. Chejov propone una diferenciación entre un Yo cotidiano y un Yo creativo. Dicha bipolaridad es planteada para que el actor y actriz comprendan que su capacidad imaginativa es el centro de todo proceso creativo. Para Chéjov, los actores no se limitan a recrear sus propias experiencias de vida, sino que acceden a un lugar más amplio, asumiendo las imágenes que el mundo les da, al margen de sus vivencias personales, para entrar en diálogo con el personaje. Es a través del concepto de *ego superior* que Chéjov se opondría a la propuesta del método de Stanislavski, pues mientras que el padre del teatro contemporáneo proponía la evidencia personal del actor como materia de creación, contrariamente el discípulo proponía la capacidad imaginativa que surge del ego superior para la creación del personaje. En ese sentido, la capacidad imaginativa es, en definitiva, el motor principal que potencia el trabajo del actor y por lo que se define en la actuación como un arte.

Por todo lo explicado anteriormente, este concepto es fundamental para esta investigación, ya que hace comprender, desde la mirada de Chéjov, cómo la consciencia somática del actor no es importante por su virtuosismo, sino porque le permite acceder, gracias al *ego superior*, a ese lugar de imaginación potente. Es por ello, que el concepto de *ego superior* direccionará la importancia de reconocer la consciencia somática, desde su capacidad imaginativa, en sus procesos de creación.

#### ***1.6.7. Lenguaje no-verbal***

Asimismo, para acercarnos en mejor medida a los asuntos que conllevan el término *lenguaje no-verbal* dentro del mundo del arte, se buscará abordar el trabajo que es planteado por Julie Barnsley en su libro *El cuerpo como territorio de rebeldía* (2008), centrándonos en su capítulo *Cuerpo, poder y mentiras*, ya que justamente desarrolla una crítica en este proceso de división conceptual en el mundo occidental entre cuerpo-mente y el cual buscará reconocer el cuerpo, por medio de la danza, como un medio importante dentro del desarrollo del lenguaje. Ello fortalecerá el reconocimiento y el trabajo de la consciencia somática que aborda esta investigación como también incluirá fomentar de mejor forma la interacción del cuerpo en el teatro eficazmente.

En ese caso, la presente investigación asume al individuo por analizar como estudiante de actuación, ya que suponiendo el término de la *mente* como un elemento que es propia de la conciencia y que, de ella, mediante los niveles de experiencias que imparta la eurytmia en el desarrollo somático del estudiante de actuación, favorece el uso del término *cuerpo-mente* como un conjunto no polarizado, como ha sido mencionado por las autoras anteriormente. Además, estos términos justifican el uso de la eurytmia como una herramienta pedagógica hacia el acercamiento de lo *sensible-suprasensible*, planteado por Steiner, y las cuales dialogan con el término *sensibilidad artística* que buscaba conseguir Chejov desde el teatro.

## CAPÍTULO 2: MARCO CONCEPTUAL

### 2.1. La euritmia de Rudolf Steiner

“La euritmia es un aprendizaje para percibir las leyes de lo viviente” (Zimmermann, 2020, p. 71).

Se relata la historia de la joven Lory Maier-Smits, la primera euritmista. Tras la muerte de su padre en diciembre de 1911, su madre, parte de la asociación teosófica, comienza una conversación directa con Rudolf Steiner, con la idea de conseguirle una profesión a su hija. Preguntas como: ¿es posible que las bases de la antroposofía se puedan plasmar en el movimiento, en la danza? Nacen de ese encuentro. Lory, junto a Steiner, serían los que se enfocaron en averiguarlo. El nacimiento de un nuevo arte del movimiento basado en los impulsos del organismo humano por medio de la palabra será realizado y nombrado como *euritmia* (Zimmermann, 2020, p.11).

A finales del año de 1912, se empieza con las primeras instrucciones eurítmicas. Estas primeras bases, se iban desarrollando a través de la práctica de la joven Maier-Smits. Este reciente arte, después de ser prematuramente elaborado, se comenzó a cultivar y desarrollar en grupos pequeños del medio. Steiner cuenta en una de sus conferencias del año de 1923:

Entonces, al comienzo de la guerra, se hizo cargo de ella la Sra. Steiner [refiriéndose a la euritmia] y así fue sin duda adquiriendo más y más amplitud, pero también contenido. Es realmente sólo desde ese momento que lo que consideramos hoy día como Euritmia vino a añadirse a los primeros principios, dados en 1912 (Steiner, 2005, p. 8).

A partir de ese momento, la euritmia va tomando un perfeccionamiento artístico en sus ilimitadas posibilidades de afinación.

La antroposofía postula, como se verá más adelante, que el arte es el medio por el cual el humano puede manifestar sus estados internos a través del mundo material. Steiner explica:

Las artes nunca han nacido meramente de propósitos humanos concebidos por el entendimiento, ni tampoco han surgido nunca del principio de imitar de un modo u otro a la naturaleza en algún ámbito, sino que han nacido siempre que se han reunido corazones, corazones humanos, que podían recibir impulsos, a realizarlos, mediante esta o aquella materia externa (2005, p. 8).

Se ve, en este caso, que el propósito del arte, para la antroposofía, es la manera en la que el individuo puede acercarse a su humanidad y, a su vez, compartirla.

Ahora bien, las artes se manifiestan en diferentes maneras de expresión como, por ejemplo: la pintura, escultura, el teatro, la poesía y entre otros. Cada una tiene la cualidad de manifestar las ideas del individuo creador y compartirlas hacia los otros individuos. Si bien todo tipo de arte es un lenguaje en su propia naturaleza, Steiner plantea que el arte que principalmente se manifiesta mediante el lenguaje es la poesía. Esto se debe a que el lenguaje, entendiéndolo como la verbalidad y oralidad de las palabras, reside en la escritura poética. Asimismo, las palabras son las herramientas en las cuales el alma puede expresarse. Para Steiner, el lenguaje es de hecho un medio universal de expresión del alma humana (2005, p.11).

La antroposofía propone que el lenguaje, es decir la palabra, contiene un cúmulo de capas surgidas desde el espíritu de cada persona hasta la fisicalidad de ellas al momento de expresarlas. La pregunta del ¿por qué la palabra es tan primordial? Es explicada por Zimmermann:

Es una de las facultades que hace que los seres humanos sean seres humanos. Pero cuando oigo hablar a una persona, no solo oigo “al ser humano”, sino ¡al ser humano individual y único! Así, la palabra es algo que concierne tanto a

cada ser humano como a lo más personal, porque en ella se revela el “Yo” (2020, p. 13).

A través de esta cita se puede decir que la palabra es el vinculador social, es también el catalizador de los pensamientos, es el cómo el individuo puede entenderse a sí mismo y a su entorno.

El desarrollo de la euritmia a través de Steiner y Smits se enfocó en un arte del movimiento que se ocupe de la palabra. Ilse Horny explica:

Los movimientos corporales más finos y más concentrados que el hombre es capaz de realizar son aquellos que, articulando sus pensamientos, efectúa desde la laringe con los vecinos órganos de la voz. Para formar y articular los diferentes sonidos el paladar, la lengua, los dientes y los labios tienen que llevar a cabo los más diversos y sutiles movimientos (2016, p.22).

De ese modo, se puede decir que la capacidad de la oralidad mantiene una relación directa con el movimiento físico del cuerpo para ejecutar los impulsos internos del individuo, para luego ser traducidas en el campo de la sintaxis mental y que finalmente se transmite en la sonoridad.

El lenguaje, descrito como palabra, si lo trasladamos a ojos humanos, sería invisible. Asimismo, la palabra no solo se envuelve en la sonoridad, si no en la gestualidad del cuerpo que gráfica y complementa las intenciones del individuo. Steiner postula que “en la conformación del movimiento se halla aquello que es más bien mera expresión de lo que quiere decir el alma por medio del lenguaje visible” (2005, p. 26). De esa manera, la euritmia se desarrolló en la fiscalización del lenguaje visible, es decir el gesto, que traduce el lenguaje invisible, es decir la oralidad de las palabras. Asimismo, en el posterior desenvolvimiento de este arte, que asume la palabra como lenguaje invisible, también lo expresa en la música, ya que de ella se contiene en lo que sencillamente no se ve, sino se oye. Para ello, la euritmia

también procura desarrollar su arte a través de la traducción al lenguaje visible, lo invisible de la música.

Hoy en día, la práctica de la euritmia se ha podido diversificar en gran parte del mundo debido a la propia filosofía de la antroposofía y sus objetivos prácticos que se relacionan con el movimiento y la consciencia humana. La integración de lo volitivo, las emociones y el pensamiento serán el desarrollo por el cual la euritmia plantea su trabajo. El objetivo de la euritmia fue y es crear, moldear y esculpir un arte del movimiento que comparta las enseñanzas y objetivos de la antroposofía por medio de la práctica. En ese sentido, es bueno entender cómo la antroposofía plantea los conocimientos humanos a través de su filosofía y las ciencias espirituales que hayan sido legadas al trabajo práctico y teórico de la euritmia. Se verá, en tal caso, las implicancias del movimiento antroposófico para entender a la euritmia.

### ***2.1.1. El movimiento antroposófico***

“El hombre no está allí sólo para formarse una imagen del mundo acabado; es más, él mismo coopera en traer el mundo a la existencia.”(Rudolf Steiner, 1928, p. 45).<sup>1</sup>

El siglo XX fue una época que marcó un rotundo cambio en la sociedad y en la perspectiva sobre los misterios del mundo. Ya a mediados del siglo XIX, el cientificismo comenzó a tener una gran aceptación social y política como parte de los nuevos descubrimientos que alentaban a una distinta forma de entender la naturaleza. En 1840, el científico William Whewell asigna por primera vez el término “científico” en lugar de “filósofo natural”, como era común ser llamado a la persona que ejercía en la ciencia. Eso también llevó a la profesionalización de la ciencia, así como a la institucionalidad de ella, generando un mayor valor al trabajo de la ciencia y a sus aportes (Acevedo-Díaz, 2019, p. 4).

---

<sup>1</sup> Versión original: "Man is not only there in order to form for himself a picture of the finished world; nay, he himself co-operates in bringing the world into existence."



El descubrimiento empírico y el uso del método científico se comenzaron a popularizar hasta llegar al punto de transformarse en la única forma respaldable de generar conocimiento real y verídico. Hasta antes de la revolución industrial, la ciencia tenía un objetivo principal: “Su tarea fundamental consistió en proporcionar el conocimiento necesario para ampliar los horizontes de la visión del mundo y de la naturaleza, parte de la cual es el hombre mismo” (Cañedo, 1996, p. 1). Para lograr estos propósitos, el conocimiento que generaba la ciencia, sobre los fenómenos naturales, debía ser de forma descriptiva para así lograr la objetividad en dichas investigaciones y proporcionar, de ese modo, la menor cantidad posible de filtros subjetivos en la interpretación de los datos recopilados y en sus conclusiones.

La llegada de la industria y su necesidad de optimización abrió camino a la ciencia industrial, el cual plantearía otra forma de ver a la ciencia como una profesión utilitaria a la sociedad moderna más que solo la propia aplicación académica que solía ser ejercida. Históricamente la ciencia industrial surgió en Alemania “durante el último tercio del siglo XIX: industria derivada del electromagnetismo, industria de los tintes basada en la química orgánica, motores de combustión interna como consecuencia de la termodinámica, etc.” (Acevedo-Díaz, 2019, p. 6). De este modo, la ciencia fue tomando mayor poder y aceptación de la sociedad moderna gracias a su utilidad en el desarrollo adquisitivo y óptimo de las necesidades de producción.

Científicos como Charles Darwin, Alfred Wallace, Lois Pasteur y entre otras y otros, definirían el antes y el después de la cosmovisión social del siglo XIX hasta la actualidad. Incluyeron, por ejemplo, a las ciencias exactas, que formulan a través del lenguaje de las matemáticas y la lógica para representar y plantear con mayor precisión los procesos y causas de la naturaleza, pero también influyeron a las ciencias naturales, como la biología, que se abrieron a un campo de mayor complejidad e inexactitud de los procesos naturales en los

seres vivos. Es por medio de la teoría celular, postulada por los alemanes Mathias Shleiden y Theodos Schwann, que se formularían nuevamente las interrogantes: ¿de qué están conformados nuestros cuerpos humanos? ¿Qué es la vida? ¿Y cómo a través de ello se define nuestra existencia? He ahí la llegada del estudio de la consciencia y de los procesos mentales del ser humano: la psicología.

La llegada de la psicología fue un paso más para el planteamiento del método científico como una manifestación que traería explicaciones sobre los fenómenos mentales del ser humano. La presencia del modelo científico desencadenó el fin de las posiciones mayoritarias de las religiones, las prácticas espiritistas y el esoterismo como las vías fundamentales de conocimiento sobre toda explicación del mundo y de los propios procesos internos del individuo. La psicología, como el psicoanálisis, comenzó a encargarse sobre los misterios y las explicaciones de los procesos mentales y las conductas fisiológicas en las cuales se manifiestan en cada persona. Sin embargo, los estudios acerca del espíritu y la virtud del ser humano como individuo siguieron siendo un desafío para la ciencia, ya que era imposible adentrarse objetivamente a los estados de la experiencia espiritual.

Asimismo, la idealización del método científico y la negación del científicismo sobre la fe, las creencias y las divinidades como narrativas culturales y subjetivas que expliquen los misterios del universo, las ideas de los mundos espirituales o dimensiones no tangible, comenzaron a perder interés para las ciencias. Esto era debido a que el desarrollo de los temas del mundo espiritual solo los llevaría a productos realizados por conjeturas netamente subjetivas, propiciando la propia interpretación del individuo sobre lo que se entiende del mundo no físico sin evidenciar y replicar dichas interpretaciones. En este caso, el papel de la filosofía, la teología y grupos esotéricos fue el de abarcar los temas sobre el mundo de las ideas como una aproximación al mundo no-físicos.

Vemos que la filosofía sería la primera encargada de declarar el decaimiento del cristianismo y la fe hacia la espiritualidad de Dios por medio del auge de la ciencia en la sociedad moderna occidental. El reconocido filósofo Friedrich Nietzsche cuenta en su libro *La gaya ciencia*, en el aforismo 125, titulado *El loco*:

¡Dios ha muerto! ¡Dios está muerto! ¡Y lo hemos matado nosotros! ¿Cómo vamos a consolarnos los asesinos de los asesinos? Lo que en el mundo había hasta ahora de más sagrado y más poderoso ha perdido su sangre bajo nuestros cuchillos, y ¿quién nos quitará esta sangre de las manos? ¿Qué agua podrá purificarnos? ¿Qué solemnes expiaciones, qué juegos sagrados habremos de inventar? ¿No es demasiado grande para nosotros la magnitud de este hecho? ¿No tendríamos que convertirnos en dioses para resultar dignos de semejante acción? Nunca hubo un hecho mayor, ¡y todo el que nazca después de nosotros pertenecerá, en virtud de esta acción, a una historia superior a todo lo que la historia ha sido hasta ahora (1882, p. 81).

La interpretación de este aforismo no tiende a ser literal, pues la muerte de Dios no es el hecho en concreto sobre la existencia de Dios por medio de su perecimiento, sino que busca representar metafóricamente cómo el concepto de Dios y toda hipótesis de ella ya no prevalece en la visión moderna como solía ser en el pasado.

En este caso, al presenciar la descomposición poética de la divinidad, significa para la sociedad moderna una acción, como efecto, que aboliera todo cimiento, toda verdad generada de siglos históricos que han establecido a Dios como el centro del universo humano durante miles de años. El vacío abismal sería inevitable ante la ausencia de Dios como verdad absoluta. La ciencia se estaría encargando de toda explicación y de toda verdad alcanzable en el mundo empirista. Los resultados y los hechos podrían superar, de lejos, las conjeturas de la exégesis bíblica. Ante esto, resuena la esquizofrenia social en la última pregunta de *El loco* de

Nietzsche: “¿No tendríamos que convertirnos en dioses para resultar dignos de semejante acción?” (1882, p. 81). ¿La llegada de la individualidad humana podría ser un reemplazo del eje central de la ruptura divina en los cuales la ciencia proclama?

Nietzsche anuncia en páginas más adelante, el aforismo 357, lo siguiente:

Tan pronto como rechazamos lejos de nosotros la interpretación cristiana y consideramos su "significado" como moneda falsa, nos asalta la pregunta de Schopenhauer de la manera más terrible: ¿tiene la existencia algún sentido? Cuestión que necesitará varios siglos para ser percibida en toda su profundidad. (1882, p. 151).

Pues si bien, la ciencia proclama su poder como la institución que anuncia las nuevas verdades, el estado de la fe y las creencias humanas no son suficientes ante las objetividades de la ciencia. Dicho abismo del sentido necesita de ficciones concretas para ser introducidas en virtud de cada individuo y en las que son compartidas y conformadas por su sociedad. Mientras Dios ha muerto, el humano es asesinado por el propio nihilismo.

En el nuevo equilibrio de las creencias y la fe debe existir una ficción, un símbolo, una metanarrativa que reemplace la posición de Dios. Es en la época del cientifismo, la fe perdía cualquier peso en su creencia, pero a su vez, la ciencia no podía sostener el peso suficiente sobre las creencias y la fe en la humanidad. Las ciencias, más bien, omitían y mataban cualquier intervención no-fáctica con el ser humano, por lo que ello llevó a la sociedad a regirse en otros significados existenciales que nutran la sed necesaria de creer en la vida. El cardenal alemán Walter Kasper comenta la importancia y necesidad del sentido: “Experimentar el sentido es la condición para que el hombre se reconcilie consigo mismo, con los demás y con la realidad. El sentido experimentado y realizado sería la salvación del hombre” (1969, p. 334). Dicho sentido, ante la destrucción de la divinidad, desencadenaría en la sociedad moderna a través de dos respuestas: el resentimiento ante el Dios cristiano y un

reemplazo de la misma altura de lo divino o la aceptación de la vida humana *per se* como pensamiento central en el deseo de la plenitud y libertad propia.

La primera visión consiste en la decisión de reemplazar a Dios por otra ficción divina que asuma los roles por los cuales las prácticas religiosas sean delegadas o reconstruidas. Por otro lado, la segunda visión es posicionar al humano como el resultado de la libertad al rechazar y abolir a Dios o cualquier creencia semejante a ella. Es decir, en la primera visión, la llegada de nuevas religiones o prácticas esotéricas serían las que reemplazarían al Dios cristiano, mientras que, en la segunda visión, el ateísmo sería el producto del rechazo divino y en lo que la ciencia sería comúnmente aceptada como la divinidad materialista.

A partir de ese punto, muchos especialistas evitaron no científicar las dimensiones de lo espiritual, ya que finalmente serían asociados como personas esotéricas o sencillamente serían rechazados y no reconocidos por el carácter subjetivo y dogmático que se plasma en la recopilación de información e interpretación de dichos temas. Actualmente, las ciencias del espíritu tienen un desarrollo sostenible en el mundo de la teología, Kasper comenta: “Las ciencias del espíritu tratan de comprender las manifestaciones humanas a lo largo de la historia como posibilidades diversas que tiene el hombre de comprenderse y comportarse con responsabilidad y sentido en su mundo” (1969, p. 333). Sin embargo, a comienzos del siglo XX, las ciencias espirituales no se situaban como tal. La decadencia espiritual por el nihilismo y ateísmo era inminente y posteriormente la llegada de las guerras mundiales serían aún más catastróficas para la humanidad y sus sentidos ficcionales.

Sin embargo, existió una persona que apostó por fundar una ciencia de lo espiritual. Su intento por recobrar la importancia de la espiritualidad en el ser humano no solo consistió en reconocer dicho mundo, sino en revalorar e integrar el mundo espiritual con los otros estados en los cuales las ciencias ya se iban desarrollando: la física y la cognición humana. Dicha persona sería fundadora de una corriente de pensamiento que, desde el siglo XX hasta

su actualidad, gesta varios campos de conocimiento que, en palabras de su fundador, tuvieron el objetivo en el desarrollo de una humanidad íntegra y libre. En esta investigación se hablará de Rudolf Steiner y de su movimiento antroposófico.

No habría forma de explicar la antroposofía sin presentar las ideas de Rudolf Steiner, su fundador, pero a la vez, no se podría presentar las ideas de Rudolf Steiner sin la antroposofía. Para ello, es necesario contextualizar históricamente los cambios que se generan en la época de Steiner y de la antroposofía para comprender los propósitos y las ideas que son presentados en estos pensamientos. De ese modo, se podrá ver las implicancias en las cuales los pensamientos de Steiner se manifiestan dentro del movimiento antroposófico como una respuesta generacional. Cabe mencionar que es posible que se crea que los pensamientos de Steiner y el movimiento antroposófico son eventos completamente diferentes, pero no es esta idea que se quiere plasmar en este escrito, ya que ambos son un mismo manifiesto del propio fundador, en el que las ideas de Steiner fueron representadas al movimiento antroposófico conformadas por un grupo de seguidores antroposofistas.

Rudolf Steiner nació en MuraKirály, Reino Húngaro, Imperio Austriaco, el 27 de febrero de 1861. Desde ya muy joven tuvo un acercamiento a la comprensión sobre el concepto del mundo espiritual, el cual lo comenta en su autobiografía *The story of my life*:

Deseaba poder decirme a mí mismo que la experiencia del mundo espiritual es tan poco una ilusión como la del mundo físico. Con respecto a la geometría me dije a mí mismo: “Aquí se permite saber algo que sólo la mente, a través de su propio poder, experimenta”. En este sentimiento encontré la justificación para el mundo espiritual que experimenté, así como, por así decirlo, para el físico. Y de esta manera hablé de esto. Tuve dos concepciones que eran naturalmente indefinidas, pero que jugaron un gran papel en mi vida mental incluso antes de

mi octavo año. Distinguí las cosas como "las que se ven" y las "que no se ven" (Steiner, 1928, s.p.).<sup>2</sup>

A través de esta cita se puede entender que Steiner comienza a diferenciar dos mundos los cuales se generan en distintas formas: procesos externos (mundo físico) y procesos internos (mundo invisible). De ese modo, Steiner va teniendo en claro una forma de ir desenvolviéndose y entendiendo la naturaleza de cada mundo.

En su adolescencia y juventud tuvo mucha afinidad con las ciencias. Estudió en una escuela científica y luego se graduó en un instituto politécnico (Technische Hochschule) en Viena. En los comienzos de sus años de recién graduado, se dedicó a la pedagogía como tutor personalizado. Fue tutor de Otto Specht, una persona con síndrome de Down, que durante dos largos años logró que Otto pudiese tener una vida productiva. A sus veintidós años, Steiner se volvió editor de los escritos científicos naturales de Goethe gracias a su profesor Karl Julius Schroer. Dicho trabajo le ofreció un completo acercamiento al estudio de Goethe y por el cual Steiner implementaría como una de sus mayores influencias en la concepción de su filosofía (Mcdermott, 2009, p.4).

Los estudios de Johann Wolfgang von Goethe se enfocaron en dar una diferente forma al pensamiento del materialismo de Descartes que separa entre el *sujeto*, es decir el individuo, con el *objeto*, es decir la naturaleza, en los procesos de la organización del conocimiento. Dicho paradigma mecanicista era aplicado en los procesos metodológicos de las ciencias, en las cuales funcionaban a la perfección con el desarrollo de la física, la química, la astronomía y entre otros fenómenos, en los cuales sus objetos de estudio son elementos inertes,

---

<sup>2</sup> Versión original: "I wished to be able to say to myself that the experience of the spiritual world is just as little an illusion as is that of the physical world. With regard to geometry I said to myself: "Here one is permitted to know something which the mind alone, through its own power, experiences." In this feeling I found the justification for the spiritual world that I experienced, even as, so to speak, for the physical. And in this way I talked about this. I had two conceptions which were naturally undefined, but which played a great role in my mental life even before my eighth year. I distinguished things as those "which are seen" and those "which are not seen."

inorgánicos. Sin embargo, las ciencias de la vida abrieron puertas a la discusión sobre el uso de un método que vincule el determinismo mecanicista, por el cual proponía un estudio de la vida como *objeto*, asumiendo los estudios de seres vivos como elementos inertes, ignorando todos los aspectos en las cuales la vida se manifiesta como *sujeto* (Gómez, 2014, pp. 6-17).

En noviembre de 1784, en Weimar, Goethe escribe una carta a su amigo poeta Knebel sobre algunas de sus ideas:

[...] Me he abstenido del resultado, a lo cual ya señaló Herder con sus ideas; y ahora darse cuenta de que en realidad no se podría encontrar la diferencia de un ser humano a un animal en una sola cosa. Más bien, el humano está estrechamente relacionado con los animales. La armonía del todo hace de cada criatura lo que es, y el ser humano es humano tanto por la forma y naturaleza de su mandíbula superior, como por la forma y naturaleza de la última articulación del dedo pequeño del pie. Y así es otra vez, cada criatura es solo un tono, un matiz de una gran armonía, que también se tiene que estudiar como un todo, de lo contrario cada individuo es una letra muerta (Sever, 1888, p.71).<sup>3</sup>

Dicha carta refleja las ideas de Goethe sobre el entendimiento del ser viviente como tal, más no solo como la descripción de ella, ya que en este caso el *sujeto* del ser viviente estudiado sería el *objeto* como elemento estudiado, lo categoriza y etiqueta, quitándole todo tipo de vida o, en palabras de Goethe, su *armonía*.

---

<sup>3</sup> Versión original: "Hier fchicke ich Dir endlich die kleine Abhandlung aus dem Knochenreiche und bitte um Deine Gedanken drüber. Ich habe mich enthalten das Resultat, worauf schon Herder in seinen Ideen deutet, schon jetzo merken zu lassen, daß man nämlich den Unterschied des Menschen vom Thier in nichts einzelner finden könne. Vielmehr ist der Mensch aufs nächste mit dem Thieren verwandt. Die Uebereinstimmung des Ganzen macht ein jedes Geschöpf zu dem was es ist, und der Mensch ist Mensch so gut durch die Gestalt und Natur seiner obern Kinnlade, als durch Gestalt und Natur des letzten Gliedes seiner kleinen Zehe Mensch. Und so ist wieder jede Creatur nur ein Ton, eine Schattirung einer großen Harmonie, die man auch im ganzen und grossen studiren muß, sonst ist jedes Einzelne ein todter Buchstabe. Aus diesem Gesichtspunkte ist diese kleine Schrift geschrieben, und das ist eigentlich das Interesse das darinne verborgen liegt."



Seis años después, Goethe publicaría su libro *La metamorfosis de las plantas*, el cual desarrolla y plantea mejor estas ideas. ¿Qué es una planta? Sería la pregunta por la cual se fundamentaría dos perspectivas metódicas en la ciencia. El primero y el más predominante es la mecánica materialista del siglo XVIII, que asumiría a la planta como la conformación de sus partes, ya que, para este pensamiento, se considera a la materia “[...] como el origen y la explicación finalista de los seres vivos en un plano bidimensional de forma y espacio, en cual el viviente era puesto al mismo nivel fenomenológico de las máquinas” (Gómez, 2014, p. 40).

Sin embargo, este medio de asumir al ser viviente como máquina era incompatible con los aspectos vivos, como la cultura, el pensamiento y entre otros, al momento de generar conocimientos sobre ellos. Si bien, asumir al cuerpo como máquinas permitiría explicar de forma seccionada los fenómenos naturales de dicha vida, es decir aspectos como la circulación, respiración, metabolismo y entre otras, habría problemas de explicar los fenómenos por los cuales afectan por totalidad al sistema de los seres vivos. Es por ello, que se buscaría, a través de los naturalistas, una estructura cognitiva holística y viviente para poder estudiar a la vida como tal, asumiendo el papel de la vida por sí misma como un factor total del subconjunto de explicaciones racionales que podría generar sus definiciones (Gómez, 2014, p.41).

Esta manera de entender a los seres vivos por medio de la ciencia fue lo que pudo ir adquiriendo Steiner en el desarrollo de sus ideas sobre el ser humano. En el libro *La ciencia de Goethe*, Steiner expone lo siguiente:

[...] en un organismo, todas las cualidades perceptibles por los sentidos se manifiestan como el resultado de un factor que ya no es perceptible por los sentidos. Se manifiestan como el resultado de una unidad superior que se sostiene sobre los procesos perceptibles por los sentidos. No es la forma de la raíz la que determina la del tronco, ni la forma del tronco la que determina la

de la hoja, etc. sino que, todas estas formas están determinadas por algo que está por encima de ellas, algo que en sí mismo no es una forma observable por los sentidos; estas formas existen la una para la otra, pero no como resultado las unas de las otras (2010, p. 31).

Es a través de este razonamiento que, influenciado por Goethe, Steiner va entendiendo sobre la manera en la que el estudio del ser viviente debe generar sus conocimientos. Dicha dicotomía que se generó indirectamente por la ciencia de Goethe, determinando las ciencias de lo inorgánico en consecuencia al proponer un estudio holístico de lo orgánico, fue lo que influyó en Steiner sobre cómo iba entendiendo las formas de acceder a los conocimientos que están fuera de nuestras percepciones y en las cuales el estudio de la vida en sí misma pueda ser aplicada.

Ahora bien, los planteamientos de Goethe sobre los cuales el entendimiento de los fenómenos totales de lo orgánico podría derivarse a otras áreas más allá de las ciencias exactas, han sido comentadas anteriormente. Se ve que el estudio del ser vivo, es decir la biología, se convierte en el primer paso para el entendimiento total de lo orgánico, ya que el límite del lenguaje mecánico sobre el entendimiento del ser vivo como tal, más allá de las características empiristas que pueden ofrecer los métodos de las ciencias exactas, requerirían para la interpretación de Steiner otra ciencia que las pueda estudiar. Es por ello, que la biología es considerada como una metaciencia, ya que los procesos biológicos son categorizados por procesos estocásticos. Es decir, que estos procesos biológicos no son deterministas, sino inexactas y aleatorias, por lo que su estudio está basado por medios probabilísticos.

Por otro lado, la psicología, para muchos, ha estado siempre en debates al considerarse o no una ciencia, ya que el estudio de la cognición se suprime en los aspectos de la consciencia, por las cuales se desenvuelve en las interpretaciones subjetivas del ser

humano, llevando al comienzo de la psicología a estudiar la conducta humana, campo de estudio que se mantuvo por mucho tiempo en la psicología. Esto se debía a que la consciencia era un área de estudio fuera de los límites del materialismo mecánico que tanto marcó la forma de generar conocimiento.

Sin embargo, actualmente la consciencia ha tomado un nuevo valor en el estudio de la psicología gracias a la neurociencia y la importancia de los procesos mentales. El psicólogo David Myers explica:

¿Qué es la consciencia? En todas las ciencias existen conceptos tan fundamentales que son prácticamente imposibles de definir. Los biólogos coinciden en identificar lo que está vivo pero no definen con precisión qué es la vida. Los físicos no tienen una definición simple para la materia y la energía. Para los psicólogos, la consciencia también es un concepto fundamental pero escurridizo (2005, p. 265).

Ante dicha cita, se ve que la consciencia como tal es completamente imposible de definir a niveles exactos como otros conceptos fundamentales en las otras ciencias. Pero si dicho fundamento de consciencia no es definible en su exactitud, como el concepto de la vida, la materia y la energía, ¿por qué fue rechazado en su momento?

La abstracción sobre la consciencia a comienzos del siglo XX era un completo enigma, la ciencia no alcanzaba estos campos en los cuales la visión mecánica era sumamente limitante en la cognición humana. Pero más aún, el campo de la cognición era un asunto político, ya que, como se mencionó anteriormente, la ciencia se encargaría de suplir el rol que en su momento la religión tuvo a su poder: el ofrecer las verdades sobre el mundo. En ese sentido, la rigidez y la tensión política de los gremios y la sociedad sobre las ciencias contra la religión de la época eran muy conflictivas. La cognición o, en términos griegos, el alma

eran campos desconocidos y alejados de la ciencia. La espiritualidad fue criticada aún más por su connotación religiosa.

Se entiende en este caso, que los límites del conocimiento se ven envueltos en los contextos culturales por los que una sociedad se establece. El ateísmo surge como un dogma que se contrapone con la religiosidad a favor de la ciencia y la fe se sostiene en los milagros y las metanarrativas divinas que establecen las explicaciones del mundo, conflictuando un acercamiento al conocimiento de manera más integrada. Steiner comentaba sobre esto:

Por un lado, la teología demanda la ciega sujeción de pensamiento a las afirmaciones de la iglesia; por otro lado, la ciencia demanda la ciega sujeción a las afirmaciones de la observación sensorial. Tanto en una como en otra, el pensamiento independiente que penetra en las profundidades no cuenta para nada. La ciencia de la experiencia olvida sólo una cosa. Miles y miles de personas han mirado un hecho sensorial y han pasado a su lado sin notar nada importante en él. Entonces llega alguien que lo mira y se hace consciente de una importante ley sobre el hecho. ¿Cómo? Esto sólo puede provenir del hecho de que el descubridor sabía cómo mirar de una manera diferente a sus predecesores (2010, p.54).

Este comentario era descrito para Goethe, explicando la visión de él sobre el estudio de los seres vivos por medio de la totalidad y las que Steiner va interpretando sobre el pensamiento como una acción limitante. El pensamiento, por medio de Steiner, se sugiere como un órgano capaz de comprender el mundo, pero que a su vez, como cualquier otro órgano, se limita en sus capacidades.

Esta visión del pensamiento como un órgano, lo va identificando en función a su entendimiento del estudio de Goethe:

El pensamiento puede luchar por penetrar en el significado más profundo de estas verdades, pero el pensamiento está privado de la habilidad de probar la verdad misma, de penetrar mediante su propio poder en las profundidades del mundo. Y la ciencia de la experiencia, ¿qué pide al pensamiento? Que escuche lo que dicen los hechos, e interprete, ordene, etc. lo que oye. También niega al pensamiento la habilidad de penetrar independientemente en el núcleo del mundo (Steiner, 2010, p. 53).

Lo que va planteando Steiner es el valor del pensamiento como una herramienta humana para el acercamiento del conocimiento, en la cual el científico ha dejado de creer por el rechazo a la fe. Para Steiner, el pensamiento debería ser el encargado de guiar lo observable, el trabajo empirista de la ciencia, si no, en este caso, la ciencia de la experiencia, de los hechos, sería un conocimiento ambulante sin un propósito como tal. El humano tiene la capacidad del pensamiento y de ello el ordenar su mundo en función de lo que experimenta.

Dicha experiencia debe ir de la mano con el pensamiento para una mayor comprensión del mundo. Para ello, Steiner habla sobre la existencia de un problema en el desarrollo del conocimiento de su época:

Hoy se habla de los límites del conocimiento porque no se sabe dónde está la meta del pensamiento. No se tiene una visión clara de lo que se quiere obtener y se duda de si se logrará. Si viniera hoy alguien y nos señalara claramente la solución al enigma del mundo, no ganaríamos nada de ello, porque no sabríamos qué hacer con esa solución (2010, p. 55).

Steiner critica al cientificismo y a la religiosidad por la bipolaridad política que ejercen ellas en la sociedad y en las que dificulta el entendimiento del ser humano o de la vida como un elemento armónico, real, vivo, con espíritu, desmembrando y matando a la vida misma en los hechos de la realidad o en la divinidad de un otro ser.

Para el psicólogo David Myers “el pensamiento, o cognición, es la actividad mental asociada con el procesamiento, la comprensión, la capacidad para recordar y para comunicar” (2005, p. 416). Para Steiner el pensamiento, más allá de su funcionamiento mental, es una herramienta que nos ayuda a conectar con nuestro entorno y darle un orden, pero a su vez nos hace ver sus limitaciones y en las cuales el pensamiento nunca llegará a comprender. Lo mismo pasa con el lenguaje, por el cual el pensamiento aplica para su comprensión, ya que, para Steiner el pensamiento como el lenguaje es una vía más para el ordenamiento de nuestro mundo.

Steiner reconoce la dualidad del humano categorizada entre el pensamiento y lo sensorial, pero ambos no significan que deben ser separadas para entender el mundo:

Quienquiera que reconozca al pensamiento la habilidad de percibir más allá de la percepción de los sentidos debe necesariamente reconocer que también tiene objetos que están más allá de la simple realidad percibida por los sentidos. Los objetos del pensamiento, sin embargo, son ideas. En la medida en que el pensamiento toma posesión de la idea, se fusiona con los fundamentos de la existencia del mundo; lo que actúa fuera entra en el espíritu del hombre: se hace uno con la realidad objetiva en su más alta potencia. La verdadera comunión del hombre es hacerse consciente de la idea dentro de la realidad (2010, p. 55).

Este acto de entender el mundo se asocia a la armonía en la que Goethe plantea el entender una planta o a otro ser vivo. La consistencia de ese ser mantiene también una comprensión interna que va más allá de lo observable.

Cuando un humano comprende a una planta, tiene dos maneras de percibirlas. En primer lugar, se asume a la planta como tal, es decir al cuerpo físico del ser viviente, que es entendible como la luz que se refleja en nuestros ojos, el olor que pueda generar en nuestro

olfato, su estructura y textura física a través del tacto. En segundo lugar, le damos una categorización y sistematización mecánica de la planta de acuerdo a su estructura y funcionamiento, en las cuales son desarrolladas por nuestras ideas de dicha planta. La formulación de las ideas como la comprensión sensorial de ella son dimensiones completamente diferentes para el entendimiento de la planta, pero que en conjunto desarrollan un entendimiento más profundo del ser viviente.

He ahí el planteamiento del pensamiento como un elemento que sostiene la comprensión de la naturaleza, al igual que nuestros sentidos: “El pensamiento tiene la misma importancia con relación a las ideas como el ojo la tiene con relación a la luz, el oído con el tono. Es un órgano de aprehensión” (Steiner, 2010, p. 55). De ello, como se comentó anteriormente, implica la problemática del conocimiento, ya que unir ambos campos, es decir el método empírico y el idealismo, es un acto incompatible.

Por otro lado, cuando Steiner menciona al idealismo, es con el afán de acercar al pensamiento como un órgano como cualquier otro órgano sensorial, el cual tiene la capacidad de formar ideas y que dichas ideas pueden ser parte del método inductivo. El idealismo de Steiner no figura una visión platónica de los hechos:

La única manera satisfactoria de conocer la realidad es el método empírico con resultados idealistas. Eso es el idealismo, pero no de la clase que persigue alguna nebulosa y soñada unidad de las cosas, sino más bien de la clase que busca el contenido ideal concreto de la realidad de una manera que está en concordancia con la experiencia de la misma forma que la búsqueda de la ciencia moderna hiper-exacta del contenido factual. Al aproximarnos a Goethe con estos puntos de vista, creemos que estamos entrando en su naturaleza esencial. Nos atenemos al idealismo y lo desarrollamos, no sobre la base del

método dialéctico de Hegel, sino más bien sobre un empirismo altamente clarificado (2010, p. 55).

En ese sentido, se ve que Steiner plantea que la capacidad de comprender el mundo y generar conocimiento de ello se aplica en la forma de percibir con todos los sentidos por las cuales el humano es apto de aplicar. El órgano del pensamiento es aplicable a la capacidad de darle sentido al mundo por la cual coopera con ella para darle así vida en sí misma.

Este tipo de concepción, en primera instancia Steiner lo llamaría concepción *mecánico-naturalista* del mundo, lo que implica entender el pensamiento como un sentido más del humano en el empirismo, llamando de esta manera un *idealismo objetivo*. A través de ello, Steiner comenzaría a aplicar su epistemología, el desarrollo del conocimiento sobre la visión del mundo a través de la ciencia *mecánico-naturalista*. Este tipo de epistemología se desarrolló en la infinitud de comprender al ser humano.

La filosofía tiene un papel importante como la madre de todas las ciencias. Es bondadosa en preguntas, pero deudora de respuestas. El filósofo Gilles Deleuze y el psicoanalista Félix Guattari plantean la respuesta sobre la cuestión de ¿qué es la filosofía? Para ellos, “la filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos” (Deleuze & Guattari, 1991, p. 8). Dicho planteamiento sugiere la pregunta ¿fabricar conceptos sobre qué? Se detona en la cita de Deleuze y de Guattari que la filosofía es el campo por el cual el humano se ha instaurado para inventar conceptos sobre todas las cosas.

Sin embargo, la formulación de los conceptos, a través de la filosofía, son dirigidas para generar una verdad de nuestro mundo físico por medio del pensamiento. Steiner habla sobre la filosofía en su libro *La filosofía de la libertad*:

Al componer, las leyes de la teoría de la composición se emplean al servicio de la vida, de la verdadera realidad. Exactamente en el mismo sentido es la filosofía un arte. Todos los verdaderos filósofos fueron artistas del pensar. Para



ellos las ideas humanas fueron su material artístico, y el método científico su técnica artística. El pensar abstracto adquiere así vida concreta, vida individual. Las ideas se convierten en potencias de la vida. No tenemos entonces solamente un conocimiento de las cosas, sino que convertimos el conocimiento de un organismo real que se gobierna así sobre la mera recepción pasiva de verdades (1999, p. 3).

Para Steiner, la filosofía tiene un valor importante en el rubro del pensamiento y la formulación de las ideas sobre nuestra cosmovisión. En ese sentido, Steiner siente que es valioso entender las posibilidades de la filosofía como un medio que nos acerca a dichas verdades, en las cuales nos ofrezcan una mayor libertad sobre la interpretación de nuestro mundo.

Steiner propone preguntarse sobre la idea de libertad como un campo hacia el acercamiento de la verdad total en el propio individuo. La libertad, para Steiner, es buscar vivirla en sí misma y no idealizarla. Pues, al enfrentarse a las ideas, a los conceptos, es capaz de verse en un combate contra la esclavitud misma del pensamiento. Para ello, Steiner propone salir de los límites por los cuales las ciencias de su época no han podido sumergirse al mundo del espíritu y el alma:

Toda ciencia sería únicamente una satisfacción de la mera curiosidad o no aspirarse a elevar el *valor de la existencia de la personalidad humana*. Las ciencias sólo adquieren verdadero valor al exponer la importancia de sus resultados para el ser humano. El objetivo último del individuo no puede ser el ennoblecimiento de una facultad específica del alma, sino el desarrollo de todas las facultades latentes en nosotros. El conocimiento sólo tiene valor si contribuye al desarrollo de *todas las facultades* de la naturaleza humana *total* (1999, p. 3).

En este texto, Steiner busca proponer que los conocimientos generados tengan un valor humano intrínseco a cualquier otro. Cada ciencia, para Steiner, ha buscado estremecer los conocimientos del mundo, de cada cosa, por las cuales el humano ha categorizado, pero se ha segado de sí mismo en su totalidad, en su armonía. En ese sentido, Steiner busca fundar un campo de conocimiento que se encargue de abarcar los propósitos fundamentales de la existencia misma: el humano.

La antroposofía descansa en los cimientos epistemológicos que trascienden de un mundo que separa las ideas y los sentidos y las cuales se sumergen en la perspectiva del propio ser humano. Etimológicamente la palabra antroposofía deriva del griego en dos palabras compuestas: *anthropos* (ser humano) y *sophos* (sabiduría). La antroposofía sería el estudio del conocimiento del ser humano. Descrita como tal, esta corriente se encargaría de crear conocimiento por medio del entendimiento de uno mismo como individuo, como ser humano.

En el libro *Fundamentos de la antroposofía* (1922), Steiner discute sobre todas las problemáticas del conocimiento en su época. Sobre cómo la verdad está infringida por el adoctrinamiento del conocimiento desintegrado de las capacidades humanas. Para Steiner, el ser humano tiene la capacidad de *sentir, pensar y ser*. El *ser* se interpreta como el acto volitivo, la voluntad misma del individuo. Dicho campo de la voluntad es lo que hace de uno como es: un solo individuo diferente de todos. Este individuo, para Steiner, es lo que se le llama como espíritu. El espíritu es lo que hace que uno no sea más que esa persona misma, la que está vinculada a la propia experiencia que cada individuo acontece en su vida. La que se relaciona en su vehículo del sentir (órgano físico) con su vehículo cognitivo (órgano ideal) en las cuales la persona, el espíritu, es el que tiene la capacidad de identificarse como tal. De ese modo, el campo del espíritu debe ser llevado al estudio del conocimiento, en las cuales Steiner cree que sería ese el propósito de la antroposofía (Steiner, 1922, pp. 3-5).

Steiner creía que para estudiar sobre el espíritu era necesario desligarse de todo tipo de creencias generadas por las doctrinas de las religiones y del cientificismo. Asimismo, el método de estudio por el cual Steiner creía poder llegar a la solvencia y al desarrollo de los conocimientos del espíritu era a través de la ciencia *mecánico-naturalista*. Dicha ciencia se remonta para el uso de la antroposofía como una ciencia del espíritu, ya que esta se encargaría de estudiar al ser, es decir al espíritu como tal. Pero para llegar a ello, Steiner retoma sus influencias de la integración dicotómica del empirismo científico y la idealista filosófica. Sin embargo, por los contextos de su época explicados con anterioridad, el efecto de las ciencias del espíritu, en la antroposofía, sería una batalla constante con la epistemología y ontología del comienzo del siglo XX.

Para llegar al conocimiento del espíritu, Steiner explica lo *suprasensible* como un mundo en donde se puede dialogar los estados empíricos e ideales. Steiner comenta:

La Antroposofía tiene que reconocer los límites de conocimiento de las ciencias; y, por otro lado, tiene que dirigir la mirada hacia el hecho de que hombres de ánimo más profundo, en vista de esos límites del conocimiento, buscan en otros campos la ayuda que, para los grandes enigmas de la existencia, las ciencias naturales no les pueden ofrecer. Ellos tratan de encontrar ayuda en el recogimiento místico, es decir en lo que se suele llamar la visión interior del alma propia, pensando que, por el retiro en lo profundo del propio ser, se puede descubrir algo distinto de lo que se encuentra por medio de las ciencias naturales o a través de la consciencia común (1922, p. 2).

Viendo los límites entre las ciencias naturales y el misticismo, Steiner creía que la conjunción de ambas, es decir la cooperación sobre ambos campos, podían llevarnos a un tercer mundo que no está siendo observado, estudiado ni desarrollado.

Por otro lado, cuando Steiner propone un acercamiento al misticismo, no es con el fin de establecer otro tipo de dogmatización, sino más bien darle otra mirada a la presencia del alma, así como al espíritu, en ámbitos científicos. Como lo propone Steiner:

La Antroposofía tiene que darse cuenta de que los místicos, que tratan de encontrar sus revelaciones de la referida manera, llegan a las más graves ilusiones y, por esta razón, ella tiene que reconocer que tal misticismo representa el segundo escollo; y que, además del escollo del límite de conocimiento de las ciencias naturales, tiene que esquivar el escollo de los límites de la propia vida anímica humana (1922, p. 3).

Es importante entender la presente cita, ya que la propuesta de Steiner es integrar estos dos campos y establecer un tercer campo de estudio que se encargue de tridimensionalizar los conocimientos del ser humano en su totalidad. La antroposofía es una ciencia del espíritu que se centra en llegar a los conocimientos que están fuera de nuestros límites sensoriales y mentales.

Comprender a la antroposofía desde ese punto de vista ofrece la interacción sobre los campos de la espiritualidad y lo que conforma al individuo con el mundo *suprasensible*. Para adquirir los conocimientos en el mundo *suprasensible* es necesario adquirir una sensibilidad de dicho mundo. En ese sentido: ¿qué implicancias daría Steiner sobre lo espiritual y en qué podrían ser desarrolladas para un entendimiento completamente objetivo? Para Steiner, la antroposofía tendrá la misión de contribuir al conocimiento íntegro del ser humano a través de lo *sensible-suprasensible* que será el camino a la comprensión del ser humano con sus mundos totales.

### ***2.1.2. Lo sensible-suprasensible como elemento de integración humana***

La época actual tiene necesidad de conocimientos superiores, porque todo lo que el hombre aprende en torno al Universo y a la vida, hace surgir en él una cantidad de preguntas a las que sólo se puede responder mediante las verdades suprasensibles [...] (Steiner, 2005, p.4).

Como se había explicado anteriormente, el auge de la ciencia utilitaria fue un gran protagonista para una nueva comprensión del mundo. La llegada del Dios muerto incapacitó las posibilidades de una fe religiosa. Sin embargo, la necesidad de creer es un acto humano, el cual conforma un orden y bases para la sobrevivencia mental de cada individuo. La búsqueda de nuevas creencias o metanarrativas sobre la propia existencia humana eran emergentes. Los planteamientos en los campos académicos eran, en su mayoría, planteados por medio de la filosofía.

Nietzsche, influenciado por la filosofía pesimista de Schopenhauer, declara el dogmatismo religioso como un veneno para la sociedad moderna. En este caso, la muerte de Dios repercute en los propios cimientos de la fe humana como así lo fue su propia presencia en el pasado. De modo que, después del fallecimiento sobre el concepto de Dios como divinidad, el ser humano se proclamará como el individuo divino dispuesto a suplantar a Dios. Esto se debe a la presencia de un ser humano nihilista, ya que, al no creer en nada, su fe se refugiará en lo único que le hace posible distinguirse de esa nada: él o ella misma.

La presencia del *yo individuo* es lo que marca la diferencia en lo que se define con el espíritu. Nietzsche comenta en el prólogo de su libro *Así habló Zaratustra* (2016):

Siniestra es la existencia humana, y carente aún de sentido: un bufón puede convertirse para ella en la fatalidad. Yo quiero enseñar a los hombres el sentido de su ser: ese sentido es el superhombre, el rayo que brota de la oscura nube que es el hombre (p. 7).

En este caso, Nietzsche invoca al ser humano como el principal centro divino que se libera de la esclavitud perpetua del Dios divino, asumiendo al *superhombre* como la divinidad individual.

Es bueno aclarar que la presencia del *superhombre* sirve como una metáfora conceptual hacia el camino moral del ser humano, su espíritu, y que se desprende de Dios. El *superhombre* de Nietzsche no es más que un médium estructural al nuevo sendero del entendimiento y accionar del mundo moral de cada individuo y no es, de ninguna manera, una continuación darwinista en el proceso evolutivo. De ese modo, el *superhombre* sería lo que determinaría al ser humano como el centro de su visión moral para la conservación de su existencia.

No es gratuito que la presente investigación aborde los pensamientos de Nietzsche sobre la sociedad moderna, ya que, si bien la retrata como tal, su presencia en este capítulo es acertada por las influencias que tuvo Nietzsche en Steiner. Esto se debía a que Steiner fue uno de los editores principales de los últimos escritos de Nietzsche, los cuales fueron pedidos por la hermana del filósofo. No fue sino hasta la muerte de Nietzsche, que su hermana, tras el pedido de no publicar sus escritos privados, buscó publicarlos contraponiéndose con dicha petición. Steiner, en esta situación, se vió obligado a resguardar los textos de Nietzsche, ya que las interpretaciones literarias de las obras de Nietzsche eran usadas como un medio que reforzaba el pensamiento antisemita y que los grupos nazis desarrollaban en aquella época y de los que su hermana también era partícipe.

El siguiente paso para reforzar el entendimiento de Steiner sobre Nietzsche está implicado en la formación del individuo como divinidad. Steiner comenta lo siguiente en su libro *Los enigmas de la filosofía* (1995):

El Dios de todos, es decir el hombre, ha sido ahora elevado a ser Dios del individuo, pues nuestro supremo objetivo es llegar a ser hombre. Y como nadie

puede llegar a ser del todo lo que implica la idea hombre, el hombre sigue siendo un ser supremo inalcanzable, un Dios (pp. 293-194).

Tal cita refleja la influencia de Nietzsche en Steiner sobre la divinidad individual y que más adelante tendrá concordancia con el método epistemológico del *idealismo-objetivo*. El espíritu individual es liberado de cualquier otra divinidad más que solo él o ella misma. Dicho elemento que genera la divinidad individual es la voluntad del propio ser humano en su propia libertad de accionar. Esta voluntad, este estado volitivo, sería el tercer elemento que desarrollará Steiner para completar su visión sobre su filosofía de la libertad.

