

Daniel Fallas-Fernández

Hacia una fenomenología del cuerpo teatral:

Estilística, hiperestesia y suspensión del cuerpo vivido

Resumen: *Este artículo se ocupa de los límites que la definición schilleriana del arte enfrenta al ocuparse del fenómeno teatral. La manera en la cual un actor encarna un personaje en escena representa un caso límite para la estética schilleriana, aun cuando el pensador alemán no se percate de ello. A partir de este caso, se señalan las simplificaciones en las cuales incurre Schiller para, seguidamente, ampliar su definición del arte desde una mirada fenomenológica y una antropología filosófica. Puntualmente, se recurre a la fenomenología de los estratos corporales sistematizada por la filósofa mexicana Marcela Venebra, todo con el fin de esbozar una fenomenología del cuerpo teatral. Esta, más que anular las ideas de Schiller, las lleva a su máximo potencial especulativo. Se concluirá pues que el aparato fenomenológico es sumamente productivo para abordar filosóficamente la puesta en escena teatral como un fenómeno estético de extrema singularidad.*

Palabras clave: *Estética, Schiller, fenomenología del cuerpo, teatro, antropología filosófica.*

Abstract: *This article examines the limits that Schiller's definition of art encounters when confronted with the theatrical phenomenon. The way in which an actor embodies a character on stage constitutes a limit case for Schillerian aesthetics—even if the German thinker remains unaware of it. From this case, the simplifications*

underlying Schiller's conception are exposed, in order to then expand his definition of art through a phenomenological perspective and a philosophical anthropology. Specifically, the article draws on the phenomenology of bodily strata systematized by the Mexican philosopher Marcela Venebra, with the aim of outlining a phenomenology of the theatrical body. Rather than invalidating Schiller's ideas, this approach brings them to their highest speculative potential. It concludes that the phenomenological framework is highly productive for philosophically approaching theatrical performance as an aesthetic phenomenon of exceptional singularity.

Keywords: *Aesthetics, Schiller, phenomenology of the body, theater, philosophical anthropology*

I. Reconsideración de la idea schilleriana del arte a partir de un caso límite

En la tradición alemana, la Estética en tanto que disciplina filosófica admite por lo menos tres acepciones. En primer lugar, fue definida por Baumgarten como gnoseología inferior, es decir, como la parte de la teoría del conocimiento que se ocupa de sus condiciones sensibles. Esta acepción fue popularizada por Kant bajo el nombre de *Estética Transcendental*, según se la denomina



en la parte primera de su *Crítica de la Razón Pura*. Allí las formas puras de la sensibilidad, en las cuales todo conocimiento de los fenómenos principia, son el espacio y el tiempo.

La segunda acepción dota a la Estética de una mayor especificidad, pues esta habría de ocuparse de lo bello según un tipo de juicio que Kant denominó *juicio de gusto o estético*. En la *Crítica del Juicio* ([1790] 1992) la Estética se convierte pues en una calística fundamentada en un análisis del juicio respecto de objetos bellos, es decir, en una *Análisis de lo bello*. A todo esto, la primacía que Kant atribuye a la *pulchritudo vaga* (belleza libre), fue a parar en una estética que privilegiaba los objetos de la naturaleza frente a los objetos artefactuales o artísticos. Dicho muy simplemente, para Kant siempre será más bella una flor campestre vista por un niño —pues es juzgada desde una supuesta inocencia y desinterés, sin reclamar de ella nada más que la propia sensación de placer que suscita—, que una flor pintada en un bodegón barroco. Ante esta última el desinterés muy fácilmente puede pervertirse en un interés de cualquier tipo, de tal suerte que esa flor se convierta en un medio para otro fin más allá del puro disfrute de lo bello, como el lucimiento o el estatus.

También es propio del abordaje kantiano negarle al juicio de gusto un contenido cognitivo determinado, pues lo bello no traza relación con lo verdadero, es decir, el juicio de gusto no juzga con el entendimiento en miras al conocimiento, sino con la sensación subjetiva en miras al mero placer o displacer. A esto se suma la *antinomía del juicio estético* y el *libre juego* entre la imaginación y el entendimiento que ese juicio suscita. Para Kant (1992), el juicio de gusto es puramente reflexivo y no determinante, esto se debe a que su contenido es subjetivo, aun cuando exija un consentimiento universal *como si* fuese objetivo, pero sin nunca llegar a serlo (cfr. 154-158).

A todo esto, también es cierto que en la *Crítica del Juicio* Kant prepara una tercera acepción de la Estética cuando introduce el problema del arte, el genio y la producción de ideas estéticas o símbolos. No obstante, en verdad fue Schiller quien consolidó esa tercera acepción aún más específica respecto de su objeto, a saber, la Estética como filosofía del arte. Con la recepción

schilleriana de Kant se produce un doble desplazamiento en el punto de vista que permite la consolidación de este tercer sentido de la Estética. En términos de Gadamer (1997) se pasa del punto de vista de la naturaleza (la primacía de lo bello natural), al *punto de vista del arte* (como producción espiritual de lo bello). Asimismo, agrega Gadamer (1997), se desplaza el punto de vista del gusto (el juicio subjetivo sobre lo bello propio de una estética de la recepción) en virtud del punto de vista del genio (propio de una estética de la producción) (cfr. 91-93). Al subjetivismo racionalista kantiano responde pues un objetivismo sensible schilleriano, en el cual la obra de arte irá adquiriendo todo el terreno de la reflexión estética e irá ganando para sí un contenido cognitivo o valor de verdad que antes no poseía. De aquí en adelante el camino quedó despejado para la gran época de la filosofía del arte, propulsada por el *Sturm und Drang*, el Romanticismo de Jena y, finalmente, la filosofía hegeliana con su definición del arte como *manifestación sensible de la idea*.

El abrumador éxito de las reflexiones románticas y hegelianas ha provocado la desatención del lugar de Schiller en todo este asunto. De la misma manera, cuando se vuelve sobre su obra, normalmente se apela a sus consideraciones sobre la *educación estética del hombre* y la *belleza como libertad en apariencia*, pero no tanto a su definición del arte como tal. Todo ello no quita que esa definición invite a reconsiderar su singularidad y productividad, así como la posibilidad de ampliar sus consideraciones desde otro marco metodológico. Lo que hace especialmente curiosa la definición schilleriana del arte es que apela a una especie de *suspensión* de una forma en virtud de otra, esto aun cuando Schiller utilice la expresión superación [*überwindet*] y no suspensión [*aussetzung*]. Según Schiller, el arte bello, que es superior a toda belleza natural, debe comprenderse como *forma de una forma*. Dicho más específicamente, se trata de un proceso mediante el cual la forma estética del arte *suspende* la forma lógica que le sirve de soporte, materia o medio.

