



**UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO.**

**ESCUELA DE TEATRO**

**“Relaciones entre los discursos sobre la formación actoral y los discursos transgénero a partir del concepto de cuerpo vacío en Grotowski”.**

Estudiantes:

Villalobos Pérez, Catalina Alejandra.

Zuñiga Castillo, Lukas Yamil.

Profesor guía: Retuerto Mendaña, Iria.

Tesis para optar al grado de Licenciado en Teatro, Mención Intérprete y Dramaturgia. Santiago, 2021.

# **CAPÍTULO 1**

## **1. Planteamiento del problema**

### **1.1 Introducción**

En este trabajo de investigación indagaremos en dos bases teóricas. primeramente nos adentraremos en las técnicas teatrales, priorizando las teorías de la actuación. Recorriendo principalmente autores quienes han sido la base teórica de la actuación y la educación sobre ella en las últimas décadas. En segundo lugar investigaremos sobre el proceso de transición de género, enfocándonos en el proceso clínico que se deben enfrentar estas personas, y su lugar social en la comunidad.

Cuando se entra en un proceso educacional, principalmente en la universidad, se entra en un proceso académico que sigue una línea determinada por un auge educacional, para crear un marco generalizado de conocimientos. En el caso de la carrera de teatro, se reconocen cuatro teóricos fundamentales para la educación de un estudiante, en primer lugar sobre Stanislavski. Cuando se estudia teatro el primer referente a nivel universal sobre el estudio del actor y la actuación es Konstantin Stanislavski - investigador y director teatral quien sienta las bases del profesionalismo en el aprendizaje de la actuación - el autor ruso menciona que el trabajo del actor está estrechamente relacionado a la vivencia , relacionándolo con el entrenamiento que este emplea en su sistema, basado en lo emocional, intelectual, en una preparación física y vocal. Estas se ven unidas en la práctica, pero a efectos metodológicos era más conveniente verlas por separado. Este sistema formativo, Stanivslaski (1938) se centra en aspectos psicotécnicos que un actor debe conocer al momento previo de abordar un personaje, invitando al actor/actriz a un trabajo relacionado con las vivencias internas, con su psicología interna, con los fenómenos cognitivos, sobre el conocimiento personal, las emociones, los sentimientos, los impulsos, el pensamiento y también la imaginación. En este proceso tan importante para el actor, ya que este debe empatizar con el personaje para trabajar con las vivencias personales y a su vez poder vivir de manera más honesta las circunstancias del personaje.

Todo este trabajo está a favor de que el actor obtenga conocimiento de su “herramienta escénica”, herramienta psicofísica, que son su cuerpo y mente. Se puede concluir de cierta forma, que el trabajo que Stanislavski propone dentro de su teoría está en que la indagación que hace el actor dentro de su psicología interna y su propia emocionalidad, tienen la finalidad de comprender una forma de interpretar a través de nuestra verdad en situaciones imaginarias o ficticias.

A su vez hay otros autores como Grotowski - director y teórico teatral cuyo estudio tiene visión en proponer que el cuerpo del actor vuelva a ser el principio de toda probabilidad expresiva - quien en su trabajo sobre el actor establece al cuerpo y la acción como foco de su investigación, disponiendo al cuerpo como un instrumento que el intérprete utiliza en la práctica del estudio de la *capacidad de hacer* ó la *práctica representacional*. Grotowski (1968) menciona que la educación del actor en su teatro y su función en la representación, consta de un cuerpo que trabaja constantemente con la exposición pública, un cuerpo que se muestra tal cual es y menciona que si el actor o actriz no logra manifestarse de esta forma, no es un “instrumento” obediente capaz de representar un acto espiritual. Grotowski dentro de su metodología tiene una posición muy espiritual, el teórico polaco sostiene que solo puede ejecutar y adentrarse realmente en el desarrollo de una puesta en escena aquella persona dispuesta a liberarse y desprenderse del mundo material, cual motivación sea totalmente genuina, desde su interno más profundo y desde el amor. El aporte del autor para la formación teatral y la educación del y para el actor está enfocado directamente en la preparación física, el training físico como un espacio de autodescubrimiento y de conexión con su cuerpo, para luego poder “despojarse” de las ataduras que se ligan a condicionamientos sociales, dependiendo de cada experiencia personal.

De la misma forma, estudiosos del teatro como Vsévolod Meyerhold y Eugenio Barba en sus investigaciones sobre el quehacer del actor han quedado marcadas en la evolución del entrenamiento del actor, refieren al cuerpo como vía de comunicación en su posibilidad de expresividad. Barba propone una unificación entre el cuerpo y la mente donde dice que el pensamiento se logra ver cuando se ve en acción, hace una invitación a no fijar o establecer una sola perspectiva y así mismo permanecer siempre en transición y avance en materia de actuación, el mismo Barba menciona que “los ejercicios físicos, son siempre ejercicios espirituales” (Barba:1992:140).