La espiritualidad fue un efecto enigmático en el desarrollo de la comprensión epistemológica de la consciencia humana. La filósofa Hannah Arendt expone: “Todo acto mental se apoya en la facultad que tiene el espíritu para tener presente en sí mismo aquello que está ausente para los sentidos” (2007, p.94). Si partimos por esta premisa, el entendimiento de Arendt sobre cómo el pensamiento actúa en la consciencia se relaciona a la capacidad del pensamiento que tiene sobre los procesos internos en las ideas, por las cuales la consciencia, el acto del espíritu, las puede presenciar. Es decir, que el proceso cognitivo es un formulador, ordenador de ideas y en las que la consciencia sería capaz de contemplarlas y asumirlas como tal. De esa manera, el espíritu hace presente para sí mismo lo que entiende en el mundo de las ideas, por las que los sentidos no pueden percibir. Sin embargo, ¿es acaso la consciencia igual al espíritu? ¿Habría forma de separar la consciencia con el espíritu? ¿En qué consiste el espíritu de la capacidad de la consciencia del individuo?

Para llegar a ello, es bueno comprender los términos en función a sus contextos, ya que de ello depende su descripción y entendimiento de los conceptos usados por sus autores. En el libro *La filosofía de la libertad* (1999), Steiner planea:

Para el conocimiento, el concepto de árbol está condicionado por la percepción del árbol. Ante una percepción determinada sólo puedo seleccionar un

concepto específico del sistema general de conceptos. La relación entre concepto y percepción es determinada por el pensar, indirecta y objetivamente, en la percepción; pero la unidad de ambos está determinada por la cosa en sí (p. 64).

Lo que quiere decir Steiner en este párrafo es la manera en la que el proceso de experimentar el árbol deriva entre una acción del percibir el objeto y de pensarlo simultáneamente.

En otras palabras, el presenciar un árbol se remite a las propias características que genera la percepción física del individuo, pero en las cuales son clasificadas en la propia razón sobre dicha percepción. Ambas dependen de sí, pero que naturalmente son encasilladas por las capacidades que tiene el individuo de percibir las e interpretarlas: la presencia del árbol como tal, en la medida que el individuo puede presenciarla, pero que finalmente será idealizada en el concepto cognitivo del mismo individuo. De ese modo, se entiende que el objeto en sí, el árbol, es la materia principal *per se* que genera el conocimiento entre el diálogo con la experiencia física y el ordenamiento mental del individuo.

Es así que se puede visualizar claramente la influencia de Goethe en Steiner sobre el entendimiento del *sujeto*, el árbol, como un todo. Como se comentó anteriormente, para Goethe, el percibir una planta va más allá de sus características mecanicistas que la hacen ser planta en el mundo ideal. De esa forma, la presencia misma de la planta genera la percepción física de ella en complementación al diálogo conceptual mecánico que es generado por dicha percepción. Asimismo, el acto de ser consciente sobre el percibir físico y los procesos mentales de dicha percepción, se manifiestan como un acto vivo en el que el espíritu se hace presente:

Quien observa el pensar vive, durante la observación, directamente dentro del tejido de una esencia espiritual basada en sí misma. Es más se puede decir que



quien quiera captar la naturaleza de lo espiritual en la forma en que ésta se le presenta al hombre de manera más inmediata, puede encontrarla en la actividad del pensar basado en sí mismo (Steiner, 1999, p. 64).

Se entiende entonces que, para Steiner, en el preciso momento que se toma consciencia de la experiencia de percibir y pensar sobre el árbol se hace presente el acto espiritual del individuo.

Para Steiner “[...] la observación del pensar mismo se encuentra unido lo que de otra manera siempre tiene que aparecer separado: concepto y percepción.” (1999, p. 64). Al no entender la observación del pensar como un acto total y recíproco entre la conceptualización y la percepción de la consciencia del pensar, tenderá a interpretar las percepciones de los objetos dentro de un mundo metafísico, un mundo ideal platónico, por el cual se encuentra fuera de la integración *percepción-conceptualización* de la consciencia del pensar al momento de percibir el mundo como tal. De ese modo, Steiner plantea que, al momento de entender el desarrollo por el cual surge el pensar en la consciencia misma

[...] no verá un reflejo vago de una realidad, sino una esencialidad espiritual basada en sí misma. Y de ella podrá decir que se presenta en la consciencia por *intuición*. La *intuición* es la experiencia consciente, a un nivel puramente espiritual, de un contenido espiritual puro. Sólo por medio de una intuición es posible captar la naturaleza del pensar (1999, p. 64).

De esta forma, Steiner logra postular el concepto de la *intuición* como un tercer elemento que está fuera de los límites de la percepción y del pensar que es único a la personalidad del individuo, pero que a su vez es posible presenciar dicha *intuición* al momento de percibir y conceptualizar ambos procesos en cualquier interacción con el mundo.

Desde este punto de vista, Steiner postula que el acto *intuitivo* del pensamiento sobre la percepción y el concepto es un aspecto puramente espiritual que llevará al individuo a la libertad del conocimiento del mundo que lo rodea.

La naturaleza activa del fenómeno del pensamiento representa la esencia de la libertad, pero para ello el pensamiento debe enfocarse a sí mismo ya no desde un punto de vista pasivo, sino activo. Se trata de sacar a las ideas de su mortecino mundo de abstracción y a través de la luz de la autoobservación verlas en su verdadera naturaleza suprasensible (González, 2017, p. 47).

A partir de ahí, Steiner ofrece una interpretación integral sobre el entendimiento del mundo, ya que, a diferencia de las ciencias naturales, encargada de los hechos perceptibles, y la filosofía, encargada en los procesos ideales, se manifiesta otro campo del conocimiento. Dicho sea de paso, y como se mencionó anteriormente, el plantear la *intuición* como un elemento integrador ante el proceso de percibir y conceptualizar, iría más allá de las ciencias naturales y la filosofía. Es por ende, que Steiner funda la antroposofía, proponiendo al *vidente*, así como el filósofo a la filosofía y al científico a la ciencia, como el discípulo de la antroposofía capaz de sumergirse en el mundo oculto.

Ahora bien, la *intuición* no es más que el proceso mismo del pensamiento activo sobre las cuales ejerce una consciencia del percibir y el pensar. La naturaleza de la *intuición* está fuera de las abstracciones y de los procesos de percepción física. Sin embargo, necesita de ambos campos para que la naturaleza de la *intuición* sea visible. La *intuición* es la que ofrece un acercamiento al mundo que está fuera de nuestros límites cognitivos y físicos. Entonces: ¿Cómo se establece la *intuición* dentro de las capacidades humanas?

Para responder a dichas preguntas, es bueno aclarar que para Steiner la *intuición* es un área del conocimiento no perceptible ni conceptualizable de forma completa. La *intuición* es el área por el cual el ser humano no está atado a los límites del sentir y el pensar, es pura

como tal y, por ende, ofrece la genuina libertad del individuo. “El hombre es libre en la medida en que es capaz de realizar en su querer la misma disposición anímica que vive en él cuando es consciente de la formación de intuiciones puramente ideales (espirituales).” (Steiner, 1999, p. 91). En ese sentido, la *intuición* brinda un acercamiento a la experiencia del ser puro, el espíritu, ya que no se limita en los sesgos de los sentidos, ni de las capacidades cognitivas.

Se ve entonces la importancia de proponer la *intuición* como un tercer campo del conocimiento para así brindar en Steiner la posibilidad de habilitar una ciencia de lo espiritual: el conocimiento a lo suprasensible.

En el mismo sentido como las manifestaciones del mundo físico se llaman sensaciones, así, la manifestación de lo espiritual será llamada intuición. Hasta el más simple pensamiento contiene intuición, puesto que no se le puede tocar con la mano ni ver con los ojos; se recibe del espíritu por intermedio del yo (Steiner, 2008, p. 29).

En este caso, la *intuición* se vuelve el todo integrador del ser. El espíritu se vuelve nuevamente el campo central para entender el mundo, un mundo libre para el ser humano. Es así que el acto de concientizar la *intuición* se convierte en una manera de individualizar al ser como tal.

La presencia individual del ser, el estado volitivo, es evidenciada por la *intuición*. El solo hecho de ser consciente sobre la existencia de la intuición como un proceso destinado a la contradicción del resultado elaborado por el sentir y el pensar en conjunto, atribuye al espíritu como una acción del pensamiento consciente. Es decir, que el proceso mismo de la naturaleza del pensamiento, no de la cognición ni de la percepción, si no el acto mismo de establecerse como individuo total otorga la capacidad de expresar los actos intuitivos en los cuales el ser humano se identifica como individuo. En ese sentido, el espíritu del ser humano

se desarrolla por medio de la *intuición* como la acción de la propia voluntad individual que a su vez, para percibir dicha voluntad, se evidencia la diferencia en la propia acción simultánea entre el sentir y el pensar.

Este acto integrador es causado por el accionar del ser consciente del pensamiento. El espíritu, al momento de ser consciente, establece su cercanía a lo suprasensible. Cada acto integrador es llevado a la consciencia del pensamiento espiritual que es ejercido por la propia interacción del ser humano en su total modo de ser consciente con la existencia en sí misma. Es decir, al ser consciente, atender a tu voluntad, por la cual ella misma, al ser atendida de forma directa, se establece automáticamente en su propia diferenciación con el mundo sensible y cognitivo. De este modo, lo suprasensible es un área del conocimiento que va fuera de la propia sensibilidad y de la cognición, por la que se establece en una liminalidad, en un punto medio, la cual es perteneciente al espíritu como tal y en las que son dirigidas por la acción del estado volitivo.

Ahora bien, es importante retomar y entender las ideas de Nietzsche sobre la libertad, ya que de ellas generarán las influencias respectivas sobre el desarrollo de lo suprasensible:

La libertad para Nietzsche implica, en un primer paso representado por la figura del camello, la necesidad de reconocer todo lo que la niega y, en un segundo momento, el del león, asumir el deseo creador o voluntad de poder como esencia del comportamiento humano para desbloquear ese deseo de todo aquello que lo niegue y así el individuo pueda exteriorizarlo de manera total. En un tercer paso final, el del niño, el individuo asume una postura no-reactiva frente a lo que limita su deseo creador manifestando su voluntad de poder de manera espontánea e inocente. En este sentido la definición más auténtica de lo que significa para Nietzsche la libertad es la de inocencia creadora que se

manifiesta de una manera artística, afirmativa y amoral frente a la vida  
(González, 2017, p. 27).

En ese sentido, la visión de Nietzsche sobre la libertad reside en el propio reconocimiento de la voluntad y acción de ella con el fin mismo del placer absoluto. Dicho placer se manifiesta por la comprensión moral de cada individuo que implique desenvolverse en la propia autoconsciencia del individuo como un total en la vida real. Por ese medio, el estado volitivo debe desatar al Yo en la propia autoconsciencia del individuo como un estado integrado.

La imagen final del niño de Nietzsche plasma el estado puro del ser humano, en el que se sostiene el estado de voluntad en su máxima expresión: la espontaneidad e inocencia. Asimismo, dicho acercamiento a la imagen del niño está relacionada con el oficio del artista, que rescata las características vistas por la imagen del niño, así como también resalta el poder de la voluntad en el arte. Entendiendo que las posibilidades por las que el artista, en todas las disciplinas aplicadas, lleva de su práctica plasmar lo puro del espíritu: su propia voluntad.

Entendiendo todo ello, es necesario reconocer que la integración causada por la propia naturaleza del pensar, el ser consciente, sobre el reconocimiento del acto volitivo como un elemento puro del espíritu es una manifestación en la que el artista puede configurarse. Sin embargo, surgirían algunas preguntas: ¿cómo se ejerce lo suprasensible en los artistas? ¿De qué forma las artes, que van fuera de las ciencias y la filosofía, se debe afrontar el estado suprasensible?

En el libro *El arte y la ciencia del arte*, Steiner nos plantea una mirada primordial al entendimiento de los artistas como el tercer mundo para la ruta del discípulo *vidente* de la antroposofía. “[...] en la realidad no existe semejante mundo; se trata de un mundo que el hombre primero tiene que crear para sí mismo, y este es el mundo del arte; un tercer reino que hace falta junto con el de los sentidos y el de la razón” (1986, p. 18). Entendiendo ello, ¿qué

labor desarrolla el arte en los objetivos de la antroposofía? ¿Cómo se definiría el tercer reino que asuma lo suprasensible como otro elemento indispensable para el ser humano?

Las preguntas circulan y se establecen para Steiner proponer un segundo término que totaliza el acto artístico del ser humano. Se verá entonces cómo Steiner entiende el trabajo del artista y su poder puro: “En el arte se transfigura la realidad sensible, haciéndola aparecer como si fuera espíritu. En este sentido la creación artística no consiste en la imitación de algo ya existente, sino en la continuación del proceso del Universo por la actividad del alma humana.” (1986, p. 33). Se entiende, con todos los términos mencionados anteriormente, que el arte tiene la capacidad de transitar en los campos del alma humana, por las cuales hace ver, en la realidad, el espíritu del mundo. En ese sentido, se podría decir que el arte tiene la capacidad de desenvolverse en el mundo suprasensible y más que solo eso, acerca dicho desenvolvimiento en la propia práctica del mundo sensible.

Para ir desarrollando estas ideas y plasmarlas de mejor manera, es importante entender que para Steiner cualquier acercamiento a lo suprasensible es a través de la *intuición*, aunque entendiendo la imagen del niño de Nietzsche, también se desarrolla la *imaginación* y la *inspiración*. Estos tres aspectos funcionan como los órganos capaces de interactuar con el mundo suprasensible por medio de lo sensible, así como todo lo desarrollado en este capítulo, reconocer estos órganos suprasensibles serían por medio del acto dualista de la percepción y la cognición. En ese sentido, se puede entender claramente cómo “lo objetivo no se nos revela, sin que lo observemos con la sensibilidad del espíritu; y sin la facultad instintiva de percibir las ideas, éstas permanecen para nosotros un campo cerrado.” (Steiner, 1986, p. 16).

Entonces, partiendo por lo presentado en los últimos párrafos, Steiner establece en el artista la capacidad de desenvolverse en el mundo suprasensible, pero a su vez está entrelazado con el mundo sensible. Para comprender la magnitud de la idea, Steiner clarifica y plasma este proceso en lo que él llamaría lo *sensible-suprasensible*:

Pero si por ciertos medios sensibles, se tratara de expresar un pensamiento, algo que del estado de la visión ya ha llegado a un pálido pensamiento, se haría lo contrario de lo artístico. Si se evita el pensamiento, y si se observa directamente la configuración sensible, se establece la relación entre el hombre y lo creado artísticamente, con exclusión del pensamiento. Se puede decir: lo esencial consiste en que por el arte no se represente ni lo sensible, ni lo suprasensible, sino lo sensible-suprasensible, algo que en lo sensible directamente da una imagen de reflejo de una experiencia suprasensible. Ni lo sensible, ni lo suprasensible pueden realizarse por el arte, sino únicamente lo sensible-suprasensible (1986, p. 85).

Lo *sensible-suprasensible* se establece como un medio integrador, uno dualista a nivel de mundos, pero también en tripartición. Se establece que el verdadero artista alcanza la destreza de plasmar piezas artísticas por los medios sensibles (el estado físico) y el mundo suprasensible (interacción del espíritu del ser humano). Para lograr ello, se debe establecer el percibir de los sentidos, los pensamientos y la conciencia individual sobre dicha interacción. De ese modo, lo *sensible-suprasensible* es el reflejo del diálogo que existe entre el mundo suprasensible con el mundo sensible, por el cual el artista ejerce y por el que la propia antroposofía lo propone como práctica.

Por otro lado, es importante aclarar que al referirse sobre “pálido pensamiento” y “exclusión del pensamiento” en la cita anterior, se refiere al pensamiento ordinario, al que solo se establece por medio de lo mecánico y que la búsqueda del pensamiento consciente, el puro, que se manifiesta por el propio interés del individuo sobre lo que percibe y conceptualiza. Este es un tema que Steiner desarrolla claramente en el libro *La filosofía de la libertad*:

Ciertamente alguien podría decir: el pensar así entendido conlleva la voluntad, y entonces no se trata solamente del pensar sino también de la voluntad. Sin embargo, esto sólo justificaría decir: el verdadero pensar tiene siempre que ser querido. Sólo que esto no tiene nada que ver con la característica del pensar, tal como la hemos descrito en estas consideraciones. Dado que la esencia del pensar conlleva por necesidad la voluntad de efectuarlo, de lo que se trata es de que no se quiere nada que no aparezca ante el “Yo”, sino como actividad exclusivamente propia que pueda contemplar en todo instante mientras se desarrolla. Hay que decir incluso que a la naturaleza del acto del pensar tal como la hemos definido aquí, éste aparece para el observador como acto absolutamente voluntario. Quien realmente se esfuerce en examinar todo lo que entra en consideración para juzgar la naturaleza del pensar, no podrá menos de advertir que esta actividad del alma posee la propiedad de la que hemos tratado aquí (1999, p. 27).

Se ve entonces que el concepto del *pensar puro* es un acto que se desarrolla con la *voluntad*, pero no es determinante del pensar cognitivo, sino que el acto consciente de los procesos del sentir y el pensar pertenecen a la *voluntad* y en la que en ella se entrelazan con el proceso mismo del *pensar cognitivo*. En ese sentido, el acto del *pensar puro* se establece como la consciencia de los procesos que se desenvuelven en la interacción del individuo con el mundo *sensible* y en el mundo *suprasensible*.

El *pensar puro* es inherente a las capacidades del espíritu, por ello, establecer lo *sensible-suprasensible* describe la integración de los tres campos por los cuales el individuo interactúa con el universo: su *voluntad*, *sentir* y *pensar*. Dicha integración del ser humano es lo que permite acceder al conocimiento total del mundo.



Creo que muchas veces es un proceso bastante misterioso en el alma misma, cuando en la naturaleza se llega a descubrir lo sensible-suprasensible. Goethe mismo ha creado la expresión "sensible-suprasensible"; y a pesar de que él lo llama un secreto manifiesto, sólo será posible encontrarlo si las fuerzas subconscientes del alma pueden abismarse enteramente en la naturaleza (Steiner, 1986, p. 75).

El arte, en este caso, sería la encargada de establecer, a partir de Steiner y en influencias de Goethe, el concepto *sensible-suprasensible* como el objetivo máximo de la capacidad humana en diálogo con el mundo.

Lo *sensible-suprasensible* permite para Steiner establecer la consciencia y el desarrollo del conocimiento del mundo espiritual, integra los estados por los cuales las ciencias, la religión y la filosofía no se permitían dialogar. La predominancia de la razón, como el timón principal del individuo, invisibilizaba la corporeidad y el espíritu individual del auto descubrimiento humano. Las artes, más alejadas por ser estudiadas, desde la filosofía con la estética, mecanizó y le quitó la propia vida a la naturaleza del arte. Steiner es muy claro con ello:

Goethe ciertamente ya poseía el sentimiento artístico que consiste en descubrir lo sensible-suprasensible por la comprensión de una parte de la naturaleza como el elemento que, trascendiendo a sí mismo, tiende a llegar a ser un todo, lo que por la metamorfosis, a su vez, es algo distinto, y que reunido con aquél, forma un producto de la naturaleza, pero extinguido por una vida superior. Penetrando en la naturaleza de tal forma se nos da verdaderamente una realidad en sentido más elevado de lo que piensa la consciencia común (1986, p. 76).

Para Steiner, establecer lo *sensible-suprasensible* es también un acto político que aboga por la importancia del acto físico y espiritual de nuestra forma de interactuar con el entorno y, a su vez, generar conocimiento sobre ello. De ese modo, integrar la capacidad del *sentir*, el *pensar* y la *voluntad*, como un verdadero estado total del ser humano, se convierte en un acto insurgente para su época.

A partir de este punto, en la antroposofía, las artes se posicionan como el tercer campo de estudio práctico a la integración humana y al desarrollo de la espiritualidad pura que abarca a cada individuo. He ahí la llegada de un arte que busque los principios por los cuales la antroposofía establece sus conceptos. Steiner se vió con la oportunidad de ejercer y moldear un arte que estableciera las ordenanzas por las que la antroposofía planeaba su acercamiento al ser humano como un individuo libre, capaz de adentrarse al mundo por medio del propio proceso *sensible-suprasensible*. En definitiva, la llegada de un nuevo arte escénico, del movimiento, marcaría un significativo camino a la práctica del acercamiento integral del ser humano.

### **2.1.3. ¿Qué es la eurytmia?**

La nueva experiencia debe convencerlo de que detrás de la palabra hablada hay también un movimiento invisible. Sentirá que la palabra es un gesto que se ha transformado en sonido. Si no fuera así, la palabra hablada no tendría fuerza ni vida alguna (Chéjov, 1987, p. 162).

La *eurytmia*... palabra y universo por la cual esta investigación tiene su origen y en la que se establece el corazón del presente estudio. Es enigmática la eurytmia dentro del mundo de las artes escénicas. Un arte muy joven, demasiado se diría a diferencia de las ancestrales artes que se han establecido por miles y millones de años en la sociedad del ser humano: la danza, la música y el teatro. La eurytmia busca dialogar, conectar, tejer nuestro entendimiento del mundo a través de nuestras ideas hechas movimiento y que trasciende las articulaciones

integrales del ser humano con el mundo. La euritmia deslumbra el lenguaje no-verbal reconociendo a la gestualidad corporal al mismo nivel del discurso verbal y lo integra con ella misma para así ofrecer una diferente perspectiva al contacto con las artes.

La euritmia surge en propósitos antroposóficos como lo comentó en su momento Steiner:

El que la Euritmia haya surgido del movimiento antroposófico no es en modo alguno a[r]bitrario, aunque las circunstancias que primero motivaron su creación puedan parecer fortuitas. Pero en realidad el auténtico carácter de la Euritmia se ha desarrollado tan sólo en el transcurso de los años. En verdad, es carácter únicamente podía emanar del movimiento antroposófico, del movimiento espiritual pensado para los nuevos tiempos, para la época presente y el futuro próximo (Steiner, 2005, p. 87).

Como se ha expuesto en un principio del capítulo y en un final del último subcapítulo, la euritmia surge ante la pregunta primordial sobre los objetivos directos de la antroposofía. Dicho surgimiento, se presenta como una oportunidad de visionar las artes como el campo que establezca los conocimientos espirituales, pero a su vez se extienda con otros propósitos en torno a las vivencias del ser humano.

En primera instancia, la euritmia es el término acuñado a una de las disciplinas artísticas de la antroposofía aplicada. La euritmia proviene etimológicamente de las palabras “eu” que significa bueno o bello y “ritmia” que significa con ritmo o armonía (Horny, 2016, p.15). Para ello, la antroposofía define a la euritmia como un arte del movimiento. Si bien este arte nace desde las ideas antroposóficas de Rudolf Steiner, fue con la ayuda de su esposa, Marie Steiner-von Sivers, que la euritmia adquirió un lugar como disciplina en tres áreas: pedagógica, terapéutica y artística.

Como se ha mencionado al comienzo de este capítulo, la eurytmia fue elaborada por Rudolf Steiner y Clara Smits, en las que creen que existen dos aspectos centrales de este arte: “La eurytmia es un arte del movimiento basado en los impulsos del movimiento etéreo. La eurytmia es un arte del movimiento que trata sobre “la palabra”” (Zimmermann, 2020, p. 12). Se ve que la eurytmia trabaja con dos conceptos por los cuales se desenvolverá para entender en principio sus objetivos de trabajo: el trabajo a los impulsos del movimiento *etérico* y el trabajo del movimiento sobre la palabra, el *logos*. Dichos conceptos se relacionan en el campo de estudio de la antroposofía. En ese sentido, la conceptualización y descripción de estos dos aspectos de la eurytmia no se desligan en toda la cosmovisión desarrollada con anterioridad sobre la antroposofía y lo *sensible-suprasensible*.

Se comenzará con el concepto del *cuerpo etéreo*, ya que se cree que al implicar dicho concepto en primera instancia se puede establecer un mejor reconocimiento a los propósitos fundamentales de la eurytmia. En el libro *Teosofía*, Steiner divide tres tipos de cuerpos en función al reino que estén ubicados:

Los seres que trabajan en el cuerpo físico son los mismos que forjan el reino mineral; en su cuerpo etéreo trabajan los seres que son activos en el reino vegetal; y en su cuerpo anímico sensible trabajan los seres que viven de manera invisible y no perceptible en el reino animal, pero que extienden su actividad en todos estos reinos (2008, p. 94).

El ser humano adquiere estos tres cuerpos, ya que en su existencia y complejidad le ofrece esta capacidad. El *cuerpo etéreo* se va entendiendo como el cuerpo biológico, el que se establece con todo lo vivo, a diferencia con el cuerpo físico que se forja por el reino mineral.

Steiner propone el *cuerpo etéreo* como un área del ser viviente que lo define como tal, no está configurado en el nivel físico, sino en la conformación de lo que vive. Asimismo,

Steiner planea llamarlo también como “cuerpo vital”, en el que establece las fuerzas formativas del ser viviente a diferencia del cuerpo físico inerte:

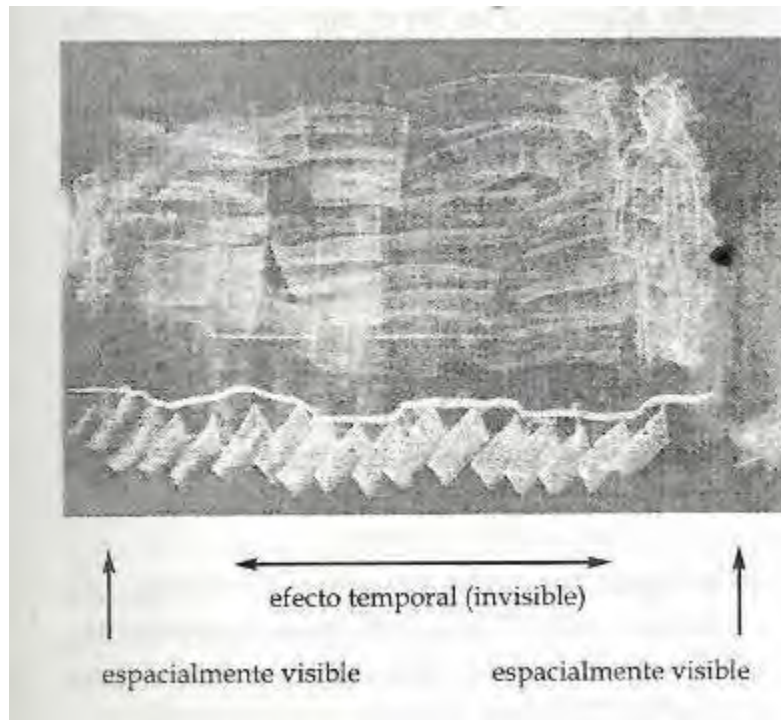
[...] el cuerpo etérico no es meramente el resultado de las materias y de las fuerzas del cuerpo físico, sino que es una entidad autónoma, real, por cuya acción las mencionadas materias y fuerzas físicas están dotadas de vida. En el sentido de la Ciencia Espiritual, se puede decir de un cuerpo puramente físico, de un cristal, por ejemplo, que tiene su forma, a causa de las fuerzas físicas formativas que están en él. Pero un cuerpo viviente no tiene la forma que le es propia por virtud de estas fuerzas puramente físicas, porque en el momento en que la vida se retira de él y lo abandona a las solas fuerzas físicas, se disgrega. El cuerpo vital es una entidad mediante la cual, en todos los instantes de la vida se preserva el cuerpo físico de la disgregación (Steiner, 2008, p. 21).

De ese modo, se ve que el *cuerpo etérico* o cuerpo vital, se presentan como área que describe las manifestaciones de los seres vivos en función a su permanencia. Pero, si en cuerpo físico se es visible por los órganos establecidos, es decir los ojos, el tacto, entre otros, ¿cómo sería posible verificar el desenvolvimiento del *cuerpo etérico*?

Para ello, Zimmermann explica que el *cuerpo etérico* en su desenvolvimiento, es decir el *movimiento etérico*, “actúa desde la periferia hacia el objeto al cual anima; es un movimiento de las fuerzas esféricas expandidas del entorno hacia el centro” (2020, p.18). Al entender que el cuerpo vital se desenvuelve desde lo animado, la posibilidad de ser manifestada no es en el campo espacial visible, sino en lo temporal, por lo que es invisible al ojo físico. Es un efecto por el que lo viviente se establece como tal en el mundo físico. Lo animado se presenta en la temporalidad invisible, pero que a su vez se desarrolla en el campo físico de la espacialidad visible.

## Figura 1

*Dibujo de Rudolf Steiner en el pizarrón: “el cuerpo etéreo como organismo temporal”*



*Nota:* En la imagen se representa el estado temporal del movimiento etérico a través del movimiento del cuerpo físico, de esa forma se interpreta cómo interactúa el cuerpo etérico en el mundo visible. Adaptado de “*El cuerpo etéreo como organismo temporal*” (p. 19), por Zimmermann, 2014, Editorial antroposófica.

Esta forma de entender al ser viviente con impulsos etéreos de movimiento plantea una cercanía y entendimiento a lo que en el mundo de las artes escénicas se le conoce como “energía”, ya que abarca la vitalidad de cada individuo en efectos temporales, pero no en el espacio físico. Asimismo, los impulsos del *movimiento etérico*, son en las que la euritmia principalmente trabaja. Estos efectos temporales, al no ser visibles, se establecen por la cadencia de lo animado, permitiendo fluir en el movimiento en las reglas del ritmo y su armonía. Zimmermann describe esta experiencia como “nadando en la corriente del tiempo” (2020, p. 20).

Las bases de la formación en el desarrollo del *cuerpo etérico*, están establecidas en la técnica eurítmica que favorece una orientación temporal del movimiento y no solamente espacial. Para ello, se plantean dos principios básicos del movimiento para la euritmia:

El equilibrio espacial se traslada al pie delantero (contracción), de modo que la frente, el esternón y talón quedan en la misma línea vertical. La consecuencia de este cambio es un equilibrio fluctuante en el espacio.

- a. Apertura de la región pectoral (medio) ligeramente elevada hacia adelante y atrás (entre los omóplatos).
- b. En lugar de la percepción focalizada en el espacio, la atención se hará sensible a todo el entorno (como al escuchar). El que euritmiza aprende a percibirlo como un espacio de fuerzas activas en el movimiento (Zimmermann, 2020, p. 20).

Este primer principio se establece en la orientación espacial y en su consciencia. Permite modificar la percepción corporal y establecer un estado de presencia, por la que el euritmista puede dialogar a través de su ser con el espacio en donde se encuentra.

El segundo principio básico se establece por medio del movimiento, el andar del euritmista:

El caminar. Sobre la base del equilibrio modificado, se desarrolla un modo de caminar que posibilita que el movimiento fluya en el curso del tiempo. El pie está desligado de la pesadez normal, lleva el cuerpo a través del espacio en un continuo movimiento conducido, con un “flotar-deslizamiento” (adelante, atrás, de costado, en curvas, rectas, etc.). A la vez, percibe el medio como una horizontal mediadora de la “corriente de energía” entre adelante y atrás. Se vive totalmente en el centro, en un movimiento medido en relación a la corriente temporal, y se siente como estar en un puente que retoma el pasado y

se complace con el futuro. Pero de tal manera que, simultáneamente, se puede plasmar el paso diferenciadamente, sensible, vigoroso, controlado y liviano (Zimmermann, 2020, p. 21).

Este segundo principio radica en la vitalidad del movimiento, establece la permanente energía, el estado temporal animado, en el diálogo del individuo y su espacio al euritmizar. De ese modo, al adicionar la postura del euritmista, su estado espacial, en el primer principio, se configura el campo artístico sobre el desarrollo del artista con su arte, completando la presencia total del euritmista.

La substancia del fluir del euritmista es definida por medio de estos dos principios, en las que se desenvuelven en la permanente presencia del *cuerpo etérico*. En la euritmia, el campo de lo *etérico* se explicaría como el desarrollo de la substancia definido en la dualidad de *forma-substancia*, que se aplica normalmente en el arte, es por el medio en que se manifiesta la vitalidad del euritmista, su ser. En ese sentido, la capacidad del movimiento etérico es una manera de plasmar las reglas básicas del artista escénico en función a su creación artística: a su técnica.

El segundo aspecto central de la euritmia, ya mencionado con anterioridad, es el *logos*, la palabra, ya que para la euritmia existe su importancia en la forma establecida del lenguaje articulado propio del ser humano. Desde la vertiente de la perspectiva occidental, originada desde la antigua Grecia, el *logos* se compone como un poder atribuido al ser humano por su capacidad de persuasión. “El *logos* es, para Gorgias, una potencia irracional capaz de superar la impotencia cognoscitiva del hombre, ya que éste sólo puede acceder al conocimiento del mundo a través de la palabra” (Galí, 1999, p. 191). De ese modo, el *logos*, la palabra, es el medio por el cual el alma y la voluntad ejercen su carácter esencial en la sonoridad o gráfica de la palabra en el mundo físico.



Esta percepción sobre la palabra es definida desde todo el espectro del lenguaje del ser humano, es decir, no solamente en la palabra dicha, vocalizada, sino en el lenguaje no-verbalizado. Entonces, a partir del lenguaje de la verbalización, Steiner plantea la naturaleza de la euritmia:

[...] Aquello que puede aprenderse de los gestos aeriformes, lo que puede contemplarse en los gestos aéreos mediante la visión sensible-suprasensible, puede imitarse con los brazos y las manos, puede ser imitado por los movimiento[s] del ser humano en su totalidad. Entonces aparece, de manera visible, exactamente lo mismo que actúa en el lenguaje. Y entonces el hombre puede ponerse en situación de realizar aquellos movimientos que en realidad realizan siempre los órganos del habla y del canto. Y de este modo surge el lenguaje visible, el canto visible. Estos constituyen justamente la euritmia (2005, p. 14).

Para Steiner, las posibilidades de expresar lo invisible, no directamente con la dimensionalidad temporal, sino la naturaleza física de la sonoridad, se establece que la palabra, así como es articulada con los músculos del sistema vocal, pueden ser configuradas y plasmadas por medio del movimiento del cuerpo visible, es decir lo perceptible a nivel físico, las extremidades, el torso y todo lo que compone el cuerpo exterior.

Por otro lado, añadiendo al término *logos*, la palabra más allá de su vocalización también interviene su espectro vibracional tonal por medio del canto, estableciendo así la música como un elemento más del lenguaje no visible al trabajo de la euritmia. La presencia de las leyes musicales en la euritmia es ejercida posteriormente, como fue mencionado al principio. De ese modo, existe la presencia del *lenguaje visible* (euritmia de la palabra) y del *canto visible* (euritmia tonal).

Ahora bien, la presencia de la euritmia no es sencillamente ejercida en la traducción del lenguaje verbal y la música a la articulación física del movimiento. La euritmia transita en la integración de la palabra y la música como un canal consecuente a los estados *sensible-suprasensible* del ser humano. No es la aplicación de las palabras etiquetadoras que están basadas en el entendimiento ordinario, en la articulación convencional de su uso práctico. Tampoco en el uso de la palabra, por medio de oraciones o mantras, la que establece una espiritualidad únicamente. La euritmia ejecuta la palabra y la música para darle integración vital a todo entendimiento posible del estado quien lo euritmiza. La euritmia articula la palabra y la música, lo invisible, porque de ella se desenvuelve como la mediadora de la naturaleza humana al mundo físico, su herramienta interactiva, para llevarla a la visibilidad del movimiento, formando una totalidad de lo viviente: el pensamiento, el sentir y lo volitivo. De ese modo, la euritmia se establece como una práctica con objetivos antroposóficos.

Entendiendo todo lo expuesto, la euritmia se ejerce como un arte que amplifica e integra las capacidades humanas de su entendimiento sobre el mundo. Rehabilita y reeduca las dimensiones por las cuales se han presenciado cada herramienta interactiva. Establece la corporeidad como la fuente total del nuevo conocimiento, dejando el estado netamente conceptual como el principal registro de conocimiento articulado. La euritmia forja al organismo pensante total y redistribuye la experiencia del mismo para abrir campo a una nueva forma de percibir el mundo circundante. En definitiva, la precisión de ¿qué es la euritmia? Se establece como la práctica hacia la libertad humana ejercida a niveles *sensible-suprasensible*. Lo que queda, en este caso, es presentar y describir cómo el mundo de la euritmia ejecuta sus funcionamientos y objetivos aplicados.

### **2.1.3.1. Función y objetivos de la euritmia de la palabra.**

“[...] aquello que se expresa en la auténtica Euritmia es justamente la manifestación más pura en lo visible del alma humana.” (Steiner, 2005, p. 23).

Como se ha mencionado anteriormente, la euritmia se establece en lo esencial del ser humano a través del canto y el habla visible. Sin embargo, esta investigación abordará con mayor detalle el trabajo de la euritmia de la palabra. Esto se debe a que la presente investigación se estableció proponer a la euritmia de la palabra como parte principal de estudio y ya que ambos tipos de euritmia necesitan un desenvolvimiento profundo característicos de ellas. En primer lugar, la euritmia de la palabra trabaja con un abecedario del movimiento y el registro literario de la poesía, mientras que la euritmia tonal trabaja con las clasificaciones y reglas del arte musical. En ese sentido, desarrollar ambas son meritorias para un trabajo de investigación individual (eso sin contar la teoría de color, el calendario del alma, los doce templos y entre otras áreas que se abordan en la euritmia) que se esperan, en algún momento, ser dispuestas y desarrolladas.

Teniendo en cuenta lo dicho, introducirnos a la euritmia de la palabra es adentrarse al mundo de la palabra, una de las herramientas de interacción más antiguas del ser humano. En la antigua Grecia, la palabra, el *logos*, no solamente se manifestaba como un medio de información, sino como un provocador del alma humana. La palabra penetra en el alma, causa

[...] una dulce enfermedad (*hêdeian noson*), alegrar (*terpousin*), provocar dolor (*lupein*) y anhelo (*pothon*). Las cosas que escuchamos quedan impresas (*etypôsato*) en nuestra alma, lo mismo (*typoutai*) que las que vemos, y es tan potente la impronta que el alma se ve irremisible arrastrada a obedecer su hechizo (Galí, 1999, pp. 198-199).

Para los griegos, el *logos*, la palabra en sí, era cautivadora, persuasiva en el alma humana, se dejaba influir y acceder a las conjeturas mentales teniendo acceso al conocimiento del mundo.

Sin embargo, el uso de la palabra, y su desvirtuación, desmembrada por su constante aplicación y evolución conceptual, su capacidad de registro retentivo de conocimiento, perdió

todo uso espiritual (dejando en excepción el uso de la palabra en las religiones dentro de la idea única del mundo espiritual idealizado). Esto sería lo que Steiner (2005) plantearía en su época:

[...] realmente hablamos sin dejar ya que nuestra alma fluya en el lenguaje, sin manifestación de nosotros mismo en el lenguaje. Pues, ¿quién siente aún el maravillarse, el asombrar, el quedarse perplejo, el rebelarse, en las vocales? ¿Quién siente el abrazo con que se rodea suavemente una cosa, el empujar algo, el mirar lo anguloso, el carácter tornado, aterciopelado, punzante, de consonantes particulares? Y, sin embargo, todo ello se halla contenido en el lenguaje. Al traspasar nosotros mismo una palabra, [...] podemos experimentar toda clase de cosas; lanzar exclamaciones de júbilo hasta el cielo, sentir congoja mortal, ascendiendo y descendiendo la escala de los sentimientos, la escala de la contemplación de las cosas externas (p. 18).

En este caso, la palabra ha perdido el poder entre el ser humano como un uso total que desate el contacto del individuo, su sentimiento y la posibilidad de ser consciente en su pensar. La palabra, para Steiner, ha perdido todo uso humano, se ha vuelto una máquina conceptualizadora, etiquetadora del mundo e inerte en sus ideas, despojando todo uso humano en una mera herramienta categorizadora.

Lo que busca la euritmia es recuperar el poder que la palabra misma siempre ha ofrecido. Aún más, la euritmia permite, en su práctica, envolver la experiencia física corpórea con la sono-plástica de la palabra, deslumbrando el acceso integral entre el movimiento y el habla. “Y así fue de hecho creada la Euritmia, creada como un lenguaje producido mediante, verdaderamente quisiera decirlo así, los órganos humanos más expresivos, los brazos y las manos” (Steiner, 2005, p. 19). De ese modo, el movimiento escénico producido por la euritmia intersecta la palabra dicha con la imagen del movimiento. Se establece un arte que

articula el lenguaje verbal en los campos del lenguaje no-verbalizable, puro en su movimiento.

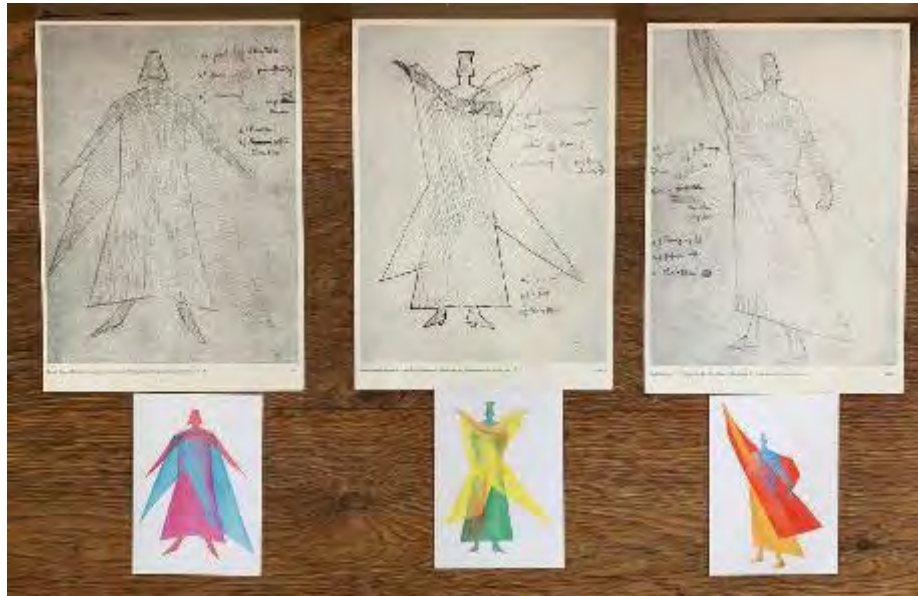
Por otro lado, Steiner sabe que existe hasta su actualidad el oficio del lenguaje de la palabra insurgente a la convencional. La existencia de la persona encargada de explorar y manifestar las posibilidades de la palabra es el poeta. “Vemos entonces que el poeta, cuando es verdaderamente un artista [...], cuando es verdaderamente un poeta, no concede desde luego el principal valor al contenido intelectual de las palabras. (Steiner, 2005, p. 20).

Teniendo en cuenta al poeta como el artista hacedor de la palabra al mundo creativo, la euritmia de la palabra hace uso al servicio de la poesía por su poder artístico, su acceso a lo *suprasensible*. De tal modo que la poesía será el material creativo que la euritmia de la palabra desarrollará.

La poesía, desde la visión griega, tuvo una funcionalidad divina, la capacidad sobrenatural de describir el mundo a través de las palabras. La llegada de la escritura enmarcó aún más el poder y la autoridad de los poemas, ya que era el género en donde se expresaban las historias y mitologías de la cultura griega. El alfabeto originó la permanencia de la palabra en la escritura. El dibujo de las palabras: vocales y consonantes que plasman la imagen pictórica del habla para así evocar el poder de la metáfora poética. En el sentido de la imagen, de la pintura, “por decirlo de forma más radical, la equivalencia de la poesía con la pintura sólo es posible en un mundo de escritura” (Gaíl, 1999, p.28). La euritmia, en ese sentido, se encargará de esculpir con el cuerpo el dibujo de las palabras evocadas en el espíritu y alma del poeta.

## Figura 2

### *Figuras corporales del abecedario eurítmico*



*Nota:* En la imagen se representan tres figuras de algunas vocales del abecedario eurítmico. Las figuras corresponden a la vocal “A”, “E” e “I” de izquierda a derecha respectivamente. Dichas figuras plasman la imagen de las vocales como una extensión física del sonido hablado. En el mismo sentido, los colores grafican la intensidad y vibración de dichas vocales.

Se puede observar que, en estas figuras, los dibujos plasmados por Steiner, representan la fisicalización de las letras, en este caso las vocales. La “A” desde su sonoridad, apertura vocal y la imagen alfabética representativa en su escritura, describen al cuerpo abierto, ampliar el gesto total del cuerpo para visibilizar la naturaleza de la vocal “A”. La “E”, desde las mismas características descritas por la “A”, cierra, cerca, bloquea y traza el flujo de la propia naturaleza de esta vocal. Finalmente, la “I” se extiende, explota a lo largo y mantiene su naturaleza hablada y escrita como vocal por medio del cuerpo. De ese modo, la eurytmia representa y manifiesta el estado físico del abecedario para lograr el alcance de la experiencia empírica, el valor sensorial, la idea imaginada y la conexión individual desenvuelta en el movimiento.

### Figura 3

#### *Figuras corporales del abecedario eurítmico*



*Nota:* En la imagen se representan tres figuras de algunas consonantes del abecedario eurítmico. Las figuras corresponden a las consonantes “S”, “G” y “T” de izquierda a derecha respectivamente.

Las siguientes figuras representan algunas de las consonantes en el movimiento eurítmico. Desde la visión de Steiner, las vocales se manifiestan desde lo interno para fluir hacia afuera. En cambio, las consonantes son aprehensivas, las que tejen el objeto de la palabra representada. (2005, p. 17). En otras palabras, las vocales serían como la carne, la esencia anímica de la palabra, mientras que las consonantes serían el esqueleto, la estructura por la que forma el objeto sintáctico de la oralidad de las palabras. De ese modo, las representaciones del movimiento de las consonantes tienden a reflejar dicha plastificación del gesto aeriforme, ya que para la escritura como en el habla, las consonantes canalizan y establecen las bases del objeto nombrado.

#### Figura 4

*Presentación de euritmia de jóvenes de secundaria en la escuela Waldorf*



*Nota:* Se visualiza el desplazamiento de algunos estudiantes en el espacio. Una gráfica sobre el movimiento temporal etérico. La fotografía fue realizada por Josip Curich, compartida para esta investigación por Darsi Ribeiro, educadora de euritmia en la escuela Waldorf sede La Molina, Lima, Perú.

Si bien tanto las vocales como las consonantes son la materia principal de la euritmia de la palabra, existen otros elementos que conforman la profundidad de este arte. Se hablará en este caso, como lo más vistoso en las imágenes anteriores, son el atuendo y los colores. El vestuario del euritmista está desarrollado directamente con la expresión de los colores, pero también con un objetivo más: la expresión del *movimiento etérico*. El uso de los velos dentro del vestuario permite dejar una marca temporal del movimiento generado, haciendo que la tela, es decir el velo, siga en consecuencia al movimiento realizado por el euritmista. De ese modo, la mezcla del contorno colorido por el velo más el movimiento, ofrece la experiencia visible de la vitalidad del cuerpo. Como lo expresa Zimmermann “por medio del velo se hace visible la compenetración del Sentir con el entorno.” (2020, p. 43). El movimiento ondulado con el azul, la firmeza con el rojo, la ligereza con el amarillo o todo a la inversa, son patrones y lenguajes por las cuales la euritmia a través del movimiento expresa, pinta y dialoga con el espacio.



## Figura 5

*Presentación de euritmia de jóvenes de secundaria en la escuela Waldorf*



*Nota:* Se visualiza el desplazamiento de algunos estudiantes en el espacio. Una gráfica sobre el movimiento eurítmico y el lenguaje de los colores. La fotografía fue realizada por Josip Curich, compartida para esta investigación por Darsi Ribeiro, educadora de euritmia en la escuela Waldorf sede La Molina, Lima, Perú.

Volviendo con los colores, la euritmia otorga el lenguaje del color por medio de la teoría del color de Goethe. Asimismo, los colores no solamente van aplicados al vestuario del euritmista, sino que también se presentan en la iluminación del escenario. Dicha iluminación se caracteriza por ofrecer un ambiente anímico. La idea es aplicar colores conforme a la esencia de la poesía o música presentada. Rudolf Stiner llamaría también *euritmia lumínica* al término que corresponda con las técnicas de iluminación. De ese modo, existe un diálogo entre el euritmista y el iluminador sobre la composición de los colores que aporten en los ambientes anímicos y que reflejan la vitalidad interna del alma.

## Figura 6

*Patrón de piso de las consonantes: secuencia evolutiva*



*Nota:* En la imagen se presenta una secuencia de piso a través de las consonantes “T”, “H”, “S”, “P”, “CH”, “G”, “L”, “R”, “N”, “D”, “M” y “B” de arriba hacia abajo respectivamente. Dibujo realizado por Kenya Mitarai. La figura proviene de una representación de las consonantes entrelazadas entre ellas como parte del desplazamiento a través del piso.

Ahora bien, existe también el desarrollo de los patrones de piso, en la que se establece la geometría como el lenguaje que interactúa con el espacio. La euritmia es movimiento, y para ello, no solamente se posiciona el movimiento de las manos, la cabeza y el torso para reflejar el poema, sino que también existe el desplazamiento en el espacio, por lo que participa el movimiento de todo el cuerpo a través de los pies. Estos movimientos son realizados por la misma representación de las vocales y consonantes hechas en patrones de piso a secuencias. Asimismo, se pueden dibujar otras figuras que no sean necesariamente el abecedario, sino que también pueden realizarse a través de las geométricas, es decir: círculos, cuadrados, espirales, estrellas, entre otras. También, el patrón de piso puede ser alguna otra

imagen como la de una manzana, una flor, las olas del mar, entre otras. De este modo, se permite tridimensionalizar el movimiento al incluir el patrón de piso como un elemento coreográfico para la euritmia.

Se aprecia entonces que la euritmia articula el habla a través del movimiento, vislumbra el alcance de las palabras, la música, los colores, la iluminación, los patrones de piso, el movimiento etérico y el propio individuo que euritmiza, con el fin de integrar la capacidad de su voluntad, sentir y pensar en la propia expresión humana. En concreto, se presenta el hablar para la euritmia como un fenómeno vivo, que produce, respira y organiza el movimiento en las capacidades transitables de la fonética y la musicalidad. Además, la aplicación de la euritmia, como arte escénico, no solamente es empleada con un único individuo en el espacio, sino también con un grupo, el cual fortalece la interacción del ser humano con el otro, resguardando el poder del lenguaje por medio de la comunicación eurítmica en el espacio.

Por otro lado, al entender la naturaleza de la euritmia de la palabra, su desempeño es abarcado por tres áreas principalmente: la euritmia pedagógica, la euritmia terapéutica y la euritmia artística. Esta última será la que se desenvolverá de mejor forma en el siguiente y último subcapítulo, ya que su aplicación es de suma importancia para la presente investigación por su beneficios y diálogo con las otras artes escénicas, en específico con el teatro. Sin embargo, ello no quita que las otras dos áreas no puedan discurrir en la descripción de la euritmia artística, ya que la euritmia es un arte por naturaleza, pero los objetivos de este arte varían en las demandas del grupo humano. Por este motivo, surgen las siguientes preguntas para la euritmia: ¿qué se entiende con euritmia artística? ¿Cómo se ejecuta este tipo de euritmia? ¿De qué manera la euritmia artística se instaure como un arte escénico?

### 2.1.3.2. Ejecución práctica de la euritmia artística.

“Y cuando aquí digo el *cuerpo* digo la *vida*, digo *yo mismo*, tú, *tú entero*, digo.”