En las cartas a Gottfried Körner, reunidas en el *Kallias* ([1793] 1999), se condensa de manera sumaria el núcleo especulativo de la filosofía

del arte de Schiller. En la primera carta Schiller defiende que su aproximación estética es de carácter sensible-objetiva. Esto le permite ir más allá del subjetivismo empirista y del dogmatismo clasicista, sin caer por ello en la antinomia kantiana del juicio estético. Schiller afirma que toda belleza siempre estará precedida por una forma lógica, de modo tal que Kant se equivoca cuando sostiene que hay bellezas absolutamente libres en las cuales no quepa finalidad. Kant simplemente separa la flor juzgada en sentido estético, de la flor juzgada en sentido botánico o mercantil, pero con ello no resuelve verdaderamente lo que la belleza sea. Schiller (1999) concluye que la primacía de la belleza artística sobre la natural se sustenta en que:

[...] la belleza se muestra justamente en todo su esplendor cuando supera [*überwindet*] la naturaleza lógica de su objeto, y, ¿cómo puede superarla si no encuentra ninguna resistencia? ¿Cómo puede dar su forma a una materia enteramente informe? Yo tengo cuando menos la convicción de que la belleza es sólo la *forma de una forma*, y de que aquello que denominamos su materia ha de ser decididamente una materia ya formada. La perfección es la forma de una materia, la belleza es, en cambio, la forma de esa perfección, la cual se comporta, pues, frente a la belleza como la materia con respecto a la forma. (7)

La belleza artística implica superar una resistencia impuesta por la naturaleza lógica de los objetos. Esa naturaleza lógica es la forma que la materia ya posee por anticipado. La materia del arte no es comprendida como algo desnudo, informe y bruto —como podría considerarse desde la perspectiva nietzscheana de lo dionisiaco—, sino que esta ha sido previamente formalizada. Schiller (1999), además, detecta una deficiencia de la razón teórica para aproximarse a la belleza del objeto estético, pues para él

no existe ningún objeto en la naturaleza, ni mucho menos en el arte, que, al reflexionar sobre él, podamos considerar libre de finalidad y de reglas, ni *determinado por sí mismo*. Todo objeto existe por mediación de

otro objeto, por causa de otro, ninguno tiene autonomía. (25)

Esto quiere decir que en el ámbito de la naturaleza y el arte no se satisface nunca el principio de autonomía o autodeterminación plena del objeto, toda vez que se mire ese objeto desde la reflexión.

La razón teórica, por ende, no puede acceder al objeto en lo que respecta a su autonomía y libertad, viéndolo como algo autodeterminado en sí mismo y por sí mismo. En palabras del propio Schiller:

si el entendimiento se viera inducido a preguntarse por el fundamento de esa forma, tendría que encontrarlo necesariamente fuera del objeto; ya que el objeto ha de estar determinado o bien por un concepto, o por una causa accidental, pero ambos se comportan como heteronomía con respecto al objeto. (1999, 27)

Esta limitación que se muestra irrebasable desde los límites de la razón teórica, puede en efecto ser superada en el ámbito de la razón práctica, toda vez que no se juzgue al objeto desde el concepto, la regla o la causa. Pero, más que ser una ventaja de la razón práctica, Schiller admite que esto sucede una vez «se toman simplemente los objetos *tal y como aparecen*. Una regla, un fin, no pueden aparecer nunca, dado que se trata de conceptos, y no de intuiciones» (1999, 25). Ese tomar los objetos *tal y como aparecen*, es decir, mediante la intuición, es cuanto permite aproximarse a la belleza, en cuanto que esta implica la autonomía del objeto y no su heteronomía.

Al hilo de esta argumentación, Schiller establece un principio fundamental:

un objeto se presenta libre en la intuición, si su forma no obliga al entendimiento reflexivo a buscarle una causa. Bella será, pues, una forma que se explique a sí misma; explicarse a sí mismo significa en este caso explicarse sin la ayuda de un concepto. (1999, 27)

Estas reflexiones sitúan la experiencia estética en un ámbito que podemos denominar *avant*

la lettre como pre-dado o preteorético, lo cual no quiere decir que sea llanamente irracional, sino simplemente que no atañe al concepto. Desde el ámbito de la intuición puede alcanzarse una definición objetiva de lo bello que apunte a la verdad del arte.

En la carta del 18 de febrero de 1793 Schiller se ocupa exclusivamente de la *belleza del arte*. Al principio sigue a Kant y admite que hay una belleza material y una belleza formal. Así pues, la belleza material es de un objeto bello, mientras que la belleza formal es la representación bella de un objeto. Pero a esto el poeta alemán agrega que la belleza ideal sería «una bella representación de un objeto bello» (1999, 89). Es precisamente de esa belleza ideal de la que puede decirse con mayor propiedad que sea *forma de una forma*: forma estética de una forma lógica. En atención al principio de autonomía del objeto estético, la libertad aparente que Schiller (1999) exige de toda obra de arte implica que esta aniquile por completo la forma lógica que le sirve de materia:

Libre será entonces aquella representación en la que la naturaleza del medio aparezca *completamente aniquilada* por la naturaleza de lo imitado, en la que lo imitado afirme su personalidad pura incluso en su representante, en la que el medio de la representación, rechazando por completo, o mejor aún, negando su propia naturaleza, parezca haberse intercambiado perfectamente con el objeto representado. Resumiendo, en la que nada exista por la materia sino por la forma. (95)

Si la materia del arte era ya una forma, puede decirse que la forma estética surge una vez los fines, las reglas, los conceptos y todas las otras posibles heteronomías lógicas, se ven aniquiladas en una nueva forma que aparenta existir por sí misma, estar plenamente autodeterminada. Esto Schiller lo resume con una serie de lacónicas fórmulas según las cuales «la *materia* [...] debe perderse en la *forma*, el *cuerpo* en la *idea* y la *realidad* en la *apariencia*» (1999, 95). De hecho, para poder mostrar realmente la productividad de su definición del arte bello, Schiller acude a una serie de ejemplos acerca de cómo sucede esa *aniquilación* en los diversos medios

artísticos. El caso paradigmático al cual esta definición parece prestarse con más facilidad es el escultórico. En una escultura que alcance la belleza ideal, la materia del mármol antes que ser juzgada según un concepto o ser utilizada en una construcción, es aniquilada en la figura. Lo real del mármol queda pues aniquilado en la *apariencia* de lo humano. Escribe Schiller: «la naturaleza del mármol, duro y quebradizo, ha de desaparecer por completo en la naturaleza flexible y blanda de la carne, de tal modo que ni el sentimiento ni la vista adviertan ese proceso» (1999, 97). Para Schiller no puede haber ni asomo de la piedra en la obra final, pues ello rompería la apariencia de libertad y autonomía absolutas del producto. Algo muy similar podría decirse en el caso de la pintura.