La Antropología Teatral de Eugenio Barba es un campo de estudio de la actuación que podemos definir como un estudio netamente dedicado para y sobre el actor, se define como el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo del actor, refiere a diversos comportamientos que construye la identidad de cada individuo o intérprete, también se traduce en otra variedad de roles en las producciones y obras teatrales, que a su vez contiene se encuentran contenido en la propia cultura, las tradiciones personales y/o colectivas del propio contexto. Dentro de su teoría Barba evidencia que los factores lugar, cultura, y época, a pesar de que estos factores sean distintos, movilizan en lo que es su trabajo principios que se encuentran en el sustrato pre expresivo de su propio arte.

Cuando hablamos de pre-expresividad hablamos de un nivel de organización escénica o también un nivel de organización del *Bios-escénico* que Barba propone, término utilizado en la teoría del autor que se refiere al cuerpo en vida sobre la escena, que también se denomina como la segunda naturaleza del actor, vendría siendo una capacidad que se desarrolla para que dentro de inmovilidad se pueda estar en un estado presente que se desarrolla de su propia lógica corporal. Se considera a la pre expresividad parte fundamental de la antropología teatral, entendiendo de que la antropología teatral tiene como principal enfoque el comprender mejor los principios técnicos de los actores, en sus diferentes culturas y confrontar estas técnicas con otras, con el fin de encontrar principios similares que le permitan al actor ser más eficaz actoralmente.

De la misma forma Meyerhold - director teatral, actor y teórico, impulsor de la *biomecánica teatral* - quien propone un teatro que no se acomode a la psicología, ni tampoco a la ideas que ya están establecidas o preestablecidas, propone al actor insertarse en un proceso de concientizar sus capacidades físicas, vocales y hasta su propia respiración, en su teoría plantea que el intérprete debe hacer uso de su cuerpo en totalidad para enfrentarse a una situación de representación teatral, haciendo énfasis a sus movimientos y sus gestos, transformándose en un *diseñador de sí mismo*. La biomecánica del discípulo directo de Stanislavski, nace de la necesidad del teórico ruso de revolucionar en el método de la creación artística, siendo esta la redefinición del teatro. Este método teatral trabaja en función de indagar la utilización del movimiento que el intérprete (Meyerhold se refiere al intérprete como “obrero”) realiza con su cuerpo.

- 1) Ausencia de desplazamientos superfluos, improductivos;
- 2) Ritmo;
- 3) Determinación del centro justo de gravedad del propio cuerpo;
- 4) Resistencia; el trabajo de un obrero experto recuerda siempre la danza, y en

este punto bordea los límites del arte. Esto sirve también para el trabajo del actor del teatro del futuro. (Meyerhold y Barba, 1992. Pág. 230)

Durante décadas las escuelas de teatro han estado sustentadas en base a las teorías mencionadas anteriormente relacionadas con el cuerpo del intérprete. Estas teorías-metodológicas son las bases de las escuelas debido a que estos sirven de forma introductoria para un estudiante de teatro contemporáneo en la relación que tiene el intérprete con su cuerpo y pone en cuestión la relación con el propio cuerpo del estudiante haciéndolo entender la unión y relación entre el cuerpo cultural y el cuerpo físico, funcionando así como una especie de inicio de la carrera teatral de muchos intérpretes quienes posteriormente deciden si replican estas metodologías tal cual vienen o si deciden transformarlas o adaptarlas a sus propios puntos de vistas y teorías según cómo la sociedad avanza aportando también al avance de la metodología de estudio sobre el actor.

Por otra parte, nos enfocamos en el fenómeno transexual o desarrollo transexual el punto de sujetos quienes desde el inicio de los tiempos han sido invisibilizados y excluidos de la sociedad, en consecuencia son privados de la posibilidad de practicar oficios con normalidad siendo víctimas de múltiples actos discriminatorios cuando se intenta ejercer con normalidad, sin embargo durante los últimos años han adquirido mayor reconocimiento y visibilidad, aunque aún no la suficiente: las personas transgéneros, como afirman Lempereur, Godoy, Fischer, Insunza, & Lazo. (2019) son quienes desde la niñez o la adolescencia manifiestan una discordancia persistente entre el género con el cual se identifican y el género que se les impuso al nacer .

“El término transexual empieza a utilizarse en 1940 para denominar a los individuos que desean vivir de forma permanente como miembros del sexo opuesto y que quieren someterse a la cirugía de reasignación de sexo, existiendo pues una incongruencia entre el sexo con el que nacieron y el sexo al

que se sienten pertenecer. El sentimiento de pertenecer a un determinado sexo biológica y psicológicamente se llama identidad de sexo o de género.” (Sociedad Española de Endocrinología y Nutrición 2003. Pág. 19-33)

