



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

**HABITAR EL CUERPO ABYECTO: LA BIOMECÁNICA DE MEYERHOLD
COMO HERRAMIENTA PARA REPRESENTAR LA ABYECCIÓN Y LO
SINIESTRO EN *HOMO EMPATHICUS* DE CRISTIÁN PLANA.**

Joaquín Sepúlveda de la Fuente - Valentina Villegas Montoya

Texto Académico presentado a la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae,

para optar al grado de Licenciado(a) en Actuación

Profesor Guía: Federico Zurita Hecht

Santiago, Chile

2024



ÍNDICE

RESUMEN	3
PALABRAS CLAVE	3
INTRODUCCIÓN	3
MARCO TEÓRICO	6
La biomecánica	6
Lo abyecto y la abyección	15
Lo siniestro	17
El éxtasis	18
Utopía y distopía.....	24
DESARROLLO	27
El espejo siniestro: La empatía como control social en Homo empathicus	27
La construcción biomecánica: Habitar el cuerpo abyecto	31
Ruptura del velo: Lo abyecto en los salvajes y la revelación de lo siniestro.....	34
CONCLUSIÓN	40
REFERENCIAS.....	42



RESUMEN

La tesis *Habitar el cuerpo abyecto* analiza cómo el entrenamiento actoral biomecánico, desarrollado por Vsévolod Meyerhold, contribuye a la representación de la abyección en la obra *Homo empathicus* de Cristián Plana. Se utilizan los conceptos de "lo abyecto" de Julia Kristeva y "lo siniestro" de Sigmund Freud para comprender la atmósfera opresiva y perturbadora en esta sociedad distópica que, basada en una hiperempatía, reprime emociones y comportamientos individuales para mantener una aparente armonía colectiva. La investigación también explora el uso del éxtasis como herramienta escénica, integrando las perspectivas de Néstor Perlongher Friedrich Nietzsche, para comprender cómo esta técnica revela la tensión entre la individualidad y el control social. A través de esta construcción física y emocional, la obra genera una crítica que advierte sobre los riesgos de una perfección artificial que encubre un trasfondo siniestro, reflejando problemáticas de la sociedad actual.

PALABRAS CLAVE

Biomecánica, Lo abyecto, Abyección, Lo siniestro, Éxtasis, Utopía, Distopía.

INTRODUCCIÓN

La creación teatral es una actividad artística compleja y multidimensional que en su realización combina una serie de saberes teóricos y prácticos que convergen para dar forma y sustancia a una propuesta de sentido que hace referencia a nuestra realidad. En este contexto, la obra teatral *Homo empathicus* (2024) de Cristián Plana emerge como un intrigante objeto de estudio. La obra presenta la historia de una comunidad caracterizada por el excesivo desarrollo de la empatía y la positividad que contribuye a reprimir las emociones dolorosas o agresivas a través de la corrección política, proponiendo una sociedad que, mediante una práctica lingüística busca evitar la ofensa y la discriminación. Esta premisa de la acción dramática propicia que el mundo de la ficción avance hacia su desmoronamiento en función de la aparición del carácter siniestro de esta comunidad. Como parte de esto, la obra no solo fusiona elementos de la biomecánica teatral, entrenamiento actoral desarrollado por Vsévolod Meyerhold, que buscaba una síntesis entre el movimiento y la expresión emocional del actor, sino que también se nutre del éxtasis, que funciona como herramienta de control dentro de la representación de un mundo



perfecto, para articular en la puesta en escena lo siniestro o Unheimlich, que describe la sensación inquietante de lo familiar que se vuelve extrañamente ajeno. Esta sensación de horror se representa mediante lo abyecto, un concepto definido por la psicoanalista Julia Kristeva.

Para Kristeva lo abyecto es todo aquello que es expulsado y que se opone al sujeto, al yo, pero que al mismo tiempo posee la cualidad de significar una parte constituyente de la identidad de la persona y por ende ejerce una atracción sobre esta (1989, p. 8). Por otra parte, la repulsión que lo abyecto suscita en el cuerpo es lo que la autora define como la abyección, la cual es la acción física que materializa en el cuerpo aquello que se vuelve repugnante y que, ante la imposibilidad de ser contenido, se desborda. Habitar lo abyecto y las acciones abyectas sugiere enfrentarse al horror que producen las diversas formas de degradación que abarcan tanto dimensiones físicas como psicológicas y culturales. “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden” (p. 11). Resulta ser entonces un desafío para los y las intérpretes el cómo enfrentarse al horror que experimentan los personajes frente a lo abyecto.

Para lograr que los elementos anteriormente nombrados logren articular un mundo abyecto en la puesta en escena, es que la poética de Cristián Plana cobra relevancia para la realización de este montaje teatral. La dirección de Plana se caracteriza por la configuración de atmósferas íntimas y asfixiantes, por la acentuación de los silencios incómodos en un trabajo minucioso de los gestos estilizados que acentúan los detalles corporales en las actuaciones y, en cómo todas estas atribuciones logran producir un lenguaje escénico propio que remece e incómoda al espectador. Plana, influenciado por Antonin Artaud, y tal como señala este, entiende que “siendo la escena un espacio físico concreto, exige ser ocupado y que, además, se le permita expresarse con su lenguaje específico” (2009, p. 37). Ese lenguaje está destinado a ser captado por los sentidos de manera independiente a la palabra por lo que la dirección de Cristián Plana está volcada a manifestar en esta pieza teatral la exploración de temas ominosos que generen sensaciones en el espectador a partir del impacto que producen las imágenes, ya que muchas veces las escenas prescinden de la palabra.

Considerando lo anterior es que surge el siguiente cuestionamiento: ¿Cómo representar en escena lo abyecto a través de las herramientas propuestas en el entrenamiento actoral biomecánico? En la obra, la materialización de lo abyecto se logra a través de un minucioso proceso de construcción actoral inspirado en los principios biomecánicos. Estos principios enfatizan la gestualidad, la expresión corporal y la energía física, permitiendo a los actores



encarnar un universo inquietante y perturbador. La biomecánica teatral se convierte así en el vehículo mediante el cual los intérpretes pueden dar vida a personajes que exploran lo grotesco y lo perverso.

En este contexto, la biomecánica no solo se convierte en una herramienta técnica, sino también en un lenguaje artístico que dota a la obra de una identidad única y poderosa. Los cuerpos de los actores se convierten en portadores de una narrativa visceral y evocadora que desafía las convenciones del teatro tradicional. Así, la aplicación de los principios biomecánicos en la creación de *Homo empathicus* profundiza en la exploración de lo abyecto a través de la expresión física y gestual. En última instancia, la biomecánica se erige como un pilar fundamental en la construcción de un mundo teatral donde los cuerpos hablan un lenguaje propio, que deja entrever lo apenas sugerido o incluso lo no dicho por el texto.

