

## **Cuerpo: presencia y transitoriedad**

**Marcelo Andrés Comandú**

Universidad Nacional de Córdoba – UNC, Córdoba, Argentina

**RESUMEN – Cuerpo: presencia y transitoriedad** – Concebimos la presencia como acontecimiento que se sitúa *en* el cuerpo y *entre* los cuerpos. En el trabajo de hacer/se presente, el *performer* construye un cuerpo-territorio de habitabilidad/inter-penetración de estados, acciones, pensamientos, voces, sonoridades; cuerpo-espacio de recorridos múltiples, replegado y proyectado desde su propia existencia/subjectividad, extendido en otras materias y expuesto a la relación con otros cuerpos/sujetos/objetos. Pensamos el cuerpo del *performer* como *cuerpo intenso, extendido, dilatado*. Abordamos estas categorías desde diversas prácticas y conceptualizaciones sobre cuerpo y acontecimiento, a los fines de reflexionar en torno a la constitución/construcción de la presencia en *performance*.

Palabras-clave: **Cuerpo. Presencia. Performer. Acontecimiento. Intensidad.**

**ABSTRACT – Body: presence and transience** – We conceive presence as an event that takes place *in* the body and *among* the bodies. In the work of making themselves present, the performer creates a territory-body of habitability/inter-penetration of states, actions, thoughts, voices, sonorities; a body-space with multiple trajectories, withdrawn and projected from its own existence/subjectivity, extended in other matters and exposed to other bodies/subjects/objects. We regard the performer's body as an *intense, outstretched, and expanded body*. We deal with these categories from the standpoint of various practices and conceptualizations of *body* and *event*, in order to reflect on the constitution/construction of presence in performance. Keywords: **Body. Presence. Performer. Event. Intensity.**

**RÉSUMÉ – Corps: présence et fugacité** – Nous concevons la présence comme un événement situé à la fois *dans* le corps et *entre* les corps. Dans le travail de se faire présent, le *performer* construit un corps-territoire d'habitabilité/interpénétration d'états, d'actions, de pensées, de voix, de sons; un corps-espace d'itinéraires multiples, replié et projeté à partir de sa propre existence/subjectivité, étendu à d'autres matières et exposé à la relation avec d'autres corps/sujets/objets. Le corps du *performer* est pensé comme un *corps intense, étendu, dilaté*. Ces catégories sont abordées à partir de diverses pratiques et conceptualisations du corps et de l'événement, afin de réfléchir sur la constitution/construction de la présence en *performance*. Mots-clés: **Corps. Présence. Performer. Événement. Intensité.**

Observamos el cuerpo como espacio y concebimos la presencia como acontecimiento que se sitúa/sienta<sup>1</sup> *en* el cuerpo y *entre* los cuerpos. En el trabajo de hacer/se presente o presentificar/se, el performer<sup>2</sup> construye un cuerpo-territorio de habitabilidad/inter-penetración de estados, acciones, pensamientos, voces y sonoridades; habilita un cuerpo-espacio de recorridos múltiples, replegado y proyectado desde su propia experiencia/existencia/subjetividad, extendido en otras materias y expuesto a la relación/intercambio con otros cuerpos/sujetos/objetos. Pensamos el cuerpo del performer como *cuerpo extendido* (Baiocchi, 2007) constituido por interioridad/es, apariencia/s, otredad/es e invisibilidad/es, aspectos interpenetrados y co-actuales en la constitución de la presencia que acontece.

Construir presencia en performance implica entonces un trabajo, una producción compleja que el performer articula *in situ*, en el propio acontecimiento de su acción/presentación. Mas, ¿podemos decir que la presencia del performer se construye, cuando la misma se concibe como juego de tensiones, fuerzas de variación constante, intensidades en devenir?

Julia Lavatelli observa que las prácticas teatrales actuales “[...] convocan al cuerpo en eso que tiene de inasible, en eso que resiste toda apropiación significativa, y que, como pura variación, es irreductible a la estructura” (Dubatti, 2008, p. 145).

Al respecto nos interesa particularmente el pensamiento del filósofo Gilles Deleuze al sostener que “en Arte [...] no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas” (Deleuze, 2004, p. 63).