Según las palabras del Grupo de trabajo sobre trastornos de identidad de género (sociedad española de endocrinología y nutrición) podemos dar cuenta de forma clínica la visión de la identidad de género y lo que significa ser transexual en terminos medicos.ajo una carácter patologizante, el mismo grupo de trabajo en el manual expresan que en 1980 aparece “el transexualismo” como diagnóstico en el DSM-III (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, tercera edición), luego en la cuarta versión de este manual en 1994 se reemplaza ese termino por “trastorno de identidad de género (TIG)” para referirse a personas que evidencian una fuerte identificación con el sexo contrario e insatisfacción constante con su sexo anatómico. El término “transexualismo” vuelve a utilizarse para referir una de las cinco formas de expresión de “trastorno de identidad de género" que señala la “Clasificación Internacional de Enfermedades, décima edición”. Sin embargo según mencionan Echeburúa, Salaberría & Cruz-Sáez (2014) en el DSM con el fin de despatologizar a la población transgénero se modifica esa clasificación en su quinta edición por “Disforia de Género”, definiéndola una incongruencia de género, en donde el género con el cual la persona se identifica no concuerda con el género asignado al nacer

Se percibe al género como un aspecto de gran relevancia en nuestra sociedad actual puesto que con el pasar de los años se ha entendido de lo que se trata y se ha hecho un arduo trabajo de dejar de satanizar a las personas trans, deja de ser un tabú y comienza a visibilizarse. No podemos negar que esa lucha la han llevado mujeres y hombres trans durante toda su vida sin embargo la poca educación en el tema nos ha llevado a ser ignorantes en torno a nuestra identidad de género. Hecho que es muy problemático para quienes no se identifican con el género asignado al nacer ya que se estigmatiza quienes son por lo que se hace mucho más difícil identificarse y hace más complejo el reconocerse .

“El género es un producto del entorno social y un factor decisivo en la comunicación. La masculinidad o la feminidad son códigos que nos sirven para hablar de nuestras identidades, es decir, para construir imágenes de nosotros mismos y proyectarlas a través de nuestras apariencias” (G. Cortés, 1997: 82-83)

Como afirma el autor el género es producto de lo que nos enseñan como masculino y femenino, y cómo nos identificamos y nos reflejamos en este binarismo de género (hombre-mujer), de la misma forma, si al hablar de género como un producto social se debe considerar que no es un fenómeno estático sino que fluye según diferentes factores experienciales propio de la vida de cada individuo y es el actor que en cierta forma está constantemente modificando o adaptándose a contextos y situaciones. La diferencia radica que el arte de la actuación consiste en poder modificarse y habitar distintas realidades (ya sea de género, etaria, de clase social) sin embargo en el caso de personas que transgreden el binarismo de género ellos y ellas no eligen la realidad que habitan tampoco tienen responsabilidad absoluta de modificar su identidad porque la sociedad binaria exige identificarse con uno de los polos antes mencionados y esto a generado muchas problemáticas significativas en nuestra sociedad como el bullying hacia expresiones disidentes en la infancia, múltiples agresiones machistas tanto como para hombres, mujeres y disidencias.

Se ve excluido el género como un factor que concierne al quehacer actoral, considerando que dentro de una teoría teatral o técnica de actuación, existe un apropiación y preparación de un cuerpo al que podríamos llamar "*cuerpo vacío*", considerando los referentes ya mencionados, lo interponemos con el género de forma que debido a las particularidades de un cuerpo que trasciende de su sexo asignado al nacer, transgenero, concierne de un proceso solo por el hecho de ser un cuerpo trans, de una reapropiación de sus propios cuerpos para un proceso de un trabajo actoral. Nos preguntamos qué sucede con estos procesos ya que es una realidad muy poco conocida. Las personas trans no fueron parte de la historia del teatro chileno, sin embargo no creemos que esto sea por la ausencia de capacidades sino que responde a una discriminación social sobre lo que ellos y ellas son.

La perspectiva trans nos lleva a cuestionar el sistema binario de género existente en nuestra sociedad y por lo tanto en el panorama teatral, sistema que se refleja en la baja cantidad de personajes e intérpretes trans en las diversas representaciones teatrales, al igual que la baja importancia de algunos papeles femeninos en comparación con los masculinos en ciertas obras del realismo más clásico. ¿podrá ser esto producto del hecho que las personas trans antes eran reducidas en la sociedad a la oscuridad y los temas que les conciernen?, sin embargo en la actualidad podemos apreciar cómo la sociedad ha evolucionado

sacando las disidencias de las sombras donde fueron ocultas para poder darles el valor que se les está dando y esto genera que se visibilicen las personas trans y a su vez la masificación de la comunidad trans en los distintos espacios sociales y artísticos creativos, como el teatral.

## **1.2 Pregunta de investigación**

¿Cómo construyen su experiencia en el oficio teatral los intérpretes trans?

## **1.3 Objetivo general**

Reflexionar sobre el género en relación con el ámbito teatral, a través de una investigación la cual se enfocan diferentes teóricas-metodológicas que nos ayudan a comprender e introducirse en el entendimiento de un cuerpo que se dispone para un estudio de creación artística y las vivencias de intérpretes trans en relación a estas teorías-metodológicas y ponerlo en tensión con las vivencias de intérpretes que transitaron de género.

## **1.4 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Identificar y reconocer historias de transito de género.
- Analizar la experiencia en el mundo teatral de actores y actrices trans.
- Comprender cómo se cruza la performatividad del teatro con el tránsito de género.