Ahora bien, con estos ejemplos plásticos queda bastante claro lo que Schiller quiere decir, pero no explican del todo que éste aluda al mármol en bruto o al pigmento crudo como una *forma o materia conformada*. En realidad, esos calificativos aplican de manera mucho más cabal al caso de la poesía. El medio sobre el cual opera la poesía es precisamente un medio lógico, orientado hacia fines como la comunicación de lo universal mediante conceptos. El lenguaje tiene una tendencia inevitable a decir lo universal en conceptos, mientras que el poeta quiere decir lo individual en intuiciones e imágenes. A la forma lógica del lenguaje, por ende, el poeta debe tomarla como su materia y aniquilar seguidamente sus leyes gramaticales y sus tendencias utilitarias o conceptuales, para así producir la apariencia de la libertad en él, esto es, para que el lenguaje parezca autodeterminado más allá de toda convención. No es casual que Schiller (1999) defina la poesía como «la *libre acción autónoma de la naturaleza en las cadenas del lenguaje*» (107). En cualquier caso, es evidente que en la poesía se explica de manera más adecuada la aniquilación de la forma lógica y heterónoma de un medio en su forma estética y autónoma.

A todo esto, hay un caso que Schiller no mira como especialmente problemático, pero que podría trazar el límite de su definición del arte. Se trata del teatro, para lo cual alude a un ejemplo supuestamente claro, pero que en realidad presenta una multiplicidad de problemas

que obligan a exceder el marco teórico que él desarrolló a partir de Kant, pues de otro modo no podría explicarse con cabalidad la aniquilación de la forma lógica en la forma estética. Lo que hace del teatro un caso límite es que el medio sobre el cual se opera no es otro que el cuerpo viviente y vivido del actor. Partamos por lo pronto del ejemplo que brinda Schiller (1999) de un actor que cumpliría con las exigencias del arte ideal, logrando la apariencia de una pura objetividad autónoma con su cuerpo:

Quando Ekhof o Schröder representaron el papel de Hamlet, sus *personas* se comportaron frente a su *papel* como la materia frente a la forma, como el cuerpo frente a la idea, como la realidad frente a la apariencia. Ekhof fue, por decirlo así, el mármol a partir del cual su genio forjara un Hamlet, y, al desaparecer su persona (la del actor) sumergida por completo en el personaje artístico de Hamlet, al apreciarse únicamente la *forma* (el carácter de Hamlet) y no la *materia* (la persona real del actor) -al ser todo en él pura forma (puro Hamlet), decimos entonces que representó bien su papel. Su representación hizo gala de un gran estilo porque, en primer lugar fue completamente objetiva, y no se inmiscuyó en ella nada subjetivo; en segundo lugar, porque fue objetivamente necesaria, no accidental [...]. (99)

El uso demasiado extensivo del término *forma lógica* le permite a Schiller aplicarlo de manera indiscriminada a los diversos medios artísticos. La piedra, el pigmento o carboncillo, el lenguaje en lo que tiene de conceptual o comunicativo y, finalmente, el cuerpo del actor o su persona real. De entre las puestas en escena de *Hamlet* a las cuales Schiller asistió, fueron los actores Ekhof y Schröder quienes lograron aniquilar sus personas en sus papeles. Ellos forjaron a Hamlet como si fuesen escultores de su propio cuerpo, logrando la plena desaparición de ellos mismos, incluso de ellos como actores, en el personaje artístico de Hamlet. Lo que mira el espectador es entonces la pura forma, la aparente autonomía del personaje frente a cualquier determinación exterior. Nada subjetivo de la persona real puede avizorarse en el papel *ficticio* de

Hamlet. Es esa completa desaparición del cuerpo *lógico* en el cuerpo *estético* lo que asegura la objetividad ideal del papel desempeñado.

Al hilo de este ejemplo surge una serie de preguntas: ¿Qué debemos entender, en lo que hace al cuerpo, por *forma lógica*? ¿En qué sentido puede ser el cuerpo un medio a superar en una *forma estética*? ¿Puede cumplimentarse de manera tan ideal como Schiller pretende esa superación? ¿Se trata siquiera de una superación o sería mejor hablar de una aniquilación o desaparición (como también hace Schiller), acaso de una *suspensión*? ¿Qué debe entenderse aquí como eso *subjetivo* que no puede inmiscuirse en la obra? ¿No tiene el cuerpo una serie de estratos mucho más compleja de suspender de lo que Schiller pretende? ¿No es la escena un espacio de suspensión mucho más abismal de lo que a simple vista parece? Son estas las preguntas que no pueden responderse desde la inmanencia del texto schilleriano. De tal suerte que el objetivo de este ensayo será intentar responderlas desde un análisis fenomenológico y una antropología filosófica aplicada a un caso artístico puntual, a saber: el actor teatral interpretando un papel sobre la escena.

II. Marcela Venebra y la fenomenología de los estratos corporales

En las últimas décadas la fenomenología ha presenciado el lento desocultamiento de una *nueva imagen de Husserl*, tal como la ha llamado Javier San Martín. Los esfuerzos colectivos de diversos filósofos se han orientado hacia las dimensiones genética y generativa del método husserliano, las cuales previamente no habían sido ponderadas con su debido rigor. Entre dichos esfuerzos, el lugar que ocupa la obra de la filósofa mexicana Marcela Venebra destaca por dos aspectos principales: la rigurosa fidelidad al aparato conceptual husserliano, por un lado; y la capacidad de reformular desde ese aparato la posibilidad de una antropología filosófica, por otro. Todo esto sin perder la exigencia de trascendentalidad que es propia de la fenomenología.

Aquí interesa peculiarmente la manera en la cual Venebra se aproxima a los estratos corporales de la vida de consciencia: el *cuero vivo*, el *cuero vivido* y el *cuero propio*. La productividad de esas instancias conceptuales para abordar el caso del actor teatral antes expuesto se verá ponderada tras su breve recuento.

La fenomenología de Husserl, según Venebra (2023), aporta una estructura dinámica que oscila entre los polos subjetivos del cuerpo estratificado y la consciencia egoica, al tiempo que propone formas no pasivas de la sensibilidad y una atinada teoría de las actitudes. En principio, sostiene la autora: «a diferencia de Kant, para Husserl la sensibilidad no es pura pasividad, sino una estructura compleja de múltiples niveles, y en sentido estricto dinámica» (30). Al separarse del prejuicio kantiano de una sensibilidad cabalmente pasiva, puede abordarse el vínculo entre sensibilidad y consciencia de una manera dinámica y no dicotómica. En tanto que la sensibilidad ya está implicada en la vida de consciencia, no puede simplemente ponerse al cuerpo en el lugar de la pura recepción, pues este comporta más bien un entrelazado de diversos niveles pasivos y activos. Frente al empobrecido concepto de sensibilidad que resulta de la racionalidad ilustrada, la fenomenología le devuelve a la experiencia corporal su complejidad mediante una concepción ampliada de esa experiencia.