### **Cuerpo Intenso/intensivo**

Gilles Deleuze toma el concepto propuesto por Antonin Artaud de *cuerpo sin órganos* para abordar la función mutable de los cuerpos en las pinturas del artista Francis Bacon. Según el filósofo, el *cuerpo sin órganos*

[...] se opone menos a los órganos que a esa organización de los órganos que se llama organismo. Es un cuerpo

intenso, intensivo. Está recorrido por una onda que traza en el cuerpo niveles o umbrales según las variaciones de su amplitud. Así, pues, el cuerpo no tiene órganos, pero sí umbrales o niveles (Deleuze, 2004, p. 51).

Situado en la categoría *sin órganos*, el cuerpo adquiere la capacidad de transformarse/deformarse según las intensidades/fuerzas que lo atraviesan, y sus partes/órganos devienen polivalentes y transitorios, según la existencia intensiva del cuerpo en un plano diferente al de su organicidad, “porque el organismo no es la vida, la aprisiona” (Deleuze, 2004, p. 52). En este plano, el cuerpo se experimenta *otros cuerpos*, intenta la disolución de sus fijaciones identitarias y percibe su mutabilidad.

El actor propuesto por Antonin Artaud no estructura acciones significantes, sino detona fuerzas ocultas, conecta niveles transitorios de intensidad. Para Antonin Artaud

[...] el teatro es la vía de reconexión con el “manas”, con las fuerzas vitales del universo...jeroglífico de la otredad fundamental (a la que el hombre occidental ha dado la espalda) y un espacio hierofánico (de presentificación de lo sagrado) que viene a des-estructurar las formas de organización de la sociedad burguesa (el materialismo, el racionalismo, el psicologismo, las estructuras de la sensibilidad entumecida, la visión del mundo establecida) (Dubatti, 2008, p. 221).

Desde esta perspectiva, la otredad se encuentra en la propia corporeidad. Las fuerzas atraviesan lo corpóreo y lo deforman/transforman, modificando sus estructuras y fijaciones. El *cuerpo otro* es la potencia de todo cuerpo *extendido* o *abierto* al flujo de intensidades.

El antropólogo Adolfo Colombres observa que en rituales tradicionales

[...] la indumentaria ritual, [...] conforma una tercera piel, una piel excepcional, que más que disfrazar transforma al individuo en otro ser, pues en ese momento siente como propia la identidad asumida. En cierto modo su cuerpo deja de pertenecerle, se mueve y produce signos desde otro punto de articulación con el mundo (Colombres, 2004, p. 113).

En la danza *butoh*<sup>3</sup> es usual que el performer apele a presencias ocultas o no-visibles, para convocar aquellas fuerzas de pura variación intensiva que danzan en su cuerpo. Dice Isamu Osuka, líder del grupo *butoh* Byakko-sha radicado en Berlín: “Os espíritos de nossos ancestrais servem como catalizadores com os quais podemos entender os mistérios do corpo” (Baiocchi, 1995, p. 107). Observamos, en este caso, que el cuerpo del performer se construye en la simultaneidad de tiempos, es un cuerpo-espacio habitado por antepasados, como el espíritu de la madre muerta danzando en el cuerpo de Kazuo Ohno. Este cuerpo se reconoce como *otros cuerpos* e intenta la disolución de su identidad fija. El cuerpo se percibe a sí mismo como materia mutable. El performer muta, presta su materia a un *devenir* que rechaza ideas de posesión o pertenencia. Los muertos danzan en un espacio de tensión entre su mundo y el mundo de los vivos, entre la materia orgánica y lo inorgánico que cobra presencia en el cuerpo del performer al intentar danzar aquello no visible u oculto. Podemos ver que, en estrecha vinculación con el concepto artaudiano/deleuziano de *cuerpo sin órganos*, el performer *butoh* presenta un cuerpo abierto al flujo de intensidades que lejos de pertenecer a un mundo interior y personal, transitan en un espacio conector que rechaza nociones como adentro o afuera. El espacio no se diferencia según las categorías interior o exterior que provocan parálisis y detienen el movimiento que torna vivo al cuerpo. El cuerpo del performer funciona como lugar de tránsito y de pasajes, como escenario de intensidades que se organizan y desorganizan en estado de intercambio. En su equilibrio precario el cuerpo es materia vulnerable y lo extra-ordinario se materializa en un cuerpo abierto y en mutación.

