

Fenomenología y teatro: Los hermanos Karamazov*

Phenomenology and Theater: The Brothers Karamazov

Artículos]

David Díaz Guzmán**
Diana Triana-Moreno***

Fecha de entrega: 05 de junio de 2023
Fecha de evaluación: 28 de julio de 2023
Fecha de aprobación: 29 de julio de 2023

Citar como:

Guzmán, D. D. y Triana-Moreno, D. (2023). Fenomenología y teatro: Los hermanos Karamazov. Cuadernos de Filosofía Latinoamericana, 44(129). <https://doi.org/10.15332/25005375.8906>



Resumen

Los conceptos de percepción y corporalidad en la obra de Maurice Merleau-Ponty han influido en los estudios sobre filosofía del teatro. La idea de la conciencia encarnada es relevante para comprender la experiencia corporal y expresiva en el contexto teatral, especialmente, para indagar en la relación que se presenta entre el espectador y la obra. Así, el objetivo de este artículo es evidenciar cómo se configura el campo fenomenal en una obra teatral en dos

* El presente texto es resultado del seminario de investigación "Danza, Teatro y Performance: Fenomenología del Movimiento" del Doctorado en Filosofía de la Universidad Santo Tomás de Aquino y en el marco del proyecto de investigación "Culturas terapéuticas y poiesis". La fuente a través de la cual se hace la aproximación es la adaptación de Patricia Jaramillo del Teatro Libre (Bogotá) y la puesta en escena y propuesta escénica de David Díaz Guzmán (<https://youtu.be/kRRw9xoIVO8>). Este texto amplía y profundiza lo que inicialmente se planteó en el documento de trabajo titulado: "Phenomenology and Theatre: Margin Notes on the Karamazov Brothers", disponible en https://www.researchgate.net/publication/367335898_Fenomenologia_y_Teatro_Phenomenology_and_Theatre_Margin_Notes_on_the_Karamazov_Brothers.

**Docente de tiempo completo y director de la Maestría en Filosofía Latinoamericana de la Universidad Santo Tomás. Correo electrónico: laurentino1987@hotmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7351-780X>

*** Doctora en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Directora del Doctorado en Filosofía de la Universidad Santo Tomás. Correo electrónico: trianam.diana@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6740-4171>

momentos: primero, la comprensión del escenario como núcleo articulador de la experiencia en la que intervienen espacio, tiempo y movimiento; segundo, la relación entre el actor y el espectador en términos de la gestualidad y la palabra. Se demuestra que en el teatro hay una configuración generativa de sentidos colectivos conforme a la modulación del campo fenomenal.

Palabras clave: cuerpo, intersubjetividad, movimiento, Merleau-Ponty, teatro.

Abstract

The concepts of *perception* and *corporeity* in the work of Maurice Merleau-Ponty have influenced studies on philosophy of theater. The idea of embodied consciousness is relevant for understanding bodily and expressive experience in the theatrical context, especially for investigating the relationship between the spectator and the play. Thus, the purpose of this article is to highlight how the phenomenal field is shaped in a theatrical work in two moments: first, the understanding of the stage as the articulating core of the experience involving space, time and movement; second, the relationship between the actor and the spectator in terms of gestures and speech. It is shown that in theater there is a generative conformation of collective senses according to the modulation of the phenomenal field.

Keywords: body, intersubjectivity, movement, Merleau-Ponty, theater.

Introducción

La propuesta merleau-pontyana de una fenomenología centrada en la corporalidad ha permitido desde la década de 1960 la aparición de una serie de investigaciones sobre las artes vivas centradas en la experiencia del cuerpo propio, lo que ha fomentado indagar por la pregunta por los otros y el mundo. Sin duda, las categorías que el fenomenólogo francés elaboró en su obra *Phénoménologie de la perception* (1945) amplió las posibilidades teóricas para comprender las posibilidades expresivas del cuerpo. Así, la aproximación merleau-pontyana ha permeado mayoritariamente los estudios que desde la fenomenología se hacen sobre las puestas en escena. En el fondo, esta perspectiva busca romper con las dicotomías tradicionales en las que se enfocan los análisis usualmente: sujeto/objeto, público/personaje, espectador/espectáculo. Se trata de una apuesta por una visión del teatro en la que se entienda la plenitud de lo real disolviendo estas categorías en una totalidad indiferenciada conforme a la idea de un campo fenomenal en el que el sentido se da de forma generativa de acuerdo con las distintas vinculaciones (Demeterco, 2021; Silverstein, 1991, p. 209).

Los estudios sobre fenomenología del teatro han mostrado la relevancia de esta perspectiva filosófica para abordar temas nodulares en la puesta en escena: los espectadores, las acciones corporales, la propiocepción, la intersubjetividad, entre otros (Vanhoutte y Wynants, 2011). El teatro es un lugar privilegiado de interacción entre diferentes registros del mundo vivido (lo imaginario, la fantasía, la historia) y las experiencias de los actores, los personajes y el público (Johnston, 2019, p. 125; 2011, p. 66).

Así, las obras de Shakespeare y Beckett, analizadas por Kott (1984), orientan una visión del ser humano en su desnudez existencial, una manera de acceder a las “cosas mismas”. El análisis de Kott enfatizó en las expresiones corpóreas de los actores, el uso del espacio escénico y la capacidad para producir percepciones y respuestas emocionales en los espectadores; “He reflected a phenomenological awareness of how the material condition of bodies and objects can take on a ‘selfgiven’ quality that strikes spectators viscerally rather than intellectually” (Tassi, 1997, p. 249).

En esta misma línea, Ariela Battán Horenstein aborda las emociones desde una perspectiva fenomenológica en su artículo “Body as Theater: Phenomenology and Emotions” (2020). Se trata de establecer la manera en la que existe una encarnación de las emociones en la que se implica la motricidad a través de gestos y comportamientos, siguiendo el modelo merleau-pontyano.