(Grotowski, 1975, p. 43).

Proponer esta primera cita, dentro del campo del teatro, es persuasivo, provocativo para la euritmia, ya que establece una relación histórica del teatro en búsqueda en identificar la posición de lo corpóreo en las nuevas teorías teatrales del siglo pasado, en las cuales la antroposofía, por medio de la euritmia, ha podido responderse casi por completo. La práctica de la euritmia autentifica al individuo como tal por medio del movimiento. Experimenta las dimensiones de lo *sensible-suprasensible* como la fuente base del artista hacia un bien en sí mismo de su profesión, es decir su arte. En este caso, la práctica escénica de la euritmia se relaciona con las prácticas dramáticas y dancísticas. Pero, ¿qué diferencias tiene la euritmia con las otras artes escénicas? ¿De qué manera se ejecuta la euritmia en distancia a la danza o al teatro?

Responder estas preguntas es, en principio, entender la práctica de la euritmia en su estado de ejecución. En primera instancia, no se establece como una danza, aunque danza, más bien la euritmia se nombra como un arte del movimiento. Se profundizará sobre ello a través de una de las entrevistas realizadas por esta investigación a la euritmista profesional Yessy Herrera. Ella comenta lo siguiente:

Entonces, ¿por qué decimos de que no es una danza? Pero sí es una danza a su vez. Yo te voy a explicar ahora. No es una danza, porque no es solamente un ejercicio de interpretación subjetiva de que: Ay, qué lindo. Mira cómo subo y me muevo así... No, la euritmia se basa, tiene toda una regulación dentro de la gramática, dentro de las leyes musicales, las reglas musicales. Entonces, está sujeta a todas esas intervenciones, digamos, o leyes lingüísticas y musicales, ¿no? Entonces, no tiene nada de subjetivo, es totalmente objetivo. Mientras

que los bailarines trabajan más a modo de interpretación. Sí interpretamos, pero en base a lo establecido (Comunicación por vía Zoom, lunes 8 de noviembre de 2021).<sup>4</sup>

Dentro de este fragmento, sin desvirtuar o desmerecer el valor del trabajo del arte de la danza, la visualización de la euritmia, al menos para Herrera, no se centra en los cánones del movimiento estético, sino en la experiencia que se formula entre el moverse con el propio individuo. Asimismo, esta afirmación no podría ser acertada en su total completitud, ya que en esta investigación no se aborda directamente la relación en términos y conceptos ontológicos sobre la danza, el cual sería un tema para otras discusiones. Sin embargo, ello no quita lo que Herrera trata de explicar, al menos con lo que sí sería la euritmia. En ese sentido, se establece la experiencia de la euritmia como un arte que dialoga con la consciencia del movimiento.

Asimismo, Herrera nos plasma un ejemplo que remite en cómo la euritmia, ya desde un lado pedagógico, se vincula con el grupo humano en función a sus necesidades contextuales y temporales

Digamos: si yo tengo una poesía, donde yo quiero, porque veo la necesidad para este grupo de cuarto grado, que son niños, entre diez años, que son demasiado flemáticos, demasiado apáticos, necesito resaltar para ellos todos los verbos. Ponerlo en acción, en movimiento. Entonces, voy a resaltar, de una poesía, ya no resaltaré los adjetivos, ¿no? Sino haré ejercicios con ellos de verbos donde los ponga yo, los active al hacer, los invite al hacer. Entonces, todo lo que es correr, saltar, brincar, cantar, ¿no? Todo lo que te invite a la

---

<sup>4</sup> Para más detalle revisar anexo 9. Entrevistas y transcripciones, Yessy Herrera, del cuadro 099-0105.

acción del verbo mismo es lo que voy a trabajar con ellos, ¿no? (Comunicación por vía Zoom, lunes 8 de noviembre de 2021)<sup>5</sup>

La naturaleza de la euritmia es de lenguajes múltiples, ofreciendo al individuo o grupo humano diferentes áreas que se puedan desarrollar, unas mayores y otras menores. En el arte esto se podría denominar como la matización de las composiciones artísticas, el cual la euritmia, así como es expresado en la presente cita, se puede moldear y ajustar sobre lo determinado. Se interpreta, pero en función a lo establecido por el poema o pieza musical.

Se ve entonces que existe una diferencia entre la euritmia y la danza. Si bien la euritmia plasma en el movimiento las imágenes del habla, es decir ejecuta el canto y el habla visible, ¿podría tener alguna relación con el arte dramático? Dentro del resultado convencional del arte dramático, el teatro, se aplica la palabra como un elemento primordial en la ejecución de este arte. Sin embargo, la cuestión iría en el tipo de lenguaje literario que cada arte ejecuta. Como se ha mencionado con anterioridad, la euritmia se ejecuta a través de los poemas, de ella se manifiestan el ritmo, la metáfora y la conformación de las palabras, se exterioriza la virtud del poema en el movimiento del euritmista. En cambio, en el arte dramático, su ejecución es por medio del diálogo, la personificación, la acción y el conflicto. Aunque en el trabajo del teatro, la dramaturgia como las puestas escénicas han calado en el uso de la poesía como otro recurso expresivo dentro de las composiciones teatrales, pero aún así existiría una diferencia.

En la euritmia se ejecuta el movimiento como el habla en sí, la representación de la fonética hecha en el cuerpo, su movimiento. En el arte dramático, cada una tiene su propia visibilidad y desarrollo. En ese sentido, la ejecución de la euritmia se desenvuelve con otros propósitos artísticos a cualquier otro arte escénico conocido. Asimismo, la euritmia tampoco entraría en el rango de pantomima, porque la idea no es expresar un gesto anímico, acciones o

---

<sup>5</sup> Para más detalle revisar anexo 9. Entrevistas y transcripciones, Yessy Herrera, del cuadro 0105-0110.

conflictos situacionales, sino un gesto visible de la palabra, o musical, a través del cuerpo. Además, en las puestas de euritmia existe un recitador o compositor musical que dialoga con la o el euritmista para ejecutar la pieza total del arte y su movimiento. Es decir, que el recitador o el músico acompaña en simultáneo al movimiento respecto de la euritmia. De ese modo, el concepto de totalidad de Goethe, traído por Steiner, es visible en este tipo de ejecución.

Otro punto importante de entender en la ejecución de la euritmia es sobre la formación del movimiento hablado, ya que no es una traducción pura de cada letra en los versos del poema. La ejecución de la euritmia consiste en visibilizar las vocales y consonantes que se manifiestan con mayor entonación o repetición, ¿cuál sería la vocal o consonante que encierra este verso? Sería una de las preguntas por las que la euritmia interpreta, pero en función a lo establecido. A través de esa formulación de vocales y consonantes, el euritmista posteriormente se encargará de plasmar la metáfora, la imagen poética del verso, para así envolverla en el movimiento, ofreciendo una calidad de movimiento a las palabras visibles. Así sucede en la interpretación atmosférica del poema traducida en los patrones de piso, la profundidad, los niveles, los colores y la propia recitación, graficando la viva imagen del poema. Se ve en este caso, la presencia del poema y la pintura hecha movimiento.

La euritmia, como arte, ha encontrado la posibilidad de integrar la palabra con la imagen en medios escénicos. Galí comenta:

La palabra y la imagen tienen en común el poder efectivo de suscitar sensaciones intensas y contrapuestas. Como observa Unterstainer, a través del oído y a través de la vista el alma recibe impresiones que la afectan poderosamente. Pero entre la ecuación *logos*-oído-alma y la de imagen-vista-alma hay una identidad que trasciende una mera caracterización psicológica (1999, p. 199).

Entender la implicancia de las naturalezas que ejercen en el arte la palabra y la imagen, masifican la importancia de la ejecución de la eurytmia por su permanente integración y diálogo, todo ello llevado a lo corpóreo, el movimiento vívido.

Si bien, la práctica de la eurytmia nace desde una necesidad de la antroposofía, ofrece otra perspectiva sobre el desarrollo de las artes. Adicionalmente, permite reconocer un diálogo entre el sentir, pensar y la propia voluntad de cada uno. Se piensa que, desde Steiner, más allá del desarrollo de la intuición, la eurytmia, en aplicaciones artísticas, fomenta el estado imaginativo. Dicho estado, como se ha mencionado anteriormente, es parte del mundo suprasensible, por el cual se compone como uno de los órganos de dicho mundo, al igual que la intuición y la inspiración. La imaginación es la puerta al pensamiento consciente, en el cual el lenguaje se desenvuelve y grafica el mundo íntegro del ser humano entre su interacción con el mundo exterior e interior.

Resaltar la importancia del estado *sensible-suprasensible* en la eurytmia es hablar directamente con la imaginación. De ella deviene la naturaleza del artista y su conexión con la creación. Steiner comenta:

[...] cuando queremos expresar la base más profunda del lenguaje, no podemos hacerlo meramente por el movimiento sanguíneo, relacionado con la respiración que resulta al hablar, sino que para manifestar su relación con aquello que, digamos, flota sobre nuestras cabezas, sobre el pensamiento, sobre el lenguaje abstracto, aquello que se corresponde como Imaginación con el lenguaje, no podemos limitarnos a que se produzca el movimiento sanguíneo al hablar y permanecer quietos, sino que necesitamos que ese movimiento sanguíneo sea trasladado al hombre entero en sus movimientos visibles (2005, pp. 93-94).



El efecto *sensible-suprasensible*, que permite la euritmia ejercer en su práctica artística, se destaca en la vivencia del movimiento, en el estado imaginario y perceptible de los mundos que interactúan con el ser humano. En este caso, preguntarse sobre el cómo de la euritmia, por medio de su práctica, beneficiaría a otros campos artísticos. Manifestar: ¿cómo la percepción de la euritmia y de la propia antroposofía no se ha puesto a los ojos de los artistas?

Como investigación desde las artes, y por efectos del mismo, implicar a la euritmia con las otras artes es un tema curioso por analizar. En el teatro, por su naturaleza híbrida en el arte, podría ser una de las artes escénicas que permita dialogar con la euritmia. Se ha podido encontrar que esto ha sido posible. Los tiempos y épocas del desarrollo de la euritmia y profesionalización del artista dramático fueron contemporáneos en su búsqueda de tecnificarse. Es a través de este punto que maestros teatrales, como Mijail Chéjov, vieron de la antroposofía y la euritmia una influencia sustancial en el apoyo conceptual artístico necesario para la conformación de una técnica actoral. En consecuencia, a todo lo desarrollado, se verá en esta investigación un diálogo histórico, conceptual y práctico sobre la presencia de la antroposofía y la euritmia en el teatro a través de Mijail Chéjov y su técnica, creando así un puente entre las influencias antecesoras que hayan marcada significativamente la visión de la actuación por medio antroposófico. El fin será identificar los términos teatrales propuesto por Chéjov en conjunción a las antroposóficas y evidentemente a las de la euritmia para luego entrelazar diálogos conceptuales y prácticos. Dichas implicaciones se verán desarrolladas en el siguiente capítulo.

## **2.2. La técnica teatral de Mijail Chéjov y el estudiante de actuación**

El actor debe conscientemente evocar para sí mismo una y otra vez sus experiencias en los sueños. La práctica continuada de pasar de la vorágine de la vida diaria a la vivencia solitaria con los sueños le llevará a una comprensión

cada vez más profundamente interior de su papel. (...) La imaginación y la fantasía son esenciales en el arte dramático (Steiner, 1924, p.10).

El mismo Mijail Chéjov relató en su libro *The path of the actor* (2005) una anécdota de su juventud para tratar de describir la forma en la que se sintió con el trabajo del actor de su época. Un estudiante destacado en su escuela, encomendado por su maestro de francés para el apoyo y entrenamiento del aprendizaje de sus compañeros de clase. La posición del destacable, el joven brillante que no podía equivocarse, le llenó el pecho y su visión próspera se generaba sobre la de sus corrientes compañeros de escuela. En una de sus clases, sus compañeros habían fallado en el pizarrón las pruebas que eran dictadas por el maestro. Nadie pensó que fuese culpa del joven Mijail. Pero no fue hasta que lo llamaron al pizarrón, con la idea de ser el ejemplo de la clase, para escribir las sencillas palabras “vous êtes”, las cuales finalmente fueron trazadas por el brillante joven. Con orgullo y sin ninguna deliberación sobre lo que escribió, se vieron las palabras menos esperadas: “Wu zet” (Chéjov, 2005, p. 13).

Tanto su maestro como sus compañeros quedaron helados ante el error de principiante que definitivamente no debía haber correspondido al brillante Mijail. Fue el último de su salón en darse cuenta sobre lo que había escrito. La descripción que el propio Chéjov nombra sobre lo que sintió en ese momento fue compuesta en una imagen: “Burning shame”. Dicho ardor de vergüenza, al darse cuenta de que vivía en un engaño, cegado, era la misma sensación que tenía al ver cómo el teatro se comportaba como una máquina de mentiras. Al momento en el que la pieza de actuación era presenciada por el espectador, estallaba un engaño en todo el teatro. La falsedad, la fealdad y lo bruto que veía de las actuaciones, quemaban de vergüenza al joven Mijail al darse cuenta de que también era parte de esa farsa. En ese comienzo de experimentar con el teatro, Chéjov aún no estaba claro sobre cuál sería la

verdad en la actuación, pero estaba muy seguro de que lo único que hacían en su momento eran mentiras (2005, p. 13).

Mijail Aleksándrovich Chéjov nació en San Petersburgo, dentro del Imperio Ruso, en 1891. Fue parte de la familia de Antón Chéjov, hermano mayor de su padre, el cual lo llevó con facilidad al mundo del teatro ruso a través de su esposa Olga Knipper. Estudió en la Escuela Dramática Suvorin y trabajó allí como actor durante dos temporadas. Luego ingresó al Teatro de Arte de Moscú (TAM) en 1912, en el preciso momento que se comenzaba con el Primer Estudio en la misma institución. Dicho estudio había sido fundado por su maestro y padre del teatro moderno, Konstantin Stanislavski, en el que Chéjov destacaría.

La búsqueda de un método que permitiera al actor o actriz de teatro profesionalizar su arte de actuar, llevó lejos a Stanislavski con un reconocimiento muy admirable en gran parte del teatro occidental. Pero la profesionalización del método de Stanislavski no fue un resultado a la perfección sobre sus ideas de la actuación. Sus primeros estudios sobre el trabajo de la psicología del actor y el desarrollo del personaje a través de la memoria emotiva, que son los que mayormente se reconocieron en el método de Stanislavski, eran muy criticados por algunos de sus pupilos destacados: Meyerhold, Vajtánov y el propio Chéjov.

Si bien Chéjov se desarrolló plenamente en el sistema de Stanislavski en el Primer Estudio y fue defensor de ello hasta su muerte, las líneas de la creación de sus personajes iban dirigidos al uso de técnicas y procesos de la imaginación. Dicho camino, para abordar la creación del personaje, compartían los principios de la actuación que eran desarrollados en el sistema de Stanislavski, pero iban en contra del trabajo de la psicología y del trabajo de mesa que planteaba su maestro (Ruiz, 2008, p. 146).

Para Chéjov, su interés sobre los estados imaginativos parte de la influencia que ejerció sobre él su gran y querido amigo Vajtánov. Yevgueni Vajtánov fue uno de los organizadores e investigadores del Primer Estudio realizado por el TAM. Él postuló que “el

teatro debe crear formas a partir de su imaginación a la que llamó realismo imaginativo” (Byckling, 2019, p. 129)<sup>6</sup>. Esto ayudó a Chéjov a impulsar una severa investigación sobre los aspectos del arte y la vida humana. Asimismo, los cambios a los nuevos pensamientos del comienzo del siglo pasado marcaron en Rusia un ánimo para el entendimiento de las artes desde una perspectiva poéticamente simbólica y no naturalista.

Desde ese punto, el bagaje literario de Chéjov en los cuentos de hadas, las leyendas, mitos y la filosofía religiosa, no fueron suficientes para aterrizar sus ideas sobre la imaginación. Sus ganas de comprender acerca de los estudios en el mundo interno del ser humano lo llevaron a interesarse en los nuevos pensamientos filosóficos occidentales y la psicología que habían llegado recientemente a Rusia. Pero ninguno de esos temas lo ayudaron a aterrizar las ideas sobre la conformación de la imaginación y la comprensión del ser humano desde lo metafísico y lo físico. La filosofía oriental fue uno de los elementos más importantes para ahondar sobre los conocimientos del ser humano en el actor o actriz de teatro para gran parte de los teóricos teatrales del siglo pasado y Chéjov no fue la excepción. Se veía que la práctica del yoga materializaba el trabajo físico que podría favorecer a él o la intérprete en su entrenamiento y afinación de su cuerpo y mente (Byckling, 2019, p. 130).

Sin embargo, sus investigaciones sobre la naturaleza del actor o actriz de teatro no eran suficientes como para apoyar o fortalecer sus ideas sobre los principios en los cuales él o la intérprete debe adecuarse con su trabajo artístico. No fue sino hasta que tuvo contacto con los misteriosos conocimientos del movimiento antroposófico que, al alentar la propia voluntad del perturbado joven Chéjov, fueron asociados en el proceso de su insaciable investigación para la técnica de actuación. A partir de ahí, gran parte de su investigación lo

---

<sup>6</sup> Versión original: "Vakhtangov believed that the theatre must create forms from its imagination which he called imaginative realism"

llevó rumbo a un infinito universo. La antroposofía, en este caso, sería una de las fundamentales influencias que destacaría en la técnica del actor.

Como se ha visto en el capítulo anterior, la antroposofía adquirió una gran acogida por sus principios integradores que buscaron plasmar una nueva visión del conocimiento del propio ser humano. La antroposofía surge del reconocimiento del mundo suprasensible a través del reconocimiento de la consciencia humana que no emerge del sentir físico o de la cognición ideal, sino de ambas como un proceso perceptible, insertando la voluntad, el individuo en sí mismo, como cuerpo del espíritu. La antroposofía encuentra su lógica en varias partes de Europa, en la cual Rusia no fue una excepción. De ese modo, la llegada de la antroposofía establece una nueva perspectiva, en paralelo a la psicología cognitiva y al psicoanálisis, sobre el entendimiento del mundo inconsciente del ser humano.

### ***2.2.1. La antroposofía y Chéjov***

No es difícil comprender el atractivo de la antroposofía para quienes habían respondido a VI. La idea de Solovyov [filósofo ruso del siglo XIX] de crear una cultura integrada. Es un singular Doctrina integral que se propone conciliar lo espiritual y lo material, dar respuesta a todas las preguntas y resolver todas las contradicciones. Sin rechazar el pensamiento científico, supera el materialismo y reafirma, sobre una base racional, la naturaleza espiritual del hombre y del universo<sup>7</sup> (Elsworth, 1982, como se citó en Byckling, 2019, p. 128).

Antes de ahondar sobre el contacto y las influencias con la antroposofía en Chéjov, es bueno aclarar que en principio esta relación entre el movimiento antroposófico y la técnica se

---

<sup>7</sup> Versión original: "It is not hard to understand the appeal of anthroposophy to those who had responded to VI. Solovyov's [the XIX century Russian philosopher's] idea of creating an integrated culture. It is a uniquely comprehensive doctrine that proposes to reconcile the spiritual and material, to answer all questions and resolve all contradictions. Without rejecting scientific thought, it overcomes materialism and re-asserts, on a rational footing, the spiritual nature of man and the universe."

Chéjov se fueron desarrollando un tiempo después del periodo en el que estuvo Chéjov en el Primer Estudio. En realidad, el contacto que se establece entre la antroposofía y el joven actor fue por su crisis espiritual. Dicha crisis se generó a finales de los años de 1910. Su total depresión lo llevó a tener problemas familiares y el desencadenamiento de su alcoholismo (Ruiz, 2008, p.147). En paralelo, la Revolución de octubre de 1917 desató los nuevos ideales sobre los pensamientos políticos y filosóficos que eran marcados por el materialismo. De ese modo, el mismo Chéjov fue perturbado ante su contexto histórico y personal. “Su alma estaba tan cansada de la desesperada severidad de su propia visión del mundo, un cansancio causado por el materialismo”<sup>8</sup> (Byckling, 2019, p. 129).

El propio Mijail Chéjov relata en su libro *Life and encounters* sobre su experiencia por primera vez con los conocimientos de la antroposofía:

Todavía mantenía mi interés en los yoguis, pero una vez, cuando pasaba por la ventana de la "Librería de escritores", mi mirada se posó en un libro titulado *El conocimiento de los mundos superiores y su logro* de Rudolf Steiner. Sonreí y pensé: 'Si en verdad fuera posible saber cómo obtener este conocimiento, seguramente lo habría logrado hace mucho tiempo y no tendría sentido que el autor publique su libro'. De todos modos, compré el libro con el título intrigante, lo leí y aunque lo dejé a un lado, lo hice sin mi ironía inicial<sup>9</sup> (Chéjov, 2005, p.133).

Su primera impresión no fue completamente cautivadora, ya que, si bien el título del libro fue el causante de su compra, para Chéjov no significaba nada el autor de dicho libro, es

---

<sup>8</sup> Versión original: “He wrote that his soul was so weary of the hopeless severity of his own world view, a weariness caused by materialism.”

<sup>9</sup> Versión original: “I still retained my interest in yogis, but once, when I was passing the window of the ‘Writers’ Bookshop’, my eye alighted upon on a book entitled Knowledge of the Higher Worlds, and its Attainment by Rudolf Steiner. I smiled and thought: ‘If it were indeed possible to know how to attain this knowledge, surely it would have been attained long ago and there would be no point in the author publishing his book.’ All the same, I bought the book with the intriguing title, read it and although I put it to one side, I did so without my initial irony.”

decir Rudolf Steiner. Aunque de todas maneras recordó haber escuchado su nombre cuando Stanislavski lo nombró para corregir las visiones que había planteado Steiner sobre el habla.

Por otro lado, y como fue mencionado anteriormente, su acercamiento a la teosofía a través de sus continuos intereses sobre el yoga, lo llevaron nuevamente a resonar con Steiner desde otra perspectiva. Esto se debía a que la teosofía oriental aún se sometía al misticismo desde una visión netamente sublime y mítica, pero que en la antroposofía se postulaba la espiritualidad desde otra visión. Es así que él cuenta:

Recordé el libro de Rudolf Steiner y lo volví a leer. Esta vez fue el tono que usó el autor al hablar de los procesos y seres del mundo espiritual lo que me impresionó especialmente. No había "secretos", "misticismo" o el deseo de impresionar en sus descripciones de ese mundo. El estilo simple, lúcido y científico del autor hizo que los hechos que presentará fueran simples y lúcidos también. Todo lo que estaba más allá del alcance de la percepción sensorial se hizo accesible a la razón (Chéjov, 2005, pp. 133-134).

De ese modo, Chéjov vio que la percepción de la espiritualidad en la antroposofía suponía un contacto directo con el mundo material, integrando así, una manera holística de percibir los conocimientos humanos y las dimensiones en las que se someten.

A partir de ese punto, el contacto con la antroposofía marcó un antes y un después en la vida del actor ruso. Chéjov lo describe: “La antroposofía se me abrió como una forma moderna de cristianismo. Este "encuentro" con la Antroposofía fue el período más feliz de mi vida”<sup>10</sup> (2005, p. 135). A partir de ello, comenzó su interés sobre los conocimientos de Steiner. Su indagación lo llevó a ingresar a la Sociedad Antroposófica Rusa prontamente,

---

<sup>10</sup> Versión original: “Anthroposophy opened itself to me as a modern form of Christianity. This ‘encounter’ with Anthroposophy was the happiest period in my life.”

entre el año de 1919, el cual fue guiado en los estudios de la antroposofía por el escritor simbolista ruso Andrei Bely (Byckling, 2019, p. 130).

Tras la temprana muerte de su querido amigo y mentor Vajtánov en 1922, Chéjov asume el cargo del Primer Estudio en el TAM. Un par de años después, ese Primer Estudio se convertiría en el Segundo Teatro de Arte de Moscú. En este Segundo Teatro, Chéjov pudo poner a prueba todos sus conocimientos sobre la antroposofía en el desarrollo de un teatro del futuro. Instauró el componente de la espiritualidad en el teatro ruso. El segundo Teatro se convirtió en su espacio de exploración sobre el desarrollo de un método que reestructure el trabajo artístico de la interpretación.

El diálogo del simbolismo ruso y la antroposofía alemana favoreció la percepción de los dos ámbitos del actor y actriz de teatro, en los que Chéjov pudo distinguir. Las dos esferas en las cuales Chéjov distingue se definirían en el mundo material, la conducta humana cotidiana, y el mundo espiritual, el proceso creador del ser humano. Estas ideas se explicarán más adelante, ya que lo que importa mencionar sobre esta distinción en estos momentos es que Chéjov pretendía postular sobre el espíritu creador que se encuentra en cada ser humano y que directamente su técnica se enfocaría por definir y potenciar dicha esfera.

Las prácticas del yoga, que también fueron trabajadas por Stanislavski en el Primer Estudio, ofrecían una relación directa al entrenamiento espiritual de la consciencia superior del actor y actriz teatral. Futuramente, volviendo al Segundo Teatro, Chéjov afianzó esas ideas, relacionándolas con las de Steiner, para definir el término “Higher Self” (en traducciones al español se pueden encontrar como el término “Ego superior” o “Yo superior”). Dicho término se diferenciaría de las investigaciones realizadas con Stanislavski con respecto a la relación del actor con su psicología, ya que Chéjov buscó construir y direccionar en función a las ideas heredadas de Vajtánov: el realismo fantástico.



Para desarrollar todos estos conceptos y términos, la vital exploración práctica de los trabajos de la antroposofía y el lenguaje simbolista, eran las materias principales de investigación para el desarrollo de estas conceptualizaciones. El estudio y práctica de la euritmia de Rudolf Steiner fue una principal fuente de exploración práctica para el desarrollo de su técnica. Las ideas de la euritmia como la traducción de la música y la palabra en el movimiento generaron en Chéjov la intención de plasmar los aspectos en las cuales la articulación sono-plástica eran visibilizadas con el movimiento.

Se cita directamente en el trabajo de investigación *Michael Chekhov, Spirituality and Soviet Theater* sobre cómo Chéjov describió su trabajo con la euritmia a través del montaje de la obra Hamlet:

Durante nuestro trabajo en Hamlet, nos esforzamos por experimentar los gestos de las palabras en la forma en que sonaban y, para ello, seleccionamos los movimientos correspondientes para que encajaran con las palabras y frases. Les imbuimos de la fuerza que necesitábamos, les añadimos el color emocional particular y los ejecutamos hasta que nuestro sentimiento interior empezó a responderles plenamente<sup>11</sup> (Chejov, 1986, como se citó en Byckling, 2019, p. 132).

Esta forma en la que el Chéjov va entendiendo el proceso de abordaje sobre cómo el actor debe materializar la encarnación de la escena y la de su personaje, va dando señales sobre los aspectos en los que se conformaría su técnica.

En la época de Chéjov, la euritmia aún se encontraba en un proceso de formación, sin embargo, la esencia que la euritmia ofrecía desde las postulaciones de la antroposofía a la práctica. Este acercamiento práctico impulsó a Chéjov en su forma de percibir al ser humano

---

<sup>11</sup> Versión original: “During our work on Hamlet, we endeavoured to experience the gestures of words in the way they sounded and to this end we selected the corresponding movements to fit the words and phrases. We imbued them with the force we required, added the particular emotional colouring and executed them until our inner feeling began to respond to them fully.”

y sus dimensiones de conocimiento. La psicología del actor o actriz de teatro no era lo que Chéjov atinó a comprender desde la antroposofía, sino el estado imaginativo, el órgano del mundo *suprasensible*. De ese modo, sus elucubraciones teóricas sobre el artista dramático, en el uso de su cuerpo total como instrumento creador, se vieron manifestando en la práctica y posteriormente en su técnica.

Si bien, sus descubrimientos y postulaciones iban a favor de importantes hallazgos para la profesionalización del arte del actor, casi le cuesta la vida llegar a ellos. En aquel tiempo, el régimen comunista prohibía cualquier práctica religiosa u ocultista, ya que se instauraba un ateísmo de estado. Tal término era debido al pensamiento que se tenía de la religión como un mecanismo controlador de las masas dirigentes. En ese sentido, algunos de los actores del Segundo Teatro no estaban para nada conforme con los temas que Chéjov traía al grupo. Tildaban sus enseñanzas como temas místicos. A pesar de que Chéjov fue muy cuidadoso con el contenido que traía en los ensayos, este grupo de actores disconformes lograron que las prácticas sean denunciadas al estado.

Su pronto arresto era inevitable y obligó a Chéjov a salir del país. Su exilio se destinó en Alemania, donde seguiría con sus estudios e investigaciones para concretar lo que sería su técnica de actuación. La idea principal de Chéjov era instaurar los principios del arte de la actuación para luego ser desenvueltos en la práctica demandada por dichos principios. La verdad creadora del ser humano en el actor o actriz de teatro debía ser el primer objetivo para entender la profesión del arte interpretativo. El postulado de Chéjov no era solamente una sensibilidad a la integración espiritual y material del ser humano cotidiano, sino más bien a una sensibilidad del actor y de la actriz desde lo artístico.

### ***2.2.2. La imaginación como elemento de integración artística***

“Lo que debe elaborarse en el escenario y mostrarse al público es la vida interior de

las imágenes, no los personales e insignificantes recursos de la experiencia del actor”  
(Chéjov, 1991, p. 69).

Empecemos desde el final. Para muchos teóricos teatrales el objetivo principal de las técnicas teatrales era profesionalizar a la actriz y actor de teatro. Para ello, las técnicas y métodos siempre comenzaban postulando sus principios del arte teatral, en las cuales podrían generar los ejercicios necesarios para que la y el intérprete puedan abordar dichos principios. En este caso, las técnicas teatrales funcionan como un medio que sistematiza el aprendizaje y la profesionalización de la o el intérprete. Pero si en caso el actor o actriz tiene el talento suficiente como para aplicarse con una técnica, ¿las técnicas servirían más bien para estudiantes sin las habilidades de actuación?

Tal pregunta pudo ser respondida por Chéjov a través de otras: “¿Por qué necesita una cultura el hombre civilizado? ¿Por qué un muchacho inteligente precisa ser educado?” (1987, p. 176). Dichas preguntas eran para denotar la necesidad de una técnica que desenvuelva, establezca y afiance las leyes básicas del arte de actuar. Para ello, Chéjov siempre pensó que el arte de representar debía desarrollarse a partir de métodos objetivos con el fin de proporcionar los principios fundamentales en los cuales las y los intérpretes afiancen y dirijan sus representaciones artísticas. En ese sentido, para muchos teóricos como Chéjov, el artista con o sin talento que no lleve un método y no desarrolle los principios en los cuales su arte se desenvuelvan, caerá en la inspiración únicamente para la realización de su representación. El diletantismo será lo que se manifieste en un o una intérprete que no desarrolle la técnica apropiada a su arte (1987, p.177).

Tras el exilio, Chejov pudo compartir sus conocimientos en varias partes del mundo. Su investigación y retroalimentación se iban produciendo con el afán de conseguir una técnica que profesionalice el arte del actuar. Los legados de sus maestros se iban cada vez más realizando en la forma que Chéjov pensaba sobre cómo debía el actor o actriz debía

trabajar con su arte. Chéjov mostró una línea de creación teatral en donde la imaginación sería el motor central de los impulsos creativos del intérprete, el órgano creativo del intérprete. En este caso, la postulación de la imaginación sería el legado nuclear de toda su técnica actoral.

Pero, ¿de qué manera se podría definir la forma en la que Chéjov ubicaba a la imaginación en su técnica a diferencia de otras técnicas? Si partimos desde las influencias base de Chéjov con el método de Stanislavski, en la que él desarrolló en sus primeros años como actor, se podría decir que existe una diferencia muy notoria sobre el acceso del intérprete con sus personajes. Esta diferencia tendría que ver, en primera instancia, con las postulaciones que ambos maestros explican sobre la psicología interpretativa del actor o actriz.

Para Stanislavski, los procesos en los cuales una actriz o actor debe desarrollar, componer y representar un personaje, es a través de los recuerdos y experiencias personales del propio artista. De ese modo, la actriz o actor podrá entender, establecer e interpretar al personaje desde su propia vivencia. Esa manera de abarcar al personaje, Stanislavski lo nombraría a la ya famosa *memoria emotiva*. En contraposición, Chéjov rechazó esta manera de abordar el personaje. Él no entendía por qué el o la intérprete no podía acceder a los estados imaginativos para estimular así las emociones requeridas para el personaje y la escena (Solomon, 2002, p.13).

¿Cómo se podría ejemplificar esta diferenciación? Se traerá una de las citas, descrito por Mala Power, ex alumna de Chéjov, que fue usado por el autor Solomon en su investigación, para tratar de contextualizar y graficar de mejor forma la situación de ambos maestros:

Una vez, en una clase de actuación en el Teatro de Arte de Moscú, Michael contó la historia de la muerte de su padre que fue muy emotiva y creíble. La

clase lloró, al igual que Stanislavski, y Chéjov recibió abrazos reconfortantes de todos. Durante la siguiente clase Chéjov le explicó a su maestro que su padre todavía estaba vivo y sano y que la historia se inventó en su imaginación. Stanislavski estaba muy enojado y echó a Chéjov de la clase durante dos semanas<sup>12</sup> (2002, p.16).

Dicha anécdota explicaría las prematuras intenciones de Chéjov sobre el uso de la imaginación para los estímulos emocionales, ya que en este caso no necesitó haber vivenciado la muerte de su padre para poder representar las mismas sensaciones al momento de contar un caso como ese.

Por otro lado, tras esta anécdota, lo que también trataba de explicarle Chéjov a Stanislavski es que el recurso de la memoria emotiva sería más bien un método desgastante y peligroso para la psicología del o la intérprete. Más bien, recurrir a las imágenes para evocar situaciones o emociones nunca antes vividas, serían una manera mucho más sana al momento de representarlas en un personaje. En este caso, la imaginación tendría un lugar como generador de impulsos creativos. Finalmente, Stanislavski, en su segunda y última etapa de investigación, se termina dando cuenta en lo estresante y peligroso que podría ser la memoria emotiva, pero que lamentablemente esta manera de abordar la creación actoral se había esparcido y desarrollado a profundidad en otros lugares, principalmente en Estados Unidos.

Como se mencionó anteriormente, el centro de la técnica de actuación de Mijail Chéjov sería el desarrollo de la imaginación. El maestro ruso nos explica el porqué del uso de la imaginación en su libro *Sobre la técnica de actuación*:

---

<sup>12</sup> Versión original: "Once, in an acting class at the Moscow Art Theater, Michael told a story of his father's death which was very emotional and believable. The class cried, as did Stanislavski, and Chekhov was given, comforting hugs by all. During the next class Chekhov explained to his teacher that his father was still alive and well and that the story was made up in his imagination. Stanislavski was very angry and he kicked Chekhov out of class for two week."

Cuanto más desarrolla el artista su capacidad de imaginar, más se convence de que hay algo en este proceso que, en cierto modo, se asemeja al proceso del pensamiento lógico. Comprueba que, cada vez más, sus imágenes siguen una cierta regularidad interna, aunque siguen siendo libres y flexibles. Se convierten según las palabras de Goethe, en “fantasía exacta”. Para el actor tiene gran importancia desarrollar una especie de “instinto”, que le indicará cuándo desviarse de la “lógica” correcta de sus imágenes. Limitarse a pensar y razonar no le servirá de ayuda: el principio que cuenta a este respecto es el sentido de la verdad (1987, p. 69).

Se puede ver en este caso que Chéjov también va desarrollando la capacidad que ofrece la imaginación a niveles de practicidad en el desarrollo de una obra de teatro, ya que menciona la capacidad que tienen las imágenes en expandir las visiones lógicas o racionales que pudieran encasillar una forma de abarcar la composición del personaje. Más bien, plantea una forma de establecer contacto directo entre el texto y la partitura física de escena. Un diálogo de la dramaturgia literaria con la dramaturgia escénica por medio de la imaginación.

La visión de Chéjov, en el momento donde propone la imaginación como el órgano creador, se diferencia de sus ideas de la imaginación en la época del Primer Estudio, ya que el imaginar en el momento que Chéjov enseña a Stanislavsky pudo haber sido una situación recreada en su mente. Sin embargo, el imaginar que postula Chéjov en esta última cita- cuando su técnica ya estaba oficialmente instaurada- es un imaginar consciente en las imágenes que retratan en su espíritu, su voluntad, y no la mera imagen de la cognición en el pensamiento ordinario. Asimismo, este tipo de visión puede verse en los discursos de Steiner:

El pensamiento es, en cierta manera, la muerte del arte; en el momento en que algo real, que busca su revelación artística, pasa al ámbito del pensar, pierde el arte. Lo que el arte nos quiere mostrar, lo vamos a ver (2017, p. 31).

Los grados por los cuales Chéjov establece el reconocimiento de la imaginación en su técnica es con el fin de generar el estado integrador del pensar, sentir y lo volitivo como una capacidad necesaria para el artista. En ese sentido, los procesos artísticos de Chéjov se establecen al reconocer la individualidad del propio artista, su espontaneidad, resaltando el estado imaginativo como esa capacidad creadora individual de cualquier artista.

Por ese lado, Chéjov profundiza en la psicología del actor, vista desde lo antroposófico, como un aspecto íntegro en las cuales se manifiestan diferentes esferas del individuo y el desarrollo de su arte. Desprende la capacidad de la actriz o actor de representar por medio de la imaginación, separando de ese modo los estados del artista como individuo, el ser humano, y como actriz o actor, el *ser creador*. Es así que se podría decir, a partir de esta última mención, que la diferencia que establece entre los procesos creativos desde la imaginación, rechazando el uso de las experiencias de cada individuo en sus procesos creativos, instauro a un ente que representaría a la o el intérprete. Ese ente capaz de crear desde su imaginario. Un yo creador, lo que en resumidas cuentas Chéjov nombraría como *Ego superior*.

#### **2.2.2.1. El ego superior**

Nadie puede dar a luz a un Yo superior sano si no vive y piensa sanamente en el mundo físico; la base de todo desarrollo espiritual genuino es una vida en armonía con las leyes de la naturaleza y de la razón. (...) el Yo superior del hombre vive ya con arreglo a las leyes del mundo espiritual durante la existencia física (Steiner, 1918, p.50).

En este subcapítulo la intervención de Steiner en los conceptos de Chéjov es muy importante, ya que es a partir de las postulaciones de la antroposofía en las cuales el actor ruso basa gran parte de su terminología actoral. Sin embargo, eso no significa que los conceptos en las cuales postula Chéjov sean directamente copiados por Steiner. Más bien

Chéjov trae una elaborada terminología en donde permite alinear los elementos los cuales se encuentra el arte de la actuación con una influencia de la antroposofía. En ese sentido, vemos que, en esta primera cita, que fue extraída del libro *¿Cómo se adquiere el conocimiento de los mundos superiores?* (1918), Steiner menciona el término *Yo superior* como un ente espiritual del ser humano, el cual se encuentra directamente integrado y dialogando con el mundo físico a través del *Yo inferior*.

Esta bipolaridad, que ha sido desarrollada en el anterior subcapítulo, es la que usa Steiner para diferenciar entre el estado exterior por medio de la experiencia sensorial y material del ser humano, fenómeno que representaría a ese *Yo inferior*, contrapuesta por un estado interno que se manifiesta en el ser humano a través del sueño y las ideas, fenómeno que representaría a ese *Yo superior*. Este último representa para Chéjov el *Ego Superior* en un afán de establecer los parámetros en donde el actor o actriz debe establecer sus procesos creativos.

Para Chéjov el ego superior es aquella parte del *yo* que gobierna la capacidad creativa del sujeto y que se encuentra dissociada de ese otro *yo* que se ocupa de los aspectos más corrientes de la existencia. De ese ego superior, de ese *yo creativo*, esto es, de la capacidad imaginativa del actor es de donde surge el personaje (Ruiz, 2008, p. 153).

Se ve entonces que Chéjov plantea una distinción entre el “yo cotidiano” con un “yo creativo”, aludiendo así a la bipolaridad establecida por la antroposofía de Steiner. De tal forma vemos cómo Steiner plantea el proceso en la cual interactúa y se integran ambos *yo*: “Su *yo inferior* se le presenta como imágenes reflejas, pero de ellas ha de surgir la verdadera realidad de su *Yo superior*. Destacándose de la imagen de la personalidad inferior se hace visible la forma del Yo espiritual” (1916, p.50). En ese sentido, existiría una influencia



determinante, pero interpretativa en el caso de Chéjov sobre cómo asume el término *ego superior*.

Los aspectos en los cuales se involucra la imaginación y su desarrollo de ella, estarían ubicados en el *ego superior*, que sería el estado que debe ser trabajado, afinado y concientizado para el y la intérprete. Dicho desenvolvimiento del *ego superior* establece a la imaginación como el verdadero impulsor del arte de actuar y en las cuales su técnica lo aplicará como un elemento indispensable para el trabajo del actor y actriz de teatro.

Así también vemos cómo Steiner menciona la importancia de la imaginación en el arte dramático en su libro *El arte de la interpretación, la escena y la producción*:

En los tiempos que corren, el actor tiene que pasar por una formación si es que desea adquirir estas experiencias [Steiner hace referencia al dominio del instrumento del actor]; ha de aprenderlas conscientemente. Para Shakespeare eran instintivas. (...) Poseían imaginación, una fantasía creadora de imágenes; pueden apreciarlo en la manera en que Shakespeare forma sus parlamentos. Sí, desde luego que tenían esa fantasía creadora de imágenes (1924, p. 212).

En este caso vemos que bien para Chéjov como Steiner, la imaginación, el estado creador debían pertenecer en el actor y actriz para desenvolver así su propio arte. Sin embargo, Steiner no planteó directamente el término *ego superior* como lo hizo Chéjov para determinar las esferas en las cuales debía desarrollar el o la intérprete.

El desarrollo en esta parte se conecta con lo hablado en el capítulo de lo *sensible-suprasensible*, ya que, si bien se habla de una bipolaridad, en ella se emerge la propia triplicidad congénita desarrollada por Steiner. El reconocimiento de lo suprasensible por medio del desarrollo del órgano de la imaginación establece para Chéjov separar la idea del individuo convencional con el individuo creador. A través de esa diferenciación, Chéjov establece dicha dualidad en lo que respecta al oficio del artista y su vida personal. De modo

que el *ego superior* es un término que determina la presencia de lo *sensible-suprasensible* en el actor y actriz.

Por otro lado, es claro mencionar que, si bien Chéjov plantea una distinción dual entre lo que representa el individuo como persona corriente y el artístico, como creador, no significa que deban estar totalmente separadas. Más bien es una manera de diferenciar el trabajo creador del intérprete el cual su instrumento artístico, o sea su “ser” total, se relaciona con su “ser” convencional. De ese modo, el *ego superior* no solo sería una alegoría conceptualmente representativa, sino también una percepción en el campo práctico. Es ahí donde Chéjov postula sobre el *cuerpo imaginario* y el *centro imaginario*.

En líneas generales, el *cuerpo imaginario* sería para Chéjov “el cuerpo del personaje que refleja su mundo interno y que el actor construye su imaginación. El actor se acerca interpretando paulatinamente la imagen de ese cuerpo.” (Ruiz, 2008, p.158). Por otro lado, el *centro imaginario* sería para Chéjov “un centro invisible del cuerpo imaginario del personaje de donde parte y se dirige el movimiento” (Ruiz, 2008, p.159). Ambos términos funcionan como un catalizador de los procesos en los cuales el o la intérprete direccionará sus creaciones.

A partir de ahí la imaginación, o en este caso el *ego superior*, se convertiría en el elemento fundamental por el cual Chéjov desarrollaría toda su técnica actoral. El *ego superior* se manifiesta como el determinante órgano generador de imágenes, no solamente visuales, sino sonoros, verbales, no-verbales y entre otros estímulos, que serán graficados en la materialidad de las acciones de la o el intérprete. En ese sentido, Chéjov menciona una cosa muy importante, la cual se manifiesta en la explicación sobre cómo establecer o despertar el *ego superior* a través de nuestro entrenamiento y aprendizaje actoral.

Se ve entonces que, para Chéjov, los actores y actrices no se limitan a recrear sus propias experiencias de vida, sino que acceden a un lugar más amplio, la imaginación,

asumiendo las imágenes que el mundo les da, al margen de sus vivencias personales, para entrar en diálogo con el personaje. Es a través del concepto de *ego superior* que Chéjov se opondría a la propuesta del método de Stanislavski. Pues mientras que el padre del teatro contemporáneo proponía la evidencia personal del actor como materia de creación, contrariamente el discípulo proponía la capacidad imaginativa que surge del *ego superior* para la creación del personaje. En ese sentido, el maestro ruso aclara que para despertar el yo creativo, es decir el *ego superior*, se debe adquirir una sensibilidad. No cualquier tipo de sensibilidad. No una sensibilidad del yo corriente, sino, en este caso, Chéjov hablaría de una sensibilidad artística.

#### **2.2.2.2. La sensibilidad artística**

La aceptación de este mundo independiente de la imaginación, la capacidad de penetrar, a través de la apariencia externa de la visión, en su ardiente vida interior, el hábito de esperar activamente hasta que la imagen sea la que debe ser, lleva al artista a descubrir cosas nuevas y hasta entonces ocultas (Chéjov, 1991, p. 69).

El trabajo del actor no sólo consistiría en desarrollar su estado imaginario para hacer de su arte una composición perfecta. Más bien, se necesita abordar una sensibilidad que esté ligada al artista actoral. Dicha sensibilidad debe permitir acceder a los estados físicos e internos en donde se materializa el instrumento del actor y actriz por medio de los estados imaginarios que se establecen de las imágenes creativas del artista.

Al interactuar con los estados imaginativos, Chéjov propone que las imágenes son huéspedes que se manifiestan en nosotros y el fin que podemos darles a ellas es plasmarlas al mundo físico y ser compartidas. Pero para acceder a esas imágenes, a esos huéspedes del estado imaginativo, se debe prestar atención a dichos estímulos. Escucharlos, visualizarlos, estar a la disposición de ellas. La *sensibilidad artística* es ese estado de atención a los

estímulos generados por el *ego superior*. Sol Garre define que “la sensibilidad artística es la habilidad de alcanzar un verdadero estado creativo” (2003, p. 14). En ese sentido, la sensibilidad sería una capacidad requerida en el artista y puntualmente en el y la intérprete.

Para lograr este estado creativo, se debe reconocer y trabajar conjuntamente con su cuerpo y mente (la psicofísica del actor); luego este trabajo lo ayudará a potenciar su imaginación creativa alcanzando, por ende, un estado de *sensibilidad artística*. Sin embargo, ¿qué hace que se defina como tal la idea de *sensibilidad artística*? ¿Cómo a través de lo imaginario se identifica la *sensibilidad artística*? Para comprender ello, es paradójicamente visualizar al individuo, es decir al actor o actriz, y reconocer su individualidad.

Se contextualiza de mejor manera la idea de *sensibilidad artística* trayendo a colación a una persona que tenga una mayor experiencia en el área de la técnica de Chéjov. Para ello, se tomará fragmentos de una de las entrevistas realizadas en esta investigación, en este caso al actor profesional José Miguel Arbulú, para aterrizar de mejor forma las preguntas formuladas anteriormente. Para Arbulú, la *sensibilidad artística* se define:

[...] visto desde Chéjov, tiene que ver con la individualidad creativa del actor. Es decir, aquél... aquella calidad que solo ese actor puede atribuirle a ese personaje, la individuación que uno tiene en el trabajo y el tipo de sensibilidad única que uno pueda tenerlo. Entonces, en ese sentido, el trabajo se diferencia de persona a persona. No hay dos Hamlets iguales. No hay dos Otelos iguales. Y el hecho de trabajar además con la imaginación y con imágenes propias, estimulan más todavía eso y eso hace que trabajo sea rico y no sea lineal, ¿no? Entonces, es básicamente eso: la individualidad artística o creativa de un actor para proponer algo y diferenciarse. (Comunicación por vía Zoom, viernes 5 de noviembre de 2021).<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Para más detalle revisar Anexos I. Entrevistas y transcripciones, José Miguel Arbulú, del cuadro 0334-0341.

Partiendo desde esta explicación, el estado de la *sensibilidad artística* plasma la capacidad creativa individual, su imaginación, como una parte primordial en el proceso creativo del artista. Se entiende entonces que, si bien Chéjov divide los aspectos del individuo como persona convencional y artista creador, no los separa de su ser humano. La diferenciación de ambos ámbitos personal-profesional, son nuevamente integrados con la capacidad individual que tiene uno por cultivar sus creaciones.

Viéndolo desde ese lado, Chéjov es consciente que, si hubiera separado al artista de la persona, caería en el error empirista de la ciencia mecanicista. Para Chéjov reconocer la visión del artista dramático con un individuo creador, emplea el entendimiento generado en la influencia de Steiner. En otros sentidos, la *sensibilidad artística*, en el afán de recuperar el espíritu y la humanidad del creador, se sumerge en el campo de lo *sensible-suprasensible*. Chéjov no pierde de vista a la antroposofía y ofrece un entendimiento hermenéutico del concepto *sensible-suprasensible* de Steiner y postula para el teatro, para el arte dramático, el término *sensibilidad artística*.

Apoiando de mejor forma esta interpretación, ya que dentro de la técnica de Chéjov su desarrollo terminológico se basó también en la conceptualización de la *psico-física*, se verá que, dentro de las ideas de la psicología del actor, su visión es diferenciada a la que actualmente se entiende. Esto se puede ver en una conferencia que se realizó con Graham Dixon, un especialista de la técnica de Chéjov en Reino Unido, en el que explica lo siguiente:

[...] Mi cuerpo físico es diferente al cuerpo físico de la mesa o de la silla. Por supuesto, es simple. No hay que pensarlo. ¿Por qué es diferente mi cuerpo físico? Porque tiene vida y la vida no es física. Es vida. Para el actor es muy importante esta vida interna [refiriéndose al cuerpo vivo] que lo llamaré ahora número dos para no quedarnos perdidos en el vocabulario de lo psíquico, lo físico y el cuerpo. [...] Si yo no estoy aquí ¿cómo saben lo que estoy sintiendo?

¿Qué es lo que está pasando en el número dos? El cuerpo físico debe estar realmente conectado. Entonces el número uno [refiriéndose al cuerpo físico] con el número dos deben estar conectados. [...] Y Chéjov, en el libro que escribió en 1952, usa el término psico-físico ¿bien? Yo creo que si él estuviera vivo hoy, él lo llamaría alma-físico [soul-physical]. Eso es todo lo que es. Eso es lo psico-físico. [Versión en español] (Canal RESAD, 2011, 5m30s).

De ese modo, al entender cómo Chéjov proponía ese acercamiento al alma del individuo con el espíritu del artista, su mundo interno, la individualidad creadora, interpela en la manera en cómo el actor y actriz de teatro debería generar sus conocimientos y aprendizajes del sentido, el pensamiento y de su propio ser.

Se entiende entonces que Chéjov da un gran paso hacia adelante al proponer su técnica que, dicho sea de paso, no busca establecerse como tal, sino que se mantiene como un modelo de principios actorales por los cuales el artista dramático debe reconocer como puntos base de su creación. No habría manera de crear, componer e interpretar un papel si es que el actor o actriz no interviene consigo mismos en la manera por la cual se articula el arte de la interpretación. La posición de Chéjov es contundente, ya que su técnica no busca encasillar una manera de actuar, sino que establece los cimientos teórico-prácticos de la profesionalización del actor y actriz. Una búsqueda de muchos teóricos e investigadores del siglo pasado, en las que manifiestan la necesidad de difundir la importancia profesional del artista dramático en su manera de crear.