## **1.5 JUSTIFICACIÓN**

Esta investigación aporta a la visibilización de intérpretes trans en el panorama teatral, entendiendo su baja representatividad producto de la discriminación sistemática hacia las personas de la comunidad trans en relación a no solo la falta de oportunidades laborales sino que también del poco entendimiento y apertura de los espacios a personas que trasgreden el binarismo de género. Siendo generalmente

estigmatizadas y privadas de espacios de desarrollo laboral, haciendo que se les entienda que socialmente sólo pueden trabajar en peluquerías o en el comercio sexual. Siendo que son seres dotados de las mismas capacidades que una persona cis género (que se identifica con el sexo/género asignado al nacer), incluso siendo la transexualidad un tema “popular” en la actualidad aún en los espacios de representación generalmente no son las personas trans quienes ejercen esos roles (con excepciones particulares). Mediante esta investigación se cuestiona la hegemonía binaria de género dentro del teatro y la codificación “ancestral” del sistema sexo-género obligatorio, visibilizando las identidades trans en el teatro buscando reconocer sus cualidades y la capacidad de permeabilidad que estas poseen por haber transitado su género y la performatividad que esto conlleva, potencial que solo es conocido por quienes han podido maravillarse con el desarrollo de obras audiovisuales que incluyen a intérpretes trans. Porque su cuerpo efectivamente significa en el espacio escénico y queremos cuestionar en qué inciden estas significantes en el desarrollo habitual del teatro que mantiene a estas realidades alejadas y marginadas.

## **CAPÍTULO 2:**

### **MARCO TEÓRICO.**

En el presente marco teórico nos enfocaremos en desarrollar dos ejes fundamentales que nos permitirán entender la aproximación teórica de diversos autores respecto a la transexualidad, su concepción legal y las técnicas teatrales y su perspectiva teórica respecto al cuerpo. Como primer eje, realizaremos una revisión de las políticas actuales sobre transexualidad, lo que nos permitirá entender cómo el marco normativo define una concepción sobre el cuerpo y la identidad, pudiendo incidir en la experiencia de una persona transgénero en proceso de tránsito. Luego, como segundo eje sobre el cual se articulará el presente marco teórico, abordaremos las técnicas teatrales sobre las cuales se imprime una noción del cuerpo.

## **Transexualidad y políticas actuales:**

La concepción legal de la transexualidad, así como un marco normativo que comprenda la diversidad de género dependerá de las definiciones que se adopten en cada país, de este modo, la experiencia de personas transgénero puede ser muy distinta según el lugar del mundo donde vivan. Países como Irán o Sudán consideran delito la sodomía, recibiendo sanciones que van desde los latigazos a la pena de muerte. Lo que deja en evidencia que las personas transgénero y disidencias sexuales sufren de persecución y discriminación en diversos lugares del mundo, y que según la perspectiva teórica que se aplique a la ley, la experiencia de una persona transgénero será muy distinta respecto el lugar del mundo donde viva.

Por otro lado, en Chile existe una “ley de identidad de género” promulgada en el 2018 que permite que las personas transgénero puedan acceder al cambio de nombre y sexo según el género con el que se identifique sin la necesidad de presentar informes médicos, ni psicológicos o tratamientos de modificación corporal siguiendo el principio de no patologización que pretende diferenciar la disforia de género con la transexualidad como tal, buscando dejar fuera a la transexualidad del DSM (Manual de Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales). Esto va en línea con lo que afirman autores como Mas Grau, señalando que *“Existen personas “trans” que rechazan la visión patologizante que se tiene de ellas. Estas personas han creado incluso un término autorreferencial, “transgénero”, con el objetivo de alejarse de las categorías clínicas (transexual y travesti) con que estaban siendo diagnosticadas. Bajo el paraguas del vocablo “transgénero” encontramos a una multitud identitaria que expresa un género distinto al de asignación. Entre esta multitud hay personas que no quieren ajustarse a la lógica de género dicotómica y reniegan del protocolo asistencial estandarizado, basado en la terapia hormonal y las cirugías de reasignación sexual”* (Mas Grau, J. 2017. Pág 4)

Podemos ver entonces, que existe un conflicto respecto a la identificación de las personas trans desde la perspectiva clínica, dado que existe una visión patologizante que categoriza al “paciente” con el fin de realizar protocolos asistenciales estandarizados. Esto provoca el surgimiento de la identificación como transgénero, puesto que entrega una opción sobre la cual cada persona trans elige según su propio sentir

si someterse a hormonación o cirugía de reasignación sexual. Estos tratamientos ayudan a disminuir lo que denominan “disforia de género” que radica en el sentir constante disconformidad sobre su identidad sexual y la que proyecta su cuerpo. Estas medidas son parte de un proceso de transición que se acompaña completamente con especialistas de la salud pero para los cuales existen ciertos criterios de elegibilidad.

Los criterios son dos: *criterios de elegibilidad* y *los criterios de disposición* los cuales constan de 3 puntos para cada uno.

El primer criterio es el criterio de elegibilidad que consta de cumplir con la mayoría de edad, es decir, tener cumplido más 18 años de edad, tener una experiencia de vida comprobada de 3 meses y tener conocimiento claro de los efectos de las hormonas, los cuales constan tanto como de beneficio y riesgos.