Por su puesto, el artículo de Kott (1984) no es el único que haya intentado una aproximación fenomenológica a Shakespeare. Walton indaga sobre la sinestesia en su artículo “‘The Eye of Man Hath Not Heard’: Shakespeare, Synaesthesia, and Post-Reformation Phenomenology” (2012) para mostrar desde un ángulo histórico cómo las disposiciones de la Reforma hacia el cuerpo y los sentidos influyeron en la experiencia de ir al teatro en la Inglaterra moderna temprana, en contraste con las comprensiones actuales de la fenomenología del teatro posteriores a la Reforma, en las que se argumenta que los protestantes devaluaron la experiencia sensorial y la praxis corporal.

Por su parte, Marc Silverstein (1991) reflexiona sobre la situación del cuerpo y su presencia en vínculo con la identificación de los espectadores desde un enfoque de género. De acuerdo con el autor, las preguntas del teatro de Hélène Cixous apuntan a cuestionar el modelo coercitivo de identificación con el rol masculino de los personajes: el placer visual de un sujeto masculino activo —aquel que mira a las mujeres a través de una visión codificada patriarcal— y el objeto femenino pasivo, cuyo cuerpo es “lo que hay que mirar” (p. 507). La preocupación central

es qué es lo que ven las mujeres en el escenario y cómo actuar sobre el sistema de representaciones que se ofrece en las puestas en escena que fomentan la violencia especular.

La fenomenología del teatro es un campo de investigación filosófica que lentamente ha cobrado interés entre los investigadores, en especial de aquellos que han empezado a acercarse a las ciencias cognitivas (Battán Horenstein, 2012) y en una mirada más general sobre las artes vivas; esto es, su interacción con la danza (Battán Horenstein, 2021; López Sáenz, 2018) y la performance (Triana, 2018; Triana M., 2018). Detrás de estas investigaciones se considera que el teatro implica hallarnos como cuerpos encarnados que privilegian el campo perceptivo y, con ello, comprendemos que la percepción se desarrolla en el escenario como la configuración temporalizante del espacio y la espacialización del tiempo. Lo que subyace en el marco de la función teatral es un asunto propio del “mundo de la vida”; es decir, el carácter intersubjetivo del sentido, puesto que este es originario de nuestro ser-en-el-mundo (González y Tavira, 2011).

Así, el objetivo de este artículo es evidenciar cómo se configura el campo fenomenal en una obra teatral en dos momentos: primero, la comprensión del escenario como núcleo articulador de la experiencia en la que intervienen espacio, tiempo y movimiento; segundo, la relación entre el actor y el espectador en términos de la gestualidad, la emocionalidad y la sinestesia. Así, la obra *Los hermanos Karamazov* da cuenta del conjunto de experiencias vividas como movimiento generativo de sentido, de modo que el escenario no es más que el mundo en el que se despliega y repliega la configuración de sentido conforme a un campo de significación particular constituido colectivamente.

El escenario: sentido en movimiento

El auditorio queda en penumbra. No se divisa nada. Un zapateo marca cuatro sonidos secos. Voces masculinas irrumpen con sonidos graves y, lentamente, se integran unas voces femeninas. La música arrulla con un leve, sonoro y sostenido “Karamazov, Karamazov, Karamazov”. Entonces, las luces se encienden. Se completa la escena visible en contraste con el negro fondo de la pintura teatral; esto es, su marco (Gadamer, 1996, p. 240). Sobre las tablas se halla un escenario de dos pisos. En la primera planta, un muro de ladrillo, mientras que en la parte superior se divisa una puerta entre abierta. El movimiento se ha suspendido, los personajes parecen puestos allí sobre un lienzo. Una escena congelada y silente se presenta a los espectadores: inmovilidad y silencio.

La primera escena de *Los hermanos Karamazov* puede ser vista como una imagen congelada y, conforme a ello, comprendida con la idea de la pintura que propone Merleau-Ponty en *L'oeil et l'esprit* (1964). En la pintura, se establece un vínculo de carácter originario con el mundo en el que emerge lo visible, de la misma manera que en el teatro el escenario configura un despliegue de gestos que revelan los comportamientos e interacciones entre los personajes. La expresión como lenguaje gestual, el despliegue del cuerpo en cada acto, da cuenta de la manera en que el personaje interpreta el mundo y da un sentido colectivo sobre el escenario.

Aquí el enmudecimiento de los personajes en la primera escena muestra cómo el enmudecer clama ser interpelado (Merleau-Ponty, 2015), una suerte de silencio que anuncia la entrada del sonido fuerte que reitera la presencia de Karamazov. Dimitri, con atuendo militar, sostiene con violencia al viejo Fiódor Pavlovich, de menor estatura; su ridícula pijama se halla en las manos de su hijo mayor. El viejo está angustiado, su gesto no miente; Iván, el intelectual, vestido de perfecto sastre, intenta separarlos; Smirdiakov, bastante encorvado, vestido con chaleco negro, camisa blanca y pantalón azul, está en el fondo de la escena, atemorizado; Grigori, el mujik (lo sabemos por su atuendo), tiene el rostro desencajado y se presenta confundido; Aliosha, con hábito religioso y con rostro visiblemente angustiado, intenta interceder. La escena teatral parece acelerar el tiempo (Merleau-Ponty, 2013; Bajtin, 2017, p. 97) en la medida en que se presentan varios focos de acción en la misma escena desafiando al espectador a recorrer cada uno de los focos.

La mirada de desliza de uno a otro personaje tratando de articular una unidad de sentido. La mirada intencional del espectador juega entre figuras y fondos para dar orden a lo que está en el escenario, de modo que le otorga una significación que se origina como resultado de su articulación con lo acontecido (Merleau-Ponty, 2013). Los cuerpos fungen como velas en medio de las tinieblas; esto es, si “muevo” la vela, ilumina un espacio que se halla sobre un fondo negro, y cada desplazamiento genera esa dialéctica en que ilumina un espacio sobre ese fondo oscuro. Justo ello es lo que hace el cuerpo: orienta el espacio acorde al movimiento.