Según Venebra (2023), el cuerpo humano posee simultáneamente una sensibilidad primaria de carácter pasivo y una sensibilidad secundaria propiamente activa. Igualmente, el cuerpo deja de ser una cosa entre las cosas y adquiere la calidad de cosa viviente, cosa vivida y cosa apropiada. Tomar al cuerpo fenomenológicamente —y este es uno de los grandes aciertos en la interpretación de Venebra—, implica que la suspensión de la actitud natural y la actitud científica, requisito para acceder a la consciencia pura, tenga un correlato en la suspensión de esas actitudes al tematizar el cuerpo.

Es bien sabido que la actitud natural reside en el confiado entregarse al *mundo de la vida*, o bien, como lo advirtió Eugen Fink (2003), en un incontestable *estar-en-la-fe-del-mundo* [*das Im-Weltglauben-Stehen*] (394). Por consiguiente, la suspensión de esa actitud se da con

«el descubrimiento del mundo como un *dogma trascendental*» (396) y, con ello, «la *epoché* hace por primera vez accesible la creencia en el mundo en la profundidad originaria, en la que debe ser ella puesta entre paréntesis, para ser, como *fenómeno* tema de la fenomenología» (396). Solo superando el dogma trascendental del mundo puede enmarcarse y describirse al mundo como un fenómeno, visto desde sus límites. La actitud científica o naturalista, por otro lado, proviene de la comprensión positivista y psicologista de la consciencia como una mecánica cerebral o una física del pensamiento. Frente a estas actitudes, la actitud fenomenológica, no hace sino desnaturalizar a la consciencia —pero en exacto correlato con esa desnaturalización—, Venebra sostiene que:

La teoría de las actitudes exhibe, en el curso mismo de la desnaturalización de la consciencia, el sitio que la naturaleza ocupa en la consciencia a través del cuerpo, haciendo de la res-corporal el centro originario de la naturaleza como concepto estrictamente científico. La desnaturalización de la consciencia —y esto es lo que importa mostrar últimamente— posibilita una desnaturalización del cuerpo como *Körper*, en cuanto cosa de la naturaleza o cosa viviente. (2023, 33)

El cuerpo también es desnaturalizado por la mirada trascendental, de modo tal que pueda ser tematizado como un fenómeno en sentido propio. El cuerpo no es *res-extensa* o materia bruta, sino ya siempre *physis* animada, materialidad viviente. Así pues, apunta Venebra (2023), surgen tres estratos descriptivos del cuerpo fenomenológicamente tematizado: el cuerpo viviente, el cuerpo vivido y el cuerpo propio. Esta estructura compleja y dinámica permite ver una duplicidad del cuerpo que resulta apropiado por la consciencia en un tercer momento:

El cuerpo es órgano de la naturaleza y órgano histórico o espiritual, esta duplicidad es, fenomenológicamente, un *continuum* progresivo y funcional, que va de un fondo indiferenciado como materialidad viviente, a la forma específica, autorrefleja, y autoconstitutiva de la identidad del yo. (37)

De la duplicidad entre cuerpo viviente y cuerpo vivido surge el cuerpo apropiado como umbral de la consciencia egoica, pero lo fundamental reside en que esto es un *continuum* funcional, no un escalonamiento de partes oscuramente in-conexas. Vayamos pues al primer estrato correspondiente al cuerpo viviente.

Para Venebra (2023), el cuerpo viviente es el estrato de la *sensibilidad primaria*, la cual tiene el carácter de la instintualidad (pero no mecánica sino orientativa), pues el cuerpo es en primer lugar un *órgano de la naturaleza*, cuyas más básicas funciones residen en la respiración, la digestión y el crecimiento. En el plano del cuerpo viviente es cierto que no hay una actividad discernible, pero esa actividad ya se prepara en este estrato vital básico. Las relaciones que el cuerpo viviente mantiene con el mundo no son, por ende, relaciones de tipo sujeto-objeto, ni tampoco de afectación unidireccional de la sensibilidad; sino que —en su instintualidad— el cuerpo no hace sino integrar los medios vitales, o bien, el «flujo de vínculos digestivos que median el desarrollo de capacidades individuales» (46) en un proceso de crecimiento. En el ir y venir del mundo en torno [*Umwelt*] por medio de la respiración, la digestión y la excreción, el cuerpo viviente participa inmanentemente de un proceso de crecimiento que es propio de todo lo vivo.

Para Venebra (2023) la «continuidad de los medios vitales —de sus relaciones— describe la dependencia recíproca entre las partes y el todo del *continuum* que podemos llamar vida, naturaleza o *physis* a ras de la piel» (46). Aparece aquí uno de los elementos más llamativos de la antropología filosófica de la autora, a saber, una especie de reducción primitiva de la *physis* a la piel. En esa primerísima reducción aparece la tactilidad y el carácter *osmótico* de la piel, pues en el ámbito del cuerpo viviente «el lado de naturaleza del yo arraiga en la piel; la existencia se despliega desde y a través de la membrana epidérmica como tactilidad» (59). Y el tacto, como no puede ser de otro modo, implica un polo proto-subjetivo sintiente que ya comienza a desplegar el cuerpo viviente en un cuerpo vivido.

En atención al dinamismo de la función corpórea, no existe un corte objetivo entre cuerpo viviente y cuerpo vivido, pues en la integración y

desintegración del *Umwelt*, comienza un proceso de individuación y personificación. Para evitar el cese del flujo unitario que es propio de la vida de la consciencia, Venebra (2023) introduce un concepto que se ha de revelar clave para nuestro propósito, a saber, la *protoestilística*. Esta marca el tránsito desde el cuerpo viviente al cuerpo vivido, el cual a su vez llegaría a establecer una *estilística* activa y consciente. Para la autora:

La protointencionalidad pasiva de ese fondo indiferenciado, unitario y aún sin objetos, es función unificante del yo, que implica ya una proto-sedimentación en la que se va modulando el desarrollo de las potencialidades o posibilidades subjetivas, una *protoestilística*. [...] El proto-yo y el curso primigenio de la temporalización forman una unidad indisociable, la unidad indiferenciada en el origen de la conciencia individual, egoica y, luego, personal (2023, 56-57).