El segundo criterio es el criterio de disposición se compone de mantener una identidad sexual consolidada por experiencia de vida real (o psicoterapia), mantener o mejorar la salud mental estable (control satisfactorio de cualquier otro problema, como sociopatías, adicciones, psicosis, tendencias suicidas, etc), y por último un cumplimiento responsable del tratamiento.

**Excepciones:** Dado estos tres criterios de elegibilidad y tres criterios de disposición también hay algunas excepciones las cuales las personas transgénero no pueden acceder a este proceso.\* En algunos casos y para evitar males mayores (como el uso de hormonas no supervisadas), el tratamiento hormonal podría prescribirse a falta del último criterio de elegibilidad. El tratamiento hormonal podrá prescribirse a quienes no puedan o no quieran operarse, o no puedan o no quieran vivir la experiencia de la vida real como del otro sexo, pero sólo tras diagnóstico y psicoterapia de al menos 3 meses de duración ” (Grupo de Trabajo sobre Trastornos de Identidad de Género, 2003. Pág. 24.)

Así, el Grupo de Trabajo sobre Trastornos de Identidad de Género establece los criterios que se deben cumplir para optar al tratamiento hormonal. Si bien esto no es parte de la ley; cumple como recomendación para quienes quieran empezar a con un tratamiento hormonal, entendiendo que debe haber suficiente conocimiento sobre los procedimientos médicos y a su vez destaca la importancia de acompañar este proceso con profesionales de la salud calificados para ello, como lo son psicólogos y

psiquiatras, quienes luego puedan derivar al paciente a un endocrinólogo con quien trabajarán en conjunto como acompañamiento a la persona transgénero informando sobre los beneficios y los riesgos del tratamiento hormonal (o reasignación según sea el caso) entregando cierta orientación respecto a cómo su cuerpo puede reaccionar físicamente a estas intervenciones, además de apoyar con mecanismos para el alivio de ansiedad y depresión, patologías comunes entre quienes padecen de disforia de género, esto sin necesidad de recurrir a una medicación adicional para combatirlas.

Es muy relevante abordar el proceso de tránsito de una persona transgénero desde una perspectiva acogedora y comprensiva respecto al “paciente”, entregándole la mayor cantidad de herramientas para decidir sobre su cuerpo, puesto que intentar corregir la disforia de género mediante tratamientos obligatorios de conversión de género, no sólo se traduce en una negación del sentir del paciente, sino que puede distorsionar los resultados de los tratamientos, forzando al paciente a llevar conductas asociadas a su genitalidad. Un claro ejemplo de esto es lo que señala “Hija de perra” –activista performer travesti- quien expone su experiencia sobre terapias de conversión obligatoria para la aceptación de su sexo, terapia que tenía como objetivo dejar atrás conductas asociadas a lo femenino, que bajo la perspectiva de los médicos tratantes no eran coherentes con la masculinidad que correspondía desarrollar dada la genitalidad de nacimiento.

*“Como pueden apreciar los resultados de mi terapia fueron fabulosos, ¡aprendí rápidamente a engañar a mi psicóloga explorando mi masculinidad interna y actuando performáticamente como lo realizan los hombres más brutos y listo!” (Hija de Perra, 2014)*

Esto deja en evidencia la teoría de Butler (1998) sobre la performatividad del género, ya que entiende al cuerpo como una materialidad depositaria de significancia en su historia y expresión teatral, viéndolo como un fenómeno cultural que nos ha definido mediante la significación por el binarismo de género que ha sido preponderante históricamente. Así, Butler afirma que *“el cuerpo es una materialidad que, al menos, lleva significado, y lo lleva de modo fundamentalmente dramático . Por dramático sólo quiero*

*decir que el cuerpo no es mera materia, sino una continua e incesante materialización de posibilidades.*” (Butler, 1998. Pág. 299)

Esto nos conduce a una nueva aproximación teórica dada la incorporación de elementos dramáticos en la concepción del cuerpo. El carácter performático que adquiere la conducta asociada a un género en específico, pone en valor el análisis sobre las técnicas de actuación que se desarrollan para el ejercicio actoral.

### “Técnicas de actuación y su énfasis en el cuerpo”

En este segundo eje se abordarán las teorías metodológicas de autores del mundo teatral que son parte fundamental del teatro y la actuación, así como también forma las bases sobre cómo se aborda el cuerpo en las escuelas de teatro. El cuerpo, entendido como la principal herramienta de trabajo del intérprete, está presente en todas las aproximaciones teóricas de los autores revisados. Sin embargo, es el concepto de *cuerpo vacío* (Grotowski) el que utilizaremos para el desarrollo de la comprensión del cuerpo en su perspectiva teatral. Esta visión permite que las técnicas teatrales aluden a que el cuerpo del actor debe despojarse de ciertas ataduras que no le permiten la realización de la *representación honesta*.