Por otro lado, la representación de un mundo perfecto, junto a la fusión de estos dos elementos, la biomecánica teatral y el éxtasis, crea un espacio escénico donde lo abyecto cobra vida de una manera visceral y provocativa, llevando al espectador a explorar los límites de lo humano y lo monstruoso. En la obra, la construcción teatral se convierte en un acto de transgresión y exploración, donde la intersección entre la teoría y la práctica, lo estético y lo conceptual, da lugar a una experiencia teatral profundamente impactante y reveladora.

Señalado lo anterior, se puede plantear que en la creación de la obra *Homo empathicus* se recurre a la biomecánica postulada por Meyerhold como sistema escénico que ofrece técnicas y herramientas físicas específicas, permitiendo así disponer en escena cuerpos caracterizados por el control, la precisión y la estilización de las acciones físicas, para generar en la obra la representación de un mundo siniestro que, en su supuesta perfección, recurre al éxtasis para ocultar su funcionamiento abyecto. De esta forma, la biomecánica se integra a una búsqueda creativa en que la obra, al requerir de la escenificación del éxtasis en un mundo abyecto, realiza una representación apropiada, con forma de juicio, de las formas de nuestra realidad social actual.

Con el propósito de demostrar la validez de este planteamiento, esta investigación se propone analizar cómo la biomecánica de Vsévolod Meyerhold se utiliza para mostrar que el cuerpo controlado y estilizado en escena contribuye a construir la artificialidad del "mundo perfecto", al tiempo que revela su abyección subyacente. A su vez, este análisis se basa en los conceptos de lo abyecto y la abyección según Julia Kristeva, que permiten articular en la obra *Homo empathicus*, la representación de un mundo de funcionamiento aparentemente perfecto.



Asimismo, se profundizará en el uso del éxtasis, no sólo como un estado de ruptura personal, sino como una herramienta escénica que expone las tensiones y contradicciones de la sociedad representada. Aquí se incorporan los aportes de Friedrich Nietzsche y Néstor Perlongher, quienes conciben el éxtasis como una vía para trascender la individualidad y desafiar las estructuras sociales que imponen límites sobre el cuerpo y la identidad. Todo esto para entender cómo la dramaturgia de Rebekka Kricheldorf construye la articulación de un discurso utópico, que progresivamente, termina revelando la construcción de una sociedad distópica. Por último, el concepto de lo siniestro según Sigmund Freud será fundamental para entender cómo los elementos visuales y escénicos crean una atmósfera opresiva que resalta lo ominoso y lo grotesco en la obra.

MARCO TEÓRICO

La biomecánica

A principios del siglo XX, periodo caracterizado por enfrentamientos entre potencias, recesiones económicas, progreso científico y tecnológico, entre otros cambios sociales, surgen las vanguardias, movimientos artísticos innovadores y experimentales que desafiando las tradiciones y convenciones establecidas en los últimos 400 años de la historia del arte occidental, buscaban explorar nuevas formas de expresión y cuestionar los conceptos tradicionales, generando un cambio radical en la manera en que se concebía y practicaba la creación artística. Con la proliferación de nuevas visiones artísticas, entre las décadas de 1910 y 1920 el teatro experimentó una reconstrucción, re-teatralización y revaluación del quehacer teatral, ¿cómo se crea y se hace teatro? Estos cuestionamientos inspiraron a numerosos creadores escénicos a contribuir en la innovación del teatro y fomentar una evolución constante de la disciplina actoral. Es en este contexto que el actor, director y teórico teatral ruso Vsévolod Meyerhold (1874-1940) se destaca al lograr experimentar, sistematizar y aplicar nuevos recursos escénicos y actorales de manera integral y efectiva.

Meyerhold comenzó a trabajar junto a los directores teatrales rusos Konstantín Stanislavski y Nemiróvic Danchenko en 1898, cuando este último lo invitó a participar de la recién fundada compañía Teatro de Arte de Moscú. Permaneció en la compañía hasta 1902. Tras su salida, crea su propia agrupación en 1905, El Teatro-Estudio, el cual sería una especie de laboratorio teatral que tenía como objetivo buscar nuevas formas escénicas que se alejaran de



las estructuras naturalistas las cuales no atendían las nuevas propuestas dramáticas de la época. Es en esta renovación teatral que Meyerhold propone un nuevo teatro, el Teatro de Convención Consciente.

Meyerhold comienza a practicar y definir sus ideas sobre el “nuevo teatro” que llama *uslovnyi*, “estilizado” o “de la convención”. Según él, en el viejo teatro (el naturalista, así como lo practicaba Stanislavski) los actores encarnaban al personaje sin valerse de medios plásticos (*plastika*). (Barba, 1990, p. 164)

El director ruso propone un procedimiento teatral que reformula estética y conceptualmente la puesta en escena al abandonar el carácter naturalista y así crear un teatro donde hay más plasticidad que ilusión de realidad. Este objetivo se logra por medio de la convención consciente, que “asume como principio artístico que el teatro precisa de una serie de convenciones que tanto el actor como el espectador deben tener presentes permanentemente.” (Ruiz, 2008, p. 112). Solo teniendo en cuenta estas convenciones presentes en el juego teatral es que este ya no será percibido como algo real sino más bien como una ficción, como una puesta en escena que no trata de ocultar su funcionamiento ni los signos y materialidades que la construyen. Para esto, Meyerhold utiliza la estilización para encontrar nuevas formas de representación escénica. Para el director ruso:

El concepto de estilización o realismo convencional está en mi opinión indisolublemente unido a la idea de convencionalismo, de la generalización, del símbolo. Estilizar una época o un acontecimiento significa poner de relieve con todos los medios expresivos, la síntesis de una época o de un acontecimiento determinado; significa reproducir los rasgos característicos escondidos, en el fondo de ciertas obras de arte. (Meyerhold, 1998, p. 169)

La estilización junto al efecto grotesco, el cual por medio de la “provocación premeditada, desfiguración de la naturaleza, insistencia en el aspecto sensible y material de las formas.” (Pavis,



1998, p. 227), permiten transformar la percepción del espectador, proporcionando una nueva forma de observar y profundizar en la vida cotidiana. Así lo afirma en el libro *Teoría Teatral* (1971):

Más allá de lo que vemos, la existencia lleva en sí un inmenso sector de misterio. Lo grotesco busca lo supranatural, sintetiza la quintaesencia de los contrarios, crea la imagen de lo fenomenal. También, impulsa al espectador a intentar percibir el enigma de lo inconcebible. (2013, p. 58)

Mediante el símbolo, la síntesis, el contraste y la disonancia, lo grotesco y la estilización establecen un enfoque y un procedimiento escénico que rechaza las maquetas naturalistas y que transforma al espectador en un creador activo. Este enfoque genera en él un efecto, un "reflejo emocional que no necesariamente atraviesa el aspecto intelectual, sino que se fundamenta en la sensibilidad sensorial y cenestésica" (Barba, 1990, p. 166). Con el fin de lograr esto, Meyerhold sugiere una plástica que no corresponda a las palabras. Para el director ruso la plástica es el diseño de los movimientos físicos en el espacio que permite a los intérpretes desarrollar el acontecimiento escénico por medio de movimientos plásticos que expresan más allá de las palabras.