Por tanto, el mundo que subyace a la función teatral es comprendido espacialmente en ese juego dado entre el primer y el segundo plano, entre la luz y oscuridad. El fondo negro es el que posibilita que la luminosidad siga y oculte los cuerpos; es un espacio que se puede plegar, moldear. Se trata de un espacio vívido (Merleau-Ponty, 2011). Cuando decimos *espacio vívido*, hacemos alusión al mismo campo fenomenal, al espacio experiencial que constituye un mundo de sentido y que solo es posible experimentarlo “en primera persona”, y es desde allí que tanto el actor

como el espectador iluminan y oscurecen el campo perceptivo conforme a su intencionalidad, dependiendo en dónde se fije la mirada, el tacto, el oído. Así, en medio de ese fondo complejo de la primera escena de la obra de Dostoyevski, el espectador logra identificar la tensión y la expresa con su cuerpo recreando la confusión de Grigori.

Repentinamente, aparece el movimiento con los gritos de Dimitri: “¡Lo voy a matar! ¡Lo voy a matar!”. El cambio del silencio, la oscuridad y la inmovilidad se contrasta en la siguiente escena con el movimiento agitado de los personajes. Así, nos sumergimos en una ontología que implica hallarnos en un modo de ser intersubjetivo, en la medida en que el campo visual permite acceder a una instancia reconstructiva del escenario y sus personajes. Esta mirada fenomenológica, que restituye el sentido simultáneamente, resuena en la formación de la subjetividad del espectador: la visión es el medio que se me da para estar presente en la génesis del sentido ontológico desde mi conciencia encarnada y que me altera en la interacción con el entorno. La ontología aquí entre cuerpo y mundo vence los binarismos y remite a un modo de ser que aparece como la tríada sonido, luz y movimiento (Díaz Guzmán, 2023, p. 4). El cambio entre la primera y segunda imagen no es más que la relación cuerpo-mundo, en la cual el espectador participa de una autotfiguración como producción de un *yo* que está atravesado por la experiencia del *otro* en el espectáculo (Silverstein, 1991, p. 513)¹.

En este orden de ideas, la obra *Los hermanos Karamazov* llevada al teatro permite indagar por el tiempo desde una perspectiva fenomenológica. El teatro es el tiempo vivido, donde las conciencias encarnadas otorgan sentido a su experiencia en el marco del campo fenomenal.

La función ha empezado. La significación oscila en el péndulo entre la protención y la retención, en tanto que los espectadores vivencian el teatro conforme a sus propias circunstancias. Respecto de la conciencia del tiempo, según de Husserl, existen distintas dimensiones de la experiencia perceptiva (Husserl, 2010). Esta

¹ El teatro, al vencer el binarismo, se inscribe mucho más en el dualismo. Acudimos a esa diferencia conceptual desde la perspectiva de Rita Segato, quien señala que “el dualismo [...] es una de las variantes de lo múltiple o, también el dos resume, epitomiza una multiplicidad. El binarismo propio de la colonial modernidad resulta de la episteme del expurgo y la exterioridad construida, del mundo del Uno” (2013, p. 90). Dostoyevski fue un crítico de la modernidad occidental, de sus presupuestos, de sus fundamentos, un enemigo de la europeización, que denunció con ahínco a lo largo de su vida. Ello determina que al maestro eslavo no es posible interpretarlo en una clave hermenéutica, en contravía de lo aquí expuesto. Este dualismo se expresará en él de forma magistral en su perspectiva sobre lo doble, sobre “el doble”.

estructura tiene un carácter indicial en el que operan en el sujeto tres tipos de experiencia: actos de memoria inmediata de lo que se ha percibido “hace un momento” (retenciones), actos de conciencia de lo que se percibe “ahora mismo” (impresiones originales) y anticipaciones inmediatas de lo que será percibido “en un momento” (protensiones). Entonces, la conciencia del tiempo es el resultado de estas distintas dimensiones operando continuamente, de modo que las retenciones, impresiones y protensiones reconstituyen la linealidad tradicional entre pasado, presente y futuro.

Husserl señala que la duración está atada a dos fases: lo que está como pasado y se mantiene atado a la experiencia presente y como aquello que desde el presente anticipa un porvenir (Husserl, 2010, p. 46). Así, la experiencia teatral sugiere para los espectadores diversas maneras de percibir el tiempo relativo a su vinculación con la puesta en escena, en la que los personajes establecen unas coordenadas de acción. El movimiento solo es movimiento como elemento constitutivo del tiempo y el espacio.

En este sentido, la escena solo es escena en su movimiento, en términos de lo que cambia en una secuencia narrativa, pero también por la unidad de sentido que permite instituir una duración: “Institución significa entonces establecimiento de una experiencia (o en un aparato constituido) de dimensiones [...] en relación con las cuales toda una serie de otras experiencias tendrán sentido y formarán una continuación, una *historia*” (Merleau-Ponty, 2017, p. 8). Esta configuración de sentido instituida no refiere a la mera experiencia individual, sino que remite a una configuración pública de sentido.

De pronto, suena música popular rusa. Una mujer seductora irrumpe en la escena; cabello negro perfectamente liso, labios rojos como el fuego, escote profundo y movimientos eróticos. Grushenka, la inaprehensible mujer de odios y amores. En la mesa, Dimitri Karamazov, un sensualista, empuña una botella de licor, se sirve en medio de la jactancia que solo el placer produce sin mayor razón que el placer mismo. Los gestos y sus comportamiento interactúan con los espectadores a través de un lenguaje prerreflexivo, de modo que otorgan sentido sin reflexión sobre el acto. En esto se revela la estilización que en los cuerpos expresa la obra teatral. Si bien los actores recrean un guion preestablecido y saben a cabalidad la secuencia de sus líneas, también en ello se presenta una potencia creativa en la cual interpretan cada parte, dando como consecuencia una estilización de sus palabras y de sus actos. A diferencia de lo planteado por Schechner (2011), quien argumenta a favor del teatro como una conducta restaurada entendida como las acciones que hacen parte constitutiva de performances culturales (rituales, ceremoniales, etc.) en los que los

sentidos se reiteran una y otra vez sin dejar lugar a la creación o resignificación de las conductas en el campo estético (Triana M., 2018).