Es Grotowski quien sostiene que el actor es la base del teatro y poetisa en su modelo teatral, afirmando que el actor debe ser como una **hoja en blanco** a la que podemos llegar sólo desde el despojo absoluto que se consigue a través del relajamiento corporal y la tranquilidad mental. Es necesario también tomar distancia de todo lo que conocemos para estar dispuesto para la modificación, que en su concepción más básica, entendemos como el teatro en sí. El autor señala que *“el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin efectos de iluminación y sonido, etc.”* (Grotowski, 2009, p. 4). A lo que alude el autor en esta frase y en su investigación teatral, es que el teatro va a existir, aun sin utilería, escenografía u otro elemento teatral, siendo la representación del actor el foco principal del teatro. Podemos comprender que los primeros acercamientos al entrenamiento de esta disciplina, son fundamentales para todo el proceso de un actor o actriz y que es una constante a lo largo de su carrera artística. Para Jerzy Grotowski (2019) el cuerpo es indudablemente el centro de su teatro, y dentro de su teoría se encuentra también lo que él

denomina como “*Actor santo*”, técnica de eliminación de condicionamiento. El actor santo es aquel actor que se entrega en cuerpo y alma desde el amor al oficio, quien debe realizar un *sacrificio expiatorio*. Según Sierra (2015) el “actor santo” es el último concepto que sumamos en la investigación para comprender el ideal de actor que propone Grotowsky. Este concepto refiere al actor cuya veracidad y sinceridad extrema transgrede al espectador como si fuese un acto divino, a esta sensación la describe Barba como presencia escénica:

*“(…) una cualidad discreta que emana del alma, que irradia y se impone. Cuando es consciente de esta presencia, el actor osa exteriorizar lo que siente y además lo hará de una manera apropiada porque no tiene necesidad de forzarse: se le sigue, se le escucha.”* (Barba y Saravese, 2010, p. 255)

Podemos entender entonces que el proceso de actuación que culminó con un victorioso momento de verdad absoluta, en el que el cuerpo logra verse y hacerse escuchar, genera atención genuina de parte del espectador. Esta conexión espontánea entre una verdad intrínseca del cuerpo y su performatividad nos permite afirmar que el trabajo del actor en torno a su cuerpo radica en la búsqueda de la veracidad, en poder conectarse honestamente entre lo que se debe hacer en la escena y su cuerpo preparado y dispuesto.

De esta manera, el *cuerpo neutro* que proponen los teóricos mencionados en el planteamiento del problema, es el que se nutre dentro del *entrenamiento actoral*, proceso educacional que se experimenta dentro de la práctica escénica representacional, a fin de lograr una postura ante la sociedad y el medio, nutrirse de habilidades que le permitan habitar los aspectos del mismo cuerpo, la acción, la psicología, la voz, la creación y los sentidos a favor de lograr gradualmente su objetivo. Este objetivo se traduciría en lograr un cuerpo preparado y dispuesto, generador de atmósfera para la escena, siendo esta una experiencia creativa dentro del entrenamiento capaz de ser aplicada en los procesos de montaje y de puesta en escena.

*“Entrenar es preparar el cuerpo, la voz y las emociones de forma adecuada para la práctica de una actividad escénica. Ejercitarse para el escenario remite directamente a la realización de ejercicios del cuerpo, la voz y las emociones para la actividad teatral.”* (Araque Osorio, 2011, pág 117).

Según lo que afirma Araque Osorio, el entrenamiento según sus bases está hecho para la preparación del actor en torno a su cuerpo, mente y voz, puesto que todos estos son parte esencial de la actividad teatral. Así mismo entender al entrenamiento como el ensayo del cuerpo en donde se explora diferentes capacidades, límites, cualidades que se almacenan en el repertorio del intérprete como materia de autoconocimiento.

Por muchos años se han realizado varias teorías dentro de las técnicas de actuación las que afirman que el *Training o entrenamiento actoral* del actor es fundamental para el proceso de éste, ya que es la fuente de formación esencial compuesta por ejercicios, métodos y técnicas que llevan al actor a obtener las bases fundamentales del oficio, la preparación necesaria que el intérprete necesita para llevar a cabo una situación de representación.

Es Barba (2000), quien menciona que es incalculable el valor que se debe a la herencia que Grotowski deja a las generaciones siguientes, debido a sus aportes y conceptos que dan vida al modelo nuevo de actor que propone aportes prácticos como lo es el “*training*”, mayor guía práctica de conocimiento físico y destacando el sustento conceptual del modelo de actor que él construye, modelo que destaca en la comprensión de dos niveles técnicos que el actor debe incorporar en el trabajo. El primer nivel técnico está vinculado directamente con los métodos de entrenamiento físico, mientras que el segundo es aquel que hace al actor liberar su energía espiritual.

Estos autores, dentro de sus teorías metodológicas, apuntan al mismo concepto de *cuerpo vacío* que se nutre a través de ejercicios, técnicas y métodos teatrales utilizados por el intérprete en su esfuerzo por llegar a “vaciar” para estar dispuesto para la modificación, lo que radicaría en un estado de relajación, tranquilidad mental, tener el instrumento (cuerpo) en disposición y siendo estas teorías metodológicas en donde se fundamentan las bases profesionales del oficio, cual objetivo principal es lograr la capacidad de lograr que su instrumento, obtenga la capacidad de ser permeado por una escena, por un rol a representar el cual se profundiza mediante el estudio de un personaje o rol en específico.