Las palabras no lo dicen todo. La verdad de las relaciones humanas está determinada por los gestos, las poses, las miradas, los silencios. Las palabras se dirigen al oído; la plástica, al ojo. Está pues, bajo un impulso de impresiones dobles, visuales y auditivas, que trabajan la imaginación del espectador. La diferencia entre el antiguo y nuevo teatro consiste en que, en el segundo, la plástica y la palabra están subordinadas cada una a su propio ritmo: los dos ritmos no coinciden siempre. (Meyerhold, 2013, pp. 49-50)

Con esto, Meyerhold se distancia del teatro naturalista, en el cual la palabra y la plástica solían coincidir en ritmo y colaborar para transmitir un mensaje unificado. En su propuesta teatral, sin embargo, ambos elementos actúan de manera independiente, cada uno con su propio ritmo. Por ello, es necesario el diseño de movimientos escénicos que permitan a los actores capturar la



esencia de los contrastes y el dinamismo que surgen de la asincronía entre los ritmos verbales y físicos, así como entre la movilidad y la inmovilidad del cuerpo. Es así como en lugar de comprometerse de manera total e indivisible en una tarea actoral, el actor debe dividir el proceso en diferentes niveles, trabajar sobre cada uno de ellos y luego integrarlos para obtener el resultado completo.

Teniendo en cuenta lo anterior, y en su afán por replantear la relación entre la palabra y el movimiento, Meyerhold, al afirmar que el movimiento precede a la palabra, comienza a enfocarse en el trabajo pre expresivo de los intérpretes. El director sostiene que “en el arte teatral, el actor debe primero aprender a moverse, luego a pensar y, finalmente, a hablar” (Meyerhold, 1998, p.81). Por lo tanto, la pregunta sobre cómo debe moverse el actor en escena lleva a la propuesta de la biomecánica. Este entrenamiento actoral se articula como un modelo práctico que, mediante herramientas, técnicas y ejercicios, adiestra el cuerpo del intérprete para enriquecer su trabajo creativo. Al centrarse en el acondicionamiento físico del actor, se convierte en un recurso esencial para mejorar su actuación y su capacidad de respuesta ante los estímulos que surgen en el hecho escénico.

La biomecánica se basa en una ley principal: “El cuerpo entero participa en cada uno de nuestros movimientos. A continuación, no hay que hacer más que realizar estudios y una serie de ejercicios de perfeccionamiento.” (Meyerhold, 1998, p.111). Los intérpretes deben ser capaces de organizar su propio material, lo que requiere dominar el uso de los recursos expresivos de su cuerpo. Para lograrlo, es fundamental individualizar los movimientos y perfeccionar cada manifestación corporal. En este contexto, Meyerhold extrapola los movimientos de los obreros en su labor cotidiana a la práctica actoral.

Examinando el trabajo de un obrero experto, encontramos en sus movimientos: 1) ausencia de desplazamientos superfluos, improductivos; 2) ritmo; 3) determinación del centro justo de gravedad del propio cuerpo; 4) resistencia. Los movimientos fundados sobre estas bases se distinguen por su carácter de ‘danza’; el trabajo de un obrero experto recuerda siempre a la danza, y en este punto bordea los límites del arte. (Meyerhold, 1998, p. 82)



Meyerhold sostenía que la precisión en los gestos y posturas del actor influye directamente en la expresión adecuada de los tonos y sentimientos, ya que estos están determinados por el movimiento y la forma corporal. Inspirado en el proceso físico de un obrero, basado en la economía y precisión de los medios expresivos perfeccionados a través de la repetición, argumentaba que los actores debían igualmente adiestrar y acondicionar su cuerpo para alcanzar una ejecución óptima. Tal como señala Naranjo (2019), “El cuerpo del intérprete debe tener la capacidad de utilizar de forma correcta sus medios expresivos, es decir, adquirir una “segunda técnica” que le permita instantáneamente ejecutar las órdenes del director y del autor sobre su biomecánica.” (p.112). Dado que la labor del actor consiste en materializar una idea concreta, se le tiene que exigir control y eficiencia en sus movimientos, de modo que logre la máxima precisión, facilitando así una ejecución más rápida y eficaz de dicha idea.

El actor debe contener en sí mismo tanto a quien organiza como a lo que debe ser organizado (es decir; el actor debe ser el material). La fórmula del actor consistirá en la siguiente expresión: $N = A1 + A2$, siendo N el actor, A1 el constructor que formula mentalmente y transmite las órdenes para la realización de la tarea, y A2 el cuerpo del actor, el ejecutor que realiza la idea del constructor (A1). (Meyerhold, 1998, p. 82)

Esta ecuación, indispensable para la interpretación, se fundamenta en la intención de Meyerhold de otorgar una base científica a sus estudios teatrales experimentales. A través de la biomecánica, el director ruso integra elementos de tradiciones teatrales como la Commedia dell'arte, el teatro oriental y el circo, reinterpretándolos desde una perspectiva moderna que integraba el constructivismo, el taylorismo, la reflexología y la teoría de James-Lange (Ruiz, 2008). Meyerhold incorporó el constructivismo, corriente artística rusa que promovía una estética funcional y práctica, enfocada en la utilidad de las formas y estructuras, para transformar la relación entre el espacio escénico, los actores y el público. De este modo, la puesta en escena no era un simple decorado, sino que funcionaba como una máquina escénica dinámica que facilitaba la interacción física y expresiva de los actores. Estas estructuras geométricas y móviles reforzaban la idea de que el cuerpo del actor, entrenado en la biomecánica, debía integrarse con el espacio escénico como una pieza clave del engranaje teatral. Como señala Ruiz (2008), “la

disposición de los elementos escenográficos como máquinas-utensilio (escaleras, rampas, puentes y plataformas) favorecía un juego dramático que mezclaba el circo, el equilibrista y la danza colectiva en un entramado dibujado con extrema precisión.” (p. 116).

Además, Meyerhold adaptó los principios del taylorismo, un sistema de organización del trabajo desarrollado por el ingeniero estadounidense Frederick Winslow Taylor, aplicándolos al movimiento escénico de los actores, buscando que sus acciones fueran eficientes, rítmicas y fluidas.