Ahora bien, si toda significación está atada a una estilización de actos, entonces todo sentido implica una estilización en la medida en que la percepción es ya una modulación del campo fenomenal. La expresión es una anticipación carnal en-el-mundo que se revela en los gestos y las palabras, es nuestra ontología del movimiento como un constante dar sentido a la experiencia:

Resulta así equivocado sostener que existe una diferencia sustancial entre el acto gestual y el lingüístico, una relación excluyente o de indiferencia. Más bien existe como una anticipación del lenguaje en la gestualidad, y el gesto solo alcanza su forma libre y superior en el lenguaje. (Ramírez, 2013, p. 160)

El movimiento deviene en sentido y el sentido se hace en la experiencia, que siempre se torna plural en el marco de lo individual y de lo colectivo. Las escenas se suceden unas a otras sin pretensión de linealidad; la teatralidad nos remite a una forma de estar en el mundo. Lo anterior resulta indeleble para sumergirnos en la experiencia escénica de *Los hermanos Karamazov*. La función es movimiento y su teatralidad es una deformación coherente de la experiencia.

El escenario es un campo de significación de la espacialidad y la temporalidad y como vivencias no solo de los personajes y los actores, sino del público. El espacio se configura y reconfigura en la vivencia personal, siguiendo una sugerencia colectiva que anticipan las luces en la escenografía. La mirada se conduce como una provocación y con ella nos movemos colectivamente sobre el escenario. Entonces, el teatro configura la relación actor-espectador como una ontología de sentido en su búsqueda por acceder a “las cosas mismas”. Dentro de este orden de ideas, ello está innegablemente atado al tiempo como fluir de los cuerpos, en los que se marcan unas duraciones y se crean historias; los actores expresan con gestos y palabras una secuencia, mientras que los espectadores siguen todo lo que emerge en el escenario. El tiempo y el espacio vividos son la experiencia colectiva de nuestra co-presencia en el escenario, son el movimiento de dar sentido a los comportamientos y las relaciones entre los personajes. En consecuencia, el escenario es la condición de posibilidad para asistir a una experiencia colectiva de génesis de sentido que inicia con tiempo, espacio y movimiento para sumergirse en la afectividad, en lo emocional y en la intersubjetividad.

Actores y espectadores: un vínculo emocional

La comprensión de la percepción visual es central para reflexionar sobre la relación entre los actores y los espectadores en el teatro. Sobre este punto, Merleau-Ponty estableció dos niveles: el proceso físico de la visión y el acto intencional de la mirada: “Ver es condición para mirar tanto como mirar lo es para ver” (Ramírez, 2013, p. 43). En el teatro, conforme las luces se van encendiendo, la visión y la mirada se entrecruzan para establecer una orientación sobre los actores. Dirijo mi mirada sobre Karamazov para romper con el distanciamiento, aparente que se instaura entre el escenario y el público.

De la misma manera que ocurre con la imagen en el espejo, la cual no es un simple efecto mecánico de las cosas, la luz y la imagen retiniana, la mirada del espectador sobre el personaje produce una operación de entrelazamiento en la que no se ve desde un afuera, sino que es la operación simbiótica en la que se expresan las emociones a través del movimiento corporal (Merleau-Ponty, 1964, pp. 38-39). En el teatro, los gestos, posturas y actitudes corporales conforman el ambiente expresivo de las emociones, entendidas como el movimiento de dación de sentido y no como estados cerrados, estables y dicotómicos (amor-odio, tristeza alegría, etc.), como lo señala Battán Horenstein (2021):

Depraz escoge, para dar cuenta del movimiento que se encuentra implicado en la emoción, la analogía con el borboteo del agua cuando hierve. Para Depraz, este ejemplo es elocuente porque permite caracterizar el surgimiento de la emoción mediante el efecto del calor sobre el agua. Esto induce a pensar que, semejante al borboteo, la emoción puede aumentar o disminuir, es decir, no es homogénea y constante, pero tampoco intempestiva e irruptora, sino que se genera de manera gradual. Esto, por otro lado, permite también explicar el paso de un estado emotivo a otro sin apelar a la idea de pares antinómicos, pues se privilegia el carácter continuo, sin interrupciones, del estado emocional. La analogía del agua en ebullición contribuye, así, a la comprensión de la emoción como una suerte de condicionamiento constante e inconsciente o involuntario (p. 221)

El aspecto emocional actúa entre el actor y el espectador como un intercambio afectivo-empático entre la vivencia del otro y la vivencia propia, de modo que lo experimentado por el personaje parece trasladarse a la propia vivencia corporal en primera persona en la que experimento la tristeza, la ira, el odio. El espectador se halla en la escena tres, el teatro queda en penumbras, el espacio y el tiempo se llenan con la voz de *Amazing Grace*, que retumba en el escenario, los cuerpos vívidos que actúan y los espectadores sumergidos en la experiencia estética. Tanto

el actor como el espectador están ahí enlazados el uno al otro². Así, el mítico Fiódor Pavlovich, sacado de las páginas de la literatura para ser llevado al escenario teatral, sigue siendo un cínico, amoral, que dice verdades sobre la condición humana que se oculta tras la máscara de las múltiples expresiones en las que la civilización actúa en forma de alta la cultura. ¿Quién es ese otro que genera incomodidad, empatía e indiferencia? Bastaría con anotar alguna de sus sentencias para recordarlo:

¿Vergüenza?, ¿engendro? ¡Esa mujer de mala vida! Puede que sea más santa que ustedes, señores frailes, que buscan la salvación del alma, ¡ustedes que se refugian aquí a comer repollo y se creen justos! Se comen una sardina diaria y con eso piensan comprar a Dios. (Dostoyevski, 2019, pp. 89-90)

El espacio escénico manifiesta la unidad entre actores y espectadores; en la percepción, se establece una unión común donde la corporalidad produce imágenes y lenguajes en las que hay una primacía de lo prerreflexivo. Actores y espectadores son cuerpos que se ven unos a otros, cuerpos que al sentirse vistos actúan, cuerpos que al verse interpelados por los que están en el escenario contemplan la función sin pasividad. Ya lo había entendido Benjamin interpretando a Brecht cuando señalaba que:

El foso que separa los actores del público, como a los muertos de los vivos, ese abismo cuyo silencio acrecienta la nobleza en el drama y cuya resonancia aumenta la embriaguez de la ópera —abismo que comporta más imborrablemente que cualquier otro elemento de las escenas las huellas de su origen sagrado—, ha ido perdiendo más y más su función. La escena todavía elevada, es cierto. Pero ya no surge de una profundidad inescrutable: se ha convertido en tarima. (Benjamin, 2018, pp. 144-145)

La correlación sujeto-mundo es el horizonte último de sentido. Detengámonos un momento en la siguiente escena. Ahora el escenario es una taberna: una mesa, muchas botellas, el humo del cigarrillo y música popular rusa de fondo. Aliosha bebe agua mientras su hermano disfruta del licor:

Aliosha: ¿Por qué pones esa cara? Parece que estás enfermo.