La modulación de las potencialidades subjetivas en la protoestilística del cuerpo comienza a diferenciar una subjetividad que habrá luego de llegar al individuo y la persona. Solo a través de esta protoestilística de las potencialidades subjetivas se alcanza el yo como sujeto viviente que despierta en su cuerpo. El segundo estrato del cuerpo —ya no solo viviente, sino vivido— comienza entonces a autoconstituirse «desde una corriente sintiente anónima y homogénea, hasta un polo activo que *se siente y siente*, en la afección, la afección que puede detonar el despliegue perceptivo (cognoscente) del objeto, o el sentimiento de repulsa o de satisfacción sensible inmediata, etc.» (Venebra, 2023, 64). En este nuevo campo abierto, la autopercepción tiene por correlato la posibilidad de una percepción del objeto trascendente, pero también el paso del instinto a la voluntad. Pasamos de este modo al estrato del cuerpo vivido [*Leibkörper*], como nivel caracterizado por una *sensibilidad secundaria*, activa, intencional, ligada a la voluntad y a las habitualidades propias del *mundo de la vida* husserliano. Se desprenderá de esto, en consecuencia, no ya una protoestilística del cuerpo viviente, sino una estilística del cuerpo vivido.

El cuerpo vivido implica un despertar del yo en el cuerpo viviente. En este segundo estrato Venebra (2023) sitúa el surgimiento de la percepción y, con ello, la posibilidad de referirse a objetos ya conformados. Si en el estrato anterior se trata de un ámbito plenamente pre-objetivo e instintivo, en el cuerpo vivido se instaura la posibilidad del objeto y la voluntad. Pero aún no se trata de objetos construidos según la actitud naturalista o científica, sino más bien de cosas asociadas a un *yo-puedo* preteorético. En última instancia, la descripción fenomenológica de este ámbito se orienta a la infraestructura *hilética* de la vida intencional, al habérselas del cuerpo despierto en el *mundo de la vida*.

Según lo definía Husserl (2008) en su *Krisis*, el mundo de la vida o *Lebenswelt*

es para nosotros, los despiertos, los sujetos siempre de algún modo prácticamente interesados, pre-dado como horizonte no una vez accidentalmente sino siempre y necesariamente como campo universal de toda práctica efectiva y posible. Vivir es permanentemente vivir-en-la-certeza-de-mundo. (184)

Es a partir del movimiento de la voluntad ejercido sobre el cuerpo que este se vincula con otros cuerpos y con el *Umwelt* en un «acto de espacialización» (Venebra 2023, 65). Venebra aclara puntualmente que, sumado a esa espacialización, la tendencia al objetivar es también el despertar del yo en la experiencia,

que es ya un estar dirigido a algo otro; el objetivar es simultáneo de la concreción del yo, primariamente como yo puedo, yo de las capacidades y las habitualidades, esto es, un yo preminentemente temporal, tiempo encarnado en el sentir-se. (65)

Puede verse cómo simultáneamente el cuerpo vivido que despierta se deja afectar por el mundo y por otros cuerpos en un movimiento espacializador y, además, se autoafecta produciendo un yo que es *tiempo encarnado*.

En esta concreción del ego, ya no puede hablarse de la sensibilidad primaria e instintiva, sino antes bien de una sensibilidad secundaria

que, dice Venebra (2023): «ordena los contenidos asociativos, sedimentados y moduladores de la sensibilidad actual. Tales contenidos son esencialmente espirituales, es decir, aprendidos en el curso biográfico de la vida del yo» (70), por consiguiente, esta sensibilidad «incluye contenidos de razón, valores, y juicios anteriores que orientan la experiencia presente» (70). El prejuicio kantiano de la absoluta pasividad del ámbito sensible queda de este modo superado por la evidencia fenomenológica de una sensibilidad secundaria asociada a las habitualidades. El cuerpo vivido está atravesado por valores, prejuicios y, aunque parezca sorprendente, por una forma de racionalidad que Venebra toma directamente de Husserl:

En la sensibilidad —escribe el filósofo alemán— distinguimos la protosensibilidad, que no contiene nada de sedimentos de la razón, y la sensibilidad secundaria, que nace de una producción de la razón. En conformidad con ello dividimos también la razón en razón primigenia, *intellectus agens*, y razón sumergida en sensibilidad. (Husserl, citado por Venebra 2023, 70)

Esta *razón sumergida en sensibilidad* convierte el cuerpo vivido en un cuerpo que va haciendo de su tiempo habitualidad, que va haciendo de su mundo circundante un espacio familiar de vivencias y que se va acostumbrando a los modos de percepción y trato práctico con los objetos. El yo puedo, voluntad mediante, produce una suerte de *segunda naturaleza* que está ya directamente asociada con lo espiritual y lo histórico-cultural.

Es justamente en este ámbito donde Venebra (2023) habla de una estilística del cuerpo vivido que lleva a la identidad individual y personal: «el cúmulo de las vivencias sedimentadas tamiza lo posible del horizonte vital del yo en su identidad, y, conforme a ella, una estilística perceptiva, representativa, rememorativa y proyectiva de la propia vida» (96). La estilística puede comprenderse como la sedimentación de una modalidad de vida propia, cada sujeto despierto desarrolla en su cuerpo su propia estilística, pero tener una estilística es en realidad una constante

antropológica universal; solo historizable en lo que hace a su nivel de sofisticación.

El último estrato del cuerpo es en realidad la consumación del segundo estrato en un acto de apropiación y desapropiación. El surgimiento de la consciencia egoica convierte al cuerpo en *su* órgano espiritual. El cuerpo propio implica poder tenerse como objeto y, para ello, es necesaria la toma de distancia autoconsciente respecto de aquel, pues ya no se trata solamente del sentir y sentir-se, sino además del tenerse como objeto para sí. Como bien explica Venebra (2023), el cuerpo propio es

[...] el estrato activo de la apropiación, del devenir histórico del yo, en la historización y significación de su propio cuerpo. Es la identidad egoica lo que se escinde —en su condición autoconsciente— de las determinaciones materiales, orgánicas, de la corporalidad; la conciencia no es el efecto de causa material alguna. [...] La autoconciencia es el tener-se, como tema y objeto; hay una apercepción más o menos oscura, continua pero anónima en el fondo, del sí mismo en todos sus actos. (114)

Esta apercepción no surge como efecto de una causa material, sino como acto espontáneo de escisión de la consciencia respecto de los estratos de su cuerpo. El devenir mío del cuerpo, su «emergencia objetiva» es «simultánea del desgajamiento despierto del yo» y la «identidad temporal del yo, es decir, su mismidad biográfica, está anclada en el reconocimiento de esta pertenencia del cuerpo» (Venebra 2023, 119). La paradoja que Venebra encuentra en este punto culmen, la resume a partir de una expresión de Hans Reiner Sepp, a saber, la «apropiación por desapropiación» (116). Este movimiento paradójico corresponde a la vida de consciencia en tanto que, para apropiarse de su cuerpo, debe escindirse de él, tomar la distancia justa y tenerlo como objeto de la voluntad y la autoconsciencia. Es justamente esa apropiación desapropiadora la que explicaría la especificidad humana, pues, con ella «la dimensión que la sensibilidad secundaria abre para el yo humano, se convierte en antropogénesis» (Venebra 2023, 127). Solo en ese distanciamiento se da la condición para que

una consciencia se torne trascendental, primero en la escisión entre cuerpo y yo, pero luego en la iteración del yo como autoconsciencia de la consciencia del cuerpo propio.