Por otro lado, la reflexología, desarrollada por el fisiólogo ruso Iván Petrovich Pavlov, también influyó en el entrenamiento actoral propuesto por Meyerhold. Aplicando los principios de los reflejos condicionados, buscaba que los movimientos del actor fueran automáticos y precisos, permitiendo una respuesta física inmediata y controlada ante los estímulos escénicos, sin depender únicamente de la reflexión consciente, pero manteniendo la expresividad. A esto se suma la influencia de la teoría de la emoción de James-Lange, desarrollada simultáneamente por William James y Carl Lange a finales del siglo XIX, la cual sostiene que las emociones surgen como resultado de una reacción fisiológica ante un estímulo: “No lloro porque tengo pena, sino que tengo pena porque lloro.” (Ruiz, 2008, p. 116).

Meyerhold integró estos principios en el trabajo actoral, subrayando que los gestos y posturas físicas del actor pueden desencadenar sentimientos y emociones, lo que refuerza la importancia del cuerpo en la expresión emocional en escena. Para él, el proceso comenzaba desde el exterior, utilizando el impulso físico para influir en el estado mental y emocional del actor. Esto demuestra que los aspectos psicológicos pueden ser estudiados y provocados a través de las leyes mecánicas del movimiento (Naranjo, 2019). Esto se relaciona con lo expuesto por Béatrice Picon-Vallin (1990, como se citó en Naranjo, 2019), quien sostiene que en la biomecánica:

Todo acto físico se pone en marcha por un proceso nervioso, y toda acción puede tener por respuesta una excitación. El proceso que une la excitación a una respuesta de movimiento es un proceso nervioso, por tanto psicológico; el comportamiento humano es visto como una serie de reflejos naturales y condicionados, pues el sistema nervioso responde en todo momento a las oscilaciones-excitaciones del mundo exterior o de su cuerpo mismo. (p. 113)



Esto se relaciona con los requisitos que exige el entrenamiento biomecánico a los intérpretes quienes necesariamente deben: a) poseer una capacidad innata de excitabilidad refleja y b) estar “físicamente entrenados”, es decir, tener resistencia corporal, conciencia del equilibrio y sentir en todo momento el centro de gravedad de sus propios cuerpos. En el libro *El actor sobre la escena: diccionario de práctica teatral* (1986) el director ruso define la excitación refleja como “la capacidad de reproducir las sensaciones, tanto en el movimiento como en la palabra; es lo que se podría entender como un “trabajo externo”. (1998, p. 64).

La excitación refleja constituye los elementos interpretativos y se basa en la coordinación de las manifestaciones de excitabilidad del actor, organizadas en un ciclo de acciones compuesto por tres etapas: *Intención*, *Realización* y *Reacción*. La *Intención* se refiere a la percepción intelectual de una tarea interpretativa, ya sea proveniente de un director o dramaturgo, o de la propia iniciativa del actor; la *Realización* implica la ejecución física y vocal de dicha intención mediante reflejos volitivos, miméticos (es decir, todos los movimientos que nacen desde y alrededor del cuerpo del actor) y vocales; y la *Reacción* es la disminución de la tensión del reflejo volitivo tras la realización mimética, preparando al cuerpo para recibir un nuevo estímulo o intención (p. 64). En la práctica biomecánica, estas fases buscan generar un estado constante de excitabilidad en el actor, permitiéndole reaccionar rápida y precisamente a los estímulos escénicos mediante acciones reflejas. Según Meyerhold, este estado de preparación es crucial para que el actor inicie un nuevo ciclo de acciones, asegurando un flujo continuo y eficiente en la interpretación. La excitabilidad refleja se erige en oposición directa a los sistemas de interpretación basados en la visceralidad y reviviscencia. Estos últimos, arraigados en la narcosis e hipnosis, eran pilares fundamentales de la actuación psicológica. Según Meyerhold (1998):

ambos métodos — el primero porque fuerza la voluntad con la excitación artificial de un sentimiento anteriormente debilitado y el segundo por forzar el sentimiento con la extensión hipnótica de una voluntad anteriormente debilitada —, deben ser respectivamente rehusados por inútiles y peligrosos para la salud física de los actores sometidos a su influencia. (p.64)

Al basarse ambos métodos en la emoción, es probable que los intérpretes corran el riesgo de excederse y perder el control de su propio material, es decir, sus cuerpos. Teniendo esto en



cuenta, el punto de partida del trabajo interpretativo consiste en reconocer que todo aspecto psicológico está condicionado por procesos fisiológicos externos. De este modo, la construcción de los personajes se desarrolla desde el exterior hacia el interior. Es así como a partir de “una serie de posiciones y estados físicos nacen los puntos de excitabilidad, que después se colorean de este o aquel sentimiento. Con este sistema de “suscitar el sentimiento”, el actor conserva siempre un fundamento muy sólido: las premisas físicas.” (Meyerhold, 1998, p. 84).

Con el objetivo de conseguir esto, es fundamental trabajar en el segundo requisito que plantea el entrenamiento biomecánico: perfeccionar el cuerpo del actor no solo en aspectos físicos, sino también en la forma de concebir el movimiento de manera consciente y estructurada. Este enfoque busca desarrollar la capacidad del actor para pensar a través del cuerpo, integrando movimientos precisos con una comprensión profunda del espacio y la acción. Considerando que la estilización en la actuación se alcanza mediante técnicas que potencian los recursos del actor, permitiéndole utilizar la energía y los movimientos de manera consciente y proyectada, es que, en la biomecánica, la acción contempla una partitura de movimiento que consta de cuatro fases: *otkas*, *posyl*, *tormos* y *stoika*. Según el análisis hecho por Borja Ruiz en el libro *El arte del actor en siglo XX* (2008):

La palabra rusa *otkaz* significa "rechazo" o "retroceso". En la biomecánica, el *otkaz* describe el anteimpulso previo a la acción: un movimiento que es ejecutado en dirección contraria y que sirve como preparación de la acción misma. Los ejemplos son múltiples: agacharse para saltar, retroceder para lanzar, alzar un brazo para golpear... Toda acción en la biomecánica comienza con el *otkaz* [...]

Después del *otkaz* se ejecuta la acción propiamente dicha, llamada *posyl*, literalmente "enviar". El impulso generado en el *otkaz* se envía y el cuerpo dibuja la acción en el espacio. Entonces, para poder finalizar de forma controlada la acción, el impulso se ralentiza. Es lo que se denomina *tormos* o "freno". Este freno puede antagonizar el siguiente movimiento y convertirse en el nuevo *otkaz* que



impulse una nueva acción, aunque también puede desembocar en lo que se denomina stoika.