### **Cuerpo Presente/dilatado**

La visión del cuerpo como *campo de fuerza* o *campo energético* ha sido extensamente desarrollada en las ciencias y prácticas orientales. En sus estudios de Antropología Teatral, Eugenio Barba<sup>4</sup> apela particularmente a estas prácticas con

el intento de responder al interrogante en torno a los modos en que la fuerza o energía que anima el cuerpo del performer puede ser trabajada. Como resultado de su pesquisa transcultural, Barba sistematiza una serie de procedimientos que se desarrollan a un nivel técnico pre-expresivo.

Este nivel pre-expresivo es definido por Franco Ruffini como

[...] el nivel en el que el actor construye y “gesticula” su propia presencia en escena, independientemente y antes (en sentido lógico) de sus finalidades y sus resultados expresivos... Lo pre-expresivo, pudiendo ser físico, se articula también a través de una dimensión mental... podemos decir que la presencia escénica se une a un cuerpo dilatado y a una mente dilatada en recíproca interdependencia (Barba, 1990, p. 70).

Eugenio Barba observa que uno de los principios fundamentales a tener en cuenta para el desarrollo del performer en el estadio *pre-expresivo* se vincula a los procesos energético-corporales. De este modo, el trabajo sobre la energía se convierte en un pilar para el entrenamiento y la construcción de un cuerpo para la escena. El performer desarrolla en su cuerpo una serie de oposiciones entre retención y descarga, movimiento y condensación, que operan una transformación en las tensiones corporales hacia una construcción extra-cotidiana del cuerpo. El *bios-escénico* se produce gracias a la *dilatación* que se opera en el cuerpo al poner en juego intensidades en tensión que danzan en un constante estado de variación (aún en aparente quietud) y que amplían/intensifican su presencia.

Desde esta perspectiva, la redistribución de la energía corporal y la activación y toma de contacto con el *hara*<sup>5</sup> o centro vital es un procedimiento básico en la preparación del performer. Para la redistribución del flujo energético es necesaria la relajación y apertura de espacios corporales que posibilitan la circulación de fuerzas que recorren la columna vertebral, potenciando la presencia de todo el cuerpo a través de la pulsión de los centros del coxis y la coronilla, extremos y extensiones opuestas de la columna vertebral que proyectan el cuerpo en su eje vertical a modo de tensiones vitales

que danzan en un juego de opuestos en complementación. El *hara* se percibe como un centro de energía que concentra y potencia las fuerzas corporales reflejadas en la presencia, el movimiento y el sonido.

### Cuerpo Extendido/pentamuscular

En los estudios del *Taanteatro*<sup>6</sup> sobre cuerpo y performance, la artista brasilera Maura Baiocchi propone el concepto de *cuerpo extendido*, representado por medio de un esquema pentamuscular (conformado por cinco musculaturas).

Dice Baiocchi:

Refere-se a um esquema simples que elaborei para nos ajudar a compreender melhor a nossa estrutura psicofísica. Essas “musculaturas” se intercomunicam e interagem. São visíveis ou invisíveis ou visíveis e invisíveis ao mesmo tempo (Baiocchi, 1997, p. 14).

Las musculaturas propuestas son: *interna, aparente, transparente, extranjera y absoluta*. Estas cinco musculaturas extienden el cuerpo más allá de sus límites físicos y aspectos puramente materiales (musculaturas *interna y aparente*) También constituyen el cuerpo todas aquellas funciones de la psiquis como mente, pensamiento, intuición, sueños; incluyendo los conceptos de alma y ego (musculatura *transparente*); lo Absoluto o la energía sin forma y sin modo, generadora y destructora de todo lo que existe, imposible de ser explicada por el pensamiento lógico (musculatura *absoluta*) y todo aquello que está inmediatamente después de la piel, lo que nos rodea: la naturaleza, las otras personas, los objetos animados e inanimados (musculatura *extranjera*) (Baiocchi, 1997).

Estas musculaturas interaccionan y co-existen en interpenetración.