² Guillermo Hoyos señaló, a propósito este vínculo intersubjetivo, que “el yo concreto, fáctico, histórico, cotidiano de la pre-reflexión forma parte esencial del yo-reflexivo, aquel que pretende descubrir las estructuras de la trascendencia” (Hoyos Vásquez, 1985, p. 242).

Iván: Estaba pensando en lo que hizo un general de los tiempos de la esclavitud, con el hijo de una esclava que hirió en una pata al perro preferido del general, ¿lo leíste?

Aliosha: No, no...

Iván: El general mandó a detener a la madre y al hijo, y los tuvieron toda la noche en el calabozo. Al otro día el general salió con toda la partida de cacería, perros, ojeadores, monteros, todos a caballo. Ordenó que toda la servidumbre estuviera presente y la madre también. Luego desnudaron al niño y a la voz de “suéltelo” lanzó a la jauría de perros detrás de él. ¡Lo destrozaron a la vista de su madre! ¿Qué hacer con ese bárbaro? ¿Tú qué opinas? ¿Pegarle un tiro para dar satisfacción al sentido moral? Habla, Aliosha.

Aliosha: ¡Fusilarlo, sí!

Iván: ¡Bravo! ¡Bravo! Cuando tú lo dices... ¿Qué tal el asceta? ¡Para que vea el diablillo que llevas dentro, Aliosha Karamazov!

Aliosha: Dije un absurdo, pero...

Iván: Sí, siempre hay un pero. Yo también quiero ver con mis propios ojos el cordero durmiendo junto al león. Aliosha, yo también quiero decir “Justo eres, señor”; pero... pero ¿dónde dejo a los niños? ¿En qué lugar de la armonía divina cabe el infierno? No es que no acepte a Dios, Aliosha; lo que no admito es ese universo creado por él: le devuelvo mi tiquete con el mayor respeto.

Aliosha: Eso es rebeldía; ¿con semejante infierno en el pecho, ¿cómo puedes seguir viviendo; cómo puedes conservar tu buen humor?

Iván: ¡Ya te lo dije: yo solo voy a llegar hasta los treinta; después, la copa al suelo!

Aliosha: ¡No podrás soportarlo! [...] Entonces Todo está permitido. (Jaramillo, p. 100-101)

Las escenas no hacen más que hallar una justificación a la concepción nihilista encarnada en Iván Karamazov en el famoso encuentro en la abadía, donde sentenció “todo está permitido”. La fuerza dramática lleva allí su corporalidad; los gestos dan sentido a su perspectiva ética. El actor es corporalidad y es desde allí que plantea, rompe, discurre, cuestiona, niega o afirma los sentidos, al tiempo que los espectadores perciben esto, operaciones que están en armonía con las intencionalidades del acto escénico. Entonces, se rompe el esquema dual del

espectador-actor, para comprender la fluidez que el lenguaje gestual tiene para transitar entre los cuerpos en-el-teatro. Se estremecen a lo largo de la obra sobre el sustrato del dilema moral y la sentencia racional del “todo está permitido”³. La común-uni6n nos permite transitar de un lugar a otro, de emociones diversas a desafíos intelectuales, porque el sentido se da como una anticipaci6n del gesto en-el-mundo, y no como un acto de reflexi6n *a posteriori*. No nos resta m1s que aseverar que hay una mutua determinaci6n entre el ser humano y el mundo, una interdependencia, que se reitera en la relaci6n personaje-escenario, actor-espectador, en el sentido mostrado por Merleau-Ponty (1964), cuando señaala que el mundo cultural contiene la impronta de la acci6n humana, y a trav1s de 1l se conserva la presencia del otro en el anonimato.

El teatro permite vivir en primera persona la experiencia de *otro* en virtud del v1nculo emocional que se establece entre el actor y el espectador. Lo que Merleau-Ponty ha nombrado como “la cercana presencia del otro bajo un velo de anonimato” se revela en la puesta en escena como una fusi6n de sentidos. En este sentido, es necesario aludir a la dial1ctica de lo gestual; es decir, considerar la diferencia entre palabra hablante y palabra hablada. La primera es la intenci6n significativa que se encuentra en estado de gesti6n, en tanto gesto expresivo; y la segunda se comprende como la palabra ya constituida, en la que se materializa la sedimentaci6n hist6rica de significados. El lenguaje es el juego din1mico de una sedimentaci6n progresiva de la palabra hablante, en tanto que la historicidad implica un sentido que est1 sedimentado y sediment1ndose; as1, si hay una instituci6n es porque hay algo que demanda institucionalizarse. La palabra hablante debe inaugurar un sentido que a nivel gestual ya ha sido expresado, empero ning1n gesto est1 por fuera de un sentido ya dado; la generalidad de lo