Stoika significa "retener": el movimiento se fija, queda esculpido. Pero se trata de una parada dinámica que retiene el impulso de la acción: una inmovilidad sostenida, viva, de donde surgirá un nuevo otkaz dando comienzo a un nuevo ciclo, a una nueva acción. Este fluir continuo de otkaz-posyl-tormos-stoika es la sístole y diástole que mantiene el pulso rítmico de las acciones del actor biomecánico. (pp. 125-127)

El ciclo otkas-posyl-tormos-stoika no solo permite a los intérpretes tener un dominio y conciencia plena sobre su cuerpo, sino que además constituye y da forma a los *études*, rutinas psicofísicas diseñadas para entrenar al actor tanto en el control preciso de su cuerpo por medio de la comprensión de las leyes biomecánicas del movimiento como a expresar emociones y estados internos por medio de la excitabilidad refleja.

Todos los *études* comienzan y finalizan con una misma secuencia: el *dáctilo*, un ejercicio llave que marca el tempo y el tono energético con el que se va a realizar el *étude* [...]

a) Se empieza erguido, con los pies paralelos manteniendo una separación igual al de las caderas y con el peso igualmente distribuido en ambas piernas.

b) Se traslada el peso hacia delante.

c) A continuación se flexionan las rodillas originando el impulso.



d) Este impulso se transmite por toda la columna vertebral y por los brazos que, en consecuencia, se levantan.

e) Cuando, siguiendo el impulso que ahora va a favor de la gravedad, éstos se dirigen hacia el suelo se dan dos palmadas enérgicas: la primera más lenta y amplia, y la segunda más rápida y reducida. Para esta segunda palmada, se vuelve a tomar impulso tal y como se había hecho previamente pero de forma menos expansiva.

f) El ejercicio finaliza en la misma posición del inicio. (Ruiz, 2008, p. 128)

Al realizar estos ejercicios, Meyerhold los acompañaba con música para conferir un tono y tempo emocional a los *études* ya que “la música sustenta y canaliza no sólo la dimensión física y vocal del actor, sino también su caudal emocional.” (Ruiz, 2008, p. 133). De esta forma, una acción cotidiana puede convertirse en una danza precisa y expresiva a través de la fluidez del ciclo de acción biomecánico. Una vez que la partitura de movimiento está incorporada, los intérpretes deben jugar la acción. Solo así esta cobrará vida y evitará que la interpretación se quede solo en la forma. Por ende, en el juego es importante la capacidad de improvisación que posean los actores para proponer variaciones dinámicas y rítmicas a la acción, siempre ciñéndose al diseño de movimiento. “La auto-restricción y la improvisación- estos son dos de los requerimientos principales del actor en escena. Cuanto más compleja sea la combinación de ambas, más elevado es el arte del actor” (Ruiz, 2008, p.125). Esta explicación sintetiza aquellas herramientas de la biomecánica que serán relevantes para comprender, en el capítulo siguiente, algunos aspectos metodológicos de la creación actoral de nuestra propia práctica en la obra *Homo empathicus*.

Lo abyecto y la abyección

Para representar el horror que supone la extrañeza en la obra, se recurre al concepto de lo abyecto, definido por la psicoanalista franco-búlgara Julia Kristeva (1941) en su libro *Poderes de la perversión* (1980) como:



Surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un "algo" que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. (2004, pp. 8-9)

Kristeva propone que lo abyecto, a través de una contradicción, se articula como una parte intangible del "yo", que a su vez es parte de lo irreconocible, de lo que está fuera de un orden común y de uno mismo, y en el momento en el que eso que es irreconocible toma sentido y se logra entender, se visibiliza la abyección en el ser, siendo importante destacar que la abyección es un concepto completamente distinto, pero no desligado, de lo abyecto. Ella define la abyección como el proceso mediante el cual se excluye algo que ha sido considerado impuro por medio de "Espasmos y vómitos que me protegen. Repulsión. Arcada que me separa y me desvía de la impureza." (p. 9), para preservar un sentido de orden y pureza. Este concepto está íntimamente ligado a la idea de los límites del "yo" y cómo estos límites se establecen y mantienen en relación con lo que se considera inaceptable o amenazante. "La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula." (p. 11), En resumen, lo abyecto es la causa de la abyección; la reacción.

La psicoanalista además menciona, que lo abyecto es un esbozo de la cultura del individuo, dando a entender que este estado del ser es dependiente del contexto social y político específico de cada sujeto y no se encarna exclusivamente con la presencia de algo que visiblemente sea "asqueroso", Kristeva afirma que "No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden" (p. 11). Se utiliza este concepto para analizar cómo los individuos y las sociedades mantienen y negocian sus identidades mediante la exclusión y la repulsión de lo que consideran ajeno o perturbador. La abyección es, por tanto, un mecanismo fundamental en la formación del "yo" y en la regulación de lo que se considera "normal" o "aceptable" en una cultura dada.

La abyección, al manifestarse a través de la repulsión hacia lo que no encaja en el esquema del "yo" ideal, contribuye a crear una atmósfera perturbadora y desestabilizadora. Este



rechazo hacia las alteridades y las dislocaciones del orden social no solo desencadena una sensación de asco o desagrado, sino que también acentúa el carácter inquietante del entorno. En este contexto, lo siniestro, explorado por Sigmund Freud, emerge como una extensión de la abyección, en la medida en que lo desconocido o lo marginado se convierte en una fuente de inquietud y amenaza, perturbando la tranquilidad del mundo idealizado y exponiendo la fragilidad de sus límites. Kristeva menciona en su texto que lo abyecto y la abyección son conceptos que identifica como incluso más violentos que lo siniestro, ella explica que a diferencia de este “La abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar ni una sombra de recuerdos” (p. 13).

Lo siniestro

Lo siniestro ("das Unheimliche") es un concepto que Sigmund Freud explora en su ensayo de 1919 titulado “Lo ominoso”. El término "unheimliche" se presenta dentro de su investigación con el fin de develar si este puede ser utilizado como un antónimo de "heimlich", que evoca lo familiar, lo íntimo y lo secreto. Para poder llegar a la definición de “unheimlich” Freud presenta diversos ejemplos y citas de variados autores, que explican en qué situaciones y qué significados puede llegar a tener el concepto “heimlich” y “unheimlich”. A partir de esto, llega a la conclusión de que:

Heimlich no es unívoca. sino que pertenece a dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí: el de lo familiar y agradable, y el de lo clandestino, lo que se mantiene oculto." También nos enteramos de que unheimlich es usual como opuesto del primer significado únicamente, no del segundo. [...] Nos dice que unheimlich es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz. (1992, pp. 224-225)

En el mismo ensayo, Freud (1992) a través de los cuentos de Ernst Amadeus Hoffmann, a quien considera el maestro de lo siniestro en la literatura, presenta diversas características propias de lo siniestro, tales como: la animación de lo inanimado, la repetición involuntaria, la



relación con el inconsciente, el retorno de lo reprimido, los lugares extrañados, la presencia de la muerte y lo macabro, el miedo a la persecución, los límites del cuerpo, y finalmente, dos elementos centrales en esta investigación: la realidad versus la fantasía y el doble. Sigmund Freud explica, en sus ejemplos, cómo Hoffmann juega en sus cuentos con el conocimiento tanto de los personajes como del lector sobre si lo que ocurre en la historia pertenece a la realidad de los personajes o es una fantasía creada por ellos. Es en esta revelación donde aparece lo siniestro, el cual puede surgir como una manifestación de los traumas, rechazos o represiones que experimentan los personajes. (p. 230).