Según Baiocchi

Entendemos o corpo como um acumulador, transformador e condutor de voltagem ou energia psicofísica. Todo aquilo que o corpo de um artista ou de qualquer ser humano produz são formas de energias ou energias com formas (concretas ou abstratas). Forças magnéticas que

se atraem-contragem ou se repelem-expandem. Assim, a qualidade da estrutura de um indivíduo (aglomerado atômico) se sustenta a partir da qualidade da inter-relação ou tensão que ele é capaz de desenvolver em si e com o fora de si ou com o mundo circunstancial no qual se insere (Baiocchi, 1997, p. 13).

Aplicando el concepto de *cuerpo extendido* directamente al trabajo en performance, podemos inferir que el performer desarrolla un *training* con el objetivo de ejercitar su capacidad *tensiva* y construir su *trama performativa* poniendo en tensión las líneas de fuerza que en el interior del espacio escénico son a la vez materia de la performance y cuerpo del performer, pues todo lo que está en circulación conforma el campo *pentamuscular* que lo constituye.

### El Devenir Vocal

Para Baiocchi la voz y la palabra deben ser entendidas como *resonancias melódicas* del *cuerpo extendido pentamuscular*. La artista considera necesario “[...] investigar e perceber a voz como um fenômeno pertencente a um conjunto bom mais amplo, como o conjunto pentamuscular” (Baiocchi, 1997, p. 21). En esta propuesta, la voz no está al servicio de una representación psicológica de sentimientos y emociones, por el contrario, las prácticas vocales pentamusculares proponen “[...] explorar o som e a palavra como vibrações concretas que emanam do corpo todo, restaurando-os como dança e poesia dos sentidos” (Baiocchi, 1997, p. 21).

Por otro lado, Eugenio Barba observa cómo la concepción de *cuerpo dilatado* construye la voz como una extensión de sí, como un devenir extensivo de la corporalidad. Según el investigador, “[...] el cuerpo es la parte visible de la voz y puede verse dónde y cómo nace el impulso que se convertirá en sonido y palabra. La voz es cuerpo invisible que obra en el espacio” (Ruiz Lugo, 1993, p. 558).

A nivel técnico vocal, existen ejercicios específicos diseñados para percibir cómo el estado corporal determina los procesos de emisión vocal. A modo de ejemplo podemos citar un procedimiento de entrenamiento que se realiza a través de la

colocación de varas cilíndricas de madera perpendicularmente y transversalmente a la columna vertebral, descargando el peso del cuerpo sobre las mismas, colocadas en el piso, de frente y de espaldas. El objetivo es relajar la musculatura en contacto con el objeto (de material duro) y abrir espacios entre las vértebras y articulaciones, así como distender los espacios entre esqueleto y musculatura profunda. La apertura de espacios posibilita una mayor injerencia del cuerpo como totalidad en la producción vocal y libera las capacidades respiratorias y de emisión, distendiendo también diafragma, músculo clave en la respiración y producción de la voz. Durante el desarrollo de estos ejercicios, el performer realiza una serie de procedimientos respiratorios y vocalizaciones, descubriendo las relaciones entre la voz y los espacios corporales, cómo estos determinan las cualidades de la emisión vocal.

En general, las prácticas influenciadas por concepciones orientales conciben una relación directa *entre* devenires vocales y procesos energético-corporales. Diversos tipos de entrenamiento ponen el acento en las transformaciones de la materia sutil no-visible o energía que se expresa/visibiliza en manifestaciones corporales concretas de acuerdo al individuo y su grado de percepción y sensibilización.

Según el cantante y maestro chino Stephen Chun-Tao Cheng, el proceso de redistribución energética es imprescindible para una buena vocalización y propone una práctica de *recogimiento del sonido* hacia el *hara*, en simultaneidad con la espiración y la emisión sonora al cantar y al hablar.

Al espirar y llevar la respiración hacia arriba (yang) debería imaginar que está recogiendo el sonido (ying). Al pensar que está usted recogiendo – que claramente es lo opuesto de su espiración – se aplica la filosofía taoísta fundamental de la interrelación de las fuerzas opuestas (Cheng, 1995, p. 29).