Teniendo en cuenta todo ello, esta investigación buscará también dar un paso más e integrará las formas por la cuales la pedagogía actoral se puede profundizar y especializar aún más al reconocer las áreas en las que su instrumento trabaja. El instrumento del intérprete es un campo por el cual ha problematizado a muchos en su entendimiento sobre los propósitos del creador artista. El ser humano de por sí es complejo y actualmente entenderlo se estanca

en la presencia de la objetividad mecánica de muchas ciencias. Sin embargo, las nuevas tendencias y estudios ofrecen cada vez más un reconocimiento al campo del ser humano, al reconocer su individualidad, que, si bien puede aparentar las subjetividades como un obstáculo, es esa subjetividad la propia naturaleza que determina la presencia de un campo de estudio centrado en ello.

Si bien, se comprende que en la subjetividad es más inestable en su retroalimentación del conocimiento compartido, se busca entonces presenciar la subjetividad de uno mismo a través de uno mismo. Para ello, el actor o actriz de teatro, debería reconocer su herramienta por medio de su propia subjetividad, ya que es el único y la única en las que puede experimentarla. En ese caso, el reconocimiento de la individualidad vista desde los aspectos artísticos de lo *sensible-suprasensible* o desde, aún más especializado, en el campo actoral con la *sensibilidad artística*, se permite dialogar con otras disciplinas recientes que busquen también un reconocimiento del individuo y una nueva reestructuración al entendimiento del propio ser humano. En este caso, la presente investigación interviene en el mundo de la educación somática como un campo de estudio que comparte todas estas implicancias humanas y permite verlas desde fuera de lo actoral para lo actoral. Esta sería un área por la que los y las intérpretes o, siendo más precisos aún, en los y las estudiantes de actuación puedan configurar nuevas percepciones sobre su aprendizaje artístico. En consecuencia, el siguiente subcapítulo se desarrollará en el ámbito de la educación somática por medio de la comprensión del concepto *consciencia somática*.

### **2.3. La noción de consciencia somática en los estudiantes de actuación.**

“Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido - llámase sí-mismo. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo. Hay más razón en tu cuerpo que en tu mejor sabiduría” (Nietzsche, 2016, p. 20).

El cuerpo: palabra e imagen amenazante para las ideas. Descrita como vehículos para muchos o autenticador existencial para otros. Gran manifestación de la naturaleza. Un conjunto de carne, huesos, tejidos, nervios y entre otras tantas minúsculas vidas que forjan el organismo que somos y que a lo largo de la historia la hemos rechazado. Todas conformadas por el más pequeño organismo vivo: las células. Cada una organizada para dar existencia a lo que nos mantiene en este mundo, al que nos posibilita existir y estar, sencillamente eso: estar. El cuerpo, para muchos, es un completo enigma, pero que ahora, en estos últimos tiempos, se ha posicionado como la figura principal del nuevo camino para el conocimiento del ser humano.

El cuerpo ha estado en un constante desmembramiento de su poder: su negación humana. Desde la antigua Grecia, la llegada del *logos* se convirtió en uno de los primeros peldaños que destituyó al cuerpo como dominio humano, otorgándole el poder articulador del mundo de la razón por medio de las palabras. El cuerpo pasó a su domesticación, sacrificando el deseo instintivo, las emociones que yace en todos los aspectos terrenales conformados por la fisiología humana. El pensamiento se volvió dueña de todo mundo. Platón planteó, desde su idealismo, la imagen del cuerpo como la cárcel del verdadero ser: el alma. Aristóteles, por otro lado, nombró al cuerpo como el jinete y a la razón su domadora. Si bien Aristóteles propuso reconocer al cuerpo como valor importante a la identificación del individuo a tal punto de postular que sin cuerpo no hay ser, ello no quitó el campo ganado de la retórica, el discurso verbal, como todo deseo espiritual, desvirtuando todo aspecto corpóreo. (Astacio, 2001, p. 1).

En la edad media, el ideal platónico y aristotélico se desarrollaron en conjunto a través de los pensadores cristianos. La religión adopta en sus interpretaciones la carne corpórea como el medio que mantiene sujeto a la sustancia, el alma, dentro del mundo físico. Para algunos expertos, la visión de la religión sobre el cuerpo era visto como una prueba divina



personal sobre el cual el ser humano debía encargarse de amaestrar por medio de la tortura misma para la elevación espiritual. Doblegar con el instinto y cualquier respuesta animal, el pecado absoluto, que interfiera con la ascensión del alma (Gómez & Sastre, 2008, p. 123). Al contrario de ello, otros dirían que más bien la visión religiosa sería posicionar el cuerpo como sustancia conjunta del alma, intrínseco de ella, estableciendo al cuerpo como creación de Dios y, por ende, tomada con respeto. De esa manera, el cuerpo sería atribuido como espacio de Dios, templo del espíritu (Astacio, 2001, p. 2). Si bien ambas interpretaciones podrían ser contradictorias, el hecho es que el cuerpo, vista desde los dos lados, se sigue manifestando como un instrumento mediador para el alma, más no como un hecho del Yo, una pertenencia de sí mismo.

Con el Renacimiento existió un mayor interés del cuerpo, al menos como objeto de estudio. La curiosidad de involucrarse a los enigmas biológicos que se desatan dentro del cuerpo era una fascinación para los anatomistas. Regresarle la virtud al cuerpo y en consecuencia ofrecer nuevamente perspectivas de lo terrenal y la propia autoidentificación del Yo individuo, por medio del cuerpo, poseedor de un cuerpo. A través de Descartes, la modernidad propuso una visión dicotómica de lo corpóreo en postas del cuerpo y el alma, separándose categóricamente. En este caso, el racionalismo cartesiano llevaría al alma como consciencia y al cuerpo como máquina en esa sensatez de proclamar el tan reconocido *cogito ergo sum*. Sin embargo, en el afán de recuperar las ideas renacentistas y contraponerse al mecanicismo de Descartes, los filósofos ingleses (véase a Locke, Hume, Berkeley) propusieron una posición empirista sobre el cuerpo como un organismo sintiente que, si bien no termina siendo entendible por la razón, no quita el hecho que ese cuerpo se reconoce en su naturaleza (Gómez & Sastre, 2008, pp. 124-125).

Sin tomar mucho de los demás pensamientos y posiciones filosóficas modernas del cuerpo, nunca se perdía la idea del espíritu o alma como el meollo central de los estudios del

Yo, otorgándole una posición superior en el campo de toda consciencia humana. Aunque se podría hacer una excepción con Spinoza que, dentro del asunto moderno del pensamiento dualista, él opta por una posición monista. Es decir, propone establecer al cuerpo y alma como uno solo, disponiendo de ambas en cualquier interacción física como espiritual interconectadas como tal. Los pensamientos de Spinoza influyeron en la visión contemporánea sobre el conocimiento del cuerpo (Gómez & Sastre, 2008, p. 126).

No fue hasta la llegada de la contemporaneidad que la filosofía puso en crítica todo concepto del alma. La filosofía de Schopenhauer le devolvería el estado de voluntad al ser humano como Yo único para el entendimiento del cuerpo-individuo. Subsiguiente a él, Nietzsche sostuvo precedente al posicionar al cuerpo por encima de cualquier otra facultad del ser humano, estableciendo que todo factor del alma (pensamiento) y el espíritu (voluntad) eran un complemento constitutivo del cuerpo. Se podría continuar con más filósofos como Heidegger, Foucault, Merleu-Ponty, Derrida y entre otros tanto más que posicionaría al cuerpo como presencia autenticadora del ser humano, quitándole todo carácter instrumentalista (Gómez & Sastre, 2008, pp. 127-128). Sin embargo, todo ello se iría nuevamente al problema del cuerpo y la razón por el simple hecho de que ellos conceptualizaron, desde el pensamiento, la idea del cuerpo y no dialogaron directamente con la naturaleza física en la que el cuerpo transita.

El punto sobre esto es proponer que el estudio del cuerpo debería ser realizado desde la propia naturaleza del acto físico, lo corpóreo y su lenguaje irracional, pero lógico en sí mismo. El problema de la filosofía al conceptualizar al cuerpo, en su comodidad, es que se somete en una paradoja que solo etiqueta y traduce, desvirtuando e invisibilizando, las capacidades del lenguaje no-verbal en donde el cuerpo se manifiesta. Y es que la filosofía tiene sus límites, la propia historia y evolución de ella se ha establecido en el campo del pensamiento y, por ende, en el lenguaje del *logos*. La biología y la psicología podrían estar

más cerca del entendimiento del cuerpo, pero, aun así, las diferentes dimensiones que abarcan al cuerpo se extienden aún más de estas áreas de estudio. Se podría nombrar a las ciencias sociales como un área que también podría establecer sus indagaciones en el estado del cuerpo, pero nuevamente se desvincula con el espectro en el que se moviliza el cuerpo.

El problema del *logos* en predominancia a todo acto corpóreo era un asunto de constante discusión en el campo del teatro. La posición de un teatro de texto, discursivo, era cada vez más cuestionada sobre las capacidades lingüísticas que el espectáculo teatral ofrecía. El vínculo al teatro oriental, la pantomima, el circo ayudaron a establecer el problemático enigma del lenguaje corporal. Al paralelo de ello, la profesionalización del artista dramático era desarrollado también con estas problemáticas. Konstantín Stanislavski menciona, en su libro *Un actor se prepara*, que

Cuando ya han reunido las líneas a lo largo de las cuales se mueven las fuerzas internas, ¿hacia dónde se dirigen? ¿Cómo expresa sus emociones un pianista? Va hacia su piano. ¿Y el pintor? Toma su tela, sus pinceles y sus colores. De la misma manera, el actor se vuelve hacia su instrumento creador espiritual y físico (1936, p. 207).

Stanislavski propone al cuerpo como el principal instrumento creador del artista dramático. El cuerpo se transforma en el campo fenomenológico por el cual el actor y actriz deberán involucrarse y tomar consciencia de ello para ejercer así su profesión. El cuerpo del artista dramático sería el instrumento más visible por el que se pueda comunicar los pensamientos y sentimientos más íntimos.

En este caso, se desencadena una nueva perspectiva del entendimiento sobre lo corpóreo que surgen de las necesidades epistemológicas desde el arte dramático para la definición teórica-práctica del cuerpo. Esta nueva visión permite que el cuerpo dé una respuesta opuesta al racionalismo cartesiano de la época moderna- el cual en su

contemporaneidad sería el concepto mecanicista empírica-, con el afán de librarse de la temible frase de Descartes. Se podría decir, en este caso, que el espectro del cuerpo se insubordina de las ideas y se dirige a una nueva perspectiva para su época. Para ello, el cuerpo se manifestaría, como alegoría interpretativa, en contra del tan aclamado *cogito ergo sum*, respondiendo así, en palabras de Albert Camus, al mismo nivel: “Yo me rebelo, luego nosotros somos” (1978, p. 26). Este llamado, esta necesidad del cuerpo por rebelarse del *logos*, forjó nuevos campos de estudio que aborden la naturaleza que corresponde al cuerpo y a todo aspecto que se componga de él.

En la medida que la tecnificación del arte actoral iba evolucionando, como se ha podido ver en el capítulo de Chéjov, el cuerpo comenzó a ser parte indispensable y central de cualquier técnica teatral. Esto se debía a que el cuerpo era el instrumento, el medio, por el cual el actor o actriz debía encargarse de trabajar para llevar de su arte una pieza afinada y profesional. Antonie Artaud, una de las personalidades más controversiales e influyentes del nuevo teatro de mediados del siglo XX, dijo: “Nos servimos de nuestro cuerpo como de una criba por donde pasan la voluntad y el relajamiento de la voluntad.” (2011, p. 136). Si bien en la actuación se ve al cuerpo como un instrumento, el hecho es que esta idea solo se mantiene en una primera impresión. Interpretando a Artaud, el cuerpo es la única que deja ver cualquier estado del individuo, porque es íntegro de lo viviente, de lo sintiente y lo pensante. Es más que solo un medio, ya que sin el cuerpo no habría nada, no habría vida.

Más allá de posicionarse desde una perspectiva materialista, al invocar este tipo de proposiciones, el hecho es que el cuerpo mantiene el enlace con la vida, con cualquier manifestación íntegramente del individuo. Este tipo de ideas pueden ser propuestas por investigadores del teatro como Jerzy Grotowski que manifestaba lo siguiente:

Hay que darse cuenta que nuestro cuerpo *es* nuestra vida. En nuestro cuerpo, todo entero, están inscritas todas nuestras experiencias. Están inscritas en la

piel y bajo la piel, desde la infancia hasta la edad madura, y aún tal vez desde antes de la infancia y desde el nacimiento de nuestra generación- El cuerpo-vida es algo palpable. Cuando es teatro se dice: trate de acordarse de un momento importante de su vida y que el actor trata de reconstruir un recuerdo- su cuerpo-vida se queda como en letargía, inanimado, aunque camine y hable... Porque es puramente conceptual. Se vuelve a los recuerdos, pero el cuerpo-vida permanece de mármol (1975, p. 43).

El cuerpo es lo que establece la vida y por ende puede manifestar cualquier experiencia mental y espiritual. Todo hecho del cuerpo se regula por su propio lenguaje y se deja sentir en la sinceridad y escucha necesaria que el actor o actriz puedan ofrecerle. En ese sentido, la práctica artística actoral debe centrarse en reconocer esa vida del cuerpo, su vitalidad misma.

Para reconocer o tomar consciencia sobre esta vitalidad del cuerpo, muchos investigadores de la actuación se dedicaron a buscar diferentes maneras de abordar estos principios. Esa era la razón de las técnicas actorales como segunda instancia, ya que más allá de ofrecer una profesionalidad y afinación del arte dramático, la idea era en desenvolverse con objetivos base que se centraran en la consciencia del instrumento actoral: el cuerpo del artista. He ahí el gran oleaje de técnicas teatrales con sus respectivos representantes: Stanislavski, Meyerhold, Chéjov, Grotowski, Copeau, Decroux, Lecoq y muchos otros más. Cada precedente se centró, desde diferentes perspectivas y técnicas, en que el actor y actriz disponga de su verdad en el escenario. Que el arte de actuar acceda en los campos orgánicos de su vitalidad y que pinte, grafique, poetice, deslumbre, musicalice y manifieste una pieza real y totalmente con vida.

Es así como el aprender del arte de actuar se ha desarrollado hasta la actualidad. Hoy en día se siguen investigando y desarrollando nuevos mecanismos de aprendizaje que

establecen estos principios. El teatro es por naturaleza un arte híbrido. Se da vida así mismo por medio de diferentes lenguajes. Lo mismo pasa con la pedagogía actoral, ya que su naturaleza radica en los principios básicos del ser humano. Hacer uso de su vitalidad. El uso de otras artes o disciplinas de diferentes ámbitos, fortalecen el aprendizaje del estudiante de actuación. La capacidad holística que se ofrece en una pedagogía del actuar es lo más sensato para artistas del arte holístico: actuar. Lo mismo sucede con las disciplinas teóricas que dialogan con la práctica del individuo para luego ser registradas o llamadas en ciertos conceptos que más que encerrar la palabra al movimiento, se establecen como un punto de apoyo a la comunicación de conocimiento. De ese modo, toda capacidad técnica definitivamente debe pasar por el estado práctico del propio individuo. Su praxis es lo que determinará su profesión.

Entendiendo todo ello, esta investigación ha podido percibir cómo otras disciplinas se han encontrado con las mismas problemáticas sobre el desarrollo del cuerpo. La valoración de entender el cuerpo como la identidad viviente de uno, ha obligado a pensar sobre una nueva estructura que investigue para una nueva perspectiva de la educación del cuerpo. El aprender y conocer por medio de las capacidades corporales es lo que, en este caso, valdrá la pena hablarlo. Dicha pena valdría por el hecho de que el teatro sigue en constante afinación de sus términos y prácticas. En ese caso, se cree que la disciplina de la educación somática podría no solo ofrecer una nueva mirada a los enigmas de lo corporal, sino que también podría establecer nuevos diálogos estructurales en la manera en cómo se entiende el cuerpo en la actuación. En ese sentido, esta investigación abordará la educación somática como un campo de estudio que pueda ofrecer nuevos términos y conceptos teórico-prácticos para una mayor amplitud del entendimiento de la consciencia y el cuerpo.

### **2.3.1. La educación somática**

“Cada individuo es absolutamente único. Con cada respiración y latido del corazón, estamos cambiando en respuesta a nuestra homeostasis interna y nuestra relación con el entorno y las interacciones con los otros” (Bainbridge, 2018, p. 3).

La educación somática es una disciplina muy amplia y también muy reciente. Apenas su conceptualización y estudio directo como disciplina inicia en 1976 por medio del filósofo y teórico del movimiento Thomas Hanna, que, a través de múltiples publicaciones en su revista *Somatics*, propone una nueva reestructuración sobre la idea del cuerpo y el estudio del soma. Sin embargo, más allá de la teorización en la educación somática, la práctica de la misma ya venía desarrollándose desde hace mucho tiempo. Dichas prácticas, por medio de técnicas y métodos, no se llamaban directamente como la disciplina de la educación somática, sino que sus estudios y objetivos atinaban hacia un mismo horizonte: el desarrollo del potencial humano a través de la consciencia de uno mismo. (Castro & Uribe, 1998, p. 1).

En la educación somática se prevalece la idea del cuerpo como fuente vital a todo tipo interacción que sea conformada por y para el individuo. Autores como Feldenkrais, uno de los más representativos dentro del campo de la educación somática, propone que

el movimiento humano es el cimiento de los pensamientos, emociones y sensaciones de una persona; por lo tanto, ofrece los mejores medios para cambios concretos en la vida [...] los individuos no pueden experimentar libertad y ser totalmente creativos a menos que sean capaces de reconocer sus hábitos perceptuales y actuar sobre ellos. (Fortin et al., 2010, p. 75).

El cuerpo, en este caso, se convierte en la fuente principal de todo acto vivo del individuo. Su valor pesa por encima de cualquier otra dimensión se desenvuelva en el ser humano, ya que todo ello es conformado desde y en el cuerpo.

Partiendo por ese punto, es bueno reconocer que la educación somática recopila una serie de medios para garantizar la comprensión de sus estudios. En primera instancia, se encuentra el aspecto práctico-individual, el cual es el primer y la más complicada área que el individuo debe desarrollar. Tras adquirir la agudeza al estado propioceptivo, los otros aspectos se irán manifestando, como la relación con el entorno, espacios tangibles, sonoros y así también la relación sensorial con otros seres humanos. Luego, se encuentra la sistematización de los datos de estudio que suele ser por medio de registros científicos para finalmente ser complementados en el campo académico de la conceptualización escrita. De esa manera, el conocimiento que genera la consciencia, por medio de la educación somática, se mantiene constantemente dialogando con otras disciplinas que puedan vincularse al entendimiento del cuerpo como organismo pensante.

Para la educación somática, los principios fundamentales para desenvolverse como una disciplina es a través del reconocimiento de nueve categorías delimitadas: la distinción entre soma y cuerpo, el soma como auto-reguiador y auto-sensible, consciencia somática, aprendizaje somático, sarcalidad, percepción y realidad, intención-atención, el potencial del movimiento para el uso central de los medios reeducativos y terapéuticos y, finalmente, los componentes de la experiencia humana. Cada una se complementa entre sí como principios básicos para la educación somática. Por ejemplo, desde las ideas de Feldenkrais se plantea que el cuerpo se compone de cuatro facultades: la sensación, el pensamiento, el sentimiento y el movimiento. En ellas se manifiesta la interacción del individuo con su totalidad sensible, reconociendo que esta separación de los componentes no es sinónimo a una disección práctica, tan solo conceptual, ya que en los hechos los cuatro componentes intervienen simultáneamente (Castro & Uribe, 1998, pp. 32-40). De ese modo, se podría decir que las áreas que abarca la educación somática están relacionadas al cuerpo como el eje vital del individuo y que toda interacción se desenvuelve, por principio, en ella.



Pero concretamente, ¿Qué es la educación somática y para qué sirve? Entendiendo el breve y sintético desarrollo anterior, la educación somática es una disciplina encargada de estudiar al cuerpo en un ámbito propioceptivo. Sin embargo, esta definición puede ser muy corta con la magnitud que ha llegado a abarcar actualmente con la educación somática. Eso mismo le sucedió a Hanna, el cual reestructuró el concepto para abarcar de mejor forma las capacidades facultativas de dicho campo: “La educación somática es el arte y la ciencia interesada en los procesos de interacción sinérgica entre la consciencia, el funcionamiento biológico y el medio ambiente” (1972, como se citó en Fortin et al., 2010, p. 83). Esta descripción engloba de mejor forma las capacidades en las cuales se establece el cuerpo en interacción con el entorno y con uno mismo. Los estados de la consciencia, la propia fisiología del cuerpo y el medio ambiente se hacen presentes como las variantes que se ejercen en el cuerpo.

Al parecer, explicar lo que es la educación somática hasta este punto, solo termina asomando de forma breve el entendimiento de lo que realmente significa dicho campo de estudio. Es decir, que la fundamentación de sus principios y la descripción epistemológica no se terminan explicando varias de sus aristas que, por efectos de la investigación, necesitan ser desarrolladas a más detalle. Estas aristas, que en un principio fueron adrede omitidas, constan de las técnicas por las cuales la educación somática ejerce sus estudios y, en principal, los términos que las sustentan. Preguntas como: ¿cuáles son las técnicas pioneras de la educación somática? ¿Cómo se estructuran y a qué se deben? ¿Qué es lo que significa el concepto de somática? ¿Cuál es la diferencia con la idea de cuerpo? Se cree que dichas preguntas necesitan ser ampliadas con mayor detalle. En ese sentido, el objetivo de los siguientes temas surgirá en función a las preguntas planteadas

### **2.3.1.1. Restauración del valor corpóreo**

“La asombrosa estructura del cuerpo y las extraordinarias acciones que puede realizar, constituyen algunos de los grandes milagros de la existencia” (Laban, 1987, p. 5).

Como se va describiendo, la educación somática no tiene una sola línea técnica, sino más bien nace de diferentes influencias que se pronunciaron como técnicas o métodos específicos para el desarrollo del cuerpo. La mayoría de ellas, como se mencionó anteriormente, provienen de los enigmas sobre el entendimiento del cuerpo en las artes del movimiento. Uno de los pioneros principales fue Rudolf Laban que, gracias a sus ingeniosas metodologías y dedicado estudio del movimiento, logró desarrollar y registrar mucho sobre las problemáticas del movimiento.

La fuente de donde debe extraerse la perfección, y en última instancia, el dominio magistral del movimiento, es la comprensión de esa parte correspondiente a la vida interior del hombre, donde se origina el movimiento a la vida interior del hombre, donde se origina el movimiento y la acción. Tal comprensión llega a ampliar el flujo espontáneo de movimientos, y además, garantiza una efectiva vivacidad de los mismos. Ese impulso interior del ser humano que le lleva a realizar el movimiento, tiene que asimilarse a la adquisición de la destreza externa en la ejecución de ese movimiento. (Laban, 1987, p. 5).

Para Laban, todo estudio del cuerpo humano debiese ser desde la concepción del cuerpo como vida, un cuerpo vivo, y para manifestar ese cuerpo vivo es a través del mismo movimiento que genera el cuerpo. Sin el movimiento no habría un factor de vida, aunque eso implique una quietud absoluta, el cuerpo por dentro, sus impulsos, pero también aspectos fisiológicos como la digestión, respiración, equilibrio, etc., siguen en movimiento, emanando la propia vida del individuo.

Para llegar a ello, es necesario entender el cuerpo desde la naturaleza del movimiento, el cual el registro de la escritura se limita a explicar por medio de traducción conceptual que radica del movimiento sensible. Esto era un problema constante, ya que en su tiempo las maneras de registrar el movimiento eran casi imposibles. Actualmente el uso de la fotografía o el video sirven como un apoyo precisamente para el entendimiento del movimiento y registro de ello. Sin embargo, la ausencia tecnológica de aquella época, más allá de convertirse en un obstáculo, brindó la oportunidad de ingeniar nuevos métodos de registro. De esa forma, Laban pudo sistematizar y formular métodos de registros del movimiento por medio de patrones iconográficos, por las cuales ofrecía la posibilidad de comunicar e inscribir el lenguaje del movimiento en el papel.

Más allá de estos ingeniosos métodos, el entendimiento de la consciencia del movimiento era otro asunto que todavía se mantenía en la propia experiencia personal del individuo en la práctica. En este asunto, Laban lo mencionaba y reconocía que era el mismo hecho por el cual el estudio del movimiento no llegaba a establecerse en el mundo del conocimiento:

Es evidente que resulta tarea bastante difícil la de tratar de guiar hacia el dominio perfecto de cualquier actividad práctica, por medio de una página impresa, y especialmente difícil cuando el intento de hacerlo está ligado al tema que estamos tratando. Porque tratar con la escena, que representa el espejo de la existencia física, mental y espiritual del hombre ofrece muchos problemas. Sin duda que aquí residen muchas de las razones por las que este tema ha sido abordado tan pocas veces (1987, pp. 5-6).

Era claro que para Laban, los intentos de reconocer los conocimientos del estudio del movimiento debían ser a partir del uso de una teorización que funcione como un complemento, pero a su vez como un gancho atractivo a la práctica de este campo. De ese

modo, las posibilidades de reconocer al estudio del movimiento podrían ofrecer un mayor valor a la disciplina como tal.

Lo mismo está sucediendo con esta investigación. Cada área de estudio que se propone en esta investigación solo se ha podido establecer desde un punto conceptual, teórica. Sin embargo, la presencia de la práctica del movimiento y la no-verbalidad en el mundo del conocimiento escrito aún podría ser posible por este medio por los estándares académicos. Todo estudio práctico debe ser atravesado por la misma, sino no habría sentido de “entenderla” y cualquier conceptualización única de ella sería la propia declaración de su muerte. Laban, a través de estas ideas, establece un importante precedente en el estudio epistemológico-práctico del movimiento.

Por ese mismo lado, los siguientes sucesores y paralelos a la época de Laban buscaban establecer sus propios estudios del cuerpo, pero desde otras perspectivas. Es en el caso del actor australiano Frédéric Matthias Alexander que desarrolla su propia técnica llamada la Técnica de Alexander. Esta técnica busca reeducar las capacidades corporales por las cuales la cotidianidad y la inconsciencia morota han dañado al cuerpo. Hasta hoy en día, esta técnica es uno de los que también establecen el reconocimiento de la educación somática.

Es a través de la condición de Alexander con su salud lo que le llevó a desarrollar una técnica en el transcurso de su carrera como actor. Esto era debido a que, en su temprana edad, Alexander presentaba problemas de respiración y asma, lo que evitó gran parte de su infancia llevar una vida normal. Es a partir de su adolescencia cuando esta condición desaparece temporalmente hasta el momento en que comienza a ejercer su trabajo como actor de teatro, ya que el constante trabajo de su voz en los espectáculos lo llevó a presentar estos problemas de respiración y habla. A pesar que Alexander buscó ayuda profesional médica, los tratamientos no terminaban ayudándolo y cada vez se sentía impotente por pensar que era el fin para su carrera artística.

Sin embargo, Alexander no se quedaría con los brazos cruzados y comenzó a buscar algunos de los problemas que podrían estar generando estos malestares, ya que ocurrían muy a menudo al momento de actuar más que en otras ocasiones de su vida. En ese sentido, tras su larga búsqueda de varios años, Alexander encontró que los problemas ante su malestar eran ocasionados por diferentes factores de su cuerpo al momento de actuar: tensiones corporales, malas posturas e inconsciencia de su cuerpo. Esto finalmente lo llevó a dedicar varios años de su vida a desarrollar una técnica que le permitiera trabajar conscientemente con estos problemas corporales que lo afectaron directamente.

Se podría decir que la técnica de Alexander consistiría en redescubrir y reeducar el cuerpo del individuo a través de su propia consciencia. En otras palabras, “la Técnica Alexander es un viaje, no un destino, donde no aprendemos a hacer lo correcto, sino que aprendemos a dejar de hacer lo incorrecto” (Renau, 2010, p. 87). Para llegar a ello, Alexander se apoya en gran parte de su trabajo en la observación y comparación del cuerpo adulto con la de un niño: el infante explora y juega con su cuerpo, pero mantiene un equilibrio y postura justificada. Esta visión ayuda a que las personas tomen en consideración el estado de su cuerpo actual comparándola con la de un niño, buscando justamente interiorizar un estado consciente sobre su cuerpo y las necesidades óptimas que puede conseguir por medio del desarrollo de esta técnica.

Alexander postulaba que, ante los estados del cuerpo cotidiano de una persona actual, los desbalances y las malas posturas corporales obligan a la persona a generar tensiones innecesarias ocasionando diferentes problemas físicos, emocionales, mentales y finalmente afectando a su salud. Para ello, basándonos en el manual de la Técnica de Alexander, las bases fundamentales de las que se trabajan son *la inhibición* y *la dirección*. La inhibición se basaría principalmente en el uso de la consciencia que tenemos de nuestro cuerpo por medio de la mente para tratar de inhibir, o frenar, nuestro reflejo o instinto codiciado de nuestras

acciones corporales. Por otro lado, la dirección o también llamada como *directivas* buscan justamente ofrecer una mejor línea corporal por medio de mecánicas dirigidas físicamente para una consciencia mental con el cuerpo (Brennan, 1992, pp. 34-37).

Dentro de estos dos fundamentos, podemos ir señalando que gran parte del área del trabajo de la Técnica de Alexander se refleja en tres partes del cuerpo: la espalda, el cuello y la cabeza. Esto se debe a que estas áreas trabajan conjuntamente con el sistema nervioso central y múltiples músculos base que se correlacionan con las otras partes del cuerpo. Para Alexander usualmente la mala posición del cuello ocasiona principales problemas en tensión y desbalance físico, ocasionando una mala y mayor ejecución física de lo ya requerido, incomodando y degradando el estado del cuerpo de la persona.

Así como se ha ido desarrollando los principios por medio de pioneros como Rudolf Laban, que establecen una base importante para la investigación de la educación somática, también se ven técnicas que planean reestructurar el proceso biológico del cuerpo a través de la autopercepción. Si bien se pudieron seguir desarrollando estos temas a través de otros pioneros o por medio de otras técnicas más, el hecho es que todos se han dirigido consciente como intuitivamente a las mismas necesidades de la educación somática. Todas las técnicas cumplen sus mismos propósitos y más que solo ser diferentes, son necesarias, ya que brindan una gama amplia para posibilitar un camino más accesible al individuo que pueda interactuar con estas técnicas. De ese modo, se cree que responder a la problemática actual de lo corpóreo, simboliza también una lucha constante y necesaria sobre las aplicaciones académicas en las cuales el cuerpo aún no ha podido establecer por completo.

Se cree aún que, con la medida del avance tecnológico y mayor estructuración epistemológica en el campo del cuerpo, los estudios de la educación somática podrían florecer y ser más visibles en el campo académico. Sin embargo, aún queda un largo camino que recorrer y en las que ello no quita el efecto complementario que ofrece la

conceptualización, ya que encierra, casi con precisión, pero no en su traducción, el entendimiento de los estudios somáticos. Yendo por esa línea, se establece entonces que el siguiente tema abarque teóricamente las ideas sobre el soma, ya que entendiendo lo que se ha ido desarrollando hasta ahora, el cuerpo y el soma se van delimitando con mayor claridad hacia el camino de la comprensión de la educación somática. En este sentido, lo que faltaría sería englobar las definiciones para llegar a su mejor comprensión.



### 2.3.1.2. Definición somática: diferencias entre el cuerpo y el soma

“¿Qué observas? ¿Cuáles son tus sensaciones, sentimientos, percepciones? ¿Cómo afecta esto a tu movimiento y tu consciencia?” (Bainbridge, 2018, p. 20).

La terminología del *soma* se ha restablecido y estructurado desde el ámbito de la educación somática para plantear una separación importante con el concepto del cuerpo, ya que esta última ha sido demasiado transitada y usada que se ha superficializado y distanciado de la idea de lo corpóreo en el transcurso de la historia del ideal colectivo. Como se ha hablado anteriormente, la idea del cuerpo se ha separado del individuo como un efecto de la consciencia del Yo mental. El cuerpo se establece como un medio, un transporte hacia el mundo físico, pero toda concientización individual se establece en el pensar, la razón. Esta perspectiva *ratiocentrista* destituyó el valor completo del cuerpo como una dimensión alejada de cualquier capacidad humana. Lo enigmático del movimiento se liberó de la mente pensante y la educación somática lo redirigió al concepto *cuerpo pensante*. Esta idea de posicionar al cuerpo como un organismo que piensa por sí mismo y que de ella se establece en nuestra consciencia, permite comprender al cuerpo desde otras dimensiones.

La idea del *soma* es una propuesta que busca revalorar al cuerpo como el organismo pensante en su totalidad. Cada experiencia que el ser humano pueda tener es parte de la idea de *soma*. Etimológicamente hablando, la palabra *soma* se podría interpretar de dos maneras distintas en el mundo griego. La primera “no hace alusión propiamente al cuerpo como contraposición al alma, sino que hace referencia al cadáver” (Gómez & Sastre, 2008, p. 121). Es decir, que el *soma*, en ese sentido, se entiende como un conjunto de órganos establecidos como un organismo. La segunda interpretación se definiría al *soma* como “cuerpo vivo” (Castro & Uribe, 1998, p. 31). Esta última versión es nuevamente manifestar la idea del *cuerpo pensante*, ya que la primera interpretación tiene que ver con los ideales griegos sobre la idea del cuerpo, es decir el *soma*, en dicha cosmovisión, recuperando nuevamente la



palabra originaria que hacía la división de cuerpo y alma, para así restablecer el valor del cuerpo, *soma*, en la época contemporánea del cuerpo vivo independiente, pensante de sí mismo y de su totalidad. En definitiva, la idea de la educación somática es establecer y posicionar el valor del cuerpo desde sus raíces conceptuales.

Cabe recalcar que la idea de la educación somática, al restablecer el concepto de *soma*, no es para continuar marcando la diferencia entre cuerpo y mente, sino más bien de resignificar la idea de lo corpóreo y darle una equidad e integración a la de la mente. Ello, a su vez, es de integrar a la mente como un elemento y capacidad humana propia de la experiencia somática. De ese modo, la idea de *soma* establece una conexión directa entre el cuerpo y mente que viven y están presentes en una simultaneidad, transformando la percepción sobre la constante dualidad de las dimensiones humanas.

Entonces, teniendo en cuenta ello: ¿qué diferencias tendría el cuerpo con el *soma*? En principio, se podría decir que el cuerpo significa su descripción biológica establecida por la imagen física del individuo. En cambio, el *soma* se plantea como un estado perceptivo del acto biológico del cuerpo. Pero ¿cómo se podría ejercer una percepción de dicho acto? pues a través de la experiencia del movimiento, la interacción y los sentidos que se ejercen en la interacción con el mundo físico.

Cuando un ser humano es observado desde afuera, desde el punto de vista de una tercera persona, se percibe el fenómeno de un cuerpo humano. Pero cuando ese mismo cuerpo es observado desde el punto de vista de la primera persona. Desde sus propios sentidos propioceptivos, se percibe un fenómeno categóricamente diferente: el *soma* humano. (Castro & Uribe, 1998, p. 32).

Se podría decir que la idea del cuerpo se establece como la definición de un observador, como si se fuera estar en un espejo viéndose a uno mismo, esto permitiría presenciarse, presenciar el cuerpo solamente desde fuera. En cambio, el *soma* interviene en un carácter propioceptivo.

Es decir, en la capacidad de verse a partir de su interior, con un fin unificador de las dimensiones externas e internas del ser humano en movimiento.

La capacidad de percibir el organismo desde primera persona, el *soma*, es un acto total, ya que a partir de ello se interactúa con los procesos motrices que ocurren a nivel físico, con los procesos externos que se establecen en la interacción con el medio ambiente. “[...] el proceso sensorial perceptivo nunca trabaja solo; lo hace siempre en asoció con el proceso motriz. No es posible tener percepciones corporales claras de objetos exteriores si no se tiene una respuesta motriz clara establecida” (Castro & Uribe, 1998, p. 32). La idea del *soma* se establece en la relación de los estados biológicos y fisiológicos del ser humano con la capacidad de ser percibidas de forma consciente. En ese sentido, el concepto del *soma* no solamente establece dimensionalidad en los estados del cuerpo pensante, sino que también amplifica la concepción del mundo corpóreo para permitir un acercamiento a la mente como un órgano yuxtapuesto al cuerpo.

A partir del entendimiento del concepto *soma*, su valor y significado es mucho más real en la práctica misma del individuo con su motricidad. La capacidad del *soma* es de auto-regularse y auto-sensibilizarse, ya que la percepción total del organismo vivo que se establece en el *soma* constituye a la consciencia de sí mismo por medio de lo corpóreo, de su movimiento. Y es que, en realidad, postulando desde la educación somática y varios pensamientos contemporáneos, el tener en cuenta el *soma* en el propio ser humano, permite acceder a los conocimientos integrados sobre la interacción con el mundo y su experiencia corpórea, consciente e individual de ella. De esta manera, la educación somática, de forma conceptual, establecería la *somatización* como “el proceso en el que los sistemas sensoriales cinestésicos (movimiento), propioceptivos (posición) y táctiles (tacto) informan al cuerpo de que este (el cuerpo) existe. En este proceso hay un testigo, una consciencia interna del

proceso.” (Bainbridge, 2018, p. 20). Así, esta disciplina se encargaría de estudiar estos procesos perceptibles que son manifestados por cada individuo.

Ahora bien, entendiendo la diferencia entre cuerpo y *soma*, es bueno reforzar que el objetivo de la educación somática, al diferenciarlas, es presentar al estado corpóreo como un organismo activo por completo y que todo acto de movimiento biológico consiste en la interacción con el entorno. En este caso, se establece la idea de lo *corpóreo* desde una perspectiva más amplia que desconfigura el concepto propio de *cuerpo*. El *soma* se establece como la consciencia práctica del movimiento, mas no como un concepto directamente. En otras palabras, el *ser consciente* es el carácter principal por el cual se relaciona al *soma*. Todo acto del *soma* se establece en una estructura de la consciencia del individuo con su ser y sus dimensiones totales. En ese sentido, el *soma* no estaría libre de la consciencia como la consciencia del *soma*, pues existiría, en este caso, una *consciencia somática* que es pertinente para la aplicación del individuo o, por objetivos de la investigación, para el artista dramático.

### **2.3.2. La consciencia somática del actor y actriz**

“Me inicio en rituales en donde las energías surgen desde las células corporales para sumergirse en un río eterno e indiscriminado de las energías vivientes” (Barnsley, 2008, p. 136).

En la educación somática se posiciona a la *célula* como el personaje principal, ya que, con mucho sentido y observación, el ser humano está conformado por ellas. Las células son la manifestación de la vida y es el cuerpo humano un tumulto de miles de millones de estas manifestaciones vívidas: un organismo multicelular. Entender eso es materializar instantáneamente lo corpóreo y al individuo como tal. Las células tienen las mismas características que uno mismo como ser viviente: respiran, se alimentan, digieren, defecan, tienen circulación, se reproducen, tienen instinto de supervivencia, vibran, tienen memoria, hábitos, se adaptan y entre muchas otras cosas más. Ello les da la capacidad de integrarse

como seres vivientes. “Las células son el microcosmos de nuestro ser individual. Cada célula es un aspecto de nuestro ser, de nuestro comportamiento inconsciente y consciente, y se manifiesta tanto en nuestro cuerpo como en nuestra mente.” (Bainbridge, 2018, p. 22).

Plantear esta imagen es un viaje hacia la fisicalidad que permite establecer por completo la importancia de lo corpóreo. El organismo que es el ser humano y que de ellos depende. El estar vivos no como un individuo aislado, sino con un sinnúmero de seres vivientes. El ser humano se representaría como ese conjunto biológico. Un ser plural. Y con ello la educación somática busca reconocer al conjunto biológico, más allá de los aspectos conceptuales.

Para ello, la educación somática se establece con un objetivo principal: promover la reeducación del sistema nervioso y, por ende, una agudeza en la percepción y entendimiento de cada célula de uno mismo. Planteando ello, la educación somática se enfoca en reforzar esta importancia, como un área de aprendizaje primordial como las otras. De ese modo, los ejercicios y desarrollos de esta disciplina están dirigidas a todo individuo que esté interesado en somatizarse. El hecho es que si bien el actor o actriz de teatro, como otras artes, usan su propio cuerpo como instrumento artístico: ¿cuáles serían los beneficios de la somática en ellos? ¿Cómo el entendimiento práctico y conceptual sobre el *soma* puede dialogar con la práctica actoral? Para ello, se cree que las implicaciones del *soma*, en primera instancia, parten por promover un mayor diálogo con los asuntos del movimiento y lo corpóreo en el campo actoral. También amplía las nociones del arte de moverse y los caminos para llegar a una mejor descripción y enseñanza de ello. En ese sentido, se buscará articular todos los temas desarrollados en una pieza completa.

Ahora bien, se entenderá entonces que en el presente subcapítulo se buscará desarrollar todos los conceptos implicados en el marco conceptual, ya que se cree que las implicaciones ante los asuntos hablados sobre los enigmas del estudio del cuerpo a través de las artes, los problemas de la separación conceptual entre mente-cuerpo, la revalorización de

lo corpóreo, la imaginación por medio de psico-física y el diálogo que genera la euritmia ante la integración de lo *sensible-suprasensible*, favorecerá una lógica discursiva sobre el arte dramático y el individuo como una pieza compleja y sistemática que debe ser vista desde muchas áreas para su buen desarrollo. De esta manera, al entrelazar estos temas y conceptos se buscará tejer un nexo, un vocabulario y muchas más problemáticas y preguntas que esta investigación no busca responder en completo, solo interpretarlas.

Para ello, se evaluará la función de la consciencia somática y los diálogos que se generan con el concepto *sensible-suprasensible* para finalmente ser evaluadas en el campo de la actuación, por las cuales la interacción teórica de Chéjov con dichos conceptos ayudará a desarrollarse con mayor claridad para el mundo de la actuación y, por ende, una mayor ejemplificación de la actuación y el aprendizaje de ello. Cabe reconocer, que la importancia de tejer estos conceptos es con el fin de establecer una conexión amplia sobre los temas que han impactado de forma directa sobre el asunto de lo corpóreo y el movimiento. Eso implica que dicha investigación no solo se debería visualizar en su aspecto abstracto con las ideas que han sido convocadas por lo escrito, sino que más bien solo funcionan como un complemento lógico para la comprensión comunicativa en el mundo práctico. Esto quiere decir, que todo concepto debe primero ser llevado a la práctica de sí misma, ya que, si fuese a la inversa, la problemática fundamentada del presente estudio se auto-saboteará en el preciso momento que se apliquen los conceptos antes que su práctica. Teniendo en cuenta todo ello, se desarrollarán los siguientes temas.

### **2.3.2.1. Función de la consciencia somática en el arte: un diálogo con lo sensible-suprasensible.**

En el arte se transfigura la realidad sensible, haciéndola aparecer como si fuera espíritu. En este sentido la creación artística no consiste en la imitación de algo

ya existente, sino en la continuación del proceso del Universo por la actividad del alma humana. (Steiner, 1986, p. 33).

Normalmente en la actualidad se habla mucho sobre cómo el arte sirve como un medio pedagógico para el desarrollo integral del ser humano. Esto se podría aplicar de dos formas: los medios de la aplicación del arte como un método de enseñanza y el arte en sí mismo como un proceso de aprendizaje. Viéndolo de las dos formas, es curioso saber que aquí sucede una paradoja que tenuemente se logra visibilizar, pero que también debería ser un asunto importante de dialogar. Esto es el desarrollo pedagógico del arte. Ya que, si bien el arte brinda múltiples herramientas y beneficios en los procesos del ser humano, ¿cómo el mismo arte podría estructurarse de tal manera en el cual sus sistemas de enseñanza se valgan por la misma naturaleza del arte? Es decir, ¿cómo enseñar arte a través de las propias formas en las que se desenvuelve el mismo arte?

Iniciar con estas preguntas, implica también provocar al lector o lectora en el entendimiento de las artes como una disciplina que se conecta directamente con el espíritu del individuo. La ejecución del arte para la pedagogía debería revalorizar de su práctica a la teorización con un fin comunicativo de la información requerida. Es por ello, que se aplica este tipo de conceptualizaciones para fundamentar con mucha seguridad y con menos términos cotidianos, aspectos tan abstractos como la propia experiencia individual.

El arte tiene ese valor importante, porque genera un individuo en conexión a su mundo interno con lo que lo rodea. El arte es lenguaje y por ello su manifestación penetra en las profundidades espirituales y genóticas que configuran al individuo como tal. Si bien el arte quizás no pueda estructurar su pedagogía a través de su propia naturaleza, es decir, aplicando el arte por el arte de enseñar, quizá otras disciplinas que abordan en paralelo las mismas áreas de estudio podrían dar un distanciamiento necesario para ejercer las necesidades prácticas y conceptuales del arte.

Llegando a este punto y considerando a la educación somática como esa disciplina que tiene las herramientas necesarias para entrelazar un diálogo con las artes, en el caso de la educación somática con el arte de actuar: ¿cómo se aplicaría la *consciencia somática* en un actor y actriz de teatro? Para ello, sería pertinente volver a la educación somática para explicar dicho fenómeno. Si bien se entiende el *soma* como un acto de percibir biológica, fisiológica y conscientemente los estados en los cuales el individuo puede interactuar con su todo, la *consciencia somática* sería más bien la presencia activa de la propia percepción somática que se establece con uno mismo. En otras palabras, la *consciencia somática* es la atención vívida de los propios procesos del individuo.

Quizá la conceptualización de *consciencia* como palabra sola, podría también generar otras visiones. Hay que recordar siempre que entre la disciplina de la educación somática el cuerpo biológico, el físico, está como el centro de toda respuesta humana, todo lo demás es una extensión más que finalmente se toman por igual en sus dimensiones, no es un acto jerarquizable. Todo proceso primero pasa por estados biológicos, de ahí se extiende y complementa en las dimensiones del sentimiento y la cognición. En ese sentido, por los antecedentes presupuestos sobre la mente como el ente por encima de cualquier otro estado de conocimiento, se aplica con la educación somática la posición sobre la idea de *consciencia* con el estado más allá de la mental.

Esto implica nuevamente retomar a la diferencia entre cuerpo y *soma* como un símil para entender la diferencia entre *consciencia corporal* y *consciencia somática*. Para ello, se establece que

[...] los primeros están más cerca del referente cuerpo imagen, el cuerpo de la simbolización, mientras que los segundos se mantienen más próximos al cuerpo-cinestésico, el cuerpo de la propiocepción. En los enfoques psicológicos, a consciencia corporal se asocian conceptos que hablan de la

representación, de cómo se ve y cómo se siente el cuerpo en el espacio y en un momento específico y el conocimiento y sentimiento del cuerpo adquiridos e influidos socialmente. En el enfoque somático se habla de una consciencia somática relacionada con la percepción anestésica, la cual está en la base de los contenidos simbólicos y afectivos, considerados como la expresión de lo que esa consciencia cinestésica permite con relación a cómo se experimenta la realidad. (Castro & Uribe, 1998, p. 34).

A través de ello, la *consciencia somática* parte desde la atención activa a los procesos sensoriomotrices que se adquieren en dicha práctica. Este conjunto de procesos sensoriales-motrices manifiestan a un ente consciente que percibe todas estas interacciones físicas que se relacionan en la autopercepción íntegra del movimiento. De esta manera, el *soma* se manifiesta como el ente consciente de su experiencia vívida. Así, la consciencia de este ente permite reconocer diferentes aspectos que brinden un nuevo aprendizaje sobre las capacidades sensoriomotrices de cada uno. En otras palabras, la *consciencia somática* funciona como un reconocedor y autorregulador de la autonomía corpórea de sí mismo.

A través de todo ello, se podría decir que aplicar el término *consciencia somática* en un estudiante de actuación, podría generar una mayor claridad a los estados en las cuales se conforma su *soma*. Es decir, toda su experiencia corpórea se manifestaría de mejor forma y claramente, favoreciendo la comprensión de sí mismo. “La consciencia somática es estar despierto a la vez que se comprende lo que sucede dentro de ella, es darse cuenta de lo que se hace, se piensa y se siente cuando se está consciente.” (Castro & Uribe, 1998, p. 33). De ese modo, la *consciencia somática* se volvería un proceso integral para el desarrollo del actor y actriz de teatro. Una herramienta práctica que radica en la capacidad de autopercebirse activamente.



Como se va viendo, la instrumentación del intérprete debe verse favorecida por la atención más fina de sus células, de su sentir y de su escucha constante de sí mismo. Esto no solamente otorgaría al actuante una manera de percibirse activamente, sino también una manera de autoaprendizaje consciente. Este es otro de los puntos por los cuales es necesario postular sobre la *consciencia somática* en los y las estudiantes de actuación, ya que fomenta la autonomía necesaria en la cual cada estudiante podría aplicar en su constante aprendizaje. El tan solo proporcionar la *consciencia somática* como un estado, se termina convirtiendo en una herramienta para el docente sobre la manera en cómo accede a los conocimientos prácticos. Es decir, que aplicar la *consciencia somática* estimula todo proceso de aprendizaje que pueda estar realizando el o la intérprete en clase.

En este caso, la *consciencia somática* permite dar la capacidad individual que necesita cada estudiante de actuación para su propiocepción. A través de ello, “se puede evitar y revertir haciendo un uso directo y práctico de dos características exclusivas del sistema sensomotriz humano: olvidar lo que se ha aprendido y recordar lo que se ha olvidado.” (Hanna, 1988, p.13). En ese sentido, las cualidades que ofrece la educación somática por medio de la *consciencia somática* son capacidades requeridas para un actor o actriz de teatro en su formación, como también en su estado creativo. Se abarca de manera consciente todo acto voluntario e involuntario para ejercer un constante cambio a los hábitos motrices.

Aplicar esta *consciencia somática* no solamente permite una mayor accesibilidad al aprendizaje motriz, sino que también se aplica en un eficaz cuidado del cuerpo. La salud sería otra área que, dicho sea de paso, el actor y actriz necesitan constantemente prever. Malas posturas, mal acondicionamiento motor, control del peso, sobre exigencia, calentamientos y entre muchas otras cosas más que deben ser previstas por el mismo artista en el trabajo con su cuerpo. El cuidado de sí mismo es un reto constante, individual e indispensable para

profesionalizar su arte. De ese modo, el mantenimiento de su cuerpo es mucho más consciente al momento de aprender y crear.

Entendiéndolo desde el mundo actoral, se ve que el acto de la *consciencia somática* es con el fin de *corporizar* su arte. El término de *corporeización* se aplica fundamentalmente en la educación somática como acto de concientizar lo inconsciente para luego integrarlo con los otros estados que se establecen en el ser humano, su sentir, pensar y la experiencia propia.

La Corporeización es la consciencia de las células de sí mismas. Soltamos el mapeo consciente. Es una experiencia directa; no hay traducciones ni pasos intermedios. No hay guía. No hay testigo. Hay sabiduría plena y consciente de la experiencia del momento iniciada desde las propias células. En este caso, el cerebro es el último en enterarse. Hay un conocimiento pleno. Hay una comprensión apacible. De este proceso de corporeización surgen el sentimiento, el pensamiento, la atención, la comprensión. La fuente de este proceso es el amor (Bainbridge, 2018, p. 20).

La práctica de la *consciencia somática* se establece como un acto integrador en sus propias palabras. El escuchar cada célula viva que le es conformado con uno mismo y que a su vez se permita percibir, sentir, pensar y todo ello a la misma autopercepción individual. La presencia de un organismo vivo capaz de percibirse como tal a través de una totalidad individual.