Para abordar el tema del doble, en el contexto de lo siniestro, Freud lo describe como una figura compleja que, lejos de ser simplemente un reflejo o una réplica exacta del individuo, surge de una profunda conexión con el inconsciente. En un principio, el doble puede haber sido una forma de salvaguardar la identidad del individuo, una representación de inmortalidad, al crear una copia de sí mismo para preservar su esencia. Sin embargo, con el tiempo, esta relación con el doble se transforma en algo perturbador. (1992, pp. 234-235).

El doble comienza a representar aspectos reprimidos de la psique, aquellos deseos, miedos o traumas que el individuo no acepta conscientemente, pero que emergen de manera distorsionada en esta figura. Cuando el sujeto se encuentra con su doble, no sólo enfrenta una figura externa, sino una parte oculta de sí mismo, provocando un profundo desasosiego. Aquí es donde lo siniestro entra en juego: lo familiar, en forma de una réplica o una parte de uno mismo, se vuelve extraño y amenazante, siendo este la representación física de lo siniestro del ser (1992, pp. 235-236); es decir, aunque Freud no lo diga, es la revelación de lo abyecto en sí, asunto que será desarrollado en el análisis de la obra de Plana en las siguientes páginas.

El éxtasis

El estado de éxtasis ha sido analizado tanto por el antropólogo argentino Néstor Perlongher en *Antropología del éxtasis* (2020), como por el filósofo alemán Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1872). Para Perlongher el estado extático es un “salir de sí”, dislocarse, ser llevado hacia afuera o alterar un estado o situación. La palabra en sí misma implica transformación y movimiento. El éxtasis es una experiencia de desmaterialización y desborde que desafía las jerarquías de poder y abre el cuerpo a una multiplicidad de placeres y sensaciones.



El campo semántico en general remite a la idea de disyunción, o sea, de un corte entre un estado normal y otro estado alterado o modificado de conciencia. El eje de la experiencia extática es la salida de sí. Quebrar la barrera del cuerpo, realizar una separación, una salida, una suspensión del tiempo y un olvido integral de las condiciones de existencia, es la clave del éxtasis. (Perlongher, 2020, p. 13)

Así, este estado no es solo mental o espiritual; implica una vivencia profundamente arraigada en el cuerpo. A través de la experiencia extática, se manifiesta el anhelo de romper con la monotonía de la existencia. Este estado permite al sujeto escapar de la "mónada egocéntrica", esa condición de aislamiento y separación que caracteriza la experiencia humana en la sociedad actual, brindándole la posibilidad de ser otro, trascendiendo los límites del cuerpo físico y accediendo a un plano superior de conciencia. Este plano o "estado alterno", como lo denomina Perlongher (2020), se caracteriza por "un cambio cualitativo de la conciencia ordinaria, de la percepción del espacio y del tiempo, de la imagen del cuerpo y de la identidad personal" (p. 16).

Para comprender mejor la transformación que se experimenta durante el éxtasis, el autor recurre a los conceptos de cuerpo sin órganos y cuerpo místico, ya que en ambos casos se produce una ruptura con la organización corporal normativa, accediendo a un plano de intensidad pura. El concepto de cuerpo sin órganos (CsO), originalmente formulado por Antonin Artaud, fue posteriormente desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari. En *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (1981), Deleuze, citando a Artaud, explica:

«El cuerpo es el cuerpo. Está solo. Y no precisa órganos. El cuerpo no es nunca un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo». El cuerpo sin órganos se opone menos a los órganos que a esa organización de los órganos que se llama organismo. Es un cuerpo intenso, intensivo. Está recorrido por una onda que traza en el cuerpo niveles o umbrales según las variaciones de su amplitud. Así pues, el cuerpo no tiene órganos, pero sí umbrales o niveles. (2002, p. 51)



Por ende, no se trata de una ausencia literal de órganos sino más bien una sensación que va mucho más allá de lo orgánico ya que en lugar de seguir la organización jerárquica que asigna funciones específicas a los órganos, este concepto opera en otro nivel que altera y desafía dicha estructura. A mayor intensidad, más profunda será la revolución y su impacto en el organismo.

El cuerpo místico no es simplemente un cuerpo físico, sino un cuerpo transformado por la experiencia religiosa y la búsqueda de la trascendencia. Esta transformación se manifiesta a través de diferentes vías, como la meditación, la oración, el ascetismo, entre otros. Una de las características principales del cuerpo místico es su capacidad de experimentar el éxtasis. Por lo que, en este sentido, el cuerpo místico es un cuerpo límite, un cuerpo que se sitúa en la frontera entre lo físico y lo espiritual, lo individual y lo cósmico.

Como ejemplo, Perlongher relata la transformación del cuerpo místico de Santa Teresa de Ávila, la cual ocurre a través de una sucesión de estados que producen una modificación en la percepción, en las funciones orgánicas y en el vínculo del sujeto con lo divino. El primer estado: *Quietud*, donde existe una ligera disminución de la actividad sensorial y motriz pero los sentidos siguen activos. El segundo estado: *Unión*, se asocia a un estado de trance, en el que predomina una alegría, el gozo y un abandono de sí. El tercer estado: *Éxtasis*, marcado por modificaciones significativas en el cuerpo. El gozo profundo se convierte en la emoción dominante y la conciencia del propio yo tiende a desaparecer. El cuarto estado: *Arrebato*, más violento que el éxtasis. Es un estado brusco e intenso, en el que el sujeto es tomado por una fuerza superior. Puede generar espanto. El quinto estado: *Catatónico*, donde el arrebato puede producir catalepsia. El cuerpo parece estar suspendido, sin respuesta a estímulos externos. El último estado: *Pena extática*, un estado de éxtasis doloroso y melancólico debido a que existe un choque entre el "yo" y la otra presencia. Aun así, resulta placentero. Está acompañado de una anestesia sensorial. Esto último da cuenta de la posibilidad del sufrimiento extático.