Este procedimiento alivia las tensiones en la garganta y proporciona un buen funcionamiento del diafragma sin necesidad de su control voluntario. Según los fundamentos de su técnica, el sonido debe ser recogido hacia el *tan-tien* a través de la creación de una línea circular imaginaria que entra al



cuerpo por el centro ubicado en el entrecejo y se deposita en el *hara* para volver a salir al exterior y reingresar en un *continuum* de flujo energético comprometido en la emisión.

El contacto profundo con el *tan-tien* o centro vital produce una unificación de voz y cuerpo, la percepción de un todo orgánico en que el actor vivencia su voz como intensidad corpórea<sup>7</sup>. Esta intensidad no sólo refleja las fuerzas físicas implicadas en el sonido y la vocalidad, sino también los aspectos pentamusculares inherentes al campo del psiquismo y la emocionalidad.

La Dra. Silvia Davini propone que “[...] el cuerpo en performance se constituye en lugar de confluencia de las dimensiones acústica y visual” (Davini, 2007, p. 86). Esta afirmación nos posiciona en un espacio des-territorializante de los bloques disciplinares en torno a la corporalidad y la vocalidad, abordando el cuerpo desde las esferas sonora/acústica y plástica/visual en interpenetración, tanto desde el lugar de la producción como de la recepción.

### **En Contra de la Fijación**

Ejercitaciones desafiantes y cambios sustanciales en las formas de pensar el cuerpo y sus relaciones suscitan variaciones, alteridades productivas. El performer necesita de conceptos y prácticas que lo ayuden a des-automatizar los estereotipos corporales. Para ello se hace imprescindible trabajar en el sentido de cuestionar las formas habituales en que se construyen las expresiones y sus mecanismos de recurrencia, remover las fijaciones que las sujeciones culturales y los procedimientos expresivos hacen adoptar a los cuerpos.

El *Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento de Fedora Aberastury*<sup>8</sup>, creado en Argentina, trabaja específicamente con el objetivo de deshacer las organizaciones fijas del cuerpo, deshacer para dejar emerger *otro cuerpo* debajo del cuerpo. Pautas para deshacer el gesto estereotipado del rostro, deshacer bloqueos en las conexiones entre espacio interior y espacio exterior o deshacer fijaciones articulares, es decir, deshacer modos de representación que hacen al cuerpo reproducir construcciones fijas de organización para la vida y

para la escena, habilitan al practicante a un re-posicionamiento de su corporeidad. Debemos tener en claro que deshacer no implica abandonar/se. En el sentido contrario, deshacer las pautas fijas de organización del cuerpo permite al performer encontrar nuevas fuerzas/intensidades para el movimiento.

En este sistema, el pensamiento se corporiza, construye al cuerpo gracias a sus funciones de vibración que actúa y participa en el origen mismo del movimiento. Aberastury sostiene que

[...] con la paciencia podemos habilitarnos de una capacidad de atención con la cual podremos desarrollar una fuerza particular desde nuestro cerebro, para generar energía con cada palabra de nuestro pensamiento (Miguel, 2001, p. 156).

El concepto de fuerza atraviesa toda la práctica, fuerza que no se sustenta en la acción del músculo, sino en la energía que lo mueve desde el pensamiento y la conciencia. En este sentido, el silenciamiento y la relajación son estados activos. Relajar para encontrar la fuerza y silenciar para mover son pautas fundamentales. El sistema intenta la activación de centros desde donde esta fuerza habita y recorre el cuerpo como una geografía. La activación de estos centros y la apertura de espacios en las articulaciones posibilitan ese recorrido.

El trabajo de conexión energético-corporal propuesto por *el Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento de Fedora Aberastury*, requiere un trabajo de atención y contacto con el entorno. Esto asegura una presencia del cuerpo que, a pesar de su intenso movimiento a nivel de los espacios internos, también se concibe como exterioridad y como movimiento *entre* el juego de tensiones que lo dilatan.

Según Deleuze

[...] siempre hay una frontera, una línea de fuga o de fluencia, aunque no se vea, aunque sea, como es, lo menos perceptible [...] Hay toda una micropolítica de las fronteras que se opone a la macropolítica de los grandes conjuntos. Sabemos cuando menos que es ahí donde ocurren las cosas, en la frontera (Deleuze, 1990, p. 74).