Es menester destacar que se presenta al cuerpo del actor como un cuerpo que se ofrece públicamente como instrumento obediente capaz de realizar un acto representacional, entendiendo que este cuerpo se

enfrenta a una experiencia teatral a partir de un descubrimiento y una deconstrucción de las normas y/o reglas que la sociedad impone a cada ser humano y que se ven reflejadas en el cuerpo de cada sujeto en cuestión.

El análisis de Butler, nos permite entender cómo cobran relevancia elementos aparentemente externos al individuo para la determinación del cuerpo como idea histórica. Es decir, cada individuo dependiendo de su contexto y circunstancias que lo influyen, como el entorno social y cultural que habita, dotarán de sentido al cuerpo. Así mismo, no hay que perder de vista cómo la experiencia personal que radica en la perspectiva interna de cada cuerpo, su particularidad y ambientes más íntimos, permea la definición del cuerpo y su significado, puesto que aunque sólo consideraremos la experiencia personal de cada individuo como acto vinculante de significado, la experiencia interna luego se expande transformándose en estructuras políticas y sociales, por lo tanto los actos del sujeto son actos políticos y a su vez los sujetos con género son similarmente expansivos en relación a su historia. Por lo tanto, aquellos actos o “performance” que el cuerpo ejerce luego se perciben culturalmente. Es una lucha constante con la verdad íntima de cada individuo. Es el cuerpo siendo despojado de cualquier obstrucción que se contraponga a que el cuerpo mismo internalice y profundice en un estado que esté en función particularmente del acto teatral, de la misma forma Butler afirma:

“El acto que es el género, el acto que agentes corporizados son, en el sentido que encarnan dramática y activamente y, desde luego, portan ciertas significaciones culturales, este acto evidentemente no es un acto solitario.”

Butler refiere al género como un acto dramático, una performance entorno a como personalmente cada sujeto se percibe a sí mismo sin embargo no es un acto en solitario debido a que, a pesar de ser actos relacionados con lo más honesto de nuestra identidad, se relacionan ineludiblemente a condiciones sociales, lo que dota de significaciones culturales, y por ende, se expanden por sobre lo personal e individual.

Butler también afirma que el cuerpo no es mera materia sino que un recipiente de energía que materializa posibilidades. Es una sucesión de actos repetidos que conforman la identidad del sujeto. sin

embargo no por ser un acto significa que sea un acto falso, puesto que las prácticas teatrales estudiadas en esta investigación dan cuenta de que el intérprete actúa con honestidad y cuerpo despojado y dispuesto para el acto. De esta manera, no es posible entender la expresión identitaria como un mero disfraz; sino como la expresión genuina del cuerpo y su percepción.

Asimismo Muñiz (2010) entiende al cuerpo humano como una complejidad que va más allá desde miradas disciplinarias puesto que abarca a la vida como un fenómeno “*transdisciplinar*” que incluye las experiencias producto de la biología y la cultura en donde adquiere mayor significación las identidades sexuales, género, raza, etnia, clase y edad generando así diversos discursos y prácticas políticas. También menciona que cada individuo construye una representación propia, de manera autónoma, esto a pesar de la *historia*, tanto como saberes, de los medios de comunicación, entorno social, vínculos personales o cual sea la información adquirida de cualquier medio.

La autora nos hace entender que si bien el cuerpo adquiere y se permea por lo que el entorno va incorporando en su estructura personal, podemos entender que el cuerpo también tiene una historia propia que contar, historia que está directamente ligada por lo que la sociedad va inculcando en cada individuo pero que de manera propia el individuo construye a favor de manera independiente.

### **Conclusión:**

Dada la revisión teórica que hemos realizado, podemos ver que no existe una diferencia más allá de la biológica para hacer una distinción entre hombres y mujeres, es más, hemos notado que la aproximación teórica sobre el cuerpo, su significado ante la autopercepción y las técnicas actorales, nos conducen a una visión neutra sobre el cuerpo, como un recipiente de rasgos identitarios que a su vez deben lidiar con cargas culturales y sociales. El cuerpo supone entonces una complejidad interdisciplinaria, y por lo tanto, la experiencia de personas transgénero está innegablemente relacionada a la posición política y legal del país de residencia. Las técnicas teatrales pueden entregar una visión sobre cómo debe existir una disposición neutral y despojada de influencias para la autopercepción del cuerpo, sin desestimar el carácter cultural e histórico de las concepciones sociales. De esta forma, consideramos relevante la

relación que pueda existir entre la experiencia de personas transgénero, las disposiciones legales y cómo estas pueden incidir en una subrepresentación de cuerpos trans en los procesos teatrales.