Aunque la relación entre el cuerpo místico y el cuerpo sin órganos no fue establecida por Deleuze y Guattari, el antropólogo argentino sí lo hace, al identificar puntos en común en relación con el estado de éxtasis, ya que este, como experiencia corporal límite, permite vislumbrar una conexión entre ambos conceptos, revelando el potencial del cuerpo para trascender sus propias limitaciones y acceder a nuevas formas de experiencia y de ser.

Por otro lado, Nietzsche utiliza las figuras de Apolo y Dionisio, dioses griegos, para representar dos impulsos artísticos fundamentales que considera claves para el surgimiento de la tragedia griega, lo apolíneo y lo dionisiaco. Estos dos impulsos, lejos de ser conceptos



estáticos, representan una dinámica y compleja interacción de fuerzas opuestas que se complementan y dan forma no solo a la experiencia estética, sino que también a la propia existencia humana. Para comprender la dicotomía filosófica entre ambos términos, en *El nacimiento de la tragedia* (1872), Nietzsche propone que los imaginemos "como los mundos artísticos separados del *sueño* y la *embriaguez*, entre cuyas manifestaciones fisiológicas cabe observar una antítesis correspondiente, al igual que entre lo apolíneo y lo dionisiaco." (1998, p. 60). En este contexto, Apolo, dios griego de la luz, la razón y las artes, simboliza el impulso hacia la individuación y la forma. Como divinidad de la luz, ilumina el mundo interior de la fantasía y el sueño, espacios donde la apariencia prevalece.

Lo apolíneo, según Nietzsche, destaca por su búsqueda de belleza, armonía y medida, construyendo un refugio ilusorio frente a la dureza de la realidad. Esta "voluntad de ilusión" no niega la verdad, sino que la hace soportable mediante un velo. Para él, el sueño funciona como una metáfora del arte apolíneo, ya que en este estado cada persona crea imágenes bellas y coherentes, aunque ilusorias. (1998, p. 61)

Este contraste entre el orden onírico y la fragmentación del mundo real refuerza el papel de lo apolíneo en hacer la vida inteligible y tolerable. Influenciado por la filosofía de Schopenhauer, quien concibe el mundo como "voluntad y representación", donde la representación (apariencia) oculta la voluntad (fuerza primordial e irracional) que subyace a todo, Nietzsche adopta la idea de que la apariencia es un velo que oculta la verdad primordial. (1998, p.63) Apolo, en su obra, encarna el principio de individuación, permitiendo percibir la realidad como una multiplicidad de formas, en lugar de la unidad caótica de la voluntad.

Esta divinización de la individuación, si se concibe como imperativa y prescriptiva, solo conoce una ley, el individuo; es decir, el respeto a los límites del individuo, la *mesura* en el sentido helénico. Apolo, como divinidad ética, exige de los suyos la medida y, para poder respetarla, el conocimiento de sí mismo. (1998, p. 78)

Si bien esta capacidad de diferenciar el yo de los demás y de las cosas a nuestro alrededor proporciona una sensación de control, belleza y seguridad, Nietzsche, citando nuevamente a Schopenhauer, introduce la noción del "espanto" que el ser humano experimenta cuando este



principio de individuación se rompe. Cuando el mundo de las formas (de la apariencia, de la razón) parece desmoronarse o cuando nuestra manera de entender los fenómenos ya no se sostiene, se produce una sensación de desconcierto y temor. Este desmoronamiento de la razón o del sentido que le damos al mundo provoca una crisis. Aunque la ruptura del principio de individuación puede generar espanto, también puede liberar un éxtasis profundo. Según el autor:

Si a este espanto añadimos el delicioso éxtasis que asciende del fondo más íntimo del hombre, incluso de la naturaleza, cuando se produce ese mismo quebranto del principium individuationis, estamos echando una mirada a la esencia de lo dionisiaco, que la analogía de la embriaguez es la que más nos lo acerca.” (Nietzsche, 1998, pp. 63-64)

Este estado de embriaguez dionisiaca permite al ser humano experimentar una unidad con todo lo que lo rodea, trascendiendo su individualidad y conectándose con la esencia primordial de la vida y la naturaleza. A medida que las emociones dionisiacas se intensifican, se produce un olvido absoluto de sí mismo. “Bajo el embrujo de lo dionisiaco no sólo se cierra de nuevo la alianza entre los hombres, también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra nuevamente su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre.” (Nietzsche, 1998, p. 64)

Así es como el velo de la ilusión se desgarrar. A través de cantos, bailes y celebraciones, el individuo se convierte en parte de una comunidad superior, “ha desaprendido a andar y a hablar, y está en camino de emprender el vuelo por los aires danzando.” (Nietzsche, 1998, p. 65). Al romper las limitaciones del mundo cotidiano, las personas acceden a una realidad más profunda y se transforman en manifestaciones vivientes de la creatividad y la esencia primordial del universo. La expresión de este estado de éxtasis se encuentra en las fiestas dionisiacas.

Aunque las celebraciones dionisiacas implican la liberación a través del exceso es importante destacar que el estado de embriaguez al que se refiere Nietzsche es una metáfora de la experiencia extática en su totalidad, representando una conexión profunda y trascendental con la esencia de la vida, y no se limita únicamente a los efectos del alcohol. De hecho “aquel repugnante bebedizo de brujas compuesto por voluptuosidad y crueldad carecía aquí de fuerza alguna.” (Nietzsche, 1998, p. 69). En este estado, lo que realmente tiene efecto es la mezcla de placer y dolor que experimentan los entusiastas dionisiacos. Aunque estas experiencias pueden



ofrecer alegría y conexión con lo primordial, también resaltan la fragilidad y el sufrimiento inherentes a la existencia humana.

aqueel fenómeno de que los dolores despiertan el placer, de que el júbilo arranca atormentados sonidos del pecho. En la alegría suprema resuena el grito de horror o el anhelante lamento por una pérdida insustituible. En aquellas fiestas griegas despunta algo así como un rasgo sentimental de la naturaleza, como si hubiera de sollozar por su desmembramiento en individuos. (Nietzsche, 1998, p. 69)

Para habitar plenamente el estado extático, la música se convierte en un elemento central, ya que es la expresión artística más pura de lo dionisiaco. No se trata simplemente de entretenimiento, sino del lenguaje más inmediato de la voluntad, esa fuerza vital que subyace a la existencia misma. Aunque la música es generalmente considerada un arte apolíneo, asociada con la estructura y la armonía que evocan una estética ordenada y mesurada, como la arquitectura dórica, esta es, en su esencia, suave y sutil, insinuándose más que expresándose de manera abrumadora. En contraste, la música dionisiaca se caracteriza por su intensidad, violencia y flujo emocional, lo que permite una conexión más profunda tanto con la naturaleza como con uno mismo.