Es de este modo que el yo puede desembarazarse finalmente de la estructura dinámica y producir la esfera trascendental del yo puro, el cual no se halla embotado en el mundo, sino que tiene al mundo como fenómeno originario en la reducción. Visto así, el mundo es correlato de la consciencia y, por su parte, el cuerpo es la membrana entre estos dos ámbitos, pues este pertenece al mundo como órgano de la naturaleza y al yo-puedo como órgano de la voluntad. Tenemos entonces al cuerpo viviente como *órgano de la naturaleza*, al cuerpo vivido como *órgano de la voluntad* y, finalmente, al cuerpo objetuado y (des)apropiado como *órgano expresivo del espíritu autoconsciente*. Solo a partir de esta descripción de la estrata corporal humana, puede volver a enmarcarse fenomenológicamente el caso límite del cuerpo teatral. Ello permite reconsiderar la definición schilleriana del arte a partir de los elementos conceptuales de una antropología filosófica.

III. Hacia una fenomenología del cuerpo teatral

Si se suprime el enfoque exclusivo en lo bello, pero se mantiene la definición de Schiller como una definición del arte en general, entonces cabe definirlo, más allá de toda valoración, como forma estética de una forma lógica, es decir, como la superación de la conformidad de un determinado objeto a leyes heterónomas; de modo tal que se muestre libre, autónomo y autotético. Pero, si en Schiller todavía se habla de superación, en realidad esta no es la mejor manera de referirse al aparecer de una obra de arte, pues superar la forma lógica implicaría integrarla en una unidad superior. Esa integración —digamos dialéctica— no se produce en la obra de arte, pues la forma lógica más que quedar superada queda *suspendida o aniquilada* en una forma estética. No hay pues una ganancia dialéctica o una reconciliación conceptual entre

formas. La forma estética, por ende, debería concebirse antes como *fuga o desvío* respecto de la otra forma; la cual, como ya podrá advertirse, tampoco conviene llamar simplemente *lógica*, menos aún si el medio artístico en cuestión es el cuerpo.

Ciertamente, el cuerpo en todos sus estratos ya está de algún modo conformado, pero ello no significa que esa conformación sea plena o únicamente lógica. Si recurrimos a la antropología filosófica de Venebra, el arte teatral vendría a suspender el cuerpo viviente, vivido y propio, sin que podamos todavía afirmar si se trata de una suspensión plenamente consumada. Más bien, consumir la suspensión de esos estratos sería la condición de posibilidad para que la persona *mude* en personaje, evitando que se infiltren sus manierismos o su estilística subjetiva. En este aspecto, tiene razón Schiller cuando afirma que, si un actor no consuma la suspensión de la primera forma, entonces se muestra tan sólo «su *amaneramiento*, pero no su estilo» (1999, 99).

Más que suspender la conformidad del cuerpo con reglas conceptuales o fines, es decir, con su forma lógica; el actor suspende la conformidad de su cuerpo con instintos, habitualidades y comportamientos pre-lógicos propios del *mundo de la vida*. Pero esa suspensión viene paradójicamente dada como un acto voluntario del actor, antecedido además por un esforzado ejercicio de desapropiación de sus estratos corporales. De poder apelar al concepto de *hiperestesia* que Venebra (2023) toma de Natalie Depraz, entonces cabe afirmar que esta lleva a un estado post-reflexivo o de-reflexivo y esto «se refiere a un movimiento opuesto a la reflexión como acto que se distancia del cuerpo», pues apunta más bien a «una forma de hundimiento en la corporalidad [...] ya educada, humanizada o higienizada, como el modo de concentración en el que trabaja el deportista de alto rendimiento, la bailarina profesional, el trapecista sin red, etc.[...].» (242). Como se ve, la hiperestesia implica el ejercicio y entrenamiento del cuerpo vivido en miras de suspender voluntariamente la voluntad, de evitar la irrupción reflexiva de la consciencia para poder efectuar actos complejos con el cuerpo. Al igual que con el trapecista, si la consciencia subjetiva de la persona se entromete en el personaje

teatral, entonces no puede sino esperarse el fracaso de la obra.

El actor debe suspender su cuerpo viviente, vivido y propio (con todo lo que estos implican para la vida de consciencia), si quiere *mudar de cuerpo*, devenir personaje. Encarnar ese otro cuerpo, en principio imaginario, implica una simulación empática que no es precisamente la de ponerse en los zapatos del otro allí existente, esto es, en el cuerpo del otro como cuerpo viviente-vivido; sino antes bien de un otro aún sin cuerpo, carente de una piel con vivencias reales. El personaje de un drama no es ni fue persona, sino que se presenta como una especie de esbozo caracterológico, como un disfraz que potencialmente puede personificarse en el cuerpo teatral. De hecho, por más indicaciones que la obra dramática provea en términos psicológicos, éticos, gestuales, motrices, afectivos o fisionómicos; como el personaje carece de vivencias o historia biográfica, todo lo que podemos saber de él se da en la inmanencia de un esbozo que no ha pasado *realmente* por el tiempo de la vida.

Consecuentemente, es difícil que la idea de Hamlet se encarne plenamente desde la subjetividad del actor. Todo personaje a encarnar es como un molde caracterológico que el actor, ejercicio mediante, debe hacer calzar con su propio cuerpo. Para que ello se produzca es crucial la suspensión voluntaria y consciente de todas sus instintualidades y habitualidades, de todas sus sedimentaciones y recuerdos. Es como si lo humano quedase desnudo de atributos para luego poder endosarse unos ajenos. Las preguntas de un actor que quisiera encarnar a Hamlet deben ir desde el plano de la instintualidad (¿cómo respira, digiere o bebe Hamlet?) hasta el plano de la reflexión (¿cómo se tiene Hamlet a sí mismo en tanto que cuerpo y persona?) pasando por el plano de la habitualidad (¿cuál es la estilística corporal de Hamlet?). La muda corporal a la cual se entrega el actor es realmente un proceso mucho más complejo que el paso de una forma a otra. Cuanto suspende el actor es por tanto múltiple: la protoestilística y la estilística de su cuerpo, la historia de su vida despierta y el fondo sedimentado de sus maneras, su identidad y su personalidad. El vaciamiento voluntario de esos

estratos prepara la posibilidad de encarnar *otra* estilística, esta vez imaginaria o ficcional.