## **BIBLIOGRAFÍA:**

- Araque, C (2019). El entrenamiento como base de la formación actoral. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 3(3), 114–121.  
<https://doi.org/10.14483/21450706.1220>
- Barba (1992) “la canoa de papel: tratado de antropología teatral”
- Barba y Meyerhold (1992) “Biomecánica y antropología teatral”
- Barba y Savarese (2010) “El arte secreto del actor”
- Butler, J (1998). ”Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”
- Echeburúa, Salaberría & Cruz-Sáez (2014), Aportaciones y Limitaciones del DSM-5 desde la Psicología Clínica.
- García Cortés, José Miguel (1997). El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte
- Grotowski, J. (1993). Respuesta a Stanislavski. *Máscara*, 11-12, 18-26. (“El performer”)
- Grotowski (1968) “Hacia un teatro pobre”
- Hija de Perra, (2014) “Interpretaciones inmundas de cómo la Teoría queer coloniza nuestro contexto sudaca, pobre, aspiracional y tercermundista, perturbando con nuevas construcciones genéricas a los humanos encantados con la heteronorma”
- Lempereur, Godoy, Fischer, Insunza, & Lazo. (2019) “Vivencias de los jóvenes transgenero respecto a su inclusión social en Chile”
- Mas Grau, J. (2017). Pág 4. “Del transexualismo a la disforia de género en el DSM. Cambios terminológicos, misma esencia patologizante”. *Revista Internacional de Sociología* 75 (2): e059. doi:  
<http://dx.doi.org/10.3989/ris.2017.75.2.15.63ResumenEn>

- Muñiz, 2010 "Disciplinas y prácticas corporales: Una mirada a las sociedades contemporáneas"
- Sierra, S. (2015). Grotowski, consideraciones sobre el trabajo del actor y el performer. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 9, 55-65..
- Sociedad Española de Endocrinología y Nutrición (2003), Trastornos de identidad de género: guía clínica para el diagnóstico y tratamiento
- Stanislavski (1938) "La construcción del personaje".

Hay un problema serio en la redacción del proyecto de investigación que se centra en la delimitación del objeto de investigación y en los pasos sucesivos que le deben seguir. Con esto me refiero a que tiene que definirse de manera acotada desde el título qué es lo que van a realizar. Leyendo el texto, me parece que el asunto cruza más por la interrelación entre el discurso de formación actoral y discursos sobre lo trans en cuanto fenómeno social; por tanto considero que el eje central estaría dado por las representaciones y usos del cuerpo y cómo este se direcciona desde la formación actoral y lo trans como discurso y práctica corporal-genérico-sexual a través de sus interrelaciones.

Lo anterior se condice con la inexistencia de una hipótesis de investigación (la apuesta que se quiere realizar con el trabajo a desarrollar), y por tanto los objetivos (general y específicos) quedan demasiado vagos y poco acotados como para poder realizarlos en los capítulos que deben desarrollar. Además la pregunta de investigación al referirse a una dimensión experiencial es demasiado abierta y general como para poder generar una hipótesis de investigación viable y abordable.

Teniendo esto en cuenta, y para rescatar los elementos que han trabajado en términos de búsqueda bibliográfica, les recomiendo trabajar a partir de un título de tesis que se centre en el cruce entre discurso de formación actoral (ya que identifican bien cuatro modelos) y discurso sobre lo trans, eliminando el factor experiencial porque tendrían que entrar a buscar personas trans y aplicar herramientas de investigación cualitativas que den cuenta de las experiencias de cada una de las personas trans que pretendan incorporar en su estudio. En la eventualidad de que decidieran ir por ese camino, podrían tomarlo como estudio de caso.

En consecuencia, les sugiero evaluar la siguiente propuesta que me parece puede rescatar lo ya avanzado, pero que de ninguna manera se sientan obligados a seguir este camino:

**Título.-** Relaciones entre los discursos sobre la formación actoral y los discursos transgénero a partir del concepto de cuerpo vacío en Grotowski.

**Presentación del problema.-** Describir de manera acotada y específica los modelos de formación actoral que identifican. Describir de manera acotada y específica los discursos sobre lo transgénero. Establecer de manera acotada y específica una primera definición del concepto "cuerpo vacío" en Grotowski.

**Pregunta de Investigación.-** ¿Cuáles son las relaciones entre los discursos de formación actoral y los discursos sobre lo transgénero a partir del concepto de cuerpo vacío de Grotowski?

**Hipótesis.-** Las relaciones entre los discursos de formación actoral y los discursos sobre lo transgénero a partir del concepto de cuerpo vacío de Grotowski quedan establecidas a partir de una concepción neutra sobre el cuerpo, como un recipiente de rasgos identitarios determinado por condiciones culturales y sociales.

Objetivo General.- Establecer las relaciones entre los discursos de formación actoral y los discursos sobre lo transgénero a partir del concepto de cuerpo vacío de Grotowski

Objetivos específicos.-

- 1) Caracterizar los modelos de formación actoral más relevantes en la disciplina teatral
- 2) Identificar los elementos principales presentes en los discursos sobre lo transgénero desarrollados por (autoras/es de su marco teórico: ej.- Butler)
- 3) Determinar las relaciones entre los discursos de formación actoral y los discursos sobre lo transgénero a partir del concepto de cuerpo vacío de Grotowski