## Construcciones Transitorias y Constitución de la Presencia

Desde la *lógica de tensiones/conexiones* presentada en este artículo, la presencia se constituye en continua variación. Atento a sus procesos íntimos y al mundo circundante en que se extiende su cuerpo pentamuscular, el performer intenta una presencia sensible, sometida a los elementos visibles/invisibles que habitan el espacio-tiempo y conforman el cuerpo de la performance. El trabajo consiste en re-descubrir las relaciones, transitar el espacio liminal entre objeto construido y su de-construcción, disponer el cuerpo como territorio habitado/atravesado en un plano intensivo que se construye transitorio/efímero.

Pensar la constitución de *presencia en performance* bajo el modelo de estructuras/construcciones transitorias, habilita al performer a la percepción de sí en el acto de hacer/se y construir/se desde una dimensión intensiva y efímera. La presencia del cuerpo se destruye para volver a construirse transitoriamente en un movimiento sin solución de continuidad y en devenir. Según esta perspectiva, todo acto conlleva desestructura/destrucción a la vez que estructuras y construcciones transitorias. En el proceso de variación e intercambio planteado, el cuerpo no se construye/estructura *uno* invariable, el cuerpo se construye *otros cuerpos* según el juego de tensiones que lo constituyen en el instante expresivo.

## Notas

<sup>1</sup> En sus estudios de Filosofía del Teatro, Jorge Dubatti desarrolla el concepto “sentar” (tomado de Mauricio Kartún) como acto de creación que da origen al ente-acontecimiento y sienta un espacio-tiempo de habitabilidad (Dubatti, 2010). Este concepto se propone como una tercera vía superadora de la polaridad entre los conceptos de “presentación” y “representación” y pone el acento en la función ontológica del arte.

<sup>2</sup> Utilizamos la categoría *performer* para referirnos al sujeto artístico que acciona/interviene corporalmente una situación artística/escénica y que en su hacer la construye.

<sup>3</sup> A fines de la década del 50, los artistas pioneros del *butoh* buscaron nuevas formas de danzar, diferentes a las expresiones tradicionales japonesas *Noh* y *Kabuki*. Fuertemente influenciados por el expresionismo alemán, pero del que también buscaron diferenciarse, investigaron formas propias de intervenir el cuerpo, desde una no sistematización, un “no estilo” que los condujo a otra danza: el “*Ankoku butoh*” (*Ankoku buyoh* en sus primeras acepciones) traducido como “Danza de la oscuridad” o “Danza de las tinieblas”. Esta danza es llevada a escena por primera vez por Tatsumi Hijikata, en Japón, en el año 1959. Sus propuestas eran extrañas a la escena japonesa y estaban fuera del código tradicional. Desde sus primeras escenificaciones, el *butoh* se identificó con el espíritu revolucionario de las experimentaciones artísticas de las vanguardias. Actualmente el *butoh* ha explotado en expresiones diversas, dentro de una ecléctica corriente denominada *Neo-butoh*. Entre las más conocidas por estas latitudes, las propuestas de Katsura Kan y Ko Murobushi, el *Butoh-Ma* de Tadashi Endo o las innovaciones de Minako Seki (algunos de ellos residentes en Europa) plantean prácticas singulares desarrolladas en sus investigaciones personales. Desde fines de los 80s, bailarines latinoamericanos se sumergen en el aprendizaje del *butoh* como experiencia transformadora hacia otras expresiones.

<sup>4</sup> Eugenio Barba ha dado continuidad a la línea de investigación antropológica transcultural impulsada por su maestro Jerzy Grotowsky, y ha realizado importantes aportes al estudiar el cuerpo en expresiones escénicas de culturas y tradiciones diversas. Su trabajo se centra en el ISTA (Internacional School of Theatre Anthropology) con sede en Dinamarca y adonde confluyen artistas e investigadores de diferentes nacionalidades. La antropología teatral desarrollada por Barba ha influenciado fuertemente la escena teatral latinoamericana y representa hoy un referente y antecedente capital para los estudios e investigaciones sobre cuerpo en *performance*. En sus escritos, Barba hace referencia a conceptos y procedimientos recopilados en sus investigaciones de campo y el contacto con *performers* de diversas tradiciones.