Desarrollando todo esto, ¿qué tan cercana o similar podría considerarse la *consciencia somática* con lo *sensible-suprasensible*? Es una pregunta completamente pertinente, ya que ambas establecen la integración de los estados por los cuales el ser humano puede interactuar: su capacidad de sentir, de pensar y su estado volitivo. Sin embargo, existe una diferencia importante para reconocer en esta investigación. Desde una perspectiva de la antroposofía, lo *sensible-suprasensible* es una característica intrínseca del verdadero artística, ya que su

misión es integradora en el acto de crear. Toda pieza artística, fuese cualquier tipo de instrumento de creación, como el pintor con su pincel, el escultor con su cincel, el pianista con su piano o el actor con su cuerpo, deben transmitir a través de ellos el espíritu humano por medio de los otros procesos que se manifiestan en la concepción de una pieza artística: el percibir y el pensar. En cambio, la *consciencia somática* es integradora para la reestructuración individual de las capacidades motoras que se establecen en un proceso sensorial, emocional, cognitivo e individual. La educación somática se dirige al aprendizaje y reeducación de los conocimientos motrices de cada ser humano. En ese sentido, ambas radican su integración en una estructura paralela, pero con perspectivas similares.

Quizá esto pueda sonar diferente solo en los objetivos que cada concepto tiene, pero en realidad dichos objetivos diferentes plantean una forma de adentrarse al propio ser humano. Teniendo en cuenta esto, lo *sensible-suprasensible* sería la capacidad que tiene el artista requerida, por la cual el propio individuo puede establecerse al momento de crear, mientras que la *consciencia somática* permite tecnificar un alcance a dichas integraciones de manera práctica, ofreciendo una herramienta vinculada a la propiocepción. Ambos son conceptos con diferentes universalidades, ya que si bien se aplica la euritmia como el medio para establecer lo *sensible-suprasensible*, la *consciencia somática* delimita las líneas por las cuales cualquier práctica del movimiento pueda ser desarrollada con la propia autoconciencia.

Al entender todo ello, ¿cómo podría establecerse el entendimiento de lo *sensible-suprasensible* en la *consciencia somática* del estudiante de actuación? Esta pregunta surge con el fin de establecer el diálogo que interviene la presencia de las capacidades integradoras de la euritmia por medio de la práctica misma con la presencia de la *consciencia somática* como la mediadora de todo estado activo a la experiencia kinestésica del individuo. Para ello, el siguiente capítulo se centrará en dar cierre a estas conceptualizaciones aplicando las

terminologías teatrales entre el diálogo de Chéjov, la antroposofía y la educación somática a favor y servicio del conocimiento de la práctica actoral.

### **2.3.2.2. El actor como instrumento en sí mismo: importancia.**

“El movimiento humano con todas sus implicaciones físicas, emocionales y mentales, constituye el común denominador del arte dinámico del teatro” (Laban, 1987, p. 21).

Al haber llegado a este punto, con tantos autores, teóricos y artistas, se ha desarrollado un tejido imprescindible para los objetivos que ha radicado la importancia de la conciencia sobre el carácter corpóreo del lenguaje no-verbal para establecer una red conceptual sobre cómo el actor y actriz debe visibilizar su trabajo de aprendizaje y su trabajo profesional creativo. Se piensa que, desde el comienzo de la tecnificación profesional del arte de actuar, ha habido muchos autores proporcionando y enriqueciendo las ideas sobre el cuerpo y el arte de actuar. Para esto, retomaremos a uno de ellos y que principalmente se ha desenvuelto en la línea influenciada por la antroposofía y las cuales dejó antecedentes entre ambos campos de estudio y que además permite también acceder al mundo de la educación somática de forma más clara. En ese sentido, Chéjov será el guía principal que terminará cerrando el espacio conceptual entre los temas planteados.

Lo interesante para este capítulo surge de la siguiente pregunta: ¿cómo las capacidades del actor pueden ser beneficiosas en la práctica de la euritmia y la aplicación de la educación somática? Para ello, el tema central que puede unir todo este capítulo es el concepto de *imaginación*, en el cual Chéjov tomó gran parte de su vida elaborando. La *imaginación*, tanto para Chéjov como para Steiner, es la capacidad innata que todo individuo posee para acceder a su mundo *suprasensible* en cualidades del artista. La *imaginación* es un órgano que se instala en el mundo suprasensible que, a través de lo *sensible-suprasensible*, el artista puede manifestar todo acto creativo. Para establecer lo *sensible-suprasensible*, el individuo debe hacer práctica de la euritmia, ya que dicho arte se encarga de la integración y

conciencia de estos estados. Sin embargo, la *consciencia somática* complementa y encierra el acto por el cual lo *sensible-suprasensible* se establece. De ese modo, ambas prácticas conceptuales pueden fundamentalmente ampliar el acceso voluntario y consciente a los estímulos imaginativos del actor o actriz.

Como se ha mencionado en todo este capítulo, la *imaginación* se ha planteado siempre desde el ámbito psico-físico. Esto quiere decir que este concepto de *imaginación*, extraída de Chéjov e influenciada por Steiner, no se somete al mundo mental-cognitivo, sino más bien al imaginario total que puede manifestarse como imágenes del espíritu individual de cada persona, por las cuales el individuo los percibe intuitivamente. A su vez, también se podría decir que el estado *imaginario* no es tampoco un acto físico en completo, por lo que quizás con la *consciencia somática* se podría interpretar. Es decir, la presencia de un imaginario del cuerpo, que hace latente en la propia experiencia del *soma* un diálogo del mundo *suprasensible* en conexión al mundo *sensible*. Más bien, lo *imaginario*, en este caso, es el acto mismo de ambas dimensiones, es decir, lo lógico y lo motor, proponiendo, identificando en ambos mundos una tercera: el carácter de la voluntad imaginativa. Dicha *imaginación* va más allá del carácter lógico y físico, más bien es la propia interacción del individuo, por medio de estos tres mundos, por los cuales se hace consciente como persona y como artista. De ese modo, el artista accede a las imágenes y sus creaciones potencialmente en la capacidad que su voluntad *imaginaria* le permite.

En este caso, el estudiante de actuación, mediante la práctica de la eurytmia, ejerce la integración de los estados de lo volitivo, del sentir y pensar para luego ser llevados a su *consciencia somática* y que finalmente propiciará varios beneficios, pero que principalmente se manifestará en el acceso de esta voluntad *imaginativa* como un articulador creativo. Esta manera de percibir a la *imaginación*, al menos como lo establece Chéjov, permite que ambos conceptos, es decir lo *sensible-suprasensible* y la *consciencia somática*, puedan tener una

lógica complementaria. Esto no quiere decir que la *imaginación* es el objetivo principal de esta investigación, sino que más bien este concepto permite unir la importancia que debe tenerse al trabajar con la euritmia y al plantear la *consciencia somática* como unificadores de la práctica actoral, evitando cualquier tipo de mal interpretación lógica.

Al parecer, el actor y la actriz deben visualizar la *imaginación* como el espacio que posibilite la integración de lo *sensible-suprasensible* con la *consciencia somática* como un acto activo y práctico. De esa manera, en el arte de actuar se pueden establecer las prácticas pertinentes al momento de crear y componer. Al presentarle al estudiante de actuación ejercicios con objetivos atinados a estos dos últimos conceptos, se podrá ir viendo cómo naturalmente el estado *imaginativo* interactúa como un mediador. Un articulador de la creación pura y artística por medio de la práctica. Esto quiere decir que, si bien la claridad conceptual ha llegado a su límite, no significa que en lo práctico quede sin ninguna comprensión. Más bien, es el momento de invitar al lector o lectora que pueda presenciar de mejor forma cómo el acto *imaginativo* logra unir estos dos conceptos en la propia práctica de la euritmia para el teatro. En definitiva, se presenciará en el siguiente capítulo cómo se ejecutó el laboratorio en torno a la discusión de estos términos, para luego describir los procesos y los resultados que se vieron ante dicha práctica. Sin duda alguna, este segundo capítulo es la punta del iceberg de toda esta investigación. A pesar de todo lo desarrollado de forma teórica, a través de la historia, de los conceptos artísticos, de los pensamientos filosóficos y las implicaciones científicas, se entiende que todo ello no se da basto para entender la magnitud del lenguaje artístico y toda práctica que lo rodea.

## CAPÍTULO 3: DISEÑO METODOLÓGICO

### 3.1. Preguntas de investigación

#### 3.1.1. *Pregunta principal*

- ¿De qué manera el arte de la euritmia, planteado por Rudolf Steiner, funciona como una herramienta potenciadora de lo sensible-suprasensible para el desarrollo de la consciencia somática del estudiante de actuación?

#### 3.1.2. *Preguntas específicas*

- ¿En qué consiste el desarrollo de lo sensible-suprasensible en el trabajo de un actor o actriz de teatro?
- ¿En qué consiste el concepto de consciencia somática dentro del trabajo de un actor o actriz de teatro?
- ¿De qué manera se aplicaría conceptualmente y físicamente el trabajo del movimiento y el espacio del arte de la euritmia de Rudolf Steiner como una herramienta creativa para el desarrollo de lo sensible-suprasensible en los estudiantes de actuación?
- ¿De qué forma se relacionan lo sensible-suprasensible con la consciencia somática de los estudiantes de actuación?

### 3.2. Objetivos

#### 3.2.1. *Objetivo principal*

- Analizar el funcionamiento del arte de la euritmia, propuesto por Rudolf Steiner, como una herramienta potenciadora para el desarrollo de lo sensible-suprasensible en la consciencia somática de los estudiantes de actuación.

#### 3.2.2. *Objetivos específicos*

- Analizar el desarrollo de lo sensible-suprasensible de un actor o actriz de teatro.
- Desarrollar el concepto de consciencia somática dentro del trabajo del actor o actriz de teatro.

- Explorar la implementación física del trabajo del movimiento y espacio del arte de la eurytmia de Rudolf Steiner como una herramienta creativa para el desarrollo de lo sensible-suprasensible en los estudiantes de actuación.
- Plantear, a partir de indicadores, la relación entre lo sensible-suprasensible y la conciencia somática de los estudiantes de actuación.

### **3.3. Hipótesis**

Mediante el uso del arte de la eurytmia, planteado por Rudolf Steiner, se posibilitará en la actriz y actor de teatro un estado de disposición, conciencia y apertura. Esto ayudará a desarrollar lo que en el arte de la eurytmia se denomina como *sensible-suprasensible*, que, a su vez, contribuirá, entre otros aspectos, a potenciar la *conciencia somática* en los estudiantes de actuación, lo cual se cree que es un elemento importante en su formación. Se podrá ver esta *conciencia somática* por parte del actor o actriz en su movimiento y uso del espacio, así como en la facilidad que habrá adquirido para describir el proceso creativo, relacionando el estado imaginativo y la sensibilidad artística en la propia experiencia física al momento de actuar. En pocas palabras, el trabajo de la eurytmia en las y los estudiantes de actuación ampliará la *conciencia somática* en los estados objetivos y subjetivos del individuo, como también ofrecerá nuevas posibilidades de asumir un montaje.

### **3.4. Enfoque metodológico**

La presente investigación, desde las artes, tuvo una metodología de carácter participativa, ya que principalmente se enfocó en la interpretación de los participantes del laboratorio, con el objetivo de dar sentido a los fenómenos que generó el diálogo entre la eurytmia y el teatro y que, finalmente, se reflejaron en los resultados del laboratorio. Asimismo, esta investigación, que se abordó a la eurytmia como el principal objeto de estudio, también utilizó el método de análisis conceptual sobre los temas de la antroposofía, el uso del arte de la eurytmia, la teoría y técnica de Mijaíl Chéjov y los conceptos de la educación



somática. Por último, esta investigación se abordó a partir del método exploratorio, tomando en cuenta el uso del arte de la euritmia como un tema que no ha sido abordado en el teatro de forma práctica, exigiendo también plantear un novedoso método en el laboratorio.

Como se mencionó anteriormente, el estudio fue aplicado con el método participativo, ya que la investigación fue abordada por un grupo humano determinado y consideró las experiencias que dichos participantes compartieron en el proceso y al final de este. Asimismo, una persona especializada en euritmia, es decir una euritmista, guió las sesiones del laboratorio y registró sus reflexiones a partir de este trabajo. Por otro lado, el investigador de esta tesis fue observador y director del laboratorio, volcando todo lo experimentado y analizado en los resultados y conclusiones de esta investigación. Por tanto, sus observaciones y vivencias, nutridas del marco conceptual, fueron fundamentales para esta investigación.

### **3.5. Herramientas de recolección de información**

El procedimiento metódico consistió en el recojo de información bibliográfica: libros, artículos o investigaciones sobre los temas de la antroposofía, el uso del arte de la euritmia; libros sobre la teoría y técnica de Mijaíl Chéjov; y libros, artículos o investigaciones sobre los conceptos de la educación somática. Por otro lado, se recogieron fuentes audiovisuales sobre el trabajo de la euritmia y la técnica de Chéjov para observar y complementar el trabajo práctico del movimiento, ya que el material audiovisual ofrece en sí mismo un complemento a la teoría aplicada en esta investigación. Se compartió este material a los participantes con el propósito de favorecer el entendimiento sobre dichos temas. También se realizaron entrevistas a especialistas de cada área trabajada, es decir una euritmista, una educadora de la somática y un pedagogo en la técnica actoral de Chéjov, para contextualizar y complementar el trabajo de investigación. Finalmente, se desarrolló un seguimiento dentro del laboratorio por medio de bitácoras, una encuesta inicial, conclusiones personales del laboratorio, fotografías y grabaciones del proceso en la sesión del laboratorio.

En esta línea, la sistematización consistió en revisar las fuentes bibliográficas sobre los conceptos de lo sensible-suprasensible, sensibilidad artística, consciencia somática, el ego superior, la imaginación y entre otros, para luego rescatar la información que coincidiera con el objetivo del laboratorio. También, los ejemplos audiovisuales sobre cómo se trabaja con la euritmia o cómo se aborda la educación somática de forma práctica ayudaron a transmitir a los participantes las ideas conceptuales con mayor claridad. Por último, se realizó un seguimiento de todo el proceso de laboratorio a través de una rúbrica, encuestas y bitácoras personales de cada participante, agregando también un registro de grabación y fotografía del proceso de laboratorio.

### **3.6. Instrumentos de análisis**

Los criterios que se usaron para analizar el registro de la información recopilada respondieron en función a las preguntas y objetivos planteados en esta investigación. En el caso de los libros, textos, investigaciones y otros tipos de documentación y/o registro escrito funcionaron como el elemento principal para postular los conceptos necesarios en la presente investigación. Dichos textos, postulaban términos y conceptos que eran requeridos en cada área académica estudiada para esta tesis. Por otro lado, las entrevistas a los especialistas como el material audiovisual de los temas estudiados sirvieron para canalizar y aterrizar de mejor forma la conceptualización de dichos temas. De ese modo, estos materiales ayudaron a aclarar y a contextualizar los términos planteados en los textos, pero a su vez brindaron la posibilidad de entrelazar y dialogar con los términos y conceptos de cada área estudiada de las y los especialistas entrevistadas(os).

En caso de los registros de laboratorio, las encuestas para los participantes sirvieron para registrar dos momentos en concreto: el primer cuestionario fue para contextualizar el bagaje y la experiencia de cada participante antes del laboratorio y en el segundo cuestionario fue para puntualizar y entender cómo procesaron el trabajo de laboratorio por medio de las

áreas exploradas. Asimismo, el análisis de las bitácoras personales como el registro de vídeos y fotografías funcionaron para materializar, enriquecer y entender con mayor exactitud y cercanía los procesos de aprendizaje y exploración en el laboratorio. En ese sentido, cada material de información tuvo el objetivo de dialogar e integrar el trabajo de esta tesis.

### **3.7. Diseño de laboratorio**

Por medio de este laboratorio, pusimos a prueba las preguntas y objetivos de investigación. En este caso, el laboratorio fue llevado por el tesista, que asumió el rol de observador y director del laboratorio; también por una euritmista, que dictó las clases de euritmia en el laboratorio y asumió el rol de observadora del proceso de investigación; y finalmente los participantes que asumieron un rol activo en el laboratorio, así como compartiendo su experiencias y reflexiones a través de las bitácoras y cuestionario.

Por otro lado, el laboratorio se dividió en tres secciones principales. La primera sección tuvo como objetivo: que el equipo del laboratorio se conociera, generar una dinámica de trabajo y presentar los conceptos principales de la investigación. La segunda parte consistió en ejecutar las clases de euritmia con los participantes para tener un conocimiento práctico sobre dicha disciplina. Finalmente, la tercera parte del laboratorio consistió en poner a prueba los conocimientos adquiridos sobre la práctica de la euritmia a través de sesiones exploratorias por medio de cuatro (4) textos teatrales: tres (3) monólogos y un (1) diálogo.

#### **3.7.1. Material dramático**

Dichos textos fueron escogidos por el tesista, con la premisa de abordar distintos lenguajes y estéticas teatrales. Es decir, que los textos escogidos fueron de teatro griego, teatro de siglo de oro, teatro realista psicológico y teatro posmoderno. De ese modo, se procuró experimentar las distintas posibilidades que cada tipo de texto demanda en el intérprete, así como también la disposición de abordar por medio de la euritmia un trabajo individual, por parte del monólogo, o en parejas, por parte de los diálogos.

Para ello, los textos de distintas épocas y estéticas dramáticas han sido elegidas por la dificultad específica que demanda cada estética<sup>14</sup>. El primer texto elegido es un monólogo de Medea, de la obra Medea, traducida por Miguel de Unamuno (2008). Este texto fue elegido por el carácter trágico, poético y lírico que el intérprete tendrá que asumir al momento de representarlo. El segundo texto se trató de un monólogo de Segismundo, de la obra La vida es sueño, de Pedro Calderón de la Barca (2012). Dicho texto fue elegido por su complejidad textual a través de la metáfora y la rítmica dramática que tendrá que asumir el intérprete. El tercer texto escogido es un diálogo entre Masha y Medvedenko, de la obra La gaviota, escrita por Antón Chejov (2003). Dicho diálogo fue elegido por el reto que implica, para un intérprete, el trabajo de la psicología del personaje y el subtexto. El cuarto y último texto trabajado fue un fragmento de la obra 4.48 Psicosis, escrita por la dramaturga Sarah Kane (2006). Al igual que el tercer texto elegido, este tiene el desafío de la subtextualidad, pero a diferencia de las obras anteriores, no propone personajes ni situaciones concretas, lo que demanda del intérprete una particular disposición al juego para encontrar todas las posibilidades de concretar el texto en escena. En ese sentido, cada participante tuvo que asumir el reto de explorar con la euritmia el texto asignado. Se explican con más detalle los descubrimientos, las dificultades y aciertos en los resultados de la presente investigación.

### ***3.7.2. Participantes del laboratorio***

En principio, los únicos dos requisitos para la elección de los participantes del laboratorio fueron: ser estudiante de teatro que haya pasado por lo menos su primer año de formación actoral, incluyendo a recién egresados, y que tengan interés en el trabajo del movimiento. Esto se debe a que la investigación busca recoger múltiples percepciones del diálogo entre la experiencia del laboratorio y las experiencias previas con el teatro de cada participante.

---

<sup>14</sup> Para más detalle revisar anexo 5. Textos dramáticos para el laboratorio.

El grupo humano que trabajó en el laboratorio consistió de cinco (5) participantes, quienes son estudiantes de la carrera de actuación de la de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. La primera participante fue Sol Nacarino, tiene veintidós (22) años de edad y es estudiante de décimo ciclo. La segunda participante fue Carla Condori, tiene diecinueve (19) años y es estudiante del segundo ciclo de la carrera. La tercera participante fue Gianella Soto, tiene veinte (20) años y es estudiante del cuarto ciclo de la carrera. El cuarto participante es Franco Ocaña, tiene 25 años y es recién egresado de la carrera. Finalmente, tenemos a la última participante que fue Diana Cornetero, ella tiene 24 años y se encuentra en su quinto ciclo de la carrera.

Como se ha mencionado con anterioridad, el trabajo del laboratorio consistió en que los participantes representen un grupo de estudiantes de diferentes niveles de la carrera como otra variable del estudio y con el fin de proporcionar distintas perspectivas de acorde a su nivel de estudio con los desafíos de esta investigación. Asimismo, se acudió a esta cantidad de estudiantes para evitar aglomeraciones en el espacio a trabajar, pero, a su vez, fue un grupo con la cantidad necesaria para comparar y analizar los resultados de esta investigación a partir de sus evidencias personales.

### ***3.7.3. Aspectos de logística e infraestructura***

Como se sabe, la presente tesis requería de una investigación práctica, participativa y exploratoria, esto quiere decir que el trabajo de investigación se tuvo que desarrollar en un espacio físico. Ante las circunstancias sanitarias causadas por el covid-19, los establecimientos y espacios escénicos fueron restringidos por un tiempo considerable. Por ejemplo, el acceso a los espacios del aula en la universidad no ha sido permitido hasta la actualidad por el contexto pandémico. Esto ha causado que el espacio apropiado, amplio y seguro que brindaban las aulas de artes escénicas de la universidad para este laboratorio no pueda ser usado. Sin embargo, en el proceso de la reactivación económica, se ha hecho

posible el acceso a otros espacios como salas de ensayo particulares, que brindaban el acondicionamiento posible para este laboratorio. Es por ello, que se decidió trabajar el laboratorio en uno de estos espacios de ensayos, con el fin de efectuar satisfactoriamente el proceso de investigación práctico.

Se pensó en buscar un lugar que tuviera un punto de encuentro céntrico para evitar que los participantes tuvieran que movilizarse en transporte públicos aglomerados y de largos trayectos. Así también encontrar una sala de ensayo con la capacidad de habilitar todos los protocolos de bioseguridad que se requerían ante las circunstancias en donde nos encontrábamos, es decir: un espacio amplio, posibilidad de ventilación del espacio y un baño para el constante aseo y desinfección. Es así, que se decidió por trabajar el laboratorio en el lugar Sala Lupuna, ubicado en Pueblo Libre (Lima-Perú), ya que era óptimo ante los criterios que se buscaban en el espacio de trabajo para dicha investigación.

#### **3.7.4. Distribución de las sesiones**

El laboratorio consistió en un tiempo determinado de veintitrés (23) horas. Estas horas fueron repartidas en once (11) sesiones, dos (2) sesiones de dos (2) horas cada semana, concluyendo con la última sesión de tres (3) horas. Esto se debe a que se pensó hacer uso de esa hora adicional, de esta última sesión, para un cierre de laboratorio con una muestra que se compartió con algunas personas de manera presencial. En su mayoría fueron especialistas de las áreas abordadas en la investigación, es decir: euritmistas, actrices, teóricos teatrales, artistas del movimiento, docentes en artes escénicas y entre otros. Finalmente, el laboratorio estuvo planificado para una duración de un mes con una semana, ya que se pensó que esta duración sería suficiente para el proceso de experimentación del laboratorio.

Las primeras dos sesiones se desarrollaron vía virtual, ya que el trabajo se enfocó en aspectos teóricos en estas dos primeras sesiones y sirvió para que el grupo humano se conociera. Luego, las siguientes sesiones se trabajaron de forma presencial, las cuales se

dividieron en tres áreas. La primera área consistió en cinco sesiones de clases de euritmia, que buscaban que los participantes pasen por la experiencia de aprendizaje de dicha disciplina. La segunda, que consistió en tres sesiones, buscó explorar todo lo aprendido con la euritmia para ponerlo en práctica con el material dramático, con el fin de experimentar ambos fenómenos a través de los participantes. Finalmente, la última área, que consistió en dos sesiones, se utilizó para montar la escena en función al material creativo que surgió a partir de la exploración en las sesiones anteriores.

### ***3.7.5. Procedimiento y desarrollo del laboratorio***

La primera sesión abordará una introducción del proyecto de laboratorio. Se presentaron a los integrantes del laboratorio y al equipo artístico, así como también el plan del proyecto de laboratorio (tema, objetivos, cronograma, etc.). Por medio de esta primera sesión se buscó introducirnos al plan del laboratorio y al reconocimiento de cada integrante que formó parte. Así también, fue el espacio para abordar principalmente dudas, comentarios y aclaraciones sobre todo el proceso de investigación.

En la segunda sesión, se realizó un previo cuestionario a los participantes sobre la base de lo que sepan acerca la euritmia, la técnica de Chejov y la educación somática. Si en caso tengan algún conocimiento sobre los temas ya mencionados, tendrán que detallar exactamente qué saben, pero si en caso no tienen ningún conocimiento, solo se mencionará las expectativas que tengan sobre aquellos temas. Luego, en esta segunda sesión se abordó la exposición y explicación teórica sobre los principios y los conceptos de cada área de estudio, con el fin de formar un vocabulario y dinámica de conceptos para ser usados en el laboratorio y en el registro de sus bitácoras.

En la tercera sesión, tuvimos como objetivo familiarizarnos con la euritmia a través del cuerpo. La idea era proponer ejercicios de movimiento a través de la práctica, con el fin de ir reconociendo el trabajo de la euritmia. Al finalizar la sesión, tuvimos el tiempo

necesario como para conversar sobre lo trabajado y desenvolver así las ideas generadas por la práctica y el diálogo de dichas sesiones para luego ser registradas en cada bitácora personal.

En la cuarta sesión, se reforzó el trabajo de la sesión pasada con el fin de mantener presente el material trabajado con anterioridad. El objetivo de esta sesión era trabajar con la euritmia por medio del movimiento, la imaginación y el sentimiento: nos centraremos en integrarlos. Para ello, usamos varas de cobre como parte del ejercicio propuesto por la euritmista, con el fin de generar la integración tripartita en cada participante. Después del trabajo de euritmia, se propuso tener un acercamiento de reflexión física a través de una exploración en el espacio sobre lo que se había trabajado durante esa sensación, con el fin de asimilar y canalizar de manera concreta cada experiencia pasada. Al finalizar, tuvieron tiempo para responder las preguntas propuestas de la sesión en sus bitácoras.

En la quinta sesión, se empezó reforzando de la sesión pasada. El objetivo fue trabajar con el vocabulario del movimiento de la euritmia: vocales y consonantes; integrando el movimiento con la imaginación y el sentimiento. Esta sesión era para interactuar con las letras alfabéticas por medio del movimiento alfabético propuesto por la euritmia, con el fin de reconocer la imagen física que genera el sonido de las vocales y las consonantes. De igual forma se procedió que en la anterior sesión, se trabajó en una corta exploración que buscó reflexionar a través del movimiento todo lo que se había trabajado en la sesión. Al final, tuvieron que responder algunas preguntas propuestas por la sesión para ser apuntadas en sus bitácoras.

En la sexta sesión, se empezó reforzando el trabajo de la sesión pasada. El objetivo fue trabajar con las notas musicales a través de la euritmia, poniendo en práctica el trabajo del vocabulario musical de la euritmia por medio del movimiento: ritmo, notas musicales, volumen, intensidad, entre otras; integrando el movimiento con la imaginación y el sentimiento también. Después hubo una exploración sobre lo aprendido en la sesión, con el



fin de pasar nuevamente en el proceso para reflexionar desde el movimiento. Al final de la sesión tuvimos una conversación grupal con todos los integrantes sobre lo trabajado, así como también hubo un espacio para responder las preguntas propuestas por la sesión.

En la séptima sesión, se buscó repasar todo lo aprendido en las sesiones pasadas. Asimismo, otro de los objetivos de la sesión era trabajar con un poema, poniendo en práctica, de forma intuitiva, el trabajo de las letras alfabéticas de la euritmia: vocales y consonantes. En ese sentido, los participantes hacen uso del poema para integrar todos los aspectos trabajados en las sesiones pasadas: conciencia del espacio y la del compañero, ritmo, fisicalización de las vocales y consonantes, fluidez y entre otros. Al acabar con la sesión, nos reunimos para dar reflexión a todo lo aprendido y para responder las preguntas propuestas por la sesión. Finalmente, se cierra este segundo bloque de clases de euritmia para dar paso al bloque exploratorio entre la euritmia y el teatro.

En este último bloque, que fue desarrollado en cuatro sesiones, se pensó trabajar con textos teatrales por medio de la euritmia y el movimiento. De esa manera, pondremos en práctica todo lo aprendido de las sesiones pasadas sobre la euritmia en el material dramático. La finalidad de este bloque es experimentar cómo la euritmia podría generar o fortalecer nuevas maneras de abordar material teatral a través de los aspectos que la propia euritmia trabajaba: la integración de los estados del pensamiento, el sentir y lo volitivo.

En la octava sesión, se repartieron los textos teatrales a trabajar, que consistió en tres monólogos, uno de teatro griego, otro de teatro de siglo de oro y el otro contemporáneo; y un diálogo, uno de lenguaje realista. De ese modo, se buscó cómo la euritmia podría abordar dichos textos dramáticos a través de la fisicalización de los textos en el movimiento. Además, se incluirá analizar los textos por medio de los conceptos de la teoría de Chejov para tener una línea de acción previa a las exploraciones. Luego implementaremos el texto con la

euritmia, así como en las sesiones pasadas con el poema. Al finalizar tendrán un tiempo para apuntar en sus bitácoras sobre lo que se ha trabajado en la sesión.

En la novena sesión, se reforzó el trabajo de la sesión pasada. El objetivo será seguir trabajando, profundizando y puliendo con el texto teatral otorgado a través de la euritmia, poniendo en práctica el trabajo del vocabulario de la euritmia: vocales y consonantes. Asimismo, se buscó integrar el movimiento con la imaginación y el sentimiento que denota el texto dramático en el intérprete proponiendo una coreografía de euritmia. De esta forma, se vió cómo la euritmia favoreció al participante al momento de afrontar el trabajo de interpretación y representación escénica. Al finalizar, tuvieron un tiempo para apuntar todo lo trabajado de la sesión en sus bitácoras.

En la décima sesión, se siguió reforzando el trabajo de la sesión pasada. El objetivo fue pasar nuevamente por la línea coreográfica que se había creado para ir desarrollando un primer boceto de lo que pudiera ser la propuesta escénica definida por el intérprete. En ese sentido, se fue montando la escena en medida de lo que se haya encontrado en las exploraciones y en la coreografía de euritmia. Al final, tuvieron un tiempo para apuntar y registrar todo lo trabajo de la sesión en sus bitácoras.

En la onceava, es decir la última sesión, se continuó y pulió el trabajo de la sesión pasada. El objetivo en esta última sesión fue establecer la escena, con los textos trabajados teniendo en total consideración el trabajo de la euritmia con el texto y el primer boceto de representación de la sesión pasada. En ese sentido, esta sesión finaliza fijando y puliendo la propuesta escénica trabajada en este bloque. Finalmente, haremos una pequeña presentación del trabajo en progreso hasta donde se ha podido llegar y también, como parte del cierre del laboratorio, tendremos una sesión de conversación con el fin de dar a conocer las reflexiones y conclusiones de los participantes y espectadores presentes sobre todo lo trabajado en el laboratorio.

### **3.8. Diseño de producción**

El diseño de producción estuvo dirigido a todo el grupo humano que trabajó en el laboratorio. Para ello, se consideró dentro del equipo artístico al tesista, el director del laboratorio y la euritmista. Asimismo, dentro de la ficha técnica, se trabajó con un músico, un equipo fotográfico y con los cinco participantes del laboratorio.

#### ***3.8.1. Equipo artístico***

En principio, el tesista asumió el rol de director de laboratorio, encargado de organizar, distribuir y dirigir las sesiones de laboratorio, así como también en la logística de las demandas que fueron requeridas al momento de trabajar en cada sesión. Dichas demandas son referidas a la elección del espacio en donde fueron llevadas las sesiones, la elaboración del cronograma y horarios de trabajo, establecer los tipos de registro de información y el encargado de la organización del equipo artístico y técnico.

En esta ocasión, el director del laboratorio fue Lucky Lucciano, estudiante de último año en la especialidad de teatro: actuación de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Su primer acercamiento a la euritmia fue a través de su interés por la Antroposofía y que de ella provenía por su interés a la técnica de Michael Chejov en el año 2018. Llevó por primera vez sesiones de euritmia con la euritmista Darsi Ribeiro en el verano del 2021, así como también tuvo un acercamiento exploratorio entre la euritmia y el teatro con la actriz y euritmista Gail Langstroth en las mismas fechas. Tuvo un acercamiento de forma práctica con el trabajo de la educación somática en sus cursos de entrenamiento vocal dictados por Pilar Nuñez en el año 2017.

En la co-dirección del laboratorio estuvo a cargo la euritmista Darsi Ribeiro, estudió en la Eurythmy School of Spring Valley en New York como euritmista artística y pedagógica. Graduada en estudios de euritmia terapéutica en Brasil y se encuentra realizando un máster en educación formativa a través de la euritmia. Además, actualmente se encuentra enseñando en

la Escuela Waldorf en Lima. Darsi se encargó de formular un plan de sesiones de euritmia en las cuales se puedan fomentar el proceso de integrarse con la práctica de la euritmia y los estados creativos que se generan de ella. Nos acompañó hasta el final del laboratorio con el fin de asegurarse que el trabajo de la euritmia dialogue con la experimentación teatral de forma efectiva.

### **3.8.2. Ficha técnica**

En esta parte incluimos al equipo de registro audiovisual conformado por Brenda y Bryan. Ellos son artistas audiovisuales profesionales que fueron contratados para esta investigación por medio de su productora. El objetivo desde esta área fue registrar el material práctico que se realizaba en el proceso de laboratorio. Se decidió que los conceptos de lo fotográfico tuvieran tres elementos que pudieran retratar la experiencia del laboratorio. En primera instancia, se propuso que la fotografía fuese principalmente a nivel de registro, es decir con planos más generales sobre el trabajo realizado. En segundo lugar, las fotografías también debían retratar el proceso de investigación, enfocándose en momentos individuales del participante investigando y haciendo. Finalmente, el último nivel fue retratar el aspecto artístico que fundamentalmente los fenómenos estudiados pueden ofrecer. De esa manera, se puede graficar y compartir un proceso íntegro y contextualizado por medio de la fotografía.

Por otro lado, dentro de este grupo se estarían incluyendo a los cinco (5) participantes del laboratorio. Es importante destacar que la idea de esta investigación es abarcar a los participantes desde varias dimensiones en su proceso de experimentación. En primer lugar, tenemos el carácter técnico, es decir cómo ellos van dominando el trabajo de la euritmia. En segundo lugar, los aspectos creativos y artísticos que se van desarrollando dentro del laboratorio entre la euritmia y el teatro. En tercer lugar, sus reflexiones sobre lo experimentado por medio de sus sentires e ideas personales. De esta manera, las y los

participantes tendrían la posibilidad de experimentar y registrar sus procesos a través del cuerpo, su conciencia y su manera individual de interpretarlos.



## CAPÍTULO 4: RESULTADOS DEL LABORATORIO

### 4.1. Exposición de los procesos

“El experimento es el traductor entre el hombre y la realidad” (Da Vinci, como se citó en Canal MIGALA, 2018, 12m40s).

En el presente capítulo se desarrollará y pondrá en detalle los procesos, registros y hallazgos del laboratorio. Para ello, se considerará especificar que los fenómenos investigados se han medido a través de diferentes métodos para presentar los resultados desde la perspectiva más amplia posible. De ese modo, se considera que los temas por presentar sobre el laboratorio consistirán en exponer el proceso de laboratorio de comienzo a fin desde la perspectiva del tesista. Luego de ello, se establecerá compartir las percepciones de cada participante, incluyendo a la euritmista, sobre su experiencia con el laboratorio, con el fin de tener un acercamiento más profundo y completo ante los hallazgos. Finalmente, se presentará un análisis de los hallazgos que fueron establecidos por el tesista a través de rúbricas establecidas para este análisis<sup>15</sup>. A través de este proceso, se busca ser claro, sincero y riguroso ante la presentación de los resultados de investigación.

Como se había mencionado en el tercer capítulo, el laboratorio consistió en tres partes significativas: la primera a nivel teórica-introductoria, la segunda a nivel práctico-aprendizaje y la tercera práctico-exploratoria. Cada uno se basó en objetivos específicos en función a los requerimientos de cada nivel. En el primer nivel se buscó plantear un ambiente de reconocimiento y familiarización con los temas y planes de laboratorio. Asimismo, se buscó establecer un ambiente confiable y sano con el equipo de laboratorio. En el segundo nivel, se buscó que las y los participantes pudieran interactuar y hacer práctica con el trabajo de la euritmia. De esa manera, las y los participantes tuvieron una experiencia real con dicho arte. El último nivel, consistió en poner en práctica lo aprendido de las sesiones de euritmia a

---

<sup>15</sup> Las rúbricas están ubicadas en el apartado de anexos.

través de un trabajo de composición dramática. Esta última fue para evaluar el diálogo entre los elementos que trabaja la euritmia para su uso como herramientas que potencien su condición creativa.

**Figura 7**

*Primera sesión de laboratorio por Zoom*

### Plan de laboratorio

- Espacio
- Material de trabajo
- Proceso de exploración
- Registro del proceso



*Nota:* En esta imagen se encuentra Lucky, Darsi, Sol y Carla de izquierda a derecha respectivamente. En este momento se hace exposición del plan de laboratorio y todos los asuntos técnicos para la realización de la investigación.

En la primera sesión se presentaron todos los detalles y objetivos del laboratorio. En este caso, el acceso a esta primera sesión fue de forma virtual. Hubo algunos inconvenientes en la presencia de todas y todos en la reunión, así que solo estuvieron dos de las participantes en la reunión sincrónica. Sin embargo, estaba previsto esta situación y se grabó la sesión para que las y los demás puedan acceder a la reunión de forma asincrónica. Es bueno aclarar que en su comienzo el trabajo iba a consistir con cuatro (4) participantes, pero después de esta primera sesión se incorporó una participante más (Diana). Esta decisión no perjudicó el proceso del laboratorio, ya que recién se comenzaba con el trabajo y su integración era

beneficiosa para adquirir otra perspectiva dentro del trabajo. En ese sentido, el laboratorio se desarrolló con cinco (5) participantes hasta el final de la investigación.

### Figura 8

*Segunda sesión de laboratorio por Zoom*



*Nota:* En esta imagen se encuentra Darsi, Lucky, Franco, Sol, Carla, Gianella y Diana de izquierda a derecha y de arriba a abajo respectivamente. En ese momento se hizo una exposición de los temas, conceptos y dinámicas de los trabajos que se desarrollarían en el laboratorio.

En la segunda sesión, la presencia de todas y todos fue indispensable para la exposición de los temas que se abordaron dentro de la investigación. En este caso, Darsi se encargó de introducir a las y los participantes al mundo de la euritmia a nivel teórico y el tesista se encargó de presentar la técnica de Chéjov y sobre la educación somática. El fin era que las y los participantes se puedan familiarizar con los términos y objetivos que se iban a desenvolver en la práctica y que en la hora de plasmar en sus bitácoras las experiencias que tuvieran, se trate de aterrizar sus ideas por medio de esta familiarización teórica. Asimismo, la sesión sirvió como un espacio de preguntas y diálogos sobre la euritmia, la técnica de Chéjov y la educación somática. De esa manera, se podría ir introduciendo a las y los participantes como preparación al trabajo práctico.



## Figura 9

*Sexta sesión de laboratorio: clase de euritmia*



*Nota:* En esta imagen se encuentra Franco, Diana y Gianella de derecha a izquierda respectivamente. Esta es una de las sesiones de euritmia de la fecha sábado 23 de octubre del 2021. Véase cómo la aplicación de los velos eurítmicos ofrece una disposición del cuerpo para el trabajo escénico. El dibujo espacial del cuerpo, por medio de los velos, otorga la sensación de la idea del “cuerpo etérico”. La presencia de los rezagos del movimiento permite presenciar al cuerpo temporal dentro del movimiento espacial.

En el segundo nivel del laboratorio, las y los participantes tuvieron sesiones intensivas de euritmia. La primera sesión práctica de euritmia consistió en acercarse a la euritmia a través del cuerpo. Para ello, se ejecutaron varios ejercicios de concientización corporal que consistían en que las y los participantes puedan imitar los movimientos de la euritmista a través de respiraciones y figuras corporales formadas en secuencias. Ejercicios como el *IAO*, que consistía en hacer las vocales en movimientos mientras se guiaba por medio de respiraciones que permitan despertar el cuerpo. Otros ejercicios eran abarcados en ritmo, como *7 y 12 tiempos*, que buscaban armonizar y encontrar el ritmo del cuerpo mediante el movimiento. Luego de ello, Darsi se encargó de que el cuerpo dialogue con el espacio a

través de ejercicios de contracción y expansión, por medio del movimiento y la respiración simultáneamente. También se aplicaron otros ejercicios como *limpieza del espacio* y *paso tripartito*.

Esta primera sesión de euritmia, a nivel práctico, tuvo como objetivo reconocer el trabajo de la euritmia por medio del movimiento. Desde la perspectiva del tesista, que era un observador de las sesiones de euritmia, observó cómo estos ejercicios favorecieron al brindar un proceso de sensaciones activadas para las y los participantes. La presencia de los ejercicios como el *IAO* ofrecían imágenes latentes que no solo se unían al movimiento, sino también a la respiración, lo cual permitía concientizar con mayor amplitud los estados que generaban el ejercicio. El ritmo también era valioso, ya que les daba un punto de atención a su movimiento y a las imágenes que generaban. La coordinación motriz en los ejercicios *7* y *12 tiempos* eran parte de la demanda para las y los participantes. El diálogo con el espacio también era otra manera de buscar una consciencia con el movimiento. Estas tres demandas de la euritmia a las y los participantes les ofrecía una interacción de su movimiento con las imágenes que se manifestaban en los ejercicios y el diálogo con el espacio.

En la segunda sesión práctica de euritmia, las y los participantes tuvieron que reforzar con algunos ejercicios empleados en la anterior sesión, pero con el fin de establecer en concreto un diálogo del cuerpo con el espacio. En este caso, se empleó el trabajo del caminar eurítmico empleando un ejercicio con un poema. El poema decía “caminante, no hay camino, sino estelas en el mar”. A través de este poema, las y los participantes debían desplazarse en el espacio con algunas figuras que eran conformadas por el ejercicio *limpieza del espacio* y *paso tripartito*. Las y los participantes debían prestar atención a la forma de pisar al moverse, ya que para el euritmista la caminata tiene una distinguida cualidad a comparación de la caminata cotidiana. Es decir, que sus pies debían tener una forma de movimiento. Para ello,

las y los participantes debían mantener los tobillos ligeramente elevados, tratando de darle peso a las puntas de los pies, con el fin de dar fluidez al movimiento eurítmico.

**Figura 10**

*Octava sesión de laboratorio: aprendizaje eurítmico*



*Nota:* En esta imagen se encuentra Darsi, Franco, Sol, Diana, Gianella y Carla de izquierda a derecha respectivamente. Darsi se encuentra enseñando los movimientos de euritmia a través del texto de Medea. Véase el trabajo de los pies de Darsi e impulso del cuerpo para el desplazamiento en el espacio. Esta es una de las sesiones de euritmia de la fecha sábado 30 de octubre.

Los últimos ejercicios de esa sesión fueron trabajados con varillas de cobre. Este tipo de varillas son trabajadas normalmente en la euritmia para ofrecer autopercepción del movimiento, peso y escucha mutua. Los ejercicios de la varilla normalmente se trabajan en dúos. La varilla es lanzada hacia la otra persona de forma vertical para que su impulso provenga del centro, del corazón. La varilla representa lo tangiblemente de la intención de quién la sostiene. Teniendo en cuenta esa percepción, el ejercicio radica en conectar con la consciencia, intenciones e impulsos de uno mismo hacia el otro, con la finalidad de establecer

una comunicación no-verbal con el otro. A partir de ello, se estimula la atención de uno mismo a través del otro, logrando que exista una autoconciencia.

La tercera sesión práctica de euritmia consistió en comprender el abecedario eurítmico. Para ello, se empezó con un calentamiento por medio de algunos de los ejercicios que se trabajaron en la sesión anterior. Se retomaron los ejercicios de patrones de piso con la estrella, la manzana y entre otros, todos conteniendo el objetivo de retomar el diálogo con el espacio y el cuerpo. Luego de ello se comenzó con el reconocimiento de las vocales en el movimiento. Para fisicalizar las vocales, se debe tener en cuenta que todas deben partir del corazón hacia afuera, propiciando una imagen interna y externa del movimiento con la figura de la vocal. Con el fin de establecer un mejor reconocimiento de las vocales más allá de la figura estática de cada uno, se planteó un ejercicio que permitiese establecer la naturaleza del movimiento de cada vocal. El ejercicio aplicado sería con la figura de una estrella, el cual el y la participante debían realizar una vocal por cada segmento de la estrella. De esta manera, existiría un diálogo entre la figura del piso, las vocales en cada segmento y la coordinación de los movimientos de las y los participantes, ya que en cada segmento de la estrella estaría una de las participantes, haciendo los cambios de un segmento a otro.

## Figura 11

*Sexta sesión de laboratorio: consonantes y colores*



*Nota:* En esta imagen se encuentra Sol y Carla de izquierda a derecha respectivamente. En este caso se está haciendo un repaso de la secuencia de evolución. Las participantes están graficando la consonante “G”. Nótese cómo la figura representada por el propio cuerpo de las participantes busca plasmar la sensación imaginada del sonido de la consonante. De esta manera, se interioriza la sonoridad de la consonante por medio de la plasticidad del movimiento corporal.

Después de haber pasado a las vocales, Darsi proporcionó las figuras de las consonantes. En el caso de las consonantes, a diferencia de las vocales, existía un fragmento de movimiento que establecía la calidad y naturaleza del movimiento representado por la sonoridad de la consonante. Para ello, este corto movimiento era una extensión que tenía su inicio, proceso y fin muy claros para establecer la textura de la consonante por medio del cuerpo. Uno de los ejercicios para asociar y poner en práctica a las consonantes, fue movilizar los propios nombres de cada participante. De ese modo, se establece una conexión entre las vocales y consonantes. Esto nuevamente lleva a que las y los participantes puedan realizar un diálogo con el espacio al momento de movilizar sus nombres. Al finalizar la sesión, se realizó una exploración en el espacio, retomando partes de los ejercicios y trabajos hechos en la

sesión a gusto de cada participante, con el fin de reconocer y fijar de mejor forma lo aprendido en la memoria física y mental. Al parecer, la conexión de la respiración, asociada con los músculos en el proceso de movimiento y la consciencia de la imagen de las palabras, lleva a las y los participantes a un estado de emocionalidad.

La cuarta sesión práctica de euritmia fue para realizar una conexión con la música en vivo y el movimiento. En este caso, se trabajó con un pianista para musicalizar y ejercitar los aspectos de ritmo, escucha y tonalidades con el propio movimiento. Los ejercicios consistían en establecer los principios de la euritmia, es decir el corazón como centro de impulso, los pies ligeramente en punta, la orientación con el espacio y la proxemia de sus compañeros. La idea, en este caso, fue establecer nuevamente los ejercicios de figuras de piso, pero con el diálogo musical del compositor. El fin es que las y los participantes se conformen como un organismo único para mantener un contacto directo con la música. Esto quiere decir, que el punto de trabajo radicaría en la escucha constante entre los propios participantes en armonía con el músico, demandando una alta consciencia del movimiento con los otros participantes en el espacio. Al finalizar con la sesión, se propuso una exploración física en el espacio con todo lo que se había trabajado, para refrescar y permeabilizar en la memoria corporal lo que se aprendió en la sesión.

En esta cuarta sesión, se vieron muchas variantes sobre el tema del espacio y la involucración de la música como un elemento más. Asimismo, la materialización de los velos eurítmicos establecía una textura al movimiento de cada participante, el cual dialogaba con mayor claridad con las imágenes del piso, la música y la proporción del movimiento. Se podría decir, que se establece a profundidad una mayor interacción con las imágenes y, en consecuencia, con la imaginación de cada participante. El dibujar el espacio, por medio de cada elemento trabajado, permite modificar el propio espacio con la presencia del cuerpo viviente y consciente. Lo inconmensurable del movimiento hecho como un acto personal

visibiliza las características artísticas de la euritmia. En esta ocasión, la integración de cada elemento eurítmico visibiliza de mejor forma el poder que tiene el movimiento en el espacio.

### Figura 12

*Sexta sesión de laboratorio: secuencia de evolución*



*Nota:* En esta imagen se encuentra Gianella, Carla, Franco, Sol y Diana de izquierda a derecha y de adelante hacia atrás respectivamente. En este caso las y los participantes están realizando la secuencia de evolución. Pasando la consonante “B”. Nótese el trabajo en grupo de las y los participantes en medida de cómo van dibujando las figuras con sus cuerpos y con el movimiento en el espacio a través de la coordinación grupal rítmica y espacial.

La quinta sesión práctica de euritmia consistió en un repaso de todo lo que se ha trabajado, ya que era la última sesión de entero aprendizaje de la euritmia. Para ello, se llevó a cabo varios de los ejercicios pasados: *AIO*, *figuras de piso*, vocales y consonantes, secuencia con los poemas, etc. Asimismo, se trató de integrar cada elemento eurítmico de manera más clara. Se aplicó ejercicios que busquen sentir las palabras con los colores por medio de la visualización corpórea del movimiento de cada palabra y color imaginada. Visualizar los colores a través del movimiento y la sonoridad de cada letra del abecedario.

Para efectuar este ejercicio, se trabajó con un poema llamado *Al alba el alba*, con el fin de tener una ruta de movimiento que permitiera dialogar las imágenes de las palabras y los colores en simultáneo. De esta manera, se establece una versatilidad y plasticidad de la imaginación corpórea de cada participante.

Todo lo desarrollado en este segundo nivel se sintetizó en esta última sesión de euritmia. Todo lo aprendido se puso a prueba a través de este último poema, con el fin de concientizar, ejecutar e integrar todos los elementos desarrollados por las y los participantes en cada sesión. Los aspectos básicos del movimiento eurítmico, la escucha espacial y grupal, el ritmo y la coordinación, la visualización de las imágenes y sonoridad a través del movimiento y la potencia imaginativa del cuerpo, son los aspectos que fueron demandados en el último poema trabajado. Al final de la sesión se llegó a establecer una exploración entre todos estos elementos trabajados con la premisa de probar y reconocer el material trabajado en cada sesión pasada. De ese modo, las y los participantes reflexionaron sobre su experiencia práctica a través del movimiento de la libre exploración con su cuerpo.



### Figura 13

*Octava sesión de laboratorio: exploración del texto dramático a través de la euritmia*



*Nota:* En esta imagen se encuentra Gianella, Carla, Darsi, Franco, Sol y Diana de izquierda a derecha y de adelante hacia atrás respectivamente. En este caso las y los participantes están explorando en conjunto algunas interpretaciones del monólogo de Segismundo a través de la euritmia. Nótese cómo al plasmar las figuras de las palabras del monólogo en los cuerpos de cada participante ofrece una posición, una composición y una interpretación con múltiples posibilidades de juego.

La octava sesión de laboratorio, es decir el tercer nivel, consistió en el reconocimiento de los textos dramáticos por medio de la euritmia. Pero, antes de haber hecho práctica de la euritmia con los textos, se propuso traer un breve análisis dramático de cada texto con el fin de tener claros y reconocer el material de trabajo. Al pasar con ello, Darsi propuso algunos ejemplos creativos de cómo el o la euritmista hace su trabajo creativo con el material poético, pero que en este caso sería el texto dramático. De esa forma, las y los participantes interactuaron con la manera de interpretar los textos en función al trabajo eurítmico. Darsi pasó por cada texto con algunas oraciones para especificar la forma práctica del proceso

creativo. Finalmente, las y los participantes se encargaron de ir componiendo la secuencia eurítmica de cada texto.