Todo ello, sin embargo, no basta para comprender fenomenológicamente el cuerpo teatral. Si volvemos sobre el mundo de la vida que florece en la sensibilidad secundaria y activa del cuerpo, nos damos cuenta de que la teatralidad ya forma parte de ella, aun cuando no haya teatro alguno. Si nos apegamos al concepto de estilística del cuerpo vivido, hay que reconocer una especie de *estetización de la vida cotidiana* como componente constitutivo de esa vida. La metáfora del mundo como teatro (*theatrum mundi*), no puede entonces ser vista como un mero *tropo* literario. Si el ser humano ha tendido a ver en su vida una proto-teatralidad es porque el cuerpo viviente solo aparece como cuerpo vivido en el ámbito espiritual y cultural de la estilística. De tal suerte que en sus múltiples variaciones —el mundo como sueño, el mundo como juego y el mundo como *fabula*— esta metáfora dice mucho más de lo que aparenta a simple vista.

De hecho, con el aumento en el grado de sofisticación cultural y civilizatoria que la Modernidad trajo consigo, también se produjo un aumento en la estilización de la vida cotidiana. El ejemplo clásico lo constituye la alta sociedad del Barroco, donde la estilización de la vida cotidiana fue de la mano con una voluntad de arte y una «ética de la estetización mundana» (Gillian 2017, 103). En el mundo de la vida barroco, llevado a su forma extrema, puede verse cómo la estilística de los cuerpos vividos, una vez expuestos al drama del *socius*, encarnan una estilística demasiado próxima a lo teatral como arte.

El filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría (1998) afirma que durante el Barroco se produjo: «una conversión sistemática de la serie de actos y discursos de la vida rutinaria en episodios y mitos de un gran drama escénico global», o bien, «una transfiguración de todos los elementos del mundo de esa vida en los componentes del escenario, la escenografía y el guión [...]» (192-193). Así, estetizada a tal punto —como si se tratase de un ritual secularizado en su misterio—:

La experiencia del cuerpo de la persona implica la percepción de su movimiento

como un hecho “protodancístico”, así como la del tiempo del mismo como un hecho “protomusical”, la del espacio de su desplazamiento como un hecho “protoarquitectural” y la de los objetos que delimitan y ocupan ese espacio como hechos plásticos de distinta especie, “protopictóricos”, “protoescultóricos”, etcétera. (Echeverría 1998, 192-193)

Esta proto-artística del cuerpo también se explica en vínculo con la proliferación de los teatros en la Europa del siglo XVII y con la necesidad de un reencantamiento del mundo. Algo muy similar podría decirse del dandismo preconizado por diversas figuras del siglo XIX y XX, desde Baudelaire y su *elogio del maquillaje*, hasta David Bowie. En cualquier caso, estos ejemplos demuestran que la estilística moderna de la vida cotidiana y del cuerpo vivido es ya una proto-artística, de tal suerte que el teatro —como puesta en escena propiamente dicha— no haría sino intensificar la estilística en condiciones que le sean más propicias al efecto de plena suspensión estética.

Surge entonces la pregunta: ¿cómo diferenciar el cuerpo teatral del cuerpo hiperestilizado de los cortesanos barrocos o los dandis? Pues bien, aunque la corte pueda ser un escenario de intrigas y la ciudad una especie de teatro deslocalizado, el cuerpo teatral propiamente dicho implica deslindarse completamente del cuerpo vivido y esto solo puede llevarse a cabo en virtud de un espacio donde la vida cotidiana (aún estilizada y estetizada) quede completamente suspendida, a saber: el teatro. Pero no cualquier forma arquitectónica del teatro, sino precisamente su configuración moderna como estructura cerrada y *monádica*, la cual tiene por modelo el emblemático *Teatro Olímpico* de Vicenza (c.1580) maquetado por Palladio y escenografiado por Vicenza Scamozzi.

Este teatro simula en su interior un afuera inexistente, esto es: separa el mundo de la vida en su forma pre-lógica al ficcionar un mundo puramente interior. Allí hace acto de presencia el teatro sin ventanas, monádico, como un interior dedicado exclusivamente al efecto estético. Hay allí una claustrofilia que ya anuncia todo

un *modus operandi* propio del arte moderno. Por ejemplo, al levantar la mirada hacia el techo hallamos un trampantojo de nubes simuladas sobre un cielo pintado. Los espacios urbanos que se divisan tras la escena son pinturas en perspectiva y falsos callejones escenográficos. Se sabe también que los decorados teatrales durante el Barroco podían ser naturales (cavernas-paisajes), artificiales (ciudades-teatros) y celestiales (cohortes angelicales y jerarquías). Pero en todos esos casos, el afuera debía venir al adentro en el lenguaje del adentro puro, que es el lenguaje de la ficción. Nada puede colarse del afuera, porque en ese caso la ilusión de autonomía estética se vence. Todos los elementos del afuera como la luz, el paisaje, la persona encarnada, la voz y las cosas son puestos como contra-efectos: la iluminación, la escenografía, el personaje, el recitado y la utilería. La escena hace que todo gane en levedad y prepara el afuera para que sea bañado con una idealidad ficcional. En suma, la tramoya barroca es de una complejidad insólita.

Pero este teatro no es solo un lugar físico, sino también un lugar de transformación y suspenso que tiene el carácter de lo pseudo-trascendente, pues posibilita una desrealización del mundo. En su configuración barroca el teatro se convierte en un espacio que puede absorber la realidad y des-efectuarla en un interior como puro contra-efecto (ver Deleuze 1990, 188-196). El cuerpo del actor al salir a escena pasa a formar parte de un medio puro de ficción. El sujeto que ocupa un campo teatral no resiste al poder de des-efectuación de ese campo. No solo la realidad de la que proviene se des-efectúa, sino también él mismo con esa realidad. Se trata, en suma, de una epojé exterior a la consciencia, que devora a la propia consciencia personal (en tanto que idéntica a sí misma) en su reducción del mundo de la vida. Efectivamente no es el punto de vista subjetivo el que posibilita esta *epojé teatral* del mundo, sino el lugar teatral mismo en lo que tiene de espacio intensivo, de adentro puro y autónomo.