<sup>5</sup> Término japonés comúnmente utilizado en artes marciales y prácticas corporales japonesas. también se lo denomina *tan tien* (China), centro umbilical o centro vital. La actriz y bailarina Katsuko Azuma define el *hara* como “el principio de su vida, de su energía de actriz y bailarina [...] un centro de gravedad que se encuentra en el centro de una línea que va del ombligo al coxis. Cada vez que actúa, Azuma intenta encontrar el equilibrio en torno a este centro. [...] el actor debe lograr apoyar su propio equilibrio en este punto de fuerza, Si lo encuentra [...] entonces todos sus movimientos adquieren fuerza” (Barba, 1990, p. 31). La bailarina y maestra japonesa residente en Berlín, Minako Seki, trabaja especialmente este centro en sus técnicas

corporales, con el nombre de *tan tien*, atravesado por el eje coronilla-coxis y sus extensiones hacia la tierra y el cielo. Bárbara Ann Brennan (investigadora en el campo de las terapias bioenergéticas) también trabaja este eje denominándolo *línea del hara* y propone el *nivel del hara* como un nivel energético-corporal profundo (Brennan, 2009).

<sup>6</sup> Compañía teatral brasilera que Maura Baiocchi dirige junto a Wolfgang Pannek y denominación del conjunto de prácticas que desarrollan. La Compañía Taanteatro realiza desde 1994 importantes actividades artísticas y de formación en la ciudad de Córdoba.

<sup>7</sup> Este procedimiento también es planteado por el reconocido maestro japonés de preparación vocal Tadashi Suzuki.

<sup>8</sup> El Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento, usualmente denominado (en la actualidad) Sistema Fedora, fue creado por la pianista argentina Fedora Aberastury (Buenos Aires) durante los años 60s-70s. Luego de su fallecimiento en los 80s, el sistema ha sido motivo de investigación por parte de sus discípulos y otros practicantes de tercera generación, quienes continuaron desarrollando la propuesta y se abocaron a un trabajo de sistematización de sus prácticas.

## Referencias

- BAIOCCHI, Maura. **Butoh Dança Veredas D'alma**. São Paulo: Editora Palas Athenea, 1995.
- BAIOCCHI, Maura. **Taanteatro**: Caderno 1. São Paulo: Editora Transcultural, 1997.
- BAIOCCHI, Maura; PANNEK, Wolfgang. **Taanteatro**: teatro coreográfico de tensões. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicolás. **El Arte Secreto del Actor**: diccionario de antropología teatral. México: Editora Pórtico de la ciudad de México, 1990.
- BRENNAN, Bárbara Ann. **Hágase la Luz**: manos que curan II. España: Editorial Martínez Roca, 2009.
- CHENG, Stephen Chun-Tao. **El Tao de la Voz**: la vía de la expresión verbal. Técnica occidental y prácticas orientales para educar la voz hablada y cantada. Madrid: Gaia ediciones, 1995.
- COLOMBRES, Adolfo. **Teoría Transcultural del Arte**. Bs. As: Ediciones del sol, 2004.
- DAVINI, Silvia. **Cartografías de la Voz en el Teatro Contemporáneo**: El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX. Argentina: Editorial de Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Conversaciones 1972-1990**. Paris: Editions de Minuit, 1990.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**. Lógica de la sensación. Madrid: Arena libros, 2004.
- DUBATTI, Jorge (Org.). **Historia del Actor**. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- DUBATTI, Jorge. **Filosofía del Teatro II**: cuerpo poético y función ontológica. Buenos Aires: Atuel, 2010.
- MIGUEL, Mabel. **Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento (de Fedora Aberas-tury)**. Buenos Aires: Mandala ediciones, 2001.
- RUIZ LUGO, Marcela; FIDEL MONROY Bautista. **Desarrollo Profesional de la Voz**. México: Grupo editorial Gaceta, 1993.

Marcelo Andrés Comandú es licenciado en Teatro. Artista e investigador. Profesor Titular Regular de Formación Sonora I de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Dirige la Compañía La Comisura en Argentina.

E-mail: marcelocomandu@yahoo.com

*Recebido em 31 de janeiro de 2012  
Aprovado em 19 de junho de 2012*