La novena sesión de laboratorio se llevó a cabo de forma intensiva con las exploraciones del texto teatral a través de la secuencia eurítmica. Cada participante trajo sus propuestas exploradas trabajadas en casa para poder revisarlas y afinar cada una de ellas. El punto en esta sesión es que las y los participantes tengan un espacio en donde puedan plasmar el material creado y que puedan ser asesoradas y asesorados con las imágenes, el alfabeto, la secuencia de piso, la calidad de movimiento y la interacción con el espacio por medio de su interpretación con el texto. La demanda de cada texto fue particular por el tipo de texto que cada participante trabajó. En ese caso, Sol se encargó de trabajar con el monólogo de Medea, Franco con el monólogo de Segismundo, Gianella y Carla con el diálogo de Masha y Medevenko y finalmente Diana se encargó del texto de Sarah Kane. A través de esta exploración con la eurtimia, se permitió que las y los participantes pudieran evocar una sensibilidad con el proceso creativo de la secuencia eurítmica de cada texto dramático. Del mismo modo, la evocación de imágenes, ideas, sentimientos y acciones fueron uno de los tantos materiales que iban saliendo en el trabajo de la secuencia eurítmica.

**Figura 14**

*Décima sesión de laboratorio: trabajo de los principios de Chéjov*



*Nota:* En esta imagen se encuentra Lucky y Franco de derecha a izquierda respectivamente. A través de Lucky se presenta el trabajo de las cualidades principales de Chéjov. En este caso se está ejemplificando la cualidad de “moldear”. Nótese cómo la aplicación de la cualidad de moldear compromete a todo el cuerpo a insertarse en la sensación imaginaria.

En la décima sesión de laboratorio, se buscó integrar un pequeño espacio práctico sobre algunos de los principios de la técnica de Chéjov para optimizar un diálogo sobre lo encontrado con la eurytmia hacia el trabajo de composición dramática. Para ello, se trabajaron con algunos ejercicios que involucran la imaginación física del movimiento en cualidades: moldear (tierra), fluir (agua), volar (aire) e irradiar (fuego). Este ejercicio ayudó a que las y los participantes puedan aterrizar de mejor forma algunas imágenes de sus personajes en las

cuales ya se iban desarrollando en las secuencias eurítmicas. De esta manera, las y los participantes también obtenían mayores recursos para ir componiendo las puestas en escena.

### Figura 15

*Décima sesión de laboratorio: revisión y asesoría del material creativo*



*Nota:* En esta imagen se encuentra Lucky y Darsi de derecha a izquierda respectivamente. En este caso se está dialogando y guiando a Diana en su trabajo eurítmico. Darsi explicando algunas imágenes y palabras que se evocan en el movimiento. Ambos dirigen las propuestas de cada participante en las áreas que corresponden a su trabajo artístico. Es decir, Darsi en sus direcciones de la euritmia y Lucky a través de una dirección dramática.

Luego de ello, se pasó a una revisión final de las secuencias de euritmia por medio de asesorías entre Darsi y Lucky. La idea era terminar de aterrizar todo el material de secuencias y haber tenido una partitura de euritmia sobre el texto desarrollado de forma establecida. El dinamismo de cada propuesta estaba muy arraigado por la naturaleza del texto, ya que la continuidad de acción del texto ofrecía una calidad anímica al movimiento de euritmia. Eso no significó que hubo representación dramática en las secuencias, sino más bien se plasmó

imágenes que resaltan el texto dramático como parte de las intenciones del personaje de una manera inconsciente. Cada participante pudo establecer una lógica del discurso textual al movimiento corporal. Los elementos a través del diálogo del espacio con los patrones de piso, las vocales y consonantes elegidas, la calidad de movimiento, el ritmo de cada secuencia y carácter humano de cada participante, permitió que se manifestara significativamente la pieza textual en los campos del movimiento.

En la parte de las composiciones dramáticas, se intervino en una dinámica de dirección e interpretación. Lucky se encargó de dirigir a las y los participantes con sus propuestas. Se realizaron algunas pruebas improvisadas y a partir de ese ejercicio se comenzó a ir componiendo los momentos a momentos de la pieza. La idea era aterrizar imágenes y líneas de acciones concretas para la propuesta, luego de ello, cada participante debería afianzar sus textos y formular un plan de composición dramática para la siguiente sesión que será fijada antes de la muestra. De esa manera, las y los participantes irán estableciendo el trabajo generado por la euritmia como esencia para el material compositivo de representación.

**Figura 16**

*Onceava sesión de laboratorio: muestra final*



*Nota:* En esta imagen se encuentra Franco, Carla, Gianella, Diana, Sol y una de las espectadoras de izquierda a derecha respectivamente. En ese momento las y los participantes hicieron inicio a la presentación del poema “Al alba el alba” a través de la euritmia. Véase la presencia de cada participante, el cual aplica el peso necesario en la punta de los pies y la atención del centro de su pecho como los ejes principales de su presencia escénica.

En esta última sesión de laboratorio se vieron momentos específicos y técnicos de cada propuesta en las primeras dos horas. Cada participante tuvo tiempo para presentar sus trabajos mejor formulados y compuestos a Lucky para terminar de pulirlas y fijarlas. Luego de eso, se comenzó a ir viendo los otros materiales que se iban a presentar en la muestra. Es decir, lo primero que se presentó fue el ejercicio de consciencia en grupo que fue trabajado en las primeras sesiones prácticas de euritmia; luego se presentó el poema *Al alba el alba* como propuesta de todo lo desarrollado en el segundo nivel del laboratorio; de ahí se hizo presencia de la secuencia eurítmica sobre el trabajo del texto dramático; y, finalmente, cada participante presentó su trabajo de representación dramática. Después de la presentación hubo un espacio

de conversación en que el público como las y los participantes pudieron dialogar sobre todo lo que se había investigado y encontrado.

Hasta este punto llegó el laboratorio de la presente investigación. Cada parte del equipo de laboratorio desempeñó un valioso papel para el registro de todo este material y de lo que continúa para este capítulo. Se ha podido reconocer que quizá los valores del tiempo no fueron totalmente suficientes para la realización de un aprendizaje significativo de esta disciplina. Sin embargo, ofrece nuevas perspectivas y vías para incentivar una mayor profundización de estos temas. Se cree que el laboratorio permitió que la investigación sea totalmente clara y completa en la naturaleza que se ejerció cada fenómeno de estudio. El procedimiento y la explicación de cada sesión pudo haber quedado superficial hasta cierto sentido. Se piensa que el siguiente paso es plasmar los trabajos personales que cada participante pudo haber manifestado. De ese modo, el trabajo de laboratorio podría ofrecer mejores perspectivas para la o el lector si son plasmadas desde esas miradas personales.

Cabe mencionar que el procedimiento del reconocimiento de la información personal de cada participante se ha medido a través de dos rúbricas de evaluación. La primera es a través de una rúbrica que expone los pensamientos, imágenes, conjeturas y reflexiones sobre cada proceso que tuvo dentro del laboratorio. La segunda es a través de una interpretación del observador, tesista, que estuvo acompañando y guiando cada parte del procedimiento. Se cree que, si bien cada participante puede hacer valer sus visiones por medio de lo que percibieron, el tesista, es decir, el observador de la investigación, manifestará cómo estas percepciones eran vistas desde un tercer ojo. Es así, que se expondrá a cada participante por medio de sus reflexiones y también se presentará las interpretaciones del tesista sobre cada caso experimentado.

Por otra parte, se considera mencionar que todo lo explicado anteriormente en este capítulo, y lo que posteriormente se leerá, son solo fragmentos de mucho de lo que se ha

aplicado y descubierto. Se cree que valdría la importancia de revisar los materiales fotográficos, audiovisuales, entrevistas, bitácoras y entre otras más, para tener una mayor idea sobre lo que realmente se ha hecho. Se piensa que no habría mucho sentido dejar en esta tesis una explicación tan literal y conceptual por medio de la propia naturaleza del lenguaje de la escritura sobre los fenómenos aplicados en las prácticas escénicas. Cada material anexado en esta tesis es más que solo un complemento, es la misma extensión de la tesis que, sin ser “articulada” a nivel verbal, dentro de cada capítulo potencia y se desarrolla, con mayor detalle y claridad, los fines de esta investigación. En ese sentido, valdría la pena considerar la revisión de dichos materiales en lugar de conformarse con lo escrito en estas hojas, ya que estos capítulos son un apoyo más y no necesariamente el centro total de la investigación realizada. Para ello, cada registro está anexado de forma concisa y contundente para aterrizar y considerar la magnitud de esta investigación.

#### **4.1.1. Participante 1: Sol**

“Sentí que era una comunicación más sensorial e intuitiva, que se basa, claro, en una gran escucha del texto” (Comunicación personal, sábado 30 de octubre de 2021).

La primera participante del laboratorio que se desarrollará en esta investigación es Sol Nacarino. Ella, en el tiempo actual del laboratorio, cumplía veintidós (22) años de edad. Se encontraba en el décimo ciclo de la carrera de actuación en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Sobre algunas consideraciones en el dominio de su entrenamiento y/o técnica actoral para el desarrollo de su trabajo. Sol comenta haber trabajado con la técnica de Laban, de Stanislavski y de Lecoq principalmente. Menciona también cómo asume el trabajo con su cuerpo:

Considero que mi forma de construir un personaje y de acercarme a una escena es, principalmente, desde la exploración física y los impulsos corporales como base. Además, tengo un entrenamiento físico diario para mantener una buena



disposición corporal ante el trabajo. (Comunicación personal, lunes 4 de octubre de 2021).

Su visión sobre el trabajo del cuerpo de la actriz de teatro es importante para el desarrollo de su arte. Dicho pensamiento lo pone en práctica en su propio entrenamiento personal.

Por otro lado, ella no había trabajado o escuchado sobre el arte de la euritmia, así tampoco con la educación somática. Pero ella creía que la euritmia podría estar relacionada con el movimiento y el trabajo corporal. En el caso de la educación somática, solo ha llegado a escuchar cómo esta disciplina aborda el trabajo del cuerpo y las emociones. Sol pensó que le parecían muy interesante ambos temas de investigación, ya que, desde su entendimiento previo, creía que podrían dialogar estos temas con su percepción del trabajo de la actriz de teatro. Consideró, en ese sentido, que estas disciplinas podrían potenciar su trabajo corporal y obtener una mayor perspectiva sobre estas prácticas.

En el proceso del laboratorio, Sol se presentó muy atenta y aguda al trabajo del movimiento. Percibía que la euritmia, a nivel práctico, era una sensación totalmente diferente con lo que ella iba entendiendo a nivel teórico. En la primera sesión práctica, Sol comenta: “Para mí esta sesión se puede describir como REVELADORA, ya que he descubierto una nueva herramienta muy interesante y más compleja de lo que imaginaba.” (Comunicación personal, sábado 9 de octubre de 2021). Considera que ha podido trabajar con la euritmia su consciencia corporal en concordancia a las dimensiones físicas e internas que se manifiestan en el movimiento. El diálogo con el espacio a través del movimiento le ofrecía otra perspectiva de su consciencia corporal con las imágenes que se plasmaron en el ejercicio de moverse a través de la euritmia.

## Figura 17

*Octava sesión de laboratorio: exploración del texto dramático a través de la euritmia*



*Nota:* En esta imagen se encuentra Darsi y Sol de izquierda a derecha respectivamente. Darsi se encuentra enseñando los movimientos de euritmia a través del texto de Medea a Sol. Esta es una de las sesiones de euritmia de la fecha sábado 30 de octubre. Nótese cómo Sol va reconociendo la figura del movimiento que plantea Darsi como parte del aprendizaje sobre la euritmia.

El diálogo que le ofrecía la euritmia con el espacio, fue una manera de concientizar su movimiento kinestésico con el espacio y sus compañeros. También ella comentaba que los ejercicios le demandaban una total escucha y mucha concentración al hacerlo. Las imágenes de piso y el movimiento del cuerpo etérico era uno de los elementos que le causaba mucho interés y el cual ella sentía trabajar más. La música, a su vez, fue otro elemento que le despertó un diferente estado de conciencia sobre el espacio, ya que existía, para ella, un diálogo nuevo con la música, el espacio, sus compañeros y su propia conciencia del cuerpo.

## Figura 18

*Bitácora de Sol del laboratorio: El cuerpo etérico*



*Nota:* En esta imagen se presenta un dibujo de la bitácora de Sol de la sexta sesión de laboratorio. El dibujo representa el trabajo de ella con el velo, el cual le ofrece visualizar al cuerpo etérico trabajando. Esta es una de las sesiones de euritmia de la fecha sábado 23 de octubre de 2021. Véase cómo Sol hace una distinción interpretativa del cuerpo temporal (etérico) unido a la continuidad de su movimiento físico. Ambas están impulsadas por la consciencia de su presencia en el espacio a través del centro de su pecho como parte del trabajo eurítmico.

Para Sol, el trabajo de las vocales y consonantes eran otro nivel y etapa con lo que respecta al trabajo inicial con la euritmia, ya que demandaban un estado imaginativo del cuerpo mucho más profundo. Si bien las palabras han sido empleadas con normalidad en un proceso mental, en la euritmia el proceso del pensar se manifiesta a través del cuerpo pensante. En este punto, Sol explica un poco más sobre el asunto:

Fue como activar mi parte más racional para poder procesar el texto, pero sin ir muy a fondo con la identificación de las letras, sino que inmediatamente dejaba de lado ese aspecto más intelectual para enfocarme a mis impulsos corporales y mi recepción a través de los sentidos. (Comunicación personal, sábado 30 de octubre de 2021).

Esta manera de percibir el trabajo de la euritmia con el texto lo pudo experimentar en mayor medida y profundidad con el trabajo experimental del texto dramático a través de la secuencia eurítmica. En ese sentido, Sol pudo concientizar los elementos de la euritmia en función a su proceso de aprendizaje corporal con la palabra.

En el caso de los poemas, Sol pudo manifestar una relación mucho más coherente entre la práctica de la euritmia por medio de los movimientos que abordaban en cada palabra. Es más, la práctica en sí misma ayudaba a que la metáfora poética, como la rima y el ritmo de los versos, tuviera una mayor claridad y percepción artística en el campo del movimiento. Para ello, Sol logró integrar el estado del pensamiento articulado que existen en las palabras hechas movimiento, su percepción física en el espacio y la consciencia sobre las imágenes y sensaciones que se evocan en su individualidad. En ese sentido, se podría inferir que su trabajo se acerca a un proceso *sensible-suprasensible*, sin explícitamente nombrarla, ya que el proceso por el cual ella llega a efectuar entre los elementos de la euritmia, la aplicación del movimiento y la propia consciencia de su práctica permite que su voluntad, su individuo, se pueda adentrar en la práctica creativa.

En la práctica exploratoria con el texto dramático, Sol debía trabajar con el monólogo de Medea. El trabajo, en este caso, era armar una secuencia de euritmia sobre dicho texto. Si bien la euritmia de la palabra trabaja con poemas, la experiencia del texto teatral de Medea no se aleja por mucho de un tipo de texto poético. El ritmo y las imágenes metafóricas se plasman en dicho monólogo, solo que la diferencia está inscrita en la voz de un personaje, es decir Medea, que la solamente una voz poética, desarrollando así una acción y conflicto sobre el desarrollo de dicho texto. A parte de las características literarias, Sol explica que existe una diferencia entre el cómo se aborda el texto desde el teatro y la euritmia:

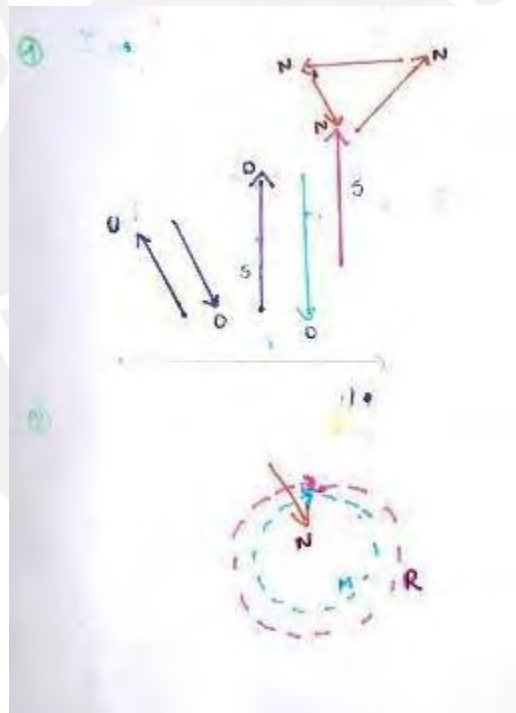
Si bien la interpretación teatral tiene de por sí muchas maneras de abordar un texto creo que una gran diferencia es intentar adueñarse de ese texto- que ya

implica un proceso mental más relacionado al raciocinio- sin adentrarse mucho en él desde el análisis literal de cada oración, sino que se busca trasladar ese trabajo hacia el cuerpo y conectar desde ahí. (Comunicación personal, sábado 30 de octubre de 2021).

Asumir las palabras del texto de manera literal a su sintaxis, para luego ser comprendida semánticamente en la articulación del movimiento, le ofrece a Sol otra perspectiva sobre la manera en cómo se han percibido los textos teatrales en el papel de la interpretación.

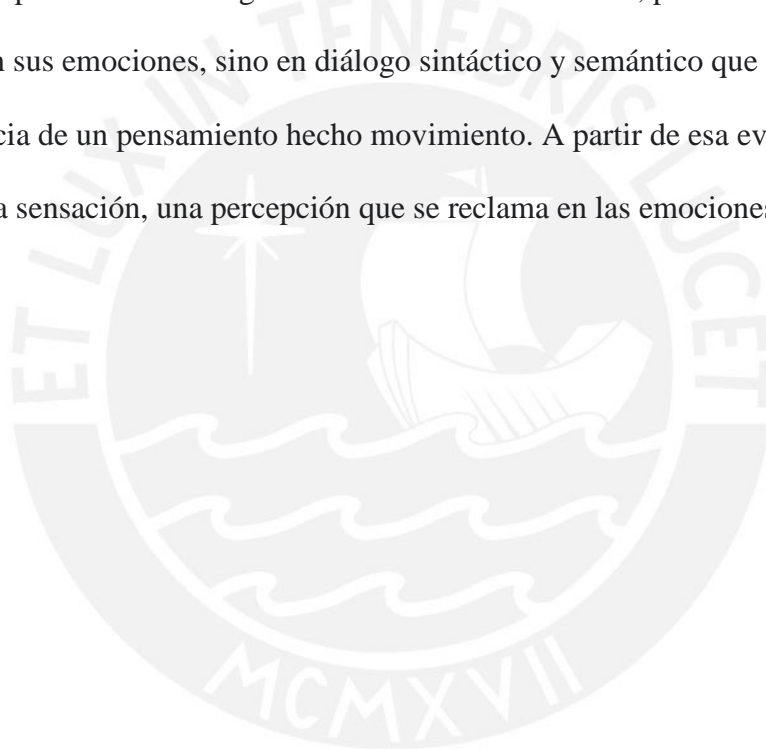
**Figura 19**

*Bitácora de Sol del laboratorio: Primera parte de la secuencia espacial del texto de Medea*



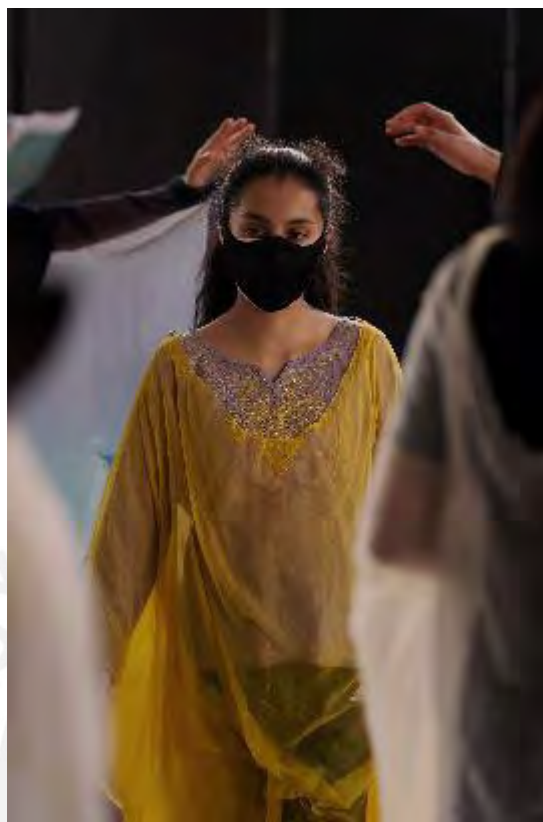
*Nota:* En esta imagen se presentan dos dibujos de la bitácora de Sol de la novena sesión de laboratorio. Los dibujos representan los patrones de piso y las vocales como consonantes para secuencia del texto de Medea. Nótese cómo el diagrama del circuito proporciona también una imagen sobre el texto mismo. Las rectas y la circularidad expresan una imagen y por consiguiente una sensación. Esta es una de las sesiones de euritmia de la fecha martes 2 de noviembre de 2021.

La secuencia eurítmica del texto de Medea, se basó principalmente en el desarrollo del monólogo con el uso de las vocales y consonantes que resonaban con mayor importancia en el discurso. Este primer material se iba conectando con los otros elementos eurítmicos. La fuerza de las consonantes hechas en la calidad del movimiento utilizando la fuerza del talón. El diálogo del espacio con las vocales y consonantes en función a la percepción de la imagen de cada palabra. El ir hacia atrás en momentos específicos para articular un impulso a la siguiente consonante simboliza la fuerza de Medea ante la indignación de lo que descubrió. Este proceso interpretativo se consigue en las circunstancias dadas, pero no del personaje directamente con sus emociones, sino en diálogo sintáctico y semántico que evocan una figura, la presencia de un pensamiento hecho movimiento. A partir de esa evocación corporal, se manifiesta una sensación, una percepción que se reclama en las emociones interpretativas del moverse.



## Figura 20

*Sexta sesión de laboratorio: exploración eurítmica*



*Nota:* En esta imagen se muestra a Sol en el trabajo de exploración al final de la sesión con euritmia. La idea de ese trabajo era tejer otros caminos que quizás no fueron probados en la sesión de euritmia. Véase cómo el trabajo de los velos ofrece una percepción del cuerpo y su movimiento de manera más consciente.

Sol llega a reconocer la naturaleza del texto mismo como una herramienta que puede ser percibida de forma objetiva, pero desde el movimiento. El ejercicio de establecer esta secuencia eurítmica le ayudó a percibir texturas e imágenes que se evocaron del texto teatral, su apoyo a este tipo de interpretación, más los demás elementos eurítmicos, le ofrecieron la posibilidad de expresar distintas imágenes evocadas por su movimiento. La imaginación corporal era partícipe de las intenciones del texto en la secuencia eurítmica. Ella misma lo comenta: “Me sorprendió cómo es que unas indicaciones tan precisas pueden despertar sensaciones en mí requeridas para construir el personaje y entender sus emociones.” (Comunicación personal, martes 2 de noviembre de 2021). De modo que, la aplicación de la secuencia eurítmica daba la sustancia necesaria y materializaba, a través de imágenes,

distintas interpretaciones y percepciones que se podrían formular en el proceso de composición dramática.

### Figura 21

*Onceava sesión de laboratorio: presentación eurítmica de Medea*



*Nota:* En esta imagen se muestra a Sol en la presentación final de la secuencia eurítmica del monólogo del personaje de Medea. Nótese cómo la participante Sol aplica la figura de la vocal “I” para expresar el dramatismo en la propia extensión de sus brazos como parte del monólogo de Medea. La tensión del cuerpo, la calidad de movimiento, el color del velo y la propia figura de su persona en escena, grafican la interpretación de Sol sobre la expresión de su personaje.

Al final del todo el proceso, Sol rescató mucho el trabajo que vincula la euritmia como una herramienta que favorece a la conciencia de los lenguajes no-verbales: la espacialidad, la escucha con el otro, los colores, el movimiento de las consonantes y vocales, la calidad de energía y entre otros más. Asimismo, rescata también cómo la euritmia podría servir como una herramienta de composición escénica para las y los actores. Fijar otra perspectiva de cómo asumir los textos teatrales y articular ejercicios que busquen plasmar esta visión intuitiva e imaginativa que te ofrece el texto, las palabras. Ella convoca una última reflexión:



Siento que he aprendido una nueva forma de percibir el texto dramático, el movimiento, el espacio, mi relación con los demás y en general de todo lo que está ahí y no solía ver, cómo el cuerpo etérico o las corrientes de energía que ya se encuentran ahí y yo sólo debo transitarlas. Considero que mi conciencia corporal ha evolucionado y ahora tengo en cuerpo una capa más con la que trabajar. (Comunicación personal, martes 9 de noviembre de 2021).

La euritmia ha proporcionado una nueva percepción y ejecución de su entrenamiento como actriz. Cómo y dónde focalizar su atención al trabajo corporal y la afinación de su conciencia con el movimiento. Sol manifiesta las importancias de reconocer las capacidades de la conciencia corporal, cómo relacionarse con el material textual y cómo revitalizar el cuerpo en el acto de presentación escénica.

Desde el punto de vista del tesista, como observador de su proceso, creo que Sol pudo desenvolverse cómoda y agudamente con el trabajo de la euritmia. Fue capaz de ejercer una conciencia y escucha de ella misma por medio del movimiento. Logró controlar, integrar y dosificar la calidad de su energía con su cuerpo de forma consciente, el cual se pudo presenciar en la forma en cómo precisaba las prácticas de la euritmia con su cuerpo. Asimismo, presentó distintas líneas de juego y composición que se manifestaban en los recursos que obtenía por la práctica de la euritmia, el cuál se podía observar en los encuentros que tenía con los materiales que se encontraba en las exploraciones. Creo también que al final, en el proceso de interpretación de su personaje, aún faltó un desarrollo necesario para trasladar toda la esencia del movimiento, descubierta en la secuencia eurítmica de Medea, a su composición interpretativa de Medea. Sin embargo, ello pudo haber sido ocasionado por el factor del tiempo, ya que puedo vincular el trabajo de la euritmia en otras áreas de su trabajo actoral: como lograr establecer una propuesta clara sobre su trabajo dramático en función a la emotividad y línea de acción a través de la sonoridad de su personaje al momento de

interpretarla. Finalmente, creo que Sol sintetizó muy bien cada material desarrollado y ello le favoreció la comprensión necesaria para reconocer las dificultades que le podían surgir al trabajo de la euritmia y en las cuales podría trabajar a un futuro. La autorregulación, en este caso, fue un elemento destacado en Sol con su trabajo en el laboratorio.<sup>16</sup>

#### **4.1.2. Participante 2: Franco**

“Me quedo con la conciencia de mi ser que logré experimentar con la euritmia. Fue una forma de sentirme a través del movimiento” (Comunicación personal, miércoles 10 de noviembre de 2021).

El segundo participante del laboratorio que se presentará en esta investigación es Franco Ocaña. Él, en el tiempo actual del laboratorio, cumplía veinticinco (25) años de edad. Se encontraba como reciente Licenciado en teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Sobre el dominio de su entrenamiento y/o técnica actoral para el desarrollo de su trabajo, Franco explica que normalmente acude a la técnica Meisner y a algunos trabajos de Lecoq, pero que básicamente su trabajo principal proviene de Stanislavski. Comenta también el cómo asume el trabajo con su cuerpo:

Por el momento la manera en que trabajo mi cuerpo es a través de la meditación y estiramiento[s]a. No he estado enfocado en tener un cuerpo tonificado, sino en tener consciencia de mi cuerpo que me permita abrirme a emociones al momento de actuar. (Comunicación personal, lunes 4 de octubre de 2021).

La percepción de Franco sobre el trabajo del actor proviene a través del entrenamiento de su conciencia corporal. Ello lo aplica en su propia práctica personal.

---

<sup>16</sup> Se puede ver con mayor claridad el análisis de cada participante a través de las rúbricas del laboratorio. Ellas se encuentran anexadas al final de la tesis.

Así como Sol, Franco nunca había practicado, visto o escuchado algo sobre la euritmia. Más bien, él cree que, al haber revisado algunas imágenes de euritmia en internet, la euritmia era un tipo de arte que busca armonizar, plasmar la belleza, a partir del cuerpo. Su visión estaba más cercana al trabajo de ballet a niveles estéticos. Por otro lado, había escuchado sobre el trabajo de la educación somática a través de la especialidad de danza de la PUCP, en donde lo enseñan en algunos cursos. Pensaba que la educación somática tiene una relación con las prácticas del yoga, con el objetivo de mejorar con las dinámicas personales de quien lo practica.

**Figura 22**

*Sexta sesión de laboratorio: secuencia de evolución*



*Nota:* En esta imagen se muestra a Diana, Sol, Franco, Carla, Gianella de izquierda a derecha respectivamente. En ese momento se encuentran haciendo la secuencia de evolución, realizando la consonante “L”. Nótese cómo las y los participantes se apoyan de la persona que está delante de ellas para lograr la coordinación y dinamismo necesario sobre su movimiento y figura realizada. Existe una conciencia del espacio y una propiocepción activa para reconocer y trabajar en grupo.

En un comienzo, Franco demostró mucho interés sobre el trabajo de la euritmia manifestando siempre preguntas y comentando sus impresiones. Por otro lado, por temas de cronogramas y acuerdos establecidos entre Franco y el tesista, Franco no pudo asistir a la primera sesión virtual, pero pudo revisar las grabaciones, y en la primera sesión presencial, aunque luego pudo acoplarse al trabajo. Teniendo en cuenta ello, Franco se estableció en su primera experiencia con la euritmia a nivel práctico en la segunda sesión presencial. Se dejó llevar y contempló con mucha admiración el trabajo de la euritmia con el diálogo que se manifestaba entre el espacio y su cuerpo. Él comentó en una de las sesiones que:

El movimiento en conjunto exige pensar en el otr[e]s y percibirlo como una extensión de ti. El otr[e] pasa a ser algo importante al cual cuidar y guiar, así lo sentí. Además, con la mirada junto al movimiento, se genera un diálogo emotivo o sensorial. Mientras yo veía a Diana, o a alguna compañera, mientras hacía un movimiento sentía algo distinto que cuando hacía otro movimiento (Comunicación personal, sábado 16 de octubre de 2021).

Franco expresa como el vínculo que ofrece la euritmia con sus compañeras le posibilita ser consciente consigo mismo. Esta manera de percibir el trabajo se visualiza en la continua práctica de Franco con su cuerpo. El trabajo en grupo como un auto concientizador personal.

La presencia de este tipo de ejercicios grupales involucra que el individuo pueda generar imágenes por medio del diálogo no-verbal con sus compañeras. El trabajo en equipo, la coordinación y la conciencia espacial proyectaron en Franco una manera de percibirse: imágenes físicas hechas por su sentir con el movimiento. Él mismo lo expresó:

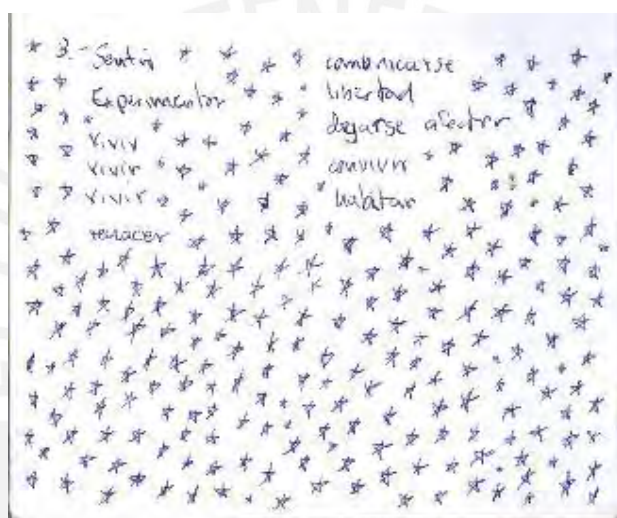
Me he sentido como una estrella fugaz en el mar. Siento que más que física, la euritmia es sensorial o espiritual. No sé. En verdad uno se siente en las

estrellas mientras hace la estrella. Uno se siente acompañado de un ángel, palo, etc. (Comunicación personal, sábado 16 de octubre de 2021).

Este tipo de interpretaciones surgidas por las propias imágenes personales que Franco pudo proyectar por medio de su movimiento. Afianzó la manera en cómo la euritmia trabaja con uno mismo a través de la conciencia de su cuerpo en el espacio. Entrelazar el movimiento a la imaginación corporal evoca un diálogo entre sus procesos sensoriales con su imaginación.

### Figura 23

*Bitácora de Franco del laboratorio: Representación emocional*



*Nota:* En esta imagen se muestra un dibujo de Franco que representa sus sensaciones e interpretaciones visuales sobre la sexta sesión del laboratorio, en donde se trabajó con el elemento musical por medio del movimiento. Esta es una de las sesiones de euritmia de la fecha martes 19 de octubre de 2021. Véase en la imagen cómo las palabras se interconectan para hablar de la sensibilidad personal sobre nuestro cuerpo y el entorno. En este caso, Franco expresa el presente, lo vivo, dentro de su trabajo con la euritmia.

La palabra, para Franco, fue otro elemento que le generó mucha sensibilidad. El trabajo de las vocales y consonantes le permitieron acceder a la imaginación por medio de la fisicalización de las figuras a través del cuerpo. Franco creyó que “Las mismas posiciones hacían que sienta algo más allá de lo físico. Cada una era diferente a la otra y me hacía sentir algo distinto” (Comunicación personal, sábado 19 de octubre de 2021). Esta distinción hace referencia a una consciencia sobre su experiencia intuitiva emergida por el propio

movimiento sensible. El acceso a las imágenes evocadas por las vocales y consonantes posibilitaron que Franco pudiese sentir la relación que había entre el movimiento tonal de las palabras con sus interpretaciones imaginarias de su ser. La sonoridad traducida en movimiento contactó con su percepción sensible, así como también le pasó con la música. De ese modo, la presencia de estos ejercicios permitió que el cuerpo sensible se integrara con las otras dimensiones internas del participante.

Así, como se mencionó, sucedió con la música. El diálogo que se percibe entre la música en vivo con el movimiento en el espacio manifiesta, para él, una viveza y consciencia de estados imaginativos perceptibles por el cuerpo. Franco expresó:

La música del piano mientras hacemos las secuencias interviene en la manera en que la calidad de movimiento se realiza y afecta en las imágenes imaginativas que nos generan. Además, empieza a ser un diálogo más y un punto más de foco. Como con la palabra, pero más metafórica (Comunicación personal, sábado 23 de octubre de 2021).

La música, en este caso, se establece como un lenguaje más que favorece a la fluidez y a la comunicación intuitiva del espacio con el movimiento. La posibilidad de moverse en consonancia de la música ofrece una libertad en el cuerpo con su escucha interna a su propio impulso. En ese sentido, la música, como la palabra, generó en Franco las posibilidades de verse libre en la experiencia intuitiva e imaginativa del cuerpo en movimiento.

La presencia de los colores fue otro elemento adicional en Franco para reafirmar y establecer de forma concreta su interacción en el campo imaginativo del movimiento físico. La presencia de los colores sirvió en Franco como otra manera de relacionarse con sus estímulos físicos. Franco describió dicha relación entre los colores y su cuerpo:

Creo que lograba identificar o percibir los colores a partir de relacionar la calidad de movimiento. Por ejemplo, un movimiento más tenso podría ser

marrón, una más fluida pero espesa podría ser azul. También a partir de relacionarlo con lo que cada movimiento me hacía sentir (Comunicación personal, martes 26 de octubre de 2021).

Franco experimentaba los colores como una calidad de movimiento en el cuerpo. La presencia de un color, le ofrecía establecer tensiones, figuras, posiciones y movimientos específicos en función a su percepción. La interpretación de estos elementos, no se dejaba realizar directamente con la razón, sino que más bien, obligaba a que la presencia imaginativa se estableciera como el mediador de este diálogo no-verbal. De esta manera, Franco experimenta un trabajo puramente sensorial y suprasensible a su vez. La posibilidad de un arte que potencie lo *sensible-suprasensible* y que luego se establezca una consciencia de dicha experiencia para el uso creativo de su trabajo personal.

#### Figura 24

*Décima sesión de laboratorio: revisión y asesoría del material creativo*



*Nota:* En esta imagen se encuentra Lucky, Darsi, Sol, Diana, Carla, Gianella y Franco de izquierda a derecha y de atrás hacia adelante respectivamente. En esta ocasión, Franco está presentando la secuencia eurítmica del monólogo de Segismundo. Nótese cómo su cuerpo dispone al dibujo de las palabras por medio del espacio y el movimiento.

El trabajo con el monólogo de Segismundo, viéndolo desde una perspectiva literaria, contiene su propia rima, ritmo y metáfora. La composición del verso de este tipo de obras se asocia más a un trabajo poético por el cual la euritmia podría vincularse con mayor familiaridad. Al momento de trabajar con el material dramático, el participante percibió la diferencia entre el trabajo de la euritmia y el teatro con el texto. En este caso, Franco percibe que el trabajo de la euritmia sobre la palabra tiene como principal objetivo ejecutar visiblemente el movimiento, la estética poética de los versos, mientras que el teatro se funde en las figuras de la acción y sus objetivos dados. Se ve, en ese sentido, que el trabajo de experimentación podría marcar una diferencia estructural y metódica sobre la manera de cómo cada arte se desenvuelve con la palabra.

**Figura 25**

*Bitácora de Franco del laboratorio: Primera parte de la secuencia espacial del texto de Segismundo*



*Nota:* En esta imagen se presentan tres dibujos de la bitácora de Franco de la novena sesión de laboratorio. Los dibujos representan los patrones de piso y las vocales como consonantes para secuencia del texto de Segismundo. Esta es una de las sesiones de euritmia de la fecha martes 2 de noviembre de 2021. A través de la geometría de movimiento espacial, Franco puede expresar de otra manera las sensaciones de su texto. En el caso de la figura del trébol, Franco lo representa como el momento de deliberación y búsqueda de preguntas para su personaje de Segismundo, provocando diferentes desplazamientos cíclicos.



Este asunto, sobre las diferencias que pueda haber entre el trabajo de la euritmia con el teatro, no significa ser un problema en completo. Quizá su distinción artística fue un factor que Franco pudo notar al momento de la experimentación de su monólogo:

Esta sesión me dejó un poco confundido porque si bien intuitivamente creo sentir qué movimientos o formas van de acuerdo al texto de Calderón. El resto parece ser otro, que son los que trabajaré, pero igual me deja la duda de si estoy haciendo correctamente las cosas. Ya lo veremos cuando hagamos el texto. cuando lo realicemos dramáticamente. (Comunicación personal, martes 2 de noviembre de 2021).

La presencia de esta duda sobre el trabajo de ambas artes se desemboca en otra variante que probablemente la presente investigación no terminaría desarrollando, pero que cree que sería valioso reconocerlo para próximas investigaciones. En realidad, en esta investigación, la euritmia se establece como una herramienta que estimula y genera otras vertientes y posibilidades juego con los propios elementos que trabaja la euritmia, pero que, a su vez, el teatro también hace uso. Los colores, la musicalidad, la verbalidad, el espacio y principalmente las imágenes, son las que proporciona este diálogo propioceptivo en el propio individuo en efecto de su creación. Estos son los elementos por los cuales Franco, en sesiones anteriores, pudo percibir y desarrollar.

## Figura 26

*Onceava sesión de laboratorio: presentación dramática de Segismundo*



*Nota:* En esta imagen se muestra a Franco en la presentación final de la representación del monólogo del personaje Segismundo. La imagen compuesta, en esta primera parte del monólogo, surgió de las distintas sensaciones y exploraciones que se desarrollaron en el trabajo eurítmico. En su desarrollo de esta propuesta dramática, el trabajo de la euritmia con el monólogo ofreció una cualidad de movimiento y posiciones, el cual se puede presenciar en el video indicados en anexos.

La experiencia de Franco sobre este laboratorio ha sido para él gratificante y estimulante, ya que este tipo de trabajos no lo solía ver en sus clases de actuación. La idea de expandir la escucha de su propio ser, manifestar conscientemente lo que percibe, siente y le mueve. Cada sensación que podría favorecer a su propio autoconocimiento de sí mismo, para luego ser trabajado en su propio auto-aprendizaje personal con lo que respecta a su profesión. Franco cree que la euritmia le ha dado otra perspectiva sobre el trabajo mismo de la palabra, la funcionalidad que va más allá de solo componer escénicamente con el movimiento, sino que también impulsa a la propia atención personal de uno mismo y su experiencia continua. Él concluye con algunas palabras:

Mis conclusiones serían que es una herramienta más y muy válida y valiosa para generar consciencia de uno mismo como actor. Pienso que otras disciplinas podrían llegar a este objetivo, pero la Eurytmia llega muy bien y es diferente. Me gustó mucho. (Comunicación personal, miércoles 10 de noviembre de 2021).

La visión de Franco refleja un trabajo interno a través de estímulos externos. El diálogo constante de estos dos mundos hecha en su propia consciencia de ellas mismas. La capacidad de sentirse a través del movimiento eurítmico con el espacio, sus compañeras, los colores, la música y las palabras evocan en él la posibilidad de manifestarse como persona y artista creativo.

Como observador, creo que Franco ha tenido un viaje muy propioceptivo en este laboratorio. Logró sumergirse a su mundo interno y al propio movimiento físico de forma consciente. Sin embargo, creo que pudo intervenir más en su proceso de *consciencia somática* a través de la aplicación práctica de lo que ejecutaba. Desempeñó muy bien las aplicaciones de la eurytmia, pero pienso que aún faltaba trasladar por completo todo aquello que se había aprendido en el trabajo exploratorio teatral. Si bien pudo reconocer y reflexionar sobre los elementos de la eurytmia y cómo ellos lo afectaba, creo que no terminó comunicando completamente desde el cuerpo. De todos modos, creo que es valioso los hallazgos de Franco sobre el reconocimiento del espacio y el diálogo con sus compañeras como un elemento estimulante a la propia autoconciencia. Estimular el diálogo no-verbal y propiciar la escucha activa del movimiento interactivo permite que el participante adquiriera otra perspectiva con su cuerpo y deja que piense por sí mismo. El trabajo con la música, como un canal energético que guía y redistribuye el movimiento por el espacio, manifiesta una amplia visión sobre el trabajo de la eurytmia en el actor teatral. Estas posibilidades y capacidades Franco las pudo

detectar como un beneficio para el aprendizaje de un estudiante de actuación. Creo que la autoconciencia fue un elemento importante en todo el proceso de Franco.

#### **4.1.3. Participante 3: Carla**

“La razón se apagaba, el impulso se encendía” (Comunicación personal, martes 26 de octubre de 2021).

La tercera participante que se desarrollará en esta investigación será Carla Condori. Ella, en el tiempo actual del laboratorio, cumplía diecinueve (19) años de edad. Se encontraba en el tercer ciclo de la carrera de actuación en la PUCP. Sobre el tema en el dominio de su entrenamiento y/o técnica actoral para el desarrollo de su trabajo, Carla comenta haber trabajado con el Sistema de Stanislavski y acercamientos a la línea pedagógica de Lecoq. También comentó sobre cómo asume el trabajo con su cuerpo:

Consciente y en un proceso de descubrimiento. Desde pequeña he estado en disciplinas que demandaban el uso de mi cuerpo; más no era consciente de lo que hacía con éste. Siento que el trabajo responsable con mi cuerpo empezó hace unos 3 o 4 años. Ya sea por ser estudiante de teatro y los años de formación en ballet, ahora comprendo un poco más y estoy en esa búsqueda de mi instrumento como medio de expresión. Me fascina comunicar a través del movimiento (Comunicación personal, lunes 4 de octubre de 2021).

Desde su punto de vista, Carla piensa en las capacidades de la autoconciencia para el desarrollo de la comunicación con el movimiento. Se percibe, entonces, que Carla se proyecta en el trabajo de los lenguajes del movimiento como una línea su trabajo actoral.

Por otro lado, con referencia a si alguna vez trabajó o escuchó sobre la euritmia, manifiesta que no lo había hecho antes. Recién pudo entender sobre el trabajo de la euritmia al momento de ser expuestas en el laboratorio. Expresó su emoción por la práctica de la euritmia, en el cual, entendiendo las explicaciones teóricas, piensa que podrá desarrollar

mejor su trabajo introspectivo. En el caso de la educación somática, Carla había escuchado sobre dicha disciplina. Ello provenía en los trabajos que realizaba en sus clases de ballet y danza contemporánea, el cual sus maestras le demandaban una consciencia de su cuerpo con el fin de manifestar un trabajo íntegro. Asimismo, presenta un interés por entender mejor esta disciplina y cómo se aplica en el trabajo del laboratorio.

**Figura 27**

*Octava sesión de laboratorio: exploración del texto dramático a través de la euritmia*



*Nota:* En esta imagen se encuentra Franco, Sol, Diana, Gianella y Carla de izquierda a derecha y de atrás hacia adelante respectivamente. Las y los participantes se encuentran explorando el texto de Medea a través de la euritmia. Esta es una de las sesiones de euritmia de la fecha sábado 30 de octubre. Nótese cómo el trabajo del grupo fomenta una disposición y presencia en el espacio. En este caso, Carla está disponiendo del grupo para un ejercicio de reconocimiento con los textos teatrales.

Desde el comienzo del laboratorio, Carla se mostró muy animada y atenta al trabajo que se iba a realizar en el laboratorio. Fue abierta a sus dudas y percepciones sobre el trabajo realizado y el cómo se iba a realizar. En su primera experiencia con la euritmia, ella comentaba:

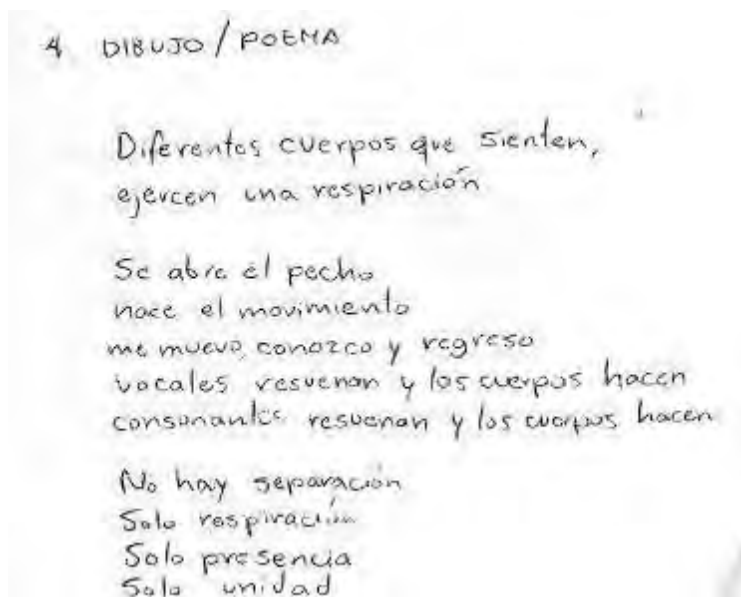
Descubrimiento, consciencia, relajación, fluidez, conexión, formar/ser un todo. Esta primera sesión fue tomar en cuenta partes del cuerpo que muchas veces son olvidadas, como los dedos, las manos, etc. Conciencia con cada parte de mi cuerpo y, así también, con mi espacio y el de mis compañeras. También la describiría como “ser un todo” porque tomamos partes del cuerpo que muchas veces son olvidadas, es decir, todo tenía importancia. Se presenció la consciencia espacial, lo que me gustó fue que no dejamos morir el espacio de atrás, es decir, la mirada de la espalda estaba presente (Comunicación personal, sábado 9 de octubre de 2021).

Carla, en este caso, exploya la consciencia que se ejercía en la práctica de la euritmia. La capacidad de verse dialogando con el espacio y los otros cuerpos. Cómo moverse desde la euritmia significaba adquirir otra perspectiva sobre dónde se encuentra uno o una. La importancia de atenderse por medio del movimiento.

Sobre los elementos eurítmicos que se fueron desarrollando en el laboratorio, Carla expresó un mayor interés sobre el trabajo de la vocales y consonantes. La fascinación de percibir la naturaleza sintáctica de cada palabra evocaba en ella una relación más concreta sobre lo que sentía con las palabras. Eso mismo, al ser trabajo en el espacio con sus compañeras y compañeros, le permitían tener un diálogo diferente en el proceso de entendimiento. La presencia de otros cuerpos en el espacio con las mismas premisas que Carla, le ayudaban a percibir el trabajo del lenguaje visible que se realizaba con la euritmia. La construcción de líneas, coreografías y figuras estaban impresas en la visión imaginaria del movimiento de su cuerpo en función a la palabra.

## Figura 28

*Bitácora de Carla del laboratorio: Poema del movimiento y las palabras*



*Nota:* En esta imagen se presenta un poema escrito por Carla sobre lo que experimentó en la sesión. Este poema es una de las sesiones de euritmia de la fecha martes 19 de octubre de 2021. Véase cómo el poema resuena en los trabajos experimentados de la euritmia a través de Carla como una manifestación subjetiva sobre lo que pudo percibir a manera de poesía. En su poema se hace presencia de las cualidades que ofrece la euritmia en el cuerpo.

Un elemento interesante que percibe y describe Carla, es sobre los velos en la intervención del movimiento. Ella explica que los velos ofrecen un tipo de presencia en el trabajo con el espacio. Permite percibir con mayor agudeza el movimiento continuo de su cuerpo con el tiempo. En otras interpretaciones, la experiencia del cuerpo etérico puede ser fisicalizada con mayor atención por medio del velo eurítmico. Ello, con el diálogo de la música le ofrecía una perspectiva continua de fluir con la corriente musical en el espacio. El velo, ofrecía no perderse solamente en la música, sino más bien plastificar y entablar la presencia necesaria como para no perderse en la libertad guiada que ofrece la musicalidad. Dicha presencia ubica al cuerpo en un tipo de atención activa hacia el desenvolvimiento de la intuición, imaginación e inspiración emanada en la práctica misma de estos ejercicios.

La misma presencia ubicada en los velos, también se encontraba en la imagen de los colores. Los colores, para Carla, le permitían jugar con la calidad de su movimiento en función a la representación física de dichos colores. En palabras de Carla, ella sentía “que al tener la imagen de los colores el movimiento variaba. No era lo mismo moverse en el espacio observando el rojo que el amarillo. Se lograba otra calidad de movimiento.” (Comunicación personal, martes 26 de octubre de 2021). De ese modo, la evocación de los colores en el movimiento generaba en ella una percepción distinta en su cuerpo imaginativo. La presencia de estos elementos dialogaba con su cuerpo real a través de la imaginación de los colores tangibles.

**Figura 29**

*Décima sesión de laboratorio: Exploración de las cualidades de Chéjov*



*Nota:* En esta imagen se encuentra Franco, Carla y Sol de izquierda a derecha respectivamente. En ese momento se encontraban explorando las cualidades de Chéjov, entendiendo con el cuerpo la cualidad de vuelo (aire). Los ejercicios físicos para el trabajo de un cuerpo imaginario se transforman en una excusa para explorar las posibilidades del movimiento en el espacio. La posibilidad de construir imágenes y animación como un lenguaje espacial.