El espacio teatral, como lugar autocontenido y propicio para la suspensión estética, permite la intensificación de todas las artes en su interior. En el teatro la suspensión estética del mundo de la vida y de la *pre-lógica* del discurrir cotidiano

puede consumarse, pero en verdad, como si se tratase de un espacio aún más intensivo dentro del teatro, la escena es por excelencia el lugar de todas las des-efectuaciones y contra-efectuaciones de la realidad. No por nada, Stéphane Mallarmé pudo vislumbrar en la escena un *medio puro de ficción*, al interior del cual el actor —al encarnar un personaje de naturaleza más extrema que Hamlet: el mimo Pierrot— realiza acciones que carecen de finalidades externas. En la escena, el tiempo biográfico sedimentado en el cuerpo vivido del actor se convierte en simulación sin pasado y así el presente alcanza la *apariencia* de autonomía absoluta:

La escena —escribe Mallarmé en sus *Divagaciones*— no ilustra más que la idea, no una acción efectiva, en un himen (de donde procede el Sueño), vicioso pero sagrado, entre el deseo y el cumplimiento, la perpetración y su recuerdo: aquí avanzando, rememorando allí, en el futuro, en el pasado, *bajo una apariencia falsa de presente*. Tal opera el Mimo, cuyo juego se limita a una alusión perpetua sin romper la luna: instala, así, un *medio puro, de ficción*. (citado en Derrida, 1997, 265)

Al hilo de esta sentencia, la escena teatral puede concebirse como el espacio intensivo que abre un *medio puro de ficción*. Tanto el mundo como el cuerpo, en todos sus estratos pre-lógicos y lógicos no es ahí representado, sino des-realizado en un lenguaje que es precisamente lo que llamamos arte, un lenguaje que da la apariencia de ser por sí mismo sin necesidad de explicación alguna. Podría afirmarse que de no ser por la escena la *epojé teatral* del curso vital de lo humano no podría consumarse. El arte teatral demuestra que efectivamente lo artístico solo se produce en el espacio de lo imaginario, donde nada depende de otra cosa más que del lenguaje inmanente de los contra-efectos. Solo en virtud del espacio teatral de la escena puede el actor suspender los estratos de su cuerpo. Si previamente se había ejercitado en la hiperestesia y la de-reflexión respecto de su cuerpo, sólo por la puesta en escena de este puede *esculpir* en ese órgano vaciado a Hamlet o Pierrot.

Con la apropiación autoconsciente del cuerpo es posible desapropiárselo o suspenderlo en todos sus estratos para así configurar otro cuerpo, un cuerpo estético o poético, el cual tiene su expresión más inmediata en el cuerpo del actor o el bailarín. Como afirma el filósofo argentino Adrián Cangi (2018):

La carne es vulnerable y huidiza, la sensación es variable e indiscernible. Entre ambas solo queda una fórmula de invención o *procedimiento de expresión*, un estilo o un proceso de formación, por el que pintores y escritores, actores y bailarines fabrican su cuerpo poético. (13)

Una nueva estilística queda entonces encarnada en el soporte raso del cuerpo desapropiado y reapropiado voluntariamente por el actor. El cuerpo teatral en tanto que cuerpo poético o ficcional aniquila la materialidad conformada y viviente de la persona, para modularlo según el puro contra-efecto estético.

En fin, apenas hemos ensayado una primera incursión en el problema del cuerpo teatral fenomenológicamente tematizado. Aun así, al abordar un caso límite extraído de la tradición estética alemana, la antropología filosófica de Venebra (2023) se ha mostrado no solo conveniente, sino también muy productiva. La concepción estratificada del cuerpo en estrecho vínculo con la vida de consciencia permite comprender el fenómeno estético en su manifestación más escurridiza (el teatro) que, a su vez, revela originariamente ese modo de desrealización del mundo y sus objetos que llamamos arte.

Hemos visto además que la teatralidad (como estilística) está muy próxima al mundo de la vida aun cuando no se trate todavía de teatro, por ello, debe apelarse a su plena suspensión en una forma que pueda llamarse con propiedad teatral y artística, esto según su sentido moderno. Esa suspensión solo llega a hacerse efectiva en virtud de un espacio que la Modernidad ha deparado para tales contra-efectos, a saber: el teatro monádico. En ese espacio el mundo verdaderamente se convierte en una imagen intensiva, y así, todo cuanto acontece en su interior, está atravesado por *otra* estilística: autónoma y

autotética. Asimismo, en el núcleo de ese interior, la escena se revela como un espacio aún más intensivo que alcanza el estatuto de un *medio puro de ficción*. Al atravesar los límites de la escena, el actor entrenado para despojarse de sus habitualidades y residuos subjetivos sedimentados puede consumir efectivamente dicho despojamiento. El devenir personaje de la persona se sostiene pues en una *doble suspensión*: la suspensión voluntaria de los estratos corporales subjetivos y la suspensión involuntaria del mundo en virtud de una *epojé teatral o estética*, que es una función de la escena. Solo con la desrealización simultánea del cuerpo vivido y del mundo de la vida, puede alcanzarse el contra-efecto estético que encarna en el cuerpo teatral, un cuerpo siempre sutil, fantasmático y efímero. El cuerpo, que hace de materia conformada para la suspensión estético-artística que opera en el teatro, acaba así finalmente transformado en *órgano de la ficción*.

Referencias

- Cangi, Adrián. 2018. «Variaciones sobre el cuerpo poético». *Revista Kaypunku* 4, no. 1: 3-29.
- Deleuze, Gilles. 1990. *Lógica del Sentido*. Traducción de Miguel Morey. Barcelona: Paidós.
- Derrida, Jacques. 1997. «La doble sesión». En: *La diseminación*. Traducción de José M. Arancibia. Madrid: Fundamentos.
- Echeverría, Bolívar. 1998. *La modernidad de lo barroco*. México D.F: Ediciones Era.
- Fink, Eugen. 2003. «La filosofía fenomenológica de Husserl ante la crítica contemporánea». En: *Acta Fenomenológica Latinoamericana* I, no. 22: 362-428. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gadamer, Hans George. 1997. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.
- Husserl, Edmund. 2008. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Traducción de Julia Iribarne. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Kant, Emmanuel. 1992. *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Traducción de Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila.
- Rose, Gillian. 2017. «Walter Benjamin. Out of the sources of Modern Judaism». En: *Judaism and*

Modernity, philosophical essays. New York: Verso.

Schiller. Frederick. 1999. *Kallias – Cartas sobre la educación estética del Hombre*. Edición bilingüe de Jaime Feijóo y Jorge Seca. Barcelona: Anthropos.

Venebra, Marcela. 2023. *Fenomenología de la Sangre. Cuerpo propio y cuerpo otro*. Buenos Aires: Sb.

Daniel Fallas Fernández (daniel.fallasfernandez@ucr.ac.cr) es profesor de Historia de la cultura e Historia del Arte en la Universidad de Costa Rica, sede Rodrigo Facio. Licenciado en Historia del Arte y estudiante de la Maestría Académica en Filosofía de esta universidad.

Recibido: 3 de setiembre, 2025.

Aprobado: 4 de octubre, 2025.

DOI: 10.15517/revfil.2026.2149