³ El todo est1 permitido es la afirmaci6n y la pregunta que contiene el sentido de la funci6n; bastar1a con recordar a Iv1n Karamazov: “1Si todos deben sufrir para con el sufrimiento alcanzar la armon1a interna, dime por favor, 1qu1 tienen que ver los ni1os en todo esto? Me resulta del todo incomprensible para qu1 deben sufrir ellos, para qu1 han de comprar la armon1a con el sufrimiento [...] 1Esa armon1a no vale la l1grima de un solo ni1o martirizado que se golpea el pecho con su pu1ito y encerrado en un lugar inhumano reza a su Dios con l1grimas que no fueron redimidas! [...] Deben ser redimidas, en otro caso la armon1a es imposible. Mas 1con qu1 las redimes? 1Es esto posible? 1Veng1ndolas? Ahora bien, 1para qu1 necesito que sean vengadas, qu1 me importa que los verdugos vayan al infierno?, 1qu1 puede hacer el infierno cuando los ni1os ya sufrieron su martirio? 1Y qu1 armon1a es 1sta si hay infierno? Yo quiero donar y abrazar, no quiero que nadie sufra [...] 1Hay en el mundo entero un ser que pudiera y tuviera derecho a perdonar?” (Dostoyevski, 2019, pp. 386-388).

carnal proporciona una base para la comunicación, pero ella no está por fuera de la historia, entonces, todo esfuerzo por decir algo es un esfuerzo que supone un sedimento previo. En el fondo, estamos condenados al sentido y todo sentido es histórico.

Ahora bien, la fuerza gestual no resta valor a la potencia del lenguaje articulado de la palabra. La sentencia “todo está permitido” en Dostoyevski permite comprender la fuerza de las preguntas que subyacen a la escena teatral. Es aquí donde cobra una relevancia inusitada la idea de Maurice Merleau-Ponty:

Si, en efecto, la libertad es igual en todas nuestras acciones y hasta en nuestras pasiones, si no está en proporción con nuestra conducta, si el esclavo da prueba de tanta libertad viviendo intimidado como rompiendo sus cadenas, no puede decirse que haya ninguna acción libre, la libertad está más acá de todas las acciones, en ningún caso se podrá declarar: «Aquí se muestra la libertad», puesto que la acción libre, para ser descubrible, tendría que destacarse sobre un fondo de vida que no lo fuese o lo fuese menos. La acción libre está en todas partes, si se quiere, pero también en ninguna parte. En nombre de la libertad se niega la idea de una experiencia adquirida, pero luego es la libertad la que se vuelve experiencia primordial y como nuestro estado de naturaleza. Como no tenemos que hacerla, esta naturaleza de la consciencia, que consiste en no tener naturaleza, es el don que se nos lía hecho de no tener ningún don; en ningún caso puede expresarse al exterior ni figura en nuestra vida. (1964, p. 444)

Lo anterior es absolutamente plausible en la fuerza argumentativa demoledora de Iván Karamazov, su diatriba contra Dios —en medio de un soliloquio en el que Aliosha parece ser un espectador dentro de la obra— nos conduce a la resistencia de Iván para aceptar el mundo en el que le tocó vivir. Su indignación reside en que el sufrimiento de los niños no es coherente con la idea de un Dios que es bueno, pues si él, pudiendo hacer el bien, decide permitir el mal, la consecuencia es que el hombre debe cargar con el peso insostenible de la libertad, cuya única expresión son sus acciones.

La presencia escénica de Iván es monumental, sus preguntas demoledoras siguen allí. Él vocifera a voz en cuello contra todo y nada ¿por qué tengo que amar a mi prójimo a costa aún de mi propio bienestar? ¿Qué sentido tiene el mal? Si Dios, pudiendo crear un mundo libre del mal, decide darle al ser humano la libertad, ¿no es ello la venia divina para cargarle a los seres humanos la responsabilidad de hacer sufrir al prójimo a costa de su propia naturaleza que Dios conocía muy bien al ser su creador? ¿No es el mal un absurdo, un capricho de Dios? Si el libre albedrío es la posibilidad que tiene el ser humano de distinguir el bien del mal y

obrar según su conciencia, ¿qué necesidad tiene la humanidad de conocer el bien y el mal? Iván sabe que Dios, en su infinito poder, hubiese podido ahorrarse ello. El personaje está en medio de un paroxismo extraordinario. Indignado, Iván señala que las lágrimas de un niño no valen el conocimiento del bien y del mal, no valen la libertad humana. Dios, entonces, jugó a los dados y estableció el castigo y la recompensa en el más allá para justificar su capricho. ¿De qué sirve el infierno para los verdugos y el cielo para los piadosos a costa del sufrimiento de los más débiles, de los condenados de la tierra? Iván se sumerge en el problema fundamental del nihilismo, a saber, que “todo está permitido”. El problema halla su sentido en el marco de la libertad humana. Iván no discute la existencia de Dios, discute el sentido mismo de la libertad, del mundo, de la vida, de la existencia propia y ajena. Su sentencia estremece el teatro: “¿En qué lugar de la armonía divina cabe el infierno? No es que no acepte a Dios, Aliosha, lo que no admito es ese universo creado por él; le devuelvo mi tiquete con el mayor respeto” (Jaramillo, 2010, pp. 100- 101).

Los Karamazov nos remiten directamente a la tensión que genera el sentido en medio de seres culturales. Comprendemos la tensión ética que se advierte no solo desde el discurso, sino desde el gesto que excede el umbral de la conciencia unida a la comprensión. La expresión es una manifestación del comportamiento en el que la actividad corpórea en sí misma otorga un sentido a las vivencias de sí mismo, los otros y el mundo. Merleau-Ponty señaló que el nivel de conciencia y libertad está determinado por lo prerreflexivo, esto es, que la libertad está siempre situada en el marco de una temporalidad y espacialidad que al no ser absoluta tampoco puede reclamar de ella lo mismo. Entonces, no hay libertad absoluta: “Nadie está por completo salvado ni por completo perdido” (Merleau-Ponty, 1966, p. 188). No puede haber libertad en todas nuestras acciones, derivadas de la conciencia o las fogosidades. Si la libertad fuese absoluta, no podría ser libertad; no puede ser ilimitada, es libertad ante algo. El pensador francés señala que:

No hay opción libre más que si la libertad se pone en juego en su decisión y plantea la situación que ha elegido como situación de libertad. Una libertad que no tiene que llevarse a cabo por ser ya adquirida, no podría empeñarse así: bien sabe ella que el instante siguiente la encontrará, de todas formas, igualmente libre, poco fijada. La noción misma de libertad exige que nuestra decisión se ahínque en el futuro, que algo haya sido hecho por ella, que el instante siguiente se beneficie del anterior y, sin ser necesitado, sea por lo menos solicitado por él. Si la libertad estriba en hacer, es necesario que cuanto haga no sea deshecho al instante por una libertad nueva. (p. 445)

Para culminar, en el teatro la expresión y el pensamiento están co-constituidos en simultaneidad, puesto que nuestra intersubjetividad posibilita que en el marco del mundo cultural los gestos se puedan compartir, ya que el cuerpo se presta de suyo a un gesto nuevo, intempestivo, soñado, deseado, enmascarado. El gesto como la palabra contiene su propio sentido o, mejor aún, sus propios sentidos, Merleau-Ponty señalaría que:

Conozco muy mal, desde el interior, la mímica de la ira, con lo que faltaría a la asociación por semejanza o al razonamiento por analogía un elemento decisivo; por otra parte, yo no percibo la ira o la amenaza como un hecho psíquico oculto tras el gesto, leo la ira en el gesto, el gesto no me hace pensar en la ira, es la misma ira. No obstante, el sentido del gesto no es percibido como lo es, por ejemplo, el color del tapiz. Si me fuese dado como una cosa, no se vería por qué mi comprensión de los gestos se limitaría, la mayor parte del tiempo, a los gestos humanos. (1966, p. 201)

Entonces, el cuerpo es, en sí mismo, expresión y, con ello, el cuerpo se despliega en un pluriverso de gestos que comunican lo decible y el mutismo. Los gestos logran conjugar con justicia el todo y la parte. Son ellos los que expresan las intenciones, las emociones, y, a su vez, son ellos insumo y manifestación del sentido que se establece en la intersubjetividad. El cuerpo constituye tanto la apertura perceptiva del mundo como la creación de ese mundo. El vehículo es el gesto, por lo que compartimos con Escribano la siguiente argumentación:

La comprensión de los gestos se produce en virtud de un acto que consiste en ajustar la propia conducta a las intenciones legibles en los gestos del otro. Un gesto presenciado tiene un carácter de sollicitación, de pregunta que suscita una respuesta [...] los gestos del otro mueven mi comportamiento a encontrar su propio camino en esta búsqueda, que confirma de paso la conducta del otro, se da la comunicación. No se trata de un acto de interpretación intelectual de un significado. En esta comunicación gestual se da una modulación de la propia existencia en virtud de la conducta del otro, y viceversa. (2000, p. 179)

La fuerza del gesto es constitutiva del teatro. Se escribe pensando en él, se actúa, se dirige, se es espectador con, por, en, desde y con los gestos. El teatro, al igual que el gesto, evidencian el cambio y la renovación fenomenal y la configuración de un campo de experiencias. En palabras de Tassi: “Las actuaciones son el resultado de colaboraciones artísticas; cada producción transmite matices, motivos y sorpresas, como en la interpretación sinfónica de una partitura, que tal vez no se les haya ocurrido a los artistas en producciones anteriores” (1997, p. 251).

En consecuencia, en el teatro se diluyen la idea de actor-espectador siguiendo la compleja interacción prerreflexiva que se da entre ellos. Los gestos expresan antes de la acción de reflexión que los espectadores pueden elaborar de la puesta en escena. Así, la actividad motriz, el movimiento de lo emocional está presente en la co-presencia teatral. De la misma manera, que la vinculación sinestésica se produce en un organismo, en el teatro de los personajes, el escenario y los espectadores no son solo partes, sino un todo originario y productor de significaciones. De igual manera, la fuerza comunicativa de la palabra orienta otro nivel de indagación del vínculo emocional del actor-espectador en el que se revela que el teatro, como actividad estética, permite identificar el núcleo articulador de las experiencias emocionales de los seres humanos en-el-mundo.

Conclusiones

La fenomenología comprende que la relación entre el ser humano y el mundo es la percepción, puesto que ella posibilita captar el mundo en su multiplicidad de sentidos, sentidos que son prerreflexivos. Esto permite, en términos de una reflexión sobre la fenomenología del teatro, considerar la manera en que el escenario se presenta como núcleo articulador de la experiencia, en la medida en que es una configuración del espacio y el tiempo, siguiendo un movimiento permanente de sentido. No hay un escenario *per se*, sino que este es el resultado de la experiencia propia en constante elaboración.

En el teatro es evidente que no soy todo, solo lo que percibo; soy un camino intersubjetivo. Eso explica que soy en este cuerpo y en estas circunstancias, o, mejor, aún soy —ontológicamente— a través de todos ellos.

Lo que hemos llamado el movimiento ontológico del teatro, que puntualiza toda una gama de dimensiones entre las que destaca la reversibilidad actor-espectador, es un quiasmo que diluye las fronteras escenario-cuerpo; está el quiasmo espectador-actor en el que el contacto entre lo uno y lo otro —percibir y ser percibido— dan lugar al sentido colectivo de la actividad. Merleau-Ponty expresaría a propósito de ello que “la pintura —como el teatro— despierta y lleva a su nivel más alto el delirio que es la misma visión, porque ver es tener a la distancia; ella extiende esa extraña posesión de todos los aspectos del ser, que debe de algún modo hacerse visible para entrar en la obra de arte”. En el teatro me miro y soy visto.

En conclusión, lo anterior revela que en la puesta en escena la fuerza karamazoviana habita los cuerpos de todos los espectadores. Pero también se debe

señalar que no es posible discernir muy bien si son mis intenciones, emociones y gestos los que habitan al otro, o son los otros en sus gestos, intenciones y emociones los que me habitan, pero resulta ineludible la evidencia de que el gesto es siempre el enigma que en su movimiento me hace un llamado para reunirme con él.