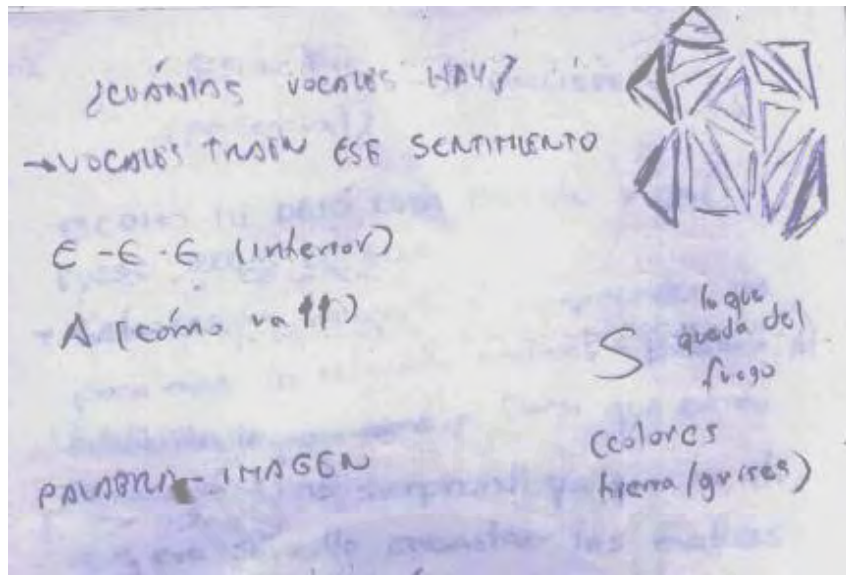
En el trabajo exploratorio de los textos dramáticos con la euritmia, Carla pudo presenciar otra manera de analizar un texto. Cómo resuenan las vocales con las consonantes y cómo a través de ellas destaca una encima de la otra. La posibilidad de percibir su sonoridad tangible hecha en un movimiento visible. La proporción que evoca estas imágenes en el cuerpo pensante como un diálogo entre distintas dimensiones. Carla profundiza aún más:

Con la euritmia puedo prestarle más atención a cada palabra del texto dramático e incluso sentir cuales, tienen más peso que otras siento que la interpretación desde la euritmia hace que uno sea más consciente de lo que va a decir y cómo lo va a decir (Comunicación personal, sábado 30 de octubre de 2021).

La posibilidad que ofrece la euritmia en desplazar con el texto al cuerpo pensante, permite que se evoquen las imágenes necesarias para abrir camino a otras posibilidades de juego. Carla, en este caso, presencia cómo el texto con la que trabajó le ayuda a acceder al trabajo de su personaje.

### Figura 30

Bitácora de Carla del laboratorio: Trazos de exploración



Nota: En esta imagen se presentan algunos registros de Carla sobre el análisis de su texto dramático por medio de la euritmia. Se ve en la imagen lo siguiente: “¿Cuántas vocales hay?” “-> vocales traen ese sentimiento” “E-E-E (interior)” “A (cómo va ↑↑)” “Palabra - Imagen” “S / lo que queda del fuego (colores tierra/grises)”. Este escrito es parte de la sesión de euritmia de la fecha martes 2 de noviembre de 2021. Nótese cómo este escrito busca aterrizar de la manera más concreta posible el trabajo del movimiento. El esfuerzo es claro cuando la participante trata de mantener una lógica sobre lo que experimentó a través del registro verbal. Carla interpreta de distintas maneras las sensaciones de las vocales y los colores a través del movimiento.

A diferencia de la y el anterior participante, Carla tuvo que trabajar con un texto en diálogo. Ella y Gianella se encargaron de abordar un texto de la Gaviota, la primera escena de la obra para ser precisos. Por el contexto del texto y las cualidades de la dramaturgia, este tipo de textos tiene una cualidad en el sentido de representación. La posibilidad de este texto, a diferencia de las anteriores, es sobre su capacidad de trabajar con el subtexto. Este subtexto podría visibilizarse a través de la acción y el conflicto del que representa. Las cualidades de sus personajes podrían emerger en la visibilización de las vocales que más sonaban o las consonantes que más resaltaban. La proporción de los colores y el diálogo mutuo con Gianella en el espacio ofrecía un entendimiento dramático al momento de ejecutarlo en la secuencia eurítmica. Dicha presencia del cuerpo que plasma en el mundo físico y visible el

texto, también retribuye al entendimiento profundo de las palabras. Es decir, cómo el subtexto también se manifiesta en las imágenes de la secuencia eurítmica como indicios para el desarrollo de una escena. El planteamiento de sus relaciones entre personajes, las imágenes en el espacio, su prosodia y la calidad de movimiento en progreso del diálogo, se pueden manifestar como estímulos imaginarios y que se impregnan en el mismo cuerpo, en el lenguaje no-verbal. En este caso, Carla muestra cómo el texto sintáctico se deposita en la semántica de cada palabra, antes que la propia semántica se retribuya en el inconsciente. De ese modo, la oportunidad de revisar el texto desde esa perspectiva, permite que se asocien las posibilidades lingüísticas en el propio movimiento y en los otros elementos compositivos que se requieren en escena.

**Figura 31**

*Onceava sesión de laboratorio: presentación dramática de Masha*



*Nota:* En esta imagen se muestra a Carla en la presentación final de la representación del diálogo de los personajes Masha con Medvedenko. Los ejercicios de composición en escena ayudaron a Carla a poder plasmar sus sensaciones del texto en euritmia a una interpretación actoral.

Ante todo, el proceso que Carla desarrolló en este laboratorio, rescató diferentes puntos de vista. La primera es sobre cómo la euritmia, a través del movimiento, ofrece un tipo de relajación activa, como la meditación. La atención del propio instrumento de la actriz o actor es un factor importante para su trabajo, el cual cree Carla que la euritmia puede brindarse como una herramienta que potencie con esa consciencia. Asimismo, ella piensa que la euritmia también ofrece una perspectiva diferente al intérprete sobre el trabajo de la interpretación de los textos. La posibilidad de usar las propias letras como una herramienta imaginativa para plasmar así los otros lenguajes escénicos. Cómo las vocales se impregnan con los colores, la calidad de movimiento y el estado anímico de su personaje. Además, como la práctica misma de las secuencias eurítmicas potencia la relación con la otra compañera en función al diálogo espacial que se tiene. Cómo a través de ello se particulariza la escena y se abre camino a distintas interpretaciones e imágenes.

Carla cierra este proceso pensando cómo la euritmia se ha vinculado a su trabajo actoral y el poder que puede ser aprovechado si es que tuviera mayor tiempo para trabajarlo.

Ella comentó:

Mi conclusión sería que el trabajo de la euritmia puede vincularse al teatro.

Hay herramientas que pueden servir para el instrumento o el texto. Una vez escuché “el teatro es un espejo de la vida” y sí, por algo éste es un espejo de la vida. La euritmia tiene mucho por aportar al teatro, ya que la importancia que le da a un texto o al cuerpo de uno es vital (Comunicación personal, miércoles 10 de noviembre de 2021).

La euritmia, para Carla, es un arte con muchas posibilidades de ser desarrollado y relacionado con el trabajo de la actriz y el actor. Las infinitas posibilidades y estímulos que ofrece a nivel pedagógico es por la cual la o el intérprete puede desarrollar su trabajo creativo. Ser consciente de estos elementos y lenguajes escénicos, más allá del texto, brinda que la o el

intérprete pueda dimensionar mejor su trabajo en escena. Posicionarse en el espacio de manera más cómoda y con una visión más creativa en su proceso de generar piezas artísticas. Todo ello con la aplicación de la euritmia para el propio aprendizaje de las y los intérpretes.

Creo que Carla ha sido muy clara con el proceso que ha llevado en el laboratorio. Ha podido identificar cómo la euritmia ha trabajado con ella por medio de su bitácora. El uso de diferentes tipos de lenguajes de registro: sus imágenes plasmadas en dibujos, poesía, apreciaciones personales e introspección sobre su conciencia propioceptiva, han hecho que su investigación personal y del laboratorio ofrezcan una mayor claridad en el laboratorio. Pudo desenvolver su trabajo corporal en la euritmia de manera efectiva a través de su cuerpo como un medio artístico articulador. Relacionarse con los elementos eurítmicos y que ello le ofrezca la consciencia suficiente como para poder identificarlo, lo cual se pudo ver en su trabajo práctico como en sus propios testimonios. Su interés por integrar el mayor material posible en su trabajo personal con el trabajo dramático a través del diálogo que encontró en los insumos artísticos que provenía de la euritmia como las referencias personales que articulaba con su personaje. La escucha espacial con sus compañeros y el diálogo que se formaba en ella en medida que iba desenvolviéndose a través de los ejercicios de la euritmia.

Así también, creo que todo el proceso con la euritmia fue muy beneficioso y correctamente desarrollado en Carla. Sin embargo, creo que para trasladar todo ese trabajo al campo teatral no fue suficiente para manifestarse corporalmente. Pude percibir que su trabajo de composición aún necesitaba más proceso para plasmar todo aquello que se había obtenido en el trabajo de la euritmia. Ya por factores de tiempo y del mismo proceso artístico condensado, no permitieron las posibilidades de acentuar y afinar el trabajo de representación en su totalidad. A pesar de ello, la adquisición integradora, conciencia kinestésica y el desarrollo del cuerpo imaginario fueron uno de los puntos por los cuales Carla pudo

desenvolverse. Creo, finalmente, que su consciencia psico-física estuvo en su constante trabajo personal.

#### **4.1.4. Participante 4: Gianella**

“En cuanto los cuerpos se van moviendo se crea un ambiente muy fluido en donde prima la conexión” (Comunicación personal, sábado 23 de octubre de 2021).

La cuarta participante que se describirá en esta investigación será Gianella Soto. Ella, en el tiempo actual del laboratorio, cumplía veinte (20) años de edad. Se encontraba en el

quinto ciclo de la carrera de actuación en la PUCP. Sobre el tema en el dominio de su entrenamiento y/o técnica actoral para el desarrollo de su trabajo, Gianella comenta que suele trabajar con el yoga y prácticas de cardio progresivo. Para ello, ella asume que el trabajo con su cuerpo debe estar enlazado en la escucha y la fluidez de sí misma para generar una disposición de su instrumento. Sobre el tema de la euritmia, ella no lo había escuchado antes. Más bien, intuía que la euritmia es un tipo de disciplina que trabaja con el ritmo de cada una o uno. Lo mismo sucede con la educación somática, pues ella tampoco lo había escuchado. Deduce, en este caso, que la educación somática puede estar implicada en la conexión del propio movimiento con la psique de uno mismo. En ese sentido, la percepción de Gianella, sobre la euritmia y la consciencia somática, se asocia en la conexión de su mente y cuerpo a través del movimiento.

En el trabajo del laboratorio, Gianella se presentó muy interesada, pero un poco confundida con los temas que se iban a desarrollar. Su aproximación a la euritmia de manera más clara fue a través de la práctica misma. El moverse en el espacio, aplicar los ejercicios eurítmicos y ser consciente de sí misma, le permitía disfrutar y entender la naturaleza de dicho arte. Ella misma lo comentó: “La describiría como una experiencia enriquecedora. En donde me sentí segura al estar en el espacio. Tener consciencia sobre mi eje. El espacio fluir con mis compañeras para crear armonía. “nuestra consciencia está por el suelo - Darsi”.”

(Comunicación personal, sábado 9 de octubre de 2021). La primera percepción de Gianella sobre el trabajo de la eurtimia es confortable y cómoda. Su relación en el trabajo del movimiento en el espacio le permite una paz al conectarse con su cuerpo, con su individualidad. Se ve en Gianella el interés por aprender, descubrir y conocer más sobre este arte ante su primera experiencia con ella.



## Figura 32

*Décima sesión de laboratorio: Exploración de las cualidades de Chéjov*



*Nota:* En esta imagen se encuentra Gianella. En ese momento se encontraba explorando las cualidades de Chéjov, entendiendo con el cuerpo la cualidad de vuelo (aire). Se ve que el ejercicio de los elementos permite que el cuerpo pueda explorar su disposición en la articulación de su movimiento con el espacio. La cualidad de materializar el sentido del aire a través del dibujo animado del cuerpo.

Su trabajo desde la euritmia en el espacio comenzó siendo un poco insegura para ella. Su idea, después de haber asimilado el movimiento en su cuerpo, no le terminaba siendo claro en su mente. Ella se sentía inquieta por comprender y atender al proceso por el cual su cuerpo experimentaba. Por otro lado, en el proceso con sus compañeras y compañeros, ella pudo refugiarse de esa inseguridad y volcarse al trabajo en grupo como un organismo vivo. Ella lo expresó el trabajo en grupo a través de la euritmia de esta manera:

Nos sentí uno al principio y al final como grupo fue interesante LAS RECTAS y CURVAS que formábamos, porque nos sentía conectades. [...] Conectada



con el otre por las rectas, en las curvas y en las ondas sentía una vibración muy placentera. (Comunicación personal, sábado 16 de octubre de 2021)

La presencia del grupo fue muy segura para su proceso personal con la euritmia. Le permitió entrar en el trabajo de comprender por medio de la armonía con sus compañeras y compañeros. Poder trabajar y desenvolverse por medio del espacio y el diálogo con otros cuerpos, permite que Gianella manifieste su fluidez en el movimiento eurítmico.

### Figura 33

*Bitácora de Gianella del laboratorio: Dibujo de imágenes tangibles*



*Nota:* En esta imagen se presenta un dibujo de Gianella sobre sus sensaciones en las sesiones de euritmia. Este dibujo es una de las sesiones de euritmia de la fecha sábado 9 de octubre de 2021. Nótese cómo el dibujo plasmado de Gianella ofrece un entendimiento genuino sobre su experiencia directa con la euritmia. La posibilidad de “traducir” el lenguaje de movimiento en imágenes. Lo importante es, en ese caso, la facilidad de acceder a la individualidad de cada uno que es procesada en la integración de su sentir y pensar.

Fue muy estimulante para Carla varios de los elementos que se trabajaron con la euritmia. De a pocos comenzó a darle sentido a su trabajo con el movimiento, a la escucha de su cuerpo y al entendimiento propioceptivo. Percibir los sonidos de las vocales y consonantes

que vibraban y se manifestaban como imágenes en el pecho, extendiéndose hacia todo el cuerpo y el espacio. Un diálogo entre su movimiento con la imaginación era posible a través de la dimensionalidad que la euritmia ofrecía con las palabras. Todas estas sensaciones Gianella las presenta como una práctica personalmente relajante:

El poder de estas sesiones que están siendo mágicas. La liberación al hacer las coreografías en el espacio con el otr[e] me da una paz infinita. El trabajo desde el impulso y la libre interpretación en base a los conocimientos de Darsi, me dan una sensación de bienestar absoluta (Comunicación personal, sábado 23 de octubre de 2021).

Desde la visión de Gianella, el trabajo de la euritmia era una manera de hacer catarsis con su persona, su consciencia. El poder liberarse para llevarse por el propio movimiento y el lenguaje artístico que ofrece su práctica. La facilidad de acceder con su cuerpo a través de una experiencia potencial para su voluntad y sus ganas de seguir imaginando con el cuerpo.

Nuevamente, la importancia de la conexión con las y los demás en el espacio era muy importante para Gianella. El solucionar con el diálogo mismo del movimiento en plena coreografía era impresionante para ella. La posibilidad de verse inmerso en una conversación sin decir palabras, solo escucharse en el espacio. La intervención de la música era un elemento que ayudaba a conectar aún más con el diálogo en el espacio. El ritmo, las tonalidades y armonía musical, permitían que Gianella pueda arraigarse aún más con su cuerpo y la euritmia. La presencia de fluir era muy recurrente, pero sin dejar de estar concentrada en el propio trabajo. Una cualidad activa que la euritmia generaba en sus estados y sus cuerpos.

Lo mismo pasó con los colores y el carácter imaginativo en ellas a través de la propia sensación del cuerpo. Cómo el carácter de cada vocal y consonantes se complementaban con los colores para formas matices mucho más poderosas en su imaginario corporal. Poder

escucharlas y percibir las en su movimiento para así transitar en otras. La presencia anímica que generaba cada imagen corporal entablaba una conexión entre su práctica sensorio-motriz con su propia esencia humana. Ella creyó que con el trabajo de los poemas se integraban aún más con los sentidos lógicos de su cuerpo en sintonía con el movimiento. Ella comentó su reacción: “Todo tenía sentido como en las primeras sesiones y sentía cómo el poema pasaba y permutaba por el espacio. [...] Se acomodó perfectamente esta última sesión de euritmia. Fue muy gratificante. Quiero aprender más y más.” (Comunicación personal, martes 26 de octubre de 2021). De ese modo, Gianella percibió cómo la euritmia estimula su persona a través de la práctica. Refuerza su confianza en el espacio y se mueve con seguridad, atención y fluidez. Las capacidades necesarias para trabajar en los procesos creativos, Gianella los iba reconociendo para su trabajo personal.

**Figura 34**

*Décima sesión de laboratorio: secuencia eurítmica basada en el diálogo de la Gaviota*

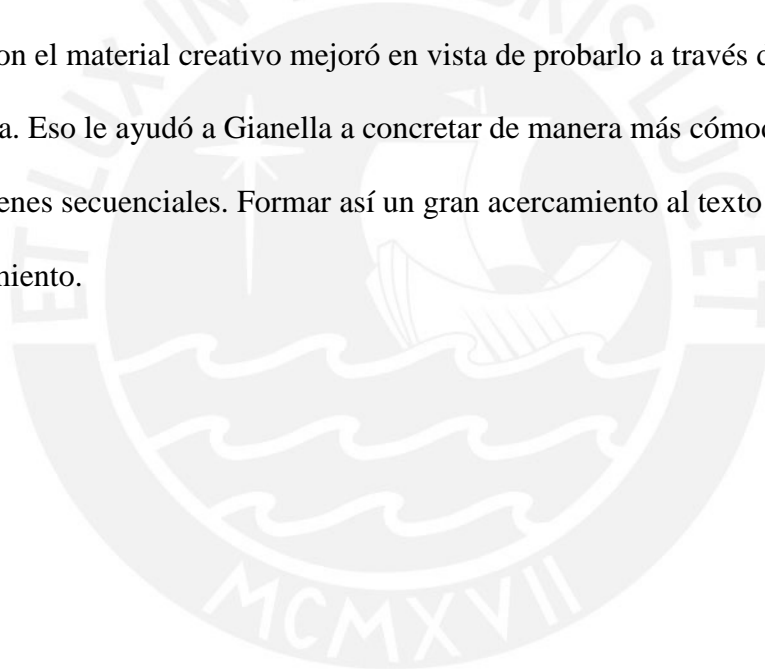


*Nota:* En esta imagen se encuentra Gianella y Carla de izquierda a derecha respectivamente. En ese momento se encontraban presentando la secuencia eurítmica del diálogo de los personajes Masha y Mevdevenko. Nótese el trabajo que coexisten entre ambas participantes. En este caso, Gianella distribuye parte de su diálogo en las imágenes eurítmicas, generando así, una composición y diálogo espacial sobre ambos personajes.

En el proceso creativo para el desarrollo de cada propuesta, Gianella se tornó nuevamente confundida por cómo abordar un texto dramático con la euritmia. El reciente hecho de haber comprendido cómo se trabaja la euritmia con los poemas, no era suficiente como para configurar el trabajo teatral con el eurítmico. Ella misma lo expresó:

Esta sesión estuve un poco confundida porque aún no sabía qué consonantes y vocales resonaban más en el texto y plasmarlas en secuencia. Pero al momento de hacerlo practicando y unirme con Carla ya todo fluyó mejor. Como es una escena, siento que la conversación era necesaria entre las dos. (Comunicación personal, sábado 2 de noviembre de 2021).

Su disposición con el material creativo mejoró en vista de probarlo a través del espacio y en diálogo con Carla. Eso le ayudó a Gianella a concretar de manera más cómoda, confiable y precisa sus imágenes secuenciales. Formar así un gran acercamiento al texto dramático por medio del movimiento.



### Figura 35

*Sexta sesión de laboratorio: secuencia de evolución*



*Nota:* En esta imagen se muestra a Carla, Gianella, Sol, Franco y Diana de adelante hacia atrás respectivamente. En ese momento se encuentran haciendo la secuencia de evolución. Nótese el diálogo del grupo y la manera en cómo la coreografía de eurtimia permite desenvolver la atención y coordinación en el espacio. A Gianella, en este caso, se le nota más segura y precisa en el trabajo grupal que el individual. Su acercamiento con el grupo era más agudo y ello le ofrecía seguridad.

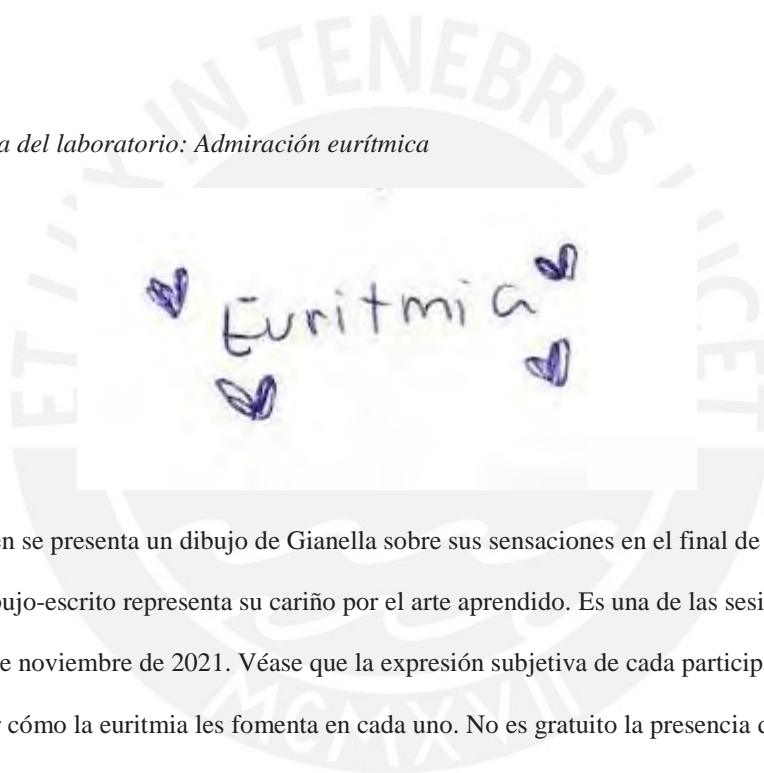
Gianella ha podido observar cómo su trabajo con el grupo le ha ayudado a mantenerse segura sobre su trabajo. Quizá esto se deba a que aprender un arte nuevo en poco tiempo puede ser complicado y obviamente uno dudaría en caso sienta por un momento que no lo esté haciendo bien. La posibilidad de disfrute, de fluir y liberarse en el espacio con sus compañeras y compañeros, le ofreció a Gianella una zona posible para las pruebas y ensayos de su aprendizaje en este proceso. Asimismo, reconoce también que le faltó tomarse más tiempo para escuchar y ser consciente de las palabras y cómo de ella surgía en su movimiento. Ella lo expresó de esta manera:

Me quedo con volver, hacer un stop y darme cuenta de la sutileza de la palabra. El origen de cada línea. El común de cada párrafo. Qué predomina y qué no. Más allá de contar vocales o consonantes, creo que va por encontrar el movimiento en conjunto del texto y transmutarlo o enlazarlo con la intención (Comunicación personal, martes 16 de noviembre de 2021).

Gianella reconoce la importancia y necesidad del trabajo sutil que debe hacerse con el material textual. Esa importancia lo hace visible en su propia consciencia sobre el proceso que pasó.

**Figura 36**

*Bitácora de Gianella del laboratorio: Admiración eurítmica*



*Nota:* En esta imagen se presenta un dibujo de Gianella sobre sus sensaciones en el final de su proceso de este laboratorio. Este dibujo-escrito representa su cariño por el arte aprendido. Es una de las sesiones de euritmia de la fecha martes 16 de noviembre de 2021. Véase que la expresión subjetiva de cada participante es importante y válida para entender cómo la euritmia les fomenta en cada uno. No es gratuito la presencia de esta imagen, sino más bien se presenta con la necesidad de preguntar: ¿Qué exactamente significa esto? Gianella se ha conectado con este arte.

Es bueno reconocer también, que el proceso de Gianella ha sido muy interesante. Ha podido sostenerse en su práctica, hacer visible su trabajo de la mejor manera. Quizá su trabajo de composición dramática aún se encontraba en proceso y todavía faltaba más tiempo para aterrizar la esencia del texto dramático desde la euritmia al trabajo teatral. Pero de todas formas su interés y ganas de seguir aprendiendo de este arte se mantuvieron hasta el final del laboratorio. De esa misma manera, Gianella concibe el trabajo de la euritmia como una

herramienta para su desarrollo personal como actriz. Ella concluye con estas palabras: “Aprender formas y nuevas aristas del arte siempre es gratificante. Aplicarlas en la práctica me brindó posibilidades muy bonitas y honestas. Seguiría aprendiendo desde ello y procesando lo aprendido” (Comunicación personal, martes 16 de noviembre de 2021). De esta forma se entiende que Gianella ha podido conectarse con el trabajo de la euritmia de forma personal.

Creo que, desde mi punto de vista como observador, Gianella se mantuvo constantemente en el trabajo de la euritmia como una práctica para su desarrollo emocional. El proceso artístico mismo le permitía dialogar con otras dimensiones de sí misma, pero que a su vez surgía en la paz y en la reconfiguración de sus estados anímicos. Se volvió para ella una práctica terapéutica. Si bien su afinación y precisión con el trabajo eurítmico pudo haber sido mejor, su desarrollo sensible se desarrolló con mayor agudeza. Gianella vio en parte un camino de estabilidad personal para un proceso artístico sano, posible de entenderse y aceptar la propuesta. Cómo a través de sus propias palabras y su propio lenguaje corporal se podía percibir la relajación, frescura y fluidez de su proceso creativo. El estado de fluir y dejarse llevar en el movimiento son los puntos por los cuales se valora y debe reconocerse en el trabajo de Gianella.

#### **4.1.5. Participante 5: Diana**

“Euritmia: cualidad de cambiar el espacio a través del movimiento del cuerpo” (Comunicación personal, martes 9 de noviembre de 2021).

La quinta y última participante que se presentará en esta investigación será Diana Cornetero. Ella, en el tiempo actual del laboratorio, cumplía veinticuatro (24) años de edad. Se encontraba en el cuarto ciclo de la carrera de actuación en la PUCP. Sobre el tema en el dominio de su entrenamiento y/o técnica actoral para el desarrollo de su trabajo, Diana explica que su trabajo suele ser llevado desde la respiración y el movimiento. hacer uso de las

ideas mentales para llevarlas al cuerpo y concebir un diálogo entre ambas y a través de ello explorar todas las posibilidades que puedan surgir. Asimismo, comentó de la misma manera cómo asume el trabajo con su cuerpo:

Tenemos un vínculo. He explorado y conocido mi cuerpo desde diversas disciplinas artísticas que me han permitido reconocerle a una manera más personal e interna. Sus posibilidades de creación, la aceptación dentro de ellas y la conexión que, desde lo anteriormente mencionado, me han permitido asumir mis procesos desde la exploración y reconocimiento corporal.

(Comunicación personal, lunes 4 de octubre de 2021).

El punto de vista de Diana es por medio del vínculo interdisciplinario que pueda ejercerse a través de la experiencia corporal. Por medio de ella, su capacidad de concientizar las líneas de movimiento y de juego se constituyen como una vía creativa para su trabajo personal.

Sobre el conocimiento de la euritmia, Diana no había escuchado sobre ello antes. Le daba mucha curiosidad y emoción poder conocer nuevos conceptos asociados al movimiento y a las artes, sus posibilidades de crear y compartir conocimiento. Sobre el tema de la educación somática, ella ha podido abordar conceptual y prácticamente alguno de los procesos de esta disciplina. Ella lo expresó directamente de esta manera: “No he trabajado precisamente con el término "Educación somática" pero sé que somatizar significa la reacción del cuerpo a estímulos/procesos internos o externos que tal vez no estén tan conscientes o que desde la conciencia causan un efecto.” (Comunicación personal, lunes 4 de octubre de 2021).

De esa manera, Diana interpreta el trabajo de la educación somática como un proceso de aprendizaje autoperceptivo, de reeducación personal con su cuerpo y su consciencia física.



### Figura 37

*Décima sesión de laboratorio: secuencia eurítmica basada en el texto de Psicosis 4.48*



*Nota:* En esta imagen se encuentra Diana en el espacio del laboratorio. En ese momento se encontraba presentando su secuencia eurítmica del texto de Sarah Kane. En este caso se ve cómo las figuras de las palabras, más la connotación del texto dramático, le ofrecen distorsionar y fragmentar los dibujos de cada figura eurítmica. Diana ofrece un efecto interesante sobre la cualidad del movimiento eurítmico con una energía latigante como parte de la propuesta que genera el texto dramático.

Desde un principio, Diana mostró mucha curiosidad e interés sobre el trabajo de la euritmia. Sin embargo, ante algunos problemas técnicos de horario ella no pudo asistir presencialmente a dos sesiones de laboratorio. La primera sesión lo asistió de forma virtual, pero la conectividad no fue tan efectiva como para desarrollar el mismo proceso que sus demás compañeras y compañeros. En la siguiente sesión a la que no pudo asistir fue cuando se abordó a profundidad el tema de las vocales y consonantes. Si bien se pudo poner al día sobre el trabajo, esta variable dió algunas luces por las cuales Diana pudo asumir desde otra perspectiva su trabajo en esta investigación.

Con su acercamiento al laboratorio presencial y experimentar la euritmia en el espacio ella sintió cómo la euritmia tiene un poder con el diálogo del espacio. La posibilidad de

vincularse en el espacio y crear a partir de ello diferentes atmósferas fuera de lo cotidiano. Cómo la música, el velo, los colores y el movimiento se insertan dentro del espacio como elementos sensoriales y comunicativos a niveles imaginativos e intuitivos. Cómo el cuerpo se establece como una herramienta para la percepción del movimiento desde un estado anímico y el diálogo energético del propio cuerpo en el espacio. Diana lo explicó detalladamente:

A través de la mirada, la respiración y la escucha. También desde nuestro propio cuerpo desarrollamos el diálogo, pues, la percepción de compartir espacios con otros cuerpos, pese a no estar mirándonos directamente nos hace conectar y escuchar desde la sensibilidad, apertura y atención. Recibimos y damos a través de niveles de velocidades, pausas, respiraciones, movimientos que complementan a los otros movimientos y que terminan creando un diálogo/mensaje en el espacio (Comunicación personal, sábado 23 de octubre de 2021).

La percepción de Diana se ve envuelta al diálogo del espacio como un área en donde se confabula los lenguajes y se transmiten múltiples conversaciones que se interconectan con cada participante. La consciencia de ella favorece a delimitar e identificar cuáles son los lenguajes que se trabajan y cómo se efectúan en el propio movimiento.

Este tipo de procesos lo resalta aún más en su trabajo con la música. Cómo la música interviene en el espacio como un lenguaje contundente, activo. La música como un cuerpo más dentro del espacio, que se mueve y se comunica con los otros cuerpos. Diana lo interpretó de esta manera:

La música intervino de manera en que podríamos a través de ella jugar con distintas primicias, tanto como la atmósfera, las velocidades e intenciones. Tener la música en vivo fue también establecer un diálogo con ella hacia la creación. No solo era una herramienta, sino parte de la creación. Nos brindaba

mediante sus variaciones distintas interpretaciones a seguir personalmente me situaba en distintas circunstancias desde la imaginación hacia la exteriorización mediante el movimiento. (Comunicación personal, sábado 23 de octubre de 2021).

La visión de la música como un cuerpo más que estimula al movimiento y a la imaginación corpórea manifiesta un diálogo no-verbal en la forma en la que Diana presenta esta experiencia. El vínculo espacial como campo de constante transformación por medio de la presencia humana, manifiesta de por sí la intervención natural del individuo en su forma de dialogar con su entorno. La posibilidad de ser consciente en dónde uno se encuentra cambia por completo su entorno y su propia individualidad. En este caso, la euritmia, ante su trabajo artístico, resalta esta capacidad y te impulsa a conversar con estos lenguajes que se presentan y que la propia razón no termina entendiendo.

Otro elemento que se envolvió en las reflexiones de Diana fue sobre el color y su proceso físico a través del movimiento. Ella percibió cómo los colores se funden en un acto intuitivo al momento de fisicalizarlo. El movimiento forma y significado al color como un lenguaje más cercano a la mental. Esa capacidad del cuerpo de visibilizar la imagen y hacer latente las interpretaciones imaginarias del cuerpo para luego ser pasadas en la mente como una percepción ideal. La existencia del movimiento en colores como una intención simbólica que alude a la sensación individual de cómo se moverían los colores y la vida física y animada. Darle un significado, en principio, no mental, sino más bien sensorial, que después será reconocido de forma interpretativamente mental. La posibilidad de tejer en simultáneo esta experiencia entre el cuerpo, la mente y la propia capacidad individual de manifestación no-verbal.

### Figura 38

*Onceava sesión de laboratorio: presentación eurítmica basada en el texto de Sarah Kane*



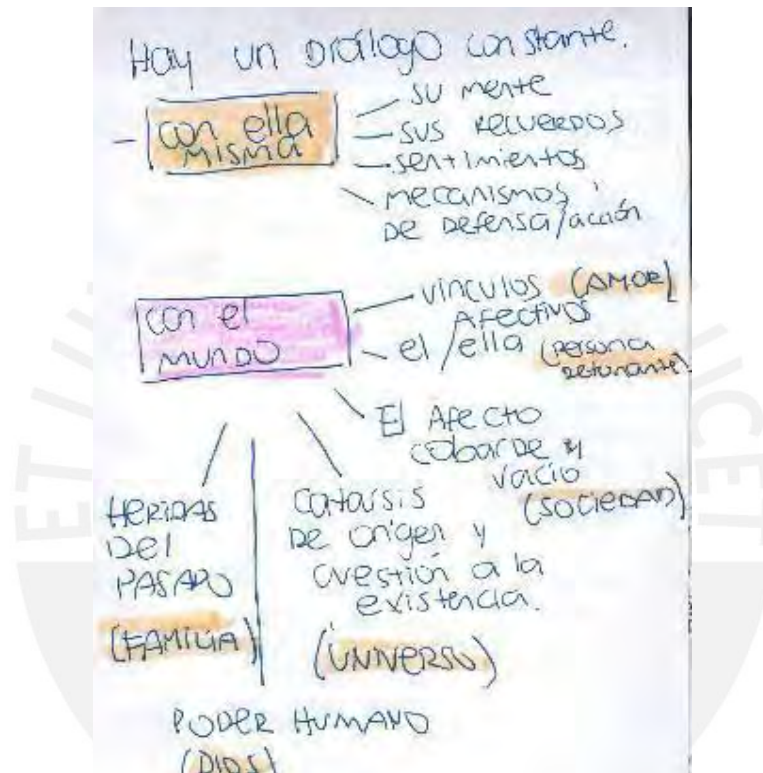
*Nota:* En esta imagen se muestra a Diana en la presentación final de la secuencia eurítmica de un fragmento de la obra *Psicosis 4.48*. Nótese cómo sus manos, más allá de graficar el movimiento de una de las consonantes del monólogo, pueden estimular en la presencia de otras imágenes para la composición dramática del personaje. Diana percibe estas imágenes y con ello conecta para sentir el momento de sus acciones y emociones.

Como se había mencionado en un principio, el trabajo de Diana tiene una variable particular y es sobre el trabajo con las vocales y consonantes, ya que, si bien no pudo desarrollarlo de forma completa y profunda en las sesiones, su trabajo imaginativo le demandó más para poder abordar los poemas y el texto teatral mismo. Por otro lado, la composición literaria de esta obra posmoderna también detonaba una versatilidad en el trabajo interpretativo, el cual en la euritmia Diana pudo plasmarlo. En cuestiones de método a la interpretación de los poemas y finalmente el texto dramático, Diana aplicó sus recursos de actriz para fundamentarlos en el proceso de euritmia. Ella describió que “uso un poema que dentro del estado imaginativo se manifiesta a algo ya vivido”. (Comunicación personal, martes 26 de octubre de 2021). Si bien esta descripción se concreta en una forma de percibir

al poema en el campo eurítmico a través de la propia imaginación, termina concluyendo cómo ello podría llevar a un estado vivido, un mundo que dialoga entre el texto y la vida física, un carácter dramático. A través de esta idea Diana comienza a integrar el trabajo de la euritmia con el propio proceso del arte dramático en su trabajo de campo con el texto.

**Figura 39**

*Bitácora de Diana del laboratorio: Trazos de exploración*



*Nota:* En esta imagen se presentan algunos registros de Diana sobre el análisis de su texto dramático por medio de la euritmia. Este escrito es parte de la sesión de euritmia de la fecha martes 2 de noviembre de 2021. El trabajo del monólogo de Diana por medio de la euritmia, permite presenciar el sentido del texto de una manera más sensible. Ofrece distintas posibilidades de juego e interpretación. Se amplía un canal de sentidos válidos para la creación de su personaje y contundencia en la escena.

Diana hace posible que la integración del poema se vea desde la perspectiva de un personaje, es decir el propio imaginario del poeta en sus versos. La posibilidad de personificar con el texto, es un recurso que probablemente Diana tomaría desde una visión actoral. Con ello, no significa que esta personificación convierta a los poemas en textos dramáticos, sino que visibiliza una perspectiva diferente de cómo imaginar el texto y cómo

trabajar con ello. Lo mismo sucede con el texto de Sarah Kane, por el cual la obra no se presenta con personaje, solo textos que se desenvuelven en el papel. Esta característica literaria le ofrece a Diana a percibir las posibilidades poéticas que se pueden desatar del texto por medio de imágenes, para luego personificarlo en ella misma. De esta manera, el trabajo que establece Diana entre la euritmia y el teatro es en concreto la capacidad imaginativa de las metáforas poéticas y su visibilidad en el movimiento mismo. Cómo a partir de ese punto, ella concibe las líneas de acción y conflicto de su personaje. Entablar una forma de interpretar el texto desde una visión perceptible a la evocación pictórica de la escena.

El proceso de Diana sobre este laboratorio ha sido muy particular por la forma en que ha abarcado su trabajo con la euritmia. Al parecer las variables que se presentaron en Diana fomentaron otra visión sobre cómo la euritmia podría ir integrándose en un trabajo dramático. Las últimas percepciones de Diana se expresaron de esta manera:

Me sentí con mucha información de cómo se puede relacionar todo desde lo externo a lo interno. Me sentí inspirada de crear e imaginar muchas posibilidades que parten de la nada o mejor dicho de la improvisación desde el solo poder conocer los conceptos y elementos para relacionarlos entre sí. Sentí la confianza colectiva de cómo al trabajar en conjunto las posibilidades de crear juntas en un espacio era más libre. También la escucha y percepción más desarrollada desde la confianza entre nosotr[e]s. (Comunicación personal, martes 26 de octubre de 2021).

Esta visión concluye en Diana la importancia que genera la euritmia por medio del diálogo humano en espacios artísticos como este. La posibilidad de confrontarse en grupo por medio de la sensibilidad motora y espacial para así acercarse a la escucha total de sus cuerpos en sintonía y armonía al movimiento.

#### Figura 40

*Onceava sesión de laboratorio: representación teatral del fragmento de la obra Psicosis 4.48*



*Nota:* En esta imagen se muestra a Diana en la presentación final de su interpretación dramática de un fragmento de la obra *Psicosis 4.48*. Nótese cómo la presencia de la imagen eurítmica se hace presente en la representación de Diana. Los brazos, su postura y equilibrio de pesos le ofrece a Diana una determinada acción y característica de su personaje, todo a partir de las imágenes eurítmicas.

Podría definirse que el trabajo de Diana necesitó más procesos que el mismo trabajo de la euritmia. Se presenció cómo ella desempeñaba de la mejor manera los elementos y ejercicios que la euritmia trabajaba, pero principalmente en su propia propiocepción sobre sus estímulos espaciales y grupales. La integración del movimiento con lo coreográfico para luego dialogar con su propia percepción le benefició para entender su trabajo con su cuerpo y los lenguajes escénicos que no fuesen el texto mismo. Creo que ello le llevó a potenciar y asegurarse que a través de la euritmia pueda concretar su trabajo actoral. Al sumergirse en la práctica de la euritmia, le ayudó a distanciarse del teatro y ver otras vías, para luego observar su desempeño al momento de trabajar con un texto teatral. Cómo el desdibujo de las consonantes y vocales de su monólogo le ofrecían una posibilidad de comprometer y defender su propuesta de investigación.

Asimismo, se pudo observar la posibilidad que ella misma concebía con el espacio y su consciencia establecida para componer y dar una línea clara de su acción para hacer de ella una escena con buen desempeño. A pesar de haber tenido algunas complicaciones para relacionarse con el grupo, por las razones de que aún debía escucharse ella misma, le brindó otro camino posible al desarrollo personal de su trabajo investigativo. Observar las genuinas relaciones que tejía entre sus impresiones que le ofrecía la pieza de euritmia de su monólogo con la representación de este mismo monólogo en su personaje. Pienso que Diana demostró la versatilidad de su trabajo artístico y efectuó un vínculo entre su actriz y su práctica eurítmica con suma voluntad e intuición. Finalmente, destaco el proceso de Diana, a través de este laboratorio, con resultados que pudieron verse cómo se conectaron y potenciaron su integración personal y su imaginación artística.

#### **4.1.6. Euritmista: Darsi**

“Fue una exploración hacia el interior de la Euritmia para mí, un intercambio que me llenó de preguntas también” (Comunicación personal, martes 15 de marzo de 2022).

La presencia de Darsi como euritmista no solamente fue muy importante en el desarrollo de sus sesiones de euritmia, sino también en su percepción y observación sobre este arte en otros artistas que también se aplica el trabajo de la palabra, pero desde otras dimensiones. La euritmia como el teatro tienen mucho en común y en principio sobre su uso multilingüístico que existe en escena y cómo de ella surge un contacto sensible a las puertas humanas de presenciar una pieza artística. En cuestión a sus diferencias, ambas no solo se distinguen por su trabajo metódico y estético en escena, sino que también proviene los diferentes accesos humanos que se establece en cada arte. Darsi comentó en su momento que la euritmia se ejecuta por medio de lo objetivo, su arte sustrae lo poético de los versos y hace visible a través del cuerpo la imagen del poeta, toda esa pieza es subjetiva en su naturaleza, pero en cuestiones de la euritmia, al volverla movimiento puro, hace del *cuerpo pensante* el



propio movimiento como un carácter objetivo, que no se deja llevar con la simple sensibilidad del poema, sino que la usa en su propia belleza para elevarla en la consciencia misma del movimiento. Es decir, que la consciencia misma del euritmista con su cuerpo hace posible que se moldee el poema, que, como esencia, sustrae el poder subjetivo de la pieza artística, se eleva por la propia integración dimensional humana.

En el caso del teatro, se sumerge también en la consciencia misma del instrumento actoral, pero con el fin de transmitir hasta las más pequeñas fibras del cuerpo la emocionalidad del personaje. La presencia de la acción, los objetivos y los conflictos se fundan como una manera de plasmar al trabajo actoral en el campo que estructura, de forma consciente, las posibilidades sensibles que requieren en la imagen anímica de cada personaje representado. El hecho es que ambas, tanto la euritmia como el teatro, parte en su profesionalización artística el hacer un contacto con el carácter objetivo para deslumbrar y potenciar el carácter subjetivo de las piezas artísticas, elevándolas a niveles supra-humanas. Conectar el espíritu con lo tangible de la mente y el cuerpo hechas en la práctica artística misma.

Este tema fue una de las cuales surgieron en conversaciones con Darsi. Ver cómo ambas artes trabajan en su naturaleza, por dónde se sostienen como pieza artística y el cómo se manifiestan en el proceso creativo. La práctica misma de las y los participantes otorgaron solidez a estos cuestionamientos. La relación de la euritmia en el teatro, como a la inversa, fueron un foco interesante para seguir investigando con las y los participantes.

## Figura 41

*Décima sesión de laboratorio: preparación para la secuencia eurítmica*

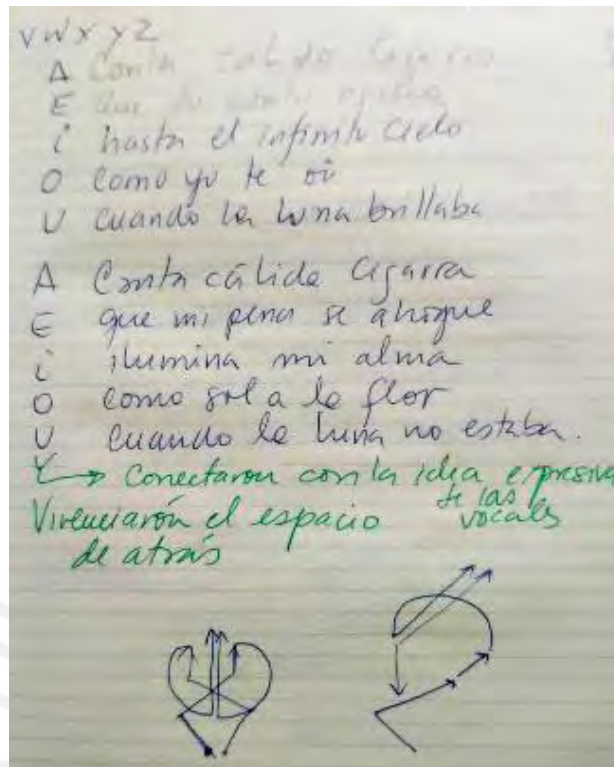


*Nota:* En esta imagen se encuentra Gianella, Sol, Carla, Diana, Franco y Darsi de izquierda a derecha y detrás hacia adelante respectivamente. En ese momento se encontraban preparando para hacer la secuencia eurítmica del poema “Al alba el alba”. Véase cómo la formación del ruedo permite una atención colectiva sobre el trabajo por realizar. El verse al frente o a los lados de uno fomenta el acceso humano y sensible para la creación.

Por otro lado, las primeras impresiones de Darsi sobre el laboratorio fueron con mucha admiración y ganas de trabajar con el grupo. Su disposición en el trabajo fue impecable y constante. El propio contacto con las y los participantes la motivó en cómo los ejercicios de euritmia los estimulaban. Darsi, venía de varios años trabajando para estudiantes escolares y en donde el contacto con otros artistas como actrices y actores en su proceso de formación, era una nueva área en la que quería participar. Ella comentó sobre estas primeras impresiones: “Desde el primer encuentro, y algo que jamás dejó de sorprenderme fue la apertura con la que el grupo tomó las indicaciones y se entregó a la vivencia. Muchas veces sorprendidos con sus propias sensaciones.” (Comunicación personal, martes 15 de marzo de 2022). Esta propia retroalimentación de la experiencia con la euritmia causó en Darsi mayor curiosidad sobre el trabajo con los textos dramáticos.

**Figura 42**

*Bitácora de Darsi del laboratorio: Primer poema de euritmia*



*Nota:* En esta imagen se presenta el primer poema eurítmico que se usó en el laboratorio. El poema completo es “Canta cálida cigarra / que tu canto resuene / hasta el infinito cielo / como yo te oí/ Cuando la luna brillaba /

Canta Cálida cigarra / que mi pena se ahogue / ilumina mi alma / como sol a la flor / cuando la luna no estaba”.

Las vocales que están verticalmente al lado izquierdo son las que representan en cada verso la imagen eurítmica.

Nótese que, de esa manera, el poema fomenta la imagen poética, pero desde la sintaxis del texto para ser reconfigurado por el movimiento en el espacio. Luego de ese trabajo, el arte se integra y surge la poética

representada en la práctica de la euritmia. El proceso es minucioso, pero se encuentra un arte que

particularmente brinda las áreas necesarias para la imaginación artística y la práctica escénica.

Darsi también pudo percibir el trabajo del espacio con las y los participantes. Ya que en la euritmia se trabaja de manera frontal, carácter por el cual el teatro no necesariamente lo hace, se efectúa otra presencia y conexión con el espacio. Ampliar la periferia y la escucha de la profundidad del espacio. El abrirse con todos los sentidos para conectarse con el cuerpo, las y los demás y el propio espacio. Esa sensación que las y los participantes han podido describir

y ser explayadas con anterioridad, Darsi las reconoce como un estímulo interesante para las y los actores.

Como se ha podido ver en las reflexiones de cada participante, que contiene características y términos artísticos, que constantemente se iban entrelazando y relacionando con el trabajo y las demandas de la euritmia. Ello también llevaba a preguntas en las que Darsi le tocó responder de manera más profunda para plasmar claramente las ideas del trabajo de la euritmia. Darsi lo pudo manifestar de esta manera: “Fue una exploración hacia el interior de la Euritmia para mí, un intercambio que me llenó de preguntas también.” (Comunicación personal, martes 15 de marzo de 2022). El intercambio fue mutuo en el aprendizaje de la propia euritmia. Las nuevas posibilidades y complejidades que surgieron al efectuar este arte en estudiantes de actuación.

#### **Figura 43**

*Décima sesión de laboratorio: preparación para la secuencia eurítmica*



*Nota:* En esta imagen se encuentra Gianella, Franco, Darsi, Carla, Diana y Sol de izquierda a derecha y delante hacia atrás respectivamente. En ese momento se encontraban realizando la secuencia eurítmica del poema “Al alba el alba”. Véase cómo la figura del movimiento se plasma con razones posibles a la interpretación gráfica que se puede sustraer del poema. Esto no solo consiste en la figura que se arma en la individualidad de cada participante, sino también en la colectividad del grupo y su diálogo en el espacio.

Darsi también reconoce cómo el grupo de estudiantes, como un grupo humano, tenían una cualidad con su diálogo y consciencia espacial. La oportunidad de vivenciar la escucha mutua en el movimiento de las y los participantes como una observadora fue completamente fascinante para ella. Ella lo expresó de esta forma:

Como una educación artística y una ayuda para los actores, he podido vivenciar y ratificar, que las cualidades sociales, la conciencia en el espacio entre una persona y la otra, son evidentes en el trabajo con la euritmia. Como se mueve el otro, como lo percibo cuando está dentro de mi campo visual y cuando no, como sigo al que tengo delante, dejándome liderar y cómo lidero cuando solo puedo percibir y no ver directamente al resto. El grupo pudo tener esa vivencia de grupo, en poco tiempo se cohesionaron y lograron moverse juntos en un espacio reducido. (Comunicación personal, martes 15 de marzo de 2022).

Esta posibilidad de cómo las y los participantes venían ya desarrollando este tipo de capacidades dentro de su proceso de formación, ayudó a que se adentraran con mayor facilidad al trabajo de la euritmia. La disposición con el espacio, la escucha, el trabajo del cuerpo y el desarrollo espacial con el otro cuerpo era un trabajo que cada uno y una venía desarrollando para su proceso actoral.

Creo que Darsi pudo llevarse más ideas para su propio desarrollo personal como euritmista y educadora. El juego y la experimentación del teatro en la euritmia fue lo que cautivó su visión en el proceso creativo. Ella misma no sabía qué resultados saldrían al probar los textos dramáticos en una estructura eurítmica. Para todas y todos fue nuevo ir con esos objetivos. La posibilidad de percibir un trabajo nuevo impulsó y estimuló a Darsi a reconocer las diferentes posibilidades que aún faltaban averiguar entre la euritmia y el teatro. Darsi concluyó con esta reflexión del laboratorio:

Desde mi perspectiva, hay aún mucho que explorar en el intercambio entre estas dos artes y que le pueda ofrecer una a la otra. Agradezco esta oportunidad de experimentar y compartir, ha sido muy enriquecedor e inspirador para mi trabajo. (Comunicación personal, martes 15 de marzo de 2022).

Darsi ha podido reflejar las mismas curiosidades que las y los participantes tuvieron en todo el proceso. El grupo como tal ahondó y dialogó en las líneas del discurso oral como en el propio lenguaje escénico. La presencia de dos artes que se vinculan en su propio entendimiento.

Darsi pudo percibir cómo el trabajo de la euritmia ofrecía un espacio de diálogo y composición escénica a través del movimiento. Cómo las posibilidades de escribir con el cuerpo las piezas dramáticas en el espacio le daban la posibilidad de integrar la idea de una dramaturgia escénica. Dicha dramaturgia espacial y temporal, se conectaba aún más con la visualización de las palabras hechas en movimiento. Cómo cada color y calidad de movimiento, interconectados con la imagen que generaban las figuras del cuerpo, se vislumbraba el cuerpo de un personaje, un conflicto y una situación. La emoción de un monólogo explorara y compuesta y representada por medio de los textos mismos. Finalmente, pienso que el propio laboratorio ha sido ese espacio de intercambio, esa sensación de verse inmerso en el movimiento y el espacio para generar nuevas vertientes al entendimiento del propio arte.

#### **4.2. Análisis del laboratorio**

El agregarle un epígrafe a este último subcapítulo no sería lo suficiente para presentar la imagen total de un análisis particular de su propia naturaleza. El vínculo de cada participante con el laboratorio ha personalizado objetiva y subjetivamente las diferentes interpretaciones y visiones que la propia investigación ha ido desarrollando. Sin embargo, el deber de este subcapítulo es ofrecer un análisis que dialogue y responda con los presupuestos

y conceptos aplicados en cada área de estudio para los resultados de laboratorio. Se observa, entonces que, dentro de todo, la euritmia visibiliza una práctica consciente sobre los elementos por los cuales trabaja en sí misma.

Ejercicios como el “AOI” formularon un plan para la conciencia del cuerpo a través de la visualización de las vocales en una especie de transición propioceptiva de la sonoridad de dichas vocales o las imágenes mentales que se manifiestan por naturaleza. Este trabajo presenta a la imaginación dentro del movimiento corpóreo, buscando integrar estas tres dimensiones que el ser humano aplica a su entendimiento. La posibilidad de imaginarse en el cuerpo es una puerta para la integración del pensamiento, el sentido y la conciencia misma de su voluntad. Las figuras en los patrones de piso, la visualización y percepción de líneas o corrientes imaginarias en el cuerpo, posicionan al euritmista un estado diferente al cotidiano. Un cuerpo capaz de extenderse en el espacio por medio del movimiento.

#### **Figura 44**

*Octava sesión de laboratorio: trabajo de mesa con los textos dramáticos a través de la euritmia*



*Nota:* En esta imagen se encuentra Gianella, Carla, Lucky, Darsi, Franco, Sol y Diana, de izquierda a derecha respectivamente. En este momento, Lucky aborda sobre el trabajo de mesa sobre el texto de La Gaviota de

Chéjov. Esta es una de las sesiones de euritmia de la fecha sábado 30 de octubre. En este caso, la aplicación de un trabajo de análisis activo busca compartir y distribuir las ideas, imágenes, sonoridades y entre otros estímulos necesarios para un acercamiento artístico a las interpretaciones de cada texto. Se hace presente un trabajo de resucitar el texto con las propias experiencias del artista escénico.

El cuerpo, las manos y el torso conversan con el espacio, se diluyen en el fluir musical de la palabra o de las notas, todas ellas para estimular y conectarse con sus sensaciones y hacer consciente la práctica misma. Esta consciencia se hace presente y manifiesta la existencia de uno mismo, al ser que se conforma como tal. La práctica de la euritmia, viéndolo en este proceso de laboratorio, brinda un alcance a la consciencia total de lo que experimenta el individuo en su presente. La demanda de las imágenes como un mecanismo de trabajo y de diálogo con el cuerpo, plasman las posibilidades de interactuar con uno mismo y su entorno. La euritmia utiliza las palabras para pintar en el espacio lo que se quiere contar desde el poeta. Las metáforas visibles: propioceptivo la sensación que emana cada imagen, cada verso y rima, se traduce en movimiento, colores y espacialidad.

El cuerpo vive con la euritmia y en esa vitalidad se ejerce en los parámetros de lo *suprasensible*. Se conecta el cuerpo físico, su naturaleza viva como organismos multicelulares para dialogar con el campo liminal del cuerpo y la mente: la propia imaginación. La intuición se manifiesta como un órgano que palpita en el diálogo del movimiento con la música, con los colores, con las palabras o con otros cuerpos. La proyección del espacio a través de la kinesfera de uno mismo. Mientras el cuerpo se mueve, vive la imagen, vive el diálogo y vive el espacio. La presencia en la euritmia se vuelve una cualidad de la atención o, en términos más amplios, la contemplación activa. Desde una individualidad para pasar a un colectivo, es en lo que se produce la voluntad de uno con todo lo que le rodea.

La escucha del otro se vuelve un requerimiento personal, un elemento más de la euritmia. En todo momento deben estar atentos a dónde está el otro o la otra y cómo esta se forma en uno mismo. Es curioso cómo se va diciendo un poema en función al movimiento.



Surge el recitado y emana un cuerpo más al espacio que deja ir y fluir a los otros cuerpos y a su vez los otros cuerpos hacen bailar a la recitación. La presencia misma de un individuo en búsqueda de una libertad (lo invisible) a lo tangible (lo palpable) que une y teje los canales en donde el ser humano interactúa.

Así como la música, las palabras, el espacio y los otros cuerpos que hablan con uno mismo, las imágenes, traductora de todo lo imperceptible, dialoga con el cuerpo y brinda un estado, una sensación que aterriza en el movimiento. La calidad y el peso del cuerpo sobre sus líneas imaginarias se establecen para hacer palpable las intenciones mismas del propio espíritu. Los gestos sacados de las vocales o consonantes, herramientas para manifestar las verdaderas intenciones del individuo a tu entorno. Cómo biológicamente el cuerpo interactúa con la respiración para guiarse hasta el fondo de la conciencia misma de su ser. Se establece el *soma*, a través de la imaginación, una *consciencia* de sí misma. Cada participante pudo describirlo: una experiencia consciente en cada elemento que tangible como mentalmente pueden percibirlo. Ambos mundos dialogan en el espectro de la intuición e inspiración. Todo se hace posible por medio de la imaginación sensible del cuerpo vital y la propiocepción personal de dicha experiencia.

## Figura 45

*Octava sesión de laboratorio: trabajo de campo con los textos dramáticos a través de la euritmia*



*Nota:* En esta imagen se encuentra Franco, Sol, Diana, Gianella, Carla y Lucky de izquierda a derecha respectivamente. En este momento, Lucky explicaba sobre el trabajo de exploración que se iba a abordar con los textos dramáticos a través de la euritmia. Esta es una de las sesiones de euritmia de la fecha sábado 30 de octubre. El diálogo verbal después de la práctica ayuda a aterrizar cómo interactúa con los ejercicios y dinámicas del trabajo. El espacio se convierte en un diálogo creativo que fomenta la imaginación, en cambio el diálogo verbal ayudaría complementariamente a plasmar y aterrizar de manera concreta las sensaciones y estímulos que se encontraban en cada dinámica.

La complejidad de la escucha espacial es un tema que se manifiesta en todo este análisis. Se aprende a hablar, caminar, entender el mundo, destruir y crear, pero ¿cómo hablar con el otro sin la necesidad de la palabra? El moverse acerca al otro, hace del lenguaje un organismo vivo. En cambio, la palabra sugiere una distancia con el otro, porque no es necesario verse, solo escucharse. La autopercepción de otros cuerpos revela cómo el diálogo no-verbal vincula y conecta de distintas maneras con los demás. No importa si se duda más en el movimiento corporal con el otro, ya que no se está acostumbrado a diferencia del habla. La charla verbal es un hábito, cosa que el cuerpo mismo no ha podido tener y que

paradójicamente se debe reaprender en la profesión del actor. De ese modo, una alta escucha se requiere, hasta en la misma duda. Es preferible escuchar al otro que solo ser escuchado. He aquí el trabajo en grupo y lo que en este laboratorio ha manifestado como una característica importante para la aplicación del estudiante de actuación como para la demanda misma del euritmista.

Asimismo, se puede hablar también del velo, como un vestuario que modifica al cuerpo y a su movimiento. Que se interpone al estado cotidiano y que inconscientemente obliga al cuerpo a notar su línea temporal en el espacio, su propia vitalidad siendo consumida en cada paso. El forjar los impulsos a través del pecho como el centro del movimiento. La posibilidad de cambiar el espacio con el propio cuerpo. Una atmósfera nueva: el cuerpo crea más de lo que se cree. Dicha cualidad se presencié en el laboratorio y de ella se entendió que el cuerpo tiene el mando en la creación. En ese sentido, la consciencia del cuerpo hace de sí un artista del espacio. Juega con las imágenes, se estimula con la música, resuena con las palabras y dialoga con otros cuerpos, todo para generar los miles de millones de posibilidades que el cuerpo puede encarnar. La encarnación de cada imaginario es lo que conecta con lo *sensible* y la propia capacidad del artista por elucubrar y jugar en el imaginario, se sumerge en lo *suprasensible*. Lo que en su momento Steiner propuso y en lo que el artista siempre se envolvió: lo *sensible-suprasensible*.

Poseer el poema a través de lo que demanda el movimiento, se hace tangible la propia consciencia del individuo con su cuerpo. Dicho organismo multicelular que experimenta en las más gruesas y finas capas de su ser, se vuelve consciente de sí mismo. La práctica misma de la euritmia fomenta el acceso a la propiocepción desde lo imaginario a lo tangible, desde el espíritu al alma-cuerpo. Todo desarrollo artístico fomenta este proceso *sensible-suprasensible*, pero la *consciencia somática* se ejerce desde otros hilos. Estos hilos abarcan a la visualización del cuerpo como el ente de todo manifiesto material e ideal. El cuerpo y su

carácter tangible se hace perceptible en la propia complejidad del organismo que ha llegado a un punto de autoperibirse. ¿Qué práctica llevaría a la consciencia de nuestro ser? La meditación, tal vez. Pero existe la actividad más tangible que solo la respiración misma para la conexión mental para ser reemplazados por el movimiento activo de la consciencia con el entorno y la de otros cuerpos. La euritmia, en este caso, fomentaría esta *consciencia somática*, por las cuales el individuo puede involucrarse a su propia reeducación interpersonal.

#### Figura 46

Octava sesión de laboratorio: registro sobre el trabajo de campo con los textos dramáticos a través de la euritmia



*Nota:* En esta imagen se presenta un dibujo de la bitácora de Sol de la octava sesión de laboratorio. El dibujo representa las sensaciones que surgieron por primera vez con el texto de Medea a través de la euritmia. Esta es una de las sesiones de euritmia de la fecha sábado 30 de octubre de 2021. Sol expresó en su bitácora la manera en la cual el monólogo de Medea, a través de la propia palabra, se refleja en el movimiento de su cuerpo.

El trabajo de la euritmia con los textos dramáticos fue un proceso interesante y nuevo de presenciar. Más allá de entender la estructura de cómo se experimentaban los textos con la euritmia, el cual fue un proceso similar a la de un poema, creo que fue valioso ver cómo cada vocal y/o consonante escogido de los textos les ofrecía directamente una imagen y, por ende, una perspectiva diferente sobre sus personajes y circunstancias, ofreciendo y produciendo otras alternativas de experimentación en el trabajo creativo. Escoger las vocales y/o consonantes que mayor resuenan en el monólogo, para luego dibujarlas con el cuerpo a través de la euritmia, ayuda a plasmar la imagen creativa. Hacen del cuerpo un imaginario visible y más viable de compartir. Ayudó a entender en distintas dimensiones artísticas las ideas y percepciones que internamente cada participante tenía sobre dichos textos. Era mucho más claro ver sus imágenes hechas por sus cuerpos, la calidad de sus movimientos como parte de un lenguaje dentro de un proceso creativo.

Todo ello, cada proceso del laboratorio, ¿a qué nos llevaría? ¿Qué pasa con el artista creador? ¿Cómo se ha manifestado las posibilidades de esta *consciencia somática* y este proceso *sensible-suprasensible* en las y los intérpretes actorales? Se ha presenciado los planos explicativos que se han desarrollado entre la intervención de la euritmia con los textos dramáticos. El punto que se ha vinculado, en definitiva, ha sido la posibilidad de imaginar. Dicha posibilidad de plasmar imágenes e inspirarse por medio de cada lenguaje que la euritmia, como el teatro, desarrolla en su arte. Cada material artístico se hace visible en las conjeturas imaginarias, intuitivas e inspiradoras para la creación. La disposición y la forma de acceder al trabajo dramático desde otra perspectiva, se ha logrado gracias a la euritmia. Lo tan evidente en los ojos de cada actor o actriz de teatro, que, en medio de sus largos textos, ha negado a la propia fuerza de la palabra desde su estructura sintáctica. Todo hecho movimiento e imagen vívida para un nuevo camino de interpretación.

En este proceso de laboratorio, ha habido diferentes percepciones, emociones, como puntos de vistas y estímulos, pero creo que todos concuerdan con una cosa: la posibilidad de imaginar y crear. Cada proceso de las y los participantes han manifestado el gran poder de crear al nutrir y ejercitar sus órganos *suprasensibles*. Adicional a ello, la presencia de un cuerpo vital, consciente y atento a las disposiciones del espacio y de sus demás compañeros, ha permitido darle un valor a la *consciencia somática*, como un estado que permitiese valorar el aprendizaje propioceptivo que los límites de la razón no pueden alcanzar. La permanencia y equidad del cuerpo como el principal instrumento del compositor teatral se hace más vigente en este laboratorio.

La revalorización de lo corpóreo se hace inminente a las fuerzas que no logran ser percibidas por la palabra. El poder de la música, los colores, las imágenes, el espacio, otros cuerpos, los atuendos y uno mismo, son algunos de los tantos elementos que la euritmia ha podido reconocer para su arte y, ahora, para el arte teatral. Ello no quita el valor de muchos autores del teatro tratando de fomentar estas ideas a lo largo del tiempo. El soltar a la razón de una posición jerarquizada y equiparar al *cuerpo pensante* como un medio para el diálogo de los lenguajes no-verbales. Toda esta investigación reconoce el potencial que tiene la euritmia en el trabajo del actor y actriz de teatro para el desarrollo de su propia autoconciencia integrada a su labor como artistas. Por otro lado, habría mucho por lo cual seguir analizando, pero ello no llevaría a nada más que visualizar cómo el trabajo práctico se ha manifestado en cada participante de este laboratorio y se cree que ello va más allá de las palabras. Sin más, creo que este análisis hace un intento de reflexionar lo irreflexionable. En ese sentido, la única manera de reflexionar se establecería en la propia práctica, en el campo mismo de estas dos artes. Lo demás solo serían intentos vanos de acercarse a lo real.

Ahora bien, entendiendo la historia de la revalorización de lo corpóreo como un fenómeno reciente ante la lucha de la razón, visto como un elemento jerárquicamente superior

a cualquier otra capacidad de percibir el mundo, ha hecho que el cuerpo se haya posicionado como un objeto. Un medio mecánico para el acceso a lo sensible. Esta visión y esa lucha, como se ha visto a lo largo de esta investigación, han sido manifestadas por muchos de los autores que convoqué en este trabajo y que personalmente, como idealmente, también comparto. Veo también, y en experiencia con este trabajo de investigación, el esfuerzo extra y los límites que un trabajo académico, en los formatos del lenguaje verbal, no favorecen al acceso de las prácticas escénicas que se aplican en la naturaleza de los lenguajes que van más allá de lo verbal. Percibo esta investigación como un intento para seguir revalorizando las prácticas e investigaciones sobre el movimiento y los lenguajes no-verbales como un elemento importante para las siguientes investigaciones.

Por otro lado, quiero tomar en cuenta la dificultad del caso en abordar temas tan abstractos como los que se trabajan en las artes escénicas. Pues las artes se les ha puesto desde una perspectiva científica como un campo académico fuera de un estado epistemológico, ya que la visión de lo artístico como un elemento subjetivo generaba obstáculos en los métodos de análisis académicos que existían y que ahora se buscan instalar. Creo que las artes tienen esa capacidad de generar una pieza multilingüística, en la que la estética no le es suficiente, ya que el campo de la filosofía solamente se conceptualiza y determina en estados ideales, lo teórico, del mundo físico. Tampoco las ciencias, ya que su empirismo mecaniza y categoriza lo viviente del arte, determina al ser humano como un objeto y lo estudia desde las frías vertientes categóricas conductuales. Las artes se mueven en lo vital, sus aplicaciones están en la liminalidad del empirismo y lo conceptual, es la presencia de la conciencia como tal, el individuo *per se*, en la que se encuentra el conocimiento en las artes. En ese sentido, se podría decir que estamos más cerca a la psicología, pero, aun así, las artes van por otro camino. El entendimiento del espíritu humano,

fuera de toda conceptualización dogmática o religiosa sobre ella, debe ser la base fundamental en el campo de las artes.

Esta visión la reflexiono en función a lo que he ido comprendiendo en esta investigación, en la que cada autor ha ido buscando y generando el conocimiento necesario para manifestar sus intenciones sobre lo corpóreo. Veo, en ese sentido, la importancia del estudio sobre el movimiento como un campo que todavía es enigmático, pero que ahora hay una mayor seguridad y atrevimiento para las nuevas investigaciones académicas y que, si en caso sean rechazadas en este campo, se podría desarrollar estas nuevas investigaciones del clandestino mundo de la creación. De ese modo, esta investigación busca recobrar el interés y el esfuerzo necesario para seguir con propuestas que busquen retribuir la importancia del cuerpo y su poder epistemológico.

En otras instancias, creo también hacer un llamado a la profundización en los temas de las artes escénicas en sus teorizaciones y conceptos específicos de cada autor o disciplina. Esto se debe a que, en mi propia experiencia sobre esta investigación, me he visto con los problemas terminológicos que cada autor implica conceptualizar. Pues se ve que existe una problemática en las interpretaciones superficiales de conceptos que van más allá de un simple término cotidiano. Revisando mucho sobre el movimiento antropológico, desde un lado contextual, su visión esotérica también demandó a un riesgo dogmático por las malas lecturas y malas interpretaciones que se iban asociando a su trabajo y que creo pueden ser valiosas para el desarrollo terminológico en las artes. Asimismo, ejemplificando el caso de Chéjov, fue su propia vida la que estuvo en riesgo, ya que algunas personas de su entorno, en su ideal materialista, tildaban a sus investigaciones, sin vista alguna, como un acto esotérico. Así como él, muchos teóricos del teatro han ido pasando por las mismas circunstancias y otros hasta han pagado con su vida, como en el caso de Meyerhold.



Lo que implica en nuestra actualidad, ya no necesariamente hay un riesgo de vida, pero sí un riesgo de menospreciar un trabajo de investigación. Las ciencias predominan por su valor en el conocimiento y la objetividad de sus investigaciones. Sin embargo, ello no es motivo a que el tipo de investigaciones desde las artes no logre la profundidad posible para establecerse como un campo de conocimiento, sino que también podamos caer en los mismos errores de posicionar al arte en la pura subjetividad.

De ello viene, creo yo, en la profundización de cada concepto, ya que cada término como autor proviene de un sinfín de historias, contextos, influencias y demás vías, que lo mejor que se puede hacer es tratar de abordarlas de la manera más completa posible. Asimismo, el hecho es que su profundización no solo debiera ser en la teoría misma, sino en la práctica como la más cercana a la comprensión intelectual de cada autor. Ello amerita que, si bien esta investigación propone conceptos, ellos no son definidos en completo como una traducción del propio trabajo práctico. Más bien, se establece la conceptualización como una extensión complementaria para la articulación comunicativa de dichos temas. De ese modo, enfatizo la importancia de todo concepto hecho práctica como una manera de experimentar y conocer lo más cercano posible las ideas de cada autor o autora.

## CONCLUSIONES

Durante todo el proceso de investigación, las conclusiones siempre fueron un espacio para desatar las infinitas posibilidades que se ha generado y descubierto en esta tesis. Las posibilidades conceptuales, artísticas, históricas, filosóficas, sociales, científicas, estéticas, ontológicas, prácticas y entre otras áreas más, se han inmerso en la oportunidad de hablar sobre el fenómeno del cuerpo y sus múltiples lenguajes como un acto reivindicador al trabajo del artista escénico y el mundo académico. Las posibilidades de prevalecer y generar mayor conocimiento han calado en los mismos objetivos que los estudios desde las artes escénicas han estado buscando durante estas últimas décadas. Pienso que esta investigación es un peldaño más para continuar con el inmenso mundo olvidado del arte y su capacidad de definirnos como humanidad.

Dando comienzo con este párrafo, vuelvo a retomar las preguntas, indicios, conjeturas y otras aristas que se fueron planteando en un comienzo y que ahora deben ser aterrizadas y respondidas de la manera más sincera y justa posible. Cada párrafo, cada dato, cada descripción, cada detalle de esta tesis no puede quedar en las únicas manos de las conclusiones, pues ellas sólo permiten que la investigación complete la totalidad de la investigación hasta el punto en donde llegó. Las brechas de las conclusiones permiten dejar posta a otros nuevos caminos que podrán seguir saliendo de esta investigación o sencillamente quedarse en un fragmento más de conocimiento para quién desee sumergirse en el mundo del movimiento.

- Llegando entonces a la meta, se ha podido desarrollar los conceptos principales para la articulación de esta investigación. Se entiende, en este caso, que el concepto de lo *sensible-suprasensible* surge en la necesidad de Rudolf Steiner en definir los procesos por los cuales el artista logra integrar su sentir, pensar y su voluntad como un acto puro en su proceso creativo. En el sentido de la actriz o actor de teatro, lo *sensible-*

*suprasensible* se desarrolla en las posibilidades de encarnar su arte por medio de su cuerpo, su mente y su propia individualidad.

- Este concepto hace que el actor o actriz de teatro reconozca que el trabajo de un artista debe sostenerse en la capacidad de adentrarse a lo *sensible-suprasensible*, organizadas por la imaginación, la intuición y la inspiración, las cuales se ejercen a través de la integración de lo *sensible* y lo *ideal*, organizadas por su cuerpo y mente. A partir de esa idea, lo *sensible-suprasensible* se posiciona en el mundo del teatro como un proceso artístico, lo que en la antroposofía se visualiza como un proceso para la libertad del ser humano. De esa manera, lo *sensible-suprasensible* permite que el o la intérprete sea consciente de las dimensiones en las cuales su arte trabaja. La oportunidad de adentrarse conscientemente al estado imaginario desde la práctica de su cuerpo en el espacio.
- Lo *sensible-suprasensible* se convierte en un articulador conceptual sobre las bases por las cuales un artista, un actor o actriz en este caso, debería prestar atención y trabajar en ello. A través de este concepto, surge una propuesta ontológica para el trabajo de la actuación, así como también una filosofía sobre las razones y parámetros por las cuales el trabajo escénico de un intérprete debe ejecutarse, para finalmente aplicar una técnica de trabajo actoral propicia para conseguir los objetivos necesarios de dicho concepto.
- El concepto de lo *sensible-suprasensible* se responde y verifica con mayor claridad en el trabajo práctico artístico. El laboratorio de esta investigación hace presencia de cómo los participantes brindan su genuinidad creadora dentro de las prácticas de la eurytmia como una herramienta que potencia y concientiza los estados integrales para la creación artística. En ese sentido, el presente concepto favorece en la identificación

de los puntos bases por los cuales cada estudiante de actuación puede abordar y desarrollar para su trabajo creativo.

- Las posibilidades de hacer consciente en su experiencia individual, los procesos creativos en el actor o actriz de teatro aumentan la capacidad de cultivar y re-aprender, con mayor atención, el desarrollo artístico de sus creaciones. En este caso, la *consciencia somática* se posiciona como un concepto, por el que la actriz y el actor de teatro puedan evaluar activamente sus experiencias creativas.
- La *consciencia somática* se establece en el mundo del teatro como un estado activo al desarrollo y aprendizaje de la práctica misma de su arte. En el caso del actor y actriz de teatro, que hace uso de su cuerpo como su principal instrumento creativo, la aplicación de la *consciencia somática* fortalece el camino de la propiocepción y el trabajo individual de los espectros artísticos que se desembocan en su experiencia corporal, imaginativas e individuales.
- La posición de la *consciencia somática* en el teatro se articula como un identificador de los procesos abstraibles que parten del movimiento. Se evoca una nueva imagen del cuerpo, un espectro del cuerpo propioceptivo, un ente de la sensibilidad física. En ese sentido, la *consciencia somática* replica el valor de su trabajo como el medio para identificar el concepto de lo *sensible-suprasensible*. Ambas se articulan como las áreas necesarias para el trabajo de un artista creador.
- Como se ha podido observar a lo largo de esta investigación, estos dos principales conceptos se han podido ir desarrollando en los resultados del laboratorio. La práctica de la euritmia ha generado el aterrizaje necesario en los términos que dispongan las características de integración dimensionales de los estados por las que el artista puede acceder en su creación. En este caso, lo *sensible-suprasensible*

responde al diálogo conceptual de las prácticas artísticas que la euritmia efectuó en las y los estudiantes de actuación.

- Asimismo, la euritmia se establece como el fenómeno principal de este estudio que hace posible que los conceptos de lo *sensible-suprasensible* y la *consciencia somática* sean ejecutadas y verificadas en la práctica misma de este arte. Las implicaciones que generaron la euritmia en el campo del teatro posicionan a la práctica eurítmica como una herramienta creativa que potencia estos estados integradores y propioceptivos en el desarrollo de estudiantes de actuación. De esta manera, la euritmia, en su práctica artística, se acerca al teatro como una herramienta pedagógica para el desarrollo de las capacidades actorales.
- Por otro lado, invocar a Chéjov y su concepto sobre la *sensibilidad artística* permite un espacio de diálogo entre el trabajo buscado de la euritmia con las técnicas principales por las cuales Chéjov creía pertinente para el desarrollo de un actor profesional. La *sensibilidad artística* posiciona al artista como un pilar principal de la creación. Su propia persona, su individualidad, permite que su pieza creativa tenga la originalidad necesaria para hacer único de su trabajo.
- Dicho concepto se asocia al segundo planteado por Chejov: el *ego superior*. El *ego superior* dibuja con claridad la responsabilidad del actor creador, el cual se sumerge en las profundidades de la intuición y se hace vulnerable a la creación genuina de su habilidad por componer en escena. En ese sentido, el *ego superior* responde a las cualidades que representan a la imaginación como el principal instrumento de trabajo para un actor de teatro.
- La *imaginación*, en este caso, se plantea como el órgano por excelencia del artista para la creación. Se permite demostrar la importancia que dicho autor posiciona a la imaginación como el motor principal, por el que la actriz y actor de teatro deben

desarrollar para la profesionalización de su arte de interpretar. Para ello, la *imaginación*, vista desde Chéjov, se convierte en el objetivo por el cual los conceptos de lo *sensible-suprasensible* y *consciencia somática* pueden relacionarse en el trabajo del intérprete de forma simultánea.

- Esto se debe a que ambos conceptos se rigen en sus propios objetivos terminológicos por el hecho de postularse en disciplinas completamente diferentes. En ese sentido, lo *sensible-suprasensible* abarca la integración de los estados, por las cuales el individuo interactúa con sus mundos, y por otra parte está la *consciencia somática*, que busca retribuir la atención de dicho espectro total en el que el individuo experimenta en su interacción con la integración de estos canales de acceso a la realidad.
- Entendiendo ello, estos conceptos se acercarán con mayor impacto si es que se posiciona a la *imaginación* como el objetivo del intérprete. A partir de ello, la *imaginación* se instala en el desarrollo de la *consciencia somática* por medio de lo *sensible-suprasensible*.
- Exponiendo y concluyendo con estos puntos, creo que es posible regresar a la hipótesis planteada y ratificar con mayor claridad los resultados que se terminaron dando. A través de ello, se responde a la pregunta principal para el desarrollo final de este proceso, pues se ve que la euritmia se ha podido establecer como un arte que complementa al desarrollo del actor y actriz de teatro. La euritmia establece en su práctica artística las posibilidades de contribuir con el desarrollo personal de cada estudiante de actuación.
- Los elementos en los que trabaja la euritmia permiten ampliar un método de enseñanza en los que puedan verse beneficiado las demandas en las cuales la actriz y actor de teatro requieren en su profesión. La aplicación de la euritmia, como un arte del movimiento, ofrece entablar con mayor cercanía el desenvolvimiento de los

lenguajes escénicos que son abordados en el trabajo imaginativo del cuerpo creador para cada estudiante de actuación. De ese modo, la euritmia funciona como una herramienta potenciadora de lo *sensible-suprasensible* para el desarrollo de la *consciencia somática* del estudiante de actuación.

- Por otro lado, viendo los resultados del laboratorio, la ejecución de este arte no solo favorece en el desempeño pedagógico actoral, sino que también ofrece otras posibilidades metódicas para la composición escénica. El diálogo directo con los lenguajes escénicos, es decir el espacio, el movimiento, los colores, las imágenes y entre otros elementos más, permiten que el actor y la actriz de teatro puedan desenvolverse con mayor consciencia, familiaridad y seguridad al desarrollo de estos lenguajes escénicos en sus composiciones artísticas.
- Si bien la euritmia ha brindado diferentes posibilidades de trabajo y disposición para los actores y las actrices de teatro, el propio acondicionamiento de cada participante, como parte del entrenamiento y profesión del intérprete, fomenta también un mayor acceso a los principios de la euritmia. La aplicación de diferentes tipos de textos teatrales problematizó las maneras en las que la euritmia trabaja. Gracias a la interacción directa de estudiantes profesionales para la actuación, hicieron de su bagaje artístico con los textos teatrales un proceso de diálogo con la práctica eurítmica.
- De ese modo, se visualiza también, otras posibilidades de abarcar textos dramáticos como ejercicios pedagógicos y como también otro método de interpretación práctica del texto. A su vez, la euritmia aboga la importancia de hacer un uso más práctico del trabajo textual por medio del movimiento que la propia intervención mental del intérprete en su actividad creadora.

Habiendo respondido y resuelto los principales requerimientos para esta investigación, me gustaría exponer algunos otros puntos en forma de preguntas como parte de las últimas reflexiones que pueden dejar para una próxima investigación. Viendo que la euritmia ha ofrecido distintas y nuevas posibilidades de trabajo artístico en la actuación, me pregunto cómo el trabajo de la actuación podría favorecer a las prácticas eurítmicas. Asimismo, surgen otras preguntas como ¿qué implicancias podría tener una propuesta artística interdisciplinaria de ambas partes? ¿Cómo a través de la euritmia se desarrolla un trabajo para la composición escénica teatral? Así y otras preguntas más que creo que se podrán ir viendo para una próxima investigación o una futura práctica.

En fin, el valioso espacio en estas conclusiones me hace llevarme un especial encuentro a mi yo del pasado, cuando aún no tenía idea de cómo esta investigación iba a ser posible. La incertidumbre de cualquier estudiante y las ganas de cualquier artista por crear e investigar se ven plasmadas en cada escrito de esta investigación. Me veo, entonces, a concluir con gran felicidad el haber llegado hasta este punto con mi investigación. Nuevos caminos han surgido y creo que nuevas vertientes para cada tema desarrollado. La humanidad de muchas personas se ha impregnado en este trabajo. Qué agradecido me siento por tener la oportunidad de haberlo manifestado en toda esta investigación.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo-Díaz, J. A. (2019). *Evolución de la ciencia: una breve trayectoria histórica*.  
Acevedo.[Archivo en PDF].  
[https://www.researchgate.net/publication/337590812\\_Evolucion\\_de\\_la\\_ciencia\\_una\\_breve\\_trayectoria\\_historica](https://www.researchgate.net/publication/337590812_Evolucion_de_la_ciencia_una_breve_trayectoria_historica)
- Arendt, H. (2007). *La condición humana*. Paidós.
- Artaud, A. (2011). *El teatro y su doble*. Ediciones Incógnita.
- Astacio, M. (2010). *¿Qué es un cuerpo?*. A parte Rei, (14), 1-4.  
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/cuerpoasta.pdf>
- Barragán, R. (2007). El eterno aprendizaje del soma: análisis de la educación somática y la comunicación del movimiento en la danza. *Cuaderno de música, artes visuales y artes escénicas*, (1), 105-159.  
<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/6442>
- Barnsley, J. (2008). *El cuerpo como territorio de rebeldía*. Universidad Nacional Experimental de las Artes.  
[https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2017/08/el\\_cuerpo\\_como\\_territorio\\_de\\_la\\_rebeldia.pdf](https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2017/08/el_cuerpo_como_territorio_de_la_rebeldia.pdf)
- Bainbridge, B. (2018). *The school for body-mind centering*. Movimiento Atlas.
- Bolívar, D. (2016). Euritmia: un camino experimental para la educación inicial. *Dialógica* (1), 34-60.
- Brennan, R. (1992). *El manual de la Técnica de Alexander*. Paidotribo.
- Byckling, L (2019). Michael Chekhov, Spirituality, and the Soviet Theatre. *Culture Crossroads*, 14 (1), 127-138.  
[https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/311382/CC\\_14\\_web\\_27.06.19\\_pages\\_127\\_138.pdf?sequence=1](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/311382/CC_14_web_27.06.19_pages_127_138.pdf?sequence=1)

- Camus, A. (1978). *El hombre rebelde*. Losada.
- Canal MIGALA. (2018). ¿Qué vas a hacer de tu vida? [Archivo de Video].  
 Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=7Zy0Avz6Qtw&lc=UgwLMEwtUGbD4sNCj4J4AaABAg>
- Canal RESAD. (14 de diciembre de 2011). GRAHAM DIXON: Técnica Chéjov [Archivo de Vídeo]. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=rukb1sQasS8&list=PLnI6g1qi6JMg-VB8EfNQfPgHH6LPnPBet&index=5&t=8s>
- Cañedo, R. (1996) Sección histórica. *Breve historia del desarrollo de la ciencia*, 4(3): 38-41.
- Castro, J., Uribe, M. (1998). La educación somática: un medio para desarrollar el potencial humano. *Educación Física y Deporte*, 20 (1), 31-43.
- Chalmers, D. (1996). *La mente consciente*. Gedisa editorial.
- Chéjov, A. (2003). *La gaviota*. Biblioteca Virtual Universal.  
<https://biblioteca.org.ar/libros/89791.pdf>
- Chéjov, M. (1991). *El mapa de Mijaíl Chéjov para una actuación inspirada. Sobre la técnica de actuación*. Alba ediciones.
- Chéjov, M. (2005). *The path of the actor*. Routledge.
- Chéjov, M. (1987). *Al actor sobre la técnica de actuación*. Editorial Quetzal.
- Daulte, J. (Ed.). (2012). *La vida es sueño de Pedro Calderón de la Barca*. Automáticos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1991). *¿Qué es la filosofía?*. Editorial Anagrama.
- Eisner, E. (2002). *El arte y la creación de la mente*. Espasa Libros.
- Fortin, S.; Vieire, A. & Tremblay, M. (2010). The experience of Discourses in Dance and Somatics. *Movimiento*, 71-91.
- Gabarró, M. (2013). *La euritmia y sus disoluciones. Las dimensiones del número en música y arquitectura*. [Tesis de grado doctoral para optar al título de arquitecto, Universitat

Internacional de Catalunya]

<https://www.tesisenred.net/handle/10803/113479#page=1>

Galí, N. (1999). *Poesía silenciosa, pintura que habla*. El acantilado.

Garre, S. (2003). *Sobre el sistema de actuación de Mijail Chejov*. Fundamentos.

Gómez, J. A. & Sastre, A. (2008) En torno al concepto de cuerpo desde algunos pensadores occidentales. *Hallazgos*, (9), 119-131.

Gómez, W. A. (2014), *Análisis Intrínseco de La Metamorfosis de las Plantas de Johan Wolfgang von Goethe*. [Tesis de grado para optar al título de Biólogo, Universidad de Antioquía]

González, O. (2017). *Bipolaridad y libertad en la filosofía de Rudolf Steiner*. Universitat de Barcelona.

Grotowski, J. (1975). Máscaras. *Lo que fue*, 39-46.

Hanna, T. (1988). *What is Somatics? Somatics*, 4-4 (1986), 4-8.

<https://www.sbm.nyuadim.com/wp-content/uploads/2020/07/What-Is-Somatics-Thomas-Hanna.pdf>

Horny, I. (2016). *Euritmia el arte del movimiento curativo*. Antroposófica.

Kasper, W. (1969). *Posibilidades de la experiencia de dios hoy*, 42 (1969), 329-349.

[https://seleccionesdeteologia.net/selecciones/lilib/vol9/34/034\\_kasper.pdf](https://seleccionesdeteologia.net/selecciones/lilib/vol9/34/034_kasper.pdf)

Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Fundamentos.

Nietzsche, F. W. (1882). *La gaya ciencia*. Librear.

Nietzsche, F. W. (2016). *Así habló Zaratustra*. Educar.

Mañay, A. (2016). *La euritmia en la comunicación no verbal de los niños y niñas de 4 a 5 años de la escuela educación general básica Julio Enrique Fernández de la parroquia Izamba, de Iturugua*. [Tesis de grado para optar al título de educadora Parvularia,

Universidad Técnica de Ambato]

<https://repositorio.uta.edu.ec/handle/123456789/23289>

McDermott, R. (2009). *The new essential Steiner*. Linoisfarne books.

Morales, P. (2009). *La euritmia como recurso pedagógico en la formación coral de niño y jóvenes en Venezuela*. [Tesis de grado magíster para optar al título de Músico, Universidad Simón Bolívar]

[https://renati.sunedu.gob.pe/bitstream/sunedu/952696/1/Morales\\_Daal\\_PJ.pdf](https://renati.sunedu.gob.pe/bitstream/sunedu/952696/1/Morales_Daal_PJ.pdf)

Myers, D. G. (2005). *Psicología - El pensamiento y el lenguaje*. Panamericana.

Renau, M. (2010). La Técnica de Alexander, una nueva voz en la didáctica de interpretación. *Puentes*, (9), 81-88.

Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX*. Artezblai SL

Rusique, G. (2019). *La euritmia, como estrategia didáctica: el ritmo en la música como proceso de formación de bandas musicales juveniles*. [Tesis de grado magíster para optar al título de educador, Universidad Militar Nueva Granada]

<https://repository.unimilitar.edu.co/handle/10654/32838>

Sever, P. E. A. (1888). *Goethe's und Knebel's Briefwedfel*. Barbaro College Libraro.

Solomon, R (2002). *Michael Chekhov and his approach to acting in contemporary performance training*. [Tesis de grado magíster para optar al título de artes teatrales, The University of Maine]

<https://digitalcommons.library.umaine.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1642&context=etd>

Stanislavski, K. (1936). *Un actor se prepara*. Espuela la Plata.

Steiner, R.(2017). *¿Cómo se adquiere el conocimiento de los mundos superiores?* Editorial Rudolf Steiner.

Steiner, R. (2008). *Teosofía*. Colección Antroposofía.

- Steiner, R. (1999). *La filosofía de la libertad*. Editorial Rudolf Steiner.
- Steiner, R. (1995). *Los enigmas de la filosofía*. Editorial Rudolf Steiner.
- Steiner, R. (1924). *El arte de la interpretación, la escena y la producción*. Editorial Rudolf Steiner.
- Steiner, R. (1986). *El arte y la ciencia del arte*. Epidauro Editora.
- Steiner, R. (2005). *Euritmia arte del movimiento*. Editorial Antroposófica.
- Steiner, R. (2010). *La ciencia de Goethe*. Creative Commons.
- Spiegelburd, R. (Ed.). (2006). *Sarah Kane: Ansia. 4.48 Psicosis*. Losada. Unamuno, M. (Ed.). (2008). *Medea: Lucio Anneo Séneca*. Gráficas Gaspar.
- Vallespir, C. (2005). *Hacia una espiritualización de la materia a través de la arquitectura, estudio y aplicación del método eurítmico de Rudolf Steiner como herramienta para la observación y creación arquitectónica, en conversación con las de la modernidad*. [Tesis de grado doctoral para optar al título de arquitecto, Universidad Politécnica de Cataluña]
- <https://www.tdx.cat/handle/10803/6820#page=1>
- Zimmermann (2020). *Euritmia Bosquejo de un nuevo arte*. Antroposófica.

## ANEXOS

### Anexo 1. Flyer de la convocatoria



**Convocatoria**  
Desde la euritmia al teatro:  
laboratorio de tesis

Estamos en busca  
de seis estudiantes de teatro  
que estén a partir  
de su segundo año de estudio  
hasta recién egresados(as).

Este laboratorio es para  
todas las personas que estén  
interesados(as) o les gustaría saber  
sobre el trabajo del arte del movimiento,  
la educación somática  
y la técnica de Mijaíl Chéjov.

\*Mayor detalle de la convocatoria en la descripción.



## Anexo 2. Cuestionario inicial

Nombre

5 respuestas

Carla Condori

Sol de María Nacarino Bardales

Franco

Diana Cornetero

Gianella

1)

Edad

5 respuestas

19 años

22

25

24

20

2)

---

Nivel de estudio en el que se encuentra

5 respuestas

primer año terminado

Décimo ciclo

Licenciado en teatro Facultad de Artes Escenicas

segundo año

5to ciclo

3)

¿Qué tipo de entrenamiento o técnica acudes para tu training actuaral?

5 respuestas

Sistema Stanislavski y hace poquito tuve un acercamiento a la pedagogía de Lecoq.

La técnica de Laban, de Stanislavski y de Lecoq, principalmente.

Siempre acudo a Melsner y a algunos movimientos de Lecoq. Además de mi formación profunda de la pupp en relación a la acción según Stanislavski

Respiración y movimiento. Desde las ideas e información que están concebidas en mi mente, voy hacia la atención de mi cuerpo y como este puede explorar las posibilidades al moverse y reconocerse desde esa información para la creación y composición.

Yoga y cardio progresivo

4)



### ¿Cómo asumes el trabajo con tu cuerpo?

5 respuestas

el uso de mi cuerpo; mas no era consciente de lo que nacia con este. siento que el trabajo responsable con mi cuerpo empezó hace unos 3 o 4 años. Ya sea por ser estudiante de teatro y los años de formación en ballet, ahora comprendo un poco más y estoy en esa búsqueda de mi instrumento como medio de expresión. Me fascina comunicar a través del movimiento.

Considero que mi forma de construir un personaje y de acercarme a una escena es, principalmente, desde la exploración física y los impulsos corporales como base. Además, tengo un entrenamiento físico diario para mantener una buena disposición corporal ante el trabajo.

Por el momento la manera en que trabajo mi cuerpo es a traves de la meditación y estiramientos. No he estado enfocado en tener un cuerpo tonificado, sino en tener consciencia de mi cuerpo que me permita abrirme a emociones al momento de actuar.

Tenemos un vínculo. He explorado y conocido mi cuerpo desde diversas disciplinas artísticas que me han permitido reconocerle a una manera más personal e interna. Sus posibilidades de creación, la aceptación dentro de ellas y la conexión, que desde lo anteriormente mencionado, me han permitido asumir mis procesos desde la exploración y reconocimiento corporal.

Lo escucho y trato de fluir con el

5)

### ¿Alguna vez has escuchado o trabajado con la euritmia?

5 respuestas



6)

Si tu respuesta fue Si: ¿Podrías describir qué sabes de ella o cómo lo has experimentado? Si tu respuesta fue No: ¿Podrías comentar qué piensas que podría ser o qué expectativas generan en ti?

5 respuestas

Mis conocimientos sobre la eurtmia son muy vagos. Me enteré de su existencia cuando se me habló sobre este laboratorio. Por ahora sé que es un arte del movimiento y que no debe confundirse o limitarse a "es un baile". Comprendo que la eurtmia nace a través de la antroposofía, y que ésta fue fundada por Rudolf Steiner. Así también, mis conocimientos sobre Steiner son limitados. Nunca he trabajado con la eurtmia; así que, estoy emocionada y curiosa por esta nueva experiencia (tanto teórica como práctica). Siento que podré conocer otra forma de trabajar y de ser más consciente con mi cuerpo, lo que podría acercarme/descadenar una introspección.

Si busqué un poco en google cuando se me comentó y vi imágenes. Y lo único que sé o pienso que es, es que es una forma de arte con la cual se expresa la belleza a partir del cuerpo. No sé, pero me suena a algo como el ballet que tiene una estética de lo bello bien establecido o marcado. Podría ser parecido a una danza creo.

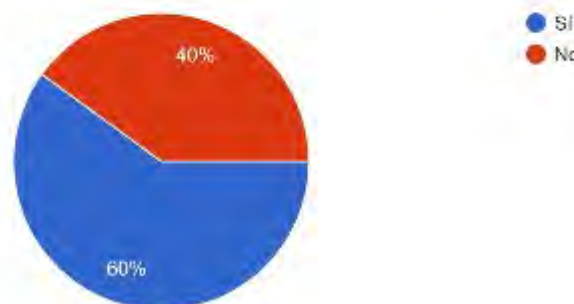
Me da mucha curiosidad y emociona conocer nuevos conceptos que abren puertas a posibilidades de creación, compartir y conocimiento.

Trabajar con el ritmo de cada uno.

7) Nunca había escuchado sobre la eurtmia, pero la relaciono con el movimiento y el trabajo corporal, por

¿Alguna vez has escuchado o trabajado con la educación somática?

5 respuestas



8)

Si tu respuesta fue Si: ¿Podrías describir qué sabes de ella o cómo lo has experimentado? Si tu respuesta fue No: ¿Podrías comentar qué piensas que podría ser y qué expectativas generan en ti?

5 respuestas

Comprendo la educación somática como un balance o una integración de mente - cuerpo para un instrumento vivo y movimientos conscientes. Es como el despertar de la conciencia corporal. Lo que me gusta es esa búsqueda dónde la mente no es más que el cuerpo, aunque he de admitir que tengo mis momentos de "menos mente, más cuerpo". Me he relacionado, escuchado y hablado de la educación somática gracias al ballet y clases de danza contemporánea. He tenido profesoras que me han motivado a no sólo hacer por hacer, sino ser consciente de lo que voy a hacer y tratar de despertar/buscar una escucha interna. Siento que hay muchísimo por aprender, ya sea con nuestro cuerpo y cómo éste se relaciona con y a partir de otros. Yo me siento feliz de saber que en este laboratorio voy a poder experimentar, curiosear, ampliar mis conocimientos y acercarme más a mi instrumento.

Solo he escuchado que en la especialidad de danza llevan cursos de somática. Creo que busca que quienes la realicen mejoren personalmente a partir de dinámicas corporales. Siempre he ligado la educación somática al yoga, pero no estoy seguro si va por ahí.

No he trabajado precisamente con el término "Educación somática" pero se que somatizar significa la reacción del cuerpo a estímulos/procesos internos o externos que tal vez no estén tan conscientes o que desde la conciencia causan un efecto

Creo que si he escuchado pero no estoy muy segura. Un trabajo que implica conectar con tu propio

9)



### **Anexo 3. Cronograma del laboratorio**

<https://docs.google.com/document/d/1Q007qLA1qawfF30EJt8mn1Ei9vtDMCieFODD9vPwrVk/edit?usp=sharing>



#### **Anexo 4. Protocolo de bioseguridad**

<https://docs.google.com/document/d/1BPwwTnvQGJ0tkN4TJUUpGdBQCOdyZVXQ00xLq8ioXZSs/edit?usp=sharing>



## **Anexo 5. Textos dramáticos para el laboratorio**

<https://docs.google.com/document/d/1W1gAbTOyjbTec3oBIS-1Vxq230wT->

[FI9AQIkScLNfHk/edit?usp=sharing](https://docs.google.com/document/d/1W1gAbTOyjbTec3oBIS-1Vxq230wT-FI9AQIkScLNfHk/edit?usp=sharing)



## **Anexo 6. Rúbricas de evaluación**

### **1) Rúbrica para los participantes**

<https://docs.google.com/document/d/14C-lraxi6M-gc0VwIWEiR-87zFCaDBQLGRDrqBKPpxA/edit?usp=sharing>

### **2) Rúbrica para el tesista**

[https://docs.google.com/document/d/1MWjXmyNBrosCf5\\_U5Id5mYHG1XOcKujR-OaRlwOpP9is/edit?usp=sharing](https://docs.google.com/document/d/1MWjXmyNBrosCf5_U5Id5mYHG1XOcKujR-OaRlwOpP9is/edit?usp=sharing)



## **Anexo 7. Bitácoras y rúbricas de evaluación**

### **1) Sol**

<https://drive.google.com/drive/folders/17kmTfkfC9-iHaotkslayDgRemBKSjhGM?usp=sharing>

### **2) Franco**

[https://drive.google.com/drive/folders/1ON4tH\\_aRDbCgAgRE0q9LDITKdA9Z1wfx?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1ON4tH_aRDbCgAgRE0q9LDITKdA9Z1wfx?usp=sharing)

### **3) Gianella**

[https://drive.google.com/drive/folders/1z4OEKYgGhieWW7gfZoe7G2m33\\_y7GFW?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1z4OEKYgGhieWW7gfZoe7G2m33_y7GFW?usp=sharing)

### **4) Carla**

[https://drive.google.com/drive/folders/1upoLPwkVH1TXr45WSTvp8YiIv-wX4\\_cv?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1upoLPwkVH1TXr45WSTvp8YiIv-wX4_cv?usp=sharing)

### **5) Diana**

[https://drive.google.com/drive/folders/1gIS21mbpZVVuvH-bfIGKyXKI\\_RuW1EFd?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1gIS21mbpZVVuvH-bfIGKyXKI_RuW1EFd?usp=sharing)

### **6) Darsi**

[https://drive.google.com/drive/folders/1Wuq0JMxgLZFSUMjiTJln9VzNM939\\_CpZ?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1Wuq0JMxgLZFSUMjiTJln9VzNM939_CpZ?usp=sharing)

### **7) Lucky**

[https://drive.google.com/drive/folders/1e2OcTRWbl3YmAZyA08yPyrXh\\_0IpxidL?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1e2OcTRWbl3YmAZyA08yPyrXh_0IpxidL?usp=sharing)



**Anexo 8. Muestra final del laboratorio**

<https://drive.google.com/file/d/1G04BHCTqf89uhQ0pkOaDnOKJOvjzsQqc/view?usp=sharing>

g



## **Anexo 9. Entrevistas y transcripciones**

### **1) Entrevista sobre la Técnica de Chéjov a José Miguel Arbulú**

[https://drive.google.com/drive/folders/1G-](https://drive.google.com/drive/folders/1G-Q7Pm0nrJ7jlzxdofV3ZuPUaqkIUz1s?usp=sharing)

[Q7Pm0nrJ7jlzxdofV3ZuPUaqkIUz1s?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1G-Q7Pm0nrJ7jlzxdofV3ZuPUaqkIUz1s?usp=sharing)

### **2) Entrevista sobre la euritmia a Yessy Herrera**

[https://drive.google.com/drive/folders/1g9ny5pVOiI4pjlzGvbrJR9LIGLbMWP\\_?usp](https://drive.google.com/drive/folders/1g9ny5pVOiI4pjlzGvbrJR9LIGLbMWP_?usp=sharing)

[=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1g9ny5pVOiI4pjlzGvbrJR9LIGLbMWP_?usp=sharing)

### **3) Entrevista sobre educación somática a Carola Robles**

[https://drive.google.com/drive/folders/1HMzItpZXydSwosJ1tLrHqMS6FwW\\_GAX4](https://drive.google.com/drive/folders/1HMzItpZXydSwosJ1tLrHqMS6FwW_GAX4?usp=sharing)

[?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1HMzItpZXydSwosJ1tLrHqMS6FwW_GAX4?usp=sharing)



## **Anexo 10. Registro fotográfico**

### **1) Sesión 1**

[https://drive.google.com/drive/folders/1WQXqMG8sqjVCDFILWom\\_dQeuTmkVyNT?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1WQXqMG8sqjVCDFILWom_dQeuTmkVyNT?usp=sharing)

### **2) Sesión 2**

<https://drive.google.com/drive/folders/1o5hgnzkYw7rLMwMR-1UASJ7HisMSV1B8?usp=sharing>

### **3) Sesión 3**

<https://drive.google.com/drive/folders/1JJe7MAf97hWIC0WnForyEq21teNed2?usp=sharing>

### **4) Adicionales**

[https://drive.google.com/drive/folders/1pw7\\_GgjFXUBu9esnhi\\_8nyh2\\_gIHx7pu?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1pw7_GgjFXUBu9esnhi_8nyh2_gIHx7pu?usp=sharing)