Siguiendo a Merleau-Ponty, podríamos señalar que en el teatro resultaría imposible cosificar al otro o reducirlo simplemente a un ser ante los ojos. El otro no se deja aprehender por una única vía, a saber, la definición, la reflexión, la materialidad. Lo que resulta ineludible es que ese otro se me presenta como un *alter ego* —un doble— y allí reside la importancia de su corporalidad, bastaría con pensar en la significación de la corporalidad del demonio en contraposición a la figura de Iván, puesto que se nos presenta en su corporalidad como un ser cultural. Esto es, como un objeto cultural cuyo horizonte de sentido se devela como existencia social.

Es mediante el cuerpo que logramos acceder a los otros. La conciencia del otro la logro comprender mediante la intencionalidad que se desenvuelve sobre objetos comunes y que me demuestra que el en-sí es el resultado de un intercambio, un movimiento ontológico de sentido.

Referencias

- Bajtín, M. (2017). *Problemas de la poética de Dostoyevski*. Fondo de Cultura Económica.
- Battán Horenstein, A. (2021). Del danzar como hábito al danzar como proyecto motor. *Open Insight*, XII(25), 166-186. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-24062021000200167&script=sci_arttext&tlng=es
- Battán Horenstein, A. (2012). ¿Qué es sentir? Aspectos fenomenológicos de la interacción mente-cuerpo en la “Sexta meditación”. *Anuario De Filosofía*, 2. Recuperado a partir de <https://revistas.unam.mx/index.php/afil/article/view/31536>
- Benjamin, W. (2018) ¿Qué es el teatro épico? En *Iluminaciones*. Editorial Tauros.
- Demeterco Geromini, J. C. (2021). Uma Reflexão sobre a Fenomenologia da Experiência Estética: O Caso do Teatro. *Revista da Abordagem Gestáltica: Phenomenological Studies*, 27(2), 242-251. <https://doi.org/10.18065/2021v27n2.10>
- Depraz, N. (2012). Delimitación de la emoción: hacia una fenomenología del corazón. *Investigaciones Fenomenológicas*, (9), 39-68. <https://doi.org/10.5944/rif.9.2012.743>
- Díaz Guzmán, O. (2023). Fenomenología y teatro: Phenomenology and Theatre: Margin Notes on the Karamazov Brothers. <https://doi.org/10.15332/25005375.8906>
- Dostoyevski, F. (2019). Los hermanos Karamazov. Penguin Random House.
- Escribano, X. (2000). Gesto y palabra: la esencia emocional del lenguaje según Maurice Merleau-Ponty. *Emociones Thémata*, (25), 175-185. <http://hdl.handle.net/11441/27516>

- González, R. y Tavira, G. (2011). Fenomenología del entrecruce del cuerpo y el mundo en Merleau-Ponty. *Ideas y Valores*, (60), 113-130.
<http://www.scielo.org.co/pdf/idval/v60n145/v60n145a06.pdf>
- Horenstein, A. B. (2021). El cuerpo como teatro: fenomenología y emociones. *Eidos*, (35), 207-235. <https://doi.org/10.14482/EIDOS.35.142.7>
- Husserl, E. (2010). *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Editorial Trotta.
- Hoyos Vásquez, G. (1985). Fenomenología como epistemología. Ruptura del sistema fenomenológico desde la materialidad histórica. En R. Sierra Mejía (Comp.), *La filosofía en Colombia (Siglo XX)* (pp. 57-82). Procultura.
- Jaramillo, P. (2010). Los hermanos Karamazov. En R. Camacho (Ed.), *La doble cara de la incertidumbre: Dostoievski en el Teatro Libre*. Universidad de Los Andes.
- Johnston, D. (2011). Stanislavskian Acting as Phenomenology in Practice. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 26(1), 65-84.
- Johnston, D. (2019). Theatre Phenomenology and Ibsen's The Master Builder. *Nordic Theater Studies*, 30(1), 124-140.
- Kott, J. (1984). *The Theater of Essence and other Essays*. Evanston: Northwestern University Press.
- López Sáenz, M. C. (2018). Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty Versus Sheets-Johnston. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(3), 467-481.
- Vitali-Rosati, M. (2016). The Chiasm as a Virtual - A Non-Concept in Merleau-Ponty's Work (with a Coda on Theatre). *Merleau-Ponty and the Art of Perception*. North Carolina University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2011). *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953* [book-review]. Metis Presses.
<https://doi.org/10.1628/003181511799823039>
- Merleau-Ponty, M. (2013). *Phénoménologie de la perception*. Editions Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (2015). *La prosa del mundo*. Trotta.
- Merleau-Ponty, M. (2017). *La institución. La pasividad. Notas de cursos en el Collège de France (1954-1955)*. Anthropos.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'oeil et l'esprit* (2018 ed.). Gallimard.
- Ramírez, M. T. (2013). *La filosofía del quiasmo: introducción a la filosofía de Maurice Merleau-Ponty*. Fondo de Cultura Económica.
- Schechner, R. (2011). Restauración de la conducta. En D. Taylor y M. Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 33-49). Fondo de Cultura Económica.
- Silverstein, M. (1991). "Body-Presence": Cixous's Phenomenology of Theater. *Theatre Journal*, 43(4), 507-516. <https://doi.org/10.2307/3207979>
- Tassi, M. (1997). Shakespeare and Beckett Revisited: A Phenomenology of Theater. *Comparative Drama*, 31(2), 248-276. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/shakespeare-beckett-revisited-phenomenology/docview/211706925/se-2>
- Triana M., D. (2018). Expressivity and Performativity: The Body in its Sexual Being. *Eidos*, 29(29), 201-224. <http://dx.doi.org/10.14482/eidos.29.9521>

- Triana, D. (2018). Performatividad, performance y memoria. *Cuestiones de Filosofía*, 4(22), 17-34. <https://doi.org/10.19053/01235095.v4.n23.2018.8299>
- Vanhoutte, K. y Wynants, N. (2011). Performing Phenomenology: Negotiating Presence in Intermedial Theatre. *Foundations of Science*, 16(2-3), 275-284. <https://doi.org/10.1007/s10699-010-9193-8>
- Walton, J. (2012). “The Eye of Man Hath Not Heard”: Shakespeare, Synaesthesia, and Post-Reformation Phenomenology. *Criticism Summer*, 54(3), 403-417. ISSN 0011-1589.