Sin embargo, es importante señalar que para el filósofo alemán ni lo dionisiaco ni lo apolíneo son ideales en sí mismos. Lejos de ser fuerzas irreconciliables, Nietzsche argumenta que es preciso el encuentro, la lucha y la posterior reconciliación de estos dos impulsos opuestos. Tanto la tragedia como la vida misma son fenómenos complejos que nacen de la tensión entre la forma y el caos, la razón y el éxtasis, la individualidad y la unidad primordial.

Y ahora imaginémonos cómo el sonido extático de las fiestas dionisiacas penetró con aires mágicos cada vez más atractivos en este mundo construido sobre la apariencia y la medida y contenido artificialmente, cómo se dio a conocer en él toda la desmesura que de placer, dolor y conocimiento tenía la naturaleza, hasta convertirse en un grito penetrante. (Nietzsche, 1998, p. 79)



En este contexto, el cuerpo místico, según Perlongher, se vincula profundamente con la experiencia extática. Este estado desafía la organización habitual del organismo, análogamente al concepto de lo dionisiaco en Nietzsche, que también rompe con el orden y la racionalidad apolíneas. Ambos conceptos sugieren una superación de los límites del yo y una fusión con algo más grande, buscando trascender la cotidianidad y conectarse con realidades más profundas e intensas. Además, el "cuerpo sin órganos" de Deleuze y Guattari, explorado por el antropólogo argentino, describe un plano de pura intensidad donde el funcionamiento orgánico se transforma a través de experiencias extremas, como la música y la danza dionisiacas. Así, tanto Perlongher como Nietzsche abordan la trascendencia y la ruptura con la individualidad a través de experiencias extáticas intensas que desafían las limitaciones del "yo" y la organización corporal.

Utopía y distopía

Tanto la utopía como la distopía son manifestaciones discursivas, es decir, construcciones ficcionales que representan aspiraciones o advertencias en torno a la organización social, la tecnología, y la ética humana. Por lo tanto, no existen realidades utópicas o distópicas en sí mismas, sino textos o narrativas que reciben esta denominación para proyectar sociedades ideales o, por el contrario, profundamente indeseables. La utopía, o "no-lugar," es un concepto acuñado por Tomás Moro en su obra *Utopía* (1516). Proviene de los términos griegos "οὐ" (no) y "τόπος" (lugar), y se refiere literalmente a un "no-lugar" o "lugar que no existe." Este término describe la construcción de una sociedad ideal y perfecta, caracterizada por la paz, la justicia, la equidad y la armonía. Representa la aspiración a un mundo perfecto en el que los problemas sociales han sido resueltos, y donde los individuos viven en plena satisfacción y equilibrio. En *Distopía: Otro final de la utopía* (1991), la socióloga española Estrella López compila esta y otras definiciones de varios autores en torno a este concepto, concluyendo que la utopía es:

Ese *no-lugar* de Moro, que con el propio neologismo no quiso dar a entender que fuera bueno o malo, adquirió en poco tiempo el significado de algo positivo. Organización social, república ideal; es decir, un modelo terrenal. El Paraíso no es una utopía, pues es esencial el aspecto de ordenación material de la vida en comunidad, cosa innecesaria en espíritus seráficos.



Más recientemente, Neusüss la define como «sueño de orden de vida verdadero y justo». Esta concepción encierra los dos elementos que considero básicos para referirse a este tipo de pensamiento: por una parte, «sueño», algo irrealizable en la vida diurna, es decir, en la vida real; «verdadero y justo»: por tanto, deseable.

La utopía representa, pues, un sueño de perfección social. (p. 8)

En el mismo artículo, López (1991) describe las características recurrentes de la utopía que se han manifestado a lo largo de la historia. Estas construcciones utópicas se caracterizan, en primer lugar, por su racionalidad: aunque a veces incluyen elementos fantásticos, se fundamentan en principios lógicos, evitando lo irracional o lo mágico. Asimismo, la planificación es central, pues en una sociedad utópica nada se deja al azar; la armonía social resulta de una organización rigurosa y deliberada. La utopía también promueve la satisfacción personal, asumiendo que una buena organización social conlleva el bienestar psicológico y la plena satisfacción de los ciudadanos. Además, busca la justicia y la felicidad, ofreciendo una visión ideal de la sociedad en la que se alcanza la justicia plena y el bienestar colectivo. La narrativa utópica pone un fuerte énfasis en la organización social, relegando al individuo a un segundo plano en favor de un retrato colectivo que centra su atención en la estructura social. Estas sociedades se ubican generalmente en un contexto distante, ya sea en términos geográficos o temporales, separándose del mundo real y de lo cotidiano. Finalmente, las utopías muestran una marcada fe en la ciencia, considerándola el principal motor de progreso y felicidad. (pp. 9-10).

Aunque el pensamiento utópico predominó en los discursos narrativos durante muchos años, a partir del siglo XX el interés por las "imágenes del futuro" utópicas comienza a declinar, dando paso al concepto de distopía. Este nuevo enfoque manifiesta el rechazo hacia la utopía, motivado por críticas generalizadas que la señalan como totalitaria, estática e incompatible con la libertad individual.

Se podría debatir acerca del carácter totalitario o no de las utopías. Lo que no parece admitir discusión es su carácter estático. Estáticas lo son todas por



definición: las utopías reflejan sociedades inmóviles, son el fin de la Historia desde el momento que son sociedades perfectas. No se puede mejorar lo perfecto, a no ser que adoptemos el viejo término gramatical de «pluscuamperfecto», pero que en definitiva sería lo mismo, tampoco se podría ir más allá. El único cambio posible sería a peor. (López, 1991, p. 12)

A diferencia de la utopía, la distopía se centra en la crítica y la denuncia de las tendencias presentes que podrían conducir a un futuro sombrío. Su objetivo principal radica en alertar a la sociedad sobre los peligros de la manipulación, el control social excesivo y la deshumanización. La distopía no pretende predecir el futuro, sino servir como una advertencia para el presente ya que explora las potenciales consecuencias negativas de las tendencias sociales, políticas y tecnológicas de una sociedad. Este carácter de denuncia resulta relevante, ya que, como señala la socióloga española:

Si aquella definición de Neusüss, que por su concisión y brevedad yo he hecho mía, hablaba de un «sueño de orden de vida justo y verdadero», ahora, en la producción utópica que vamos a analizar, nos encontramos con su negativo: no es un sueño, sino una realidad —diurna, podríamos decir— inmediata o próxima. Y no se trata de una forma de vida justa y verdadera, sino de sus contrarios, injusta y falsa. Ya no es el ideal que se propone como modelo a alcanzar, sino la realidad indeseable que se ve como posible o, incluso, probable. (López, 1991, p. 13)

Esta distinción entre la utopía, concebida como un "sueño" de justicia y verdad, y la distopía, presentada como una realidad "diurna" e indeseable, cercana o incluso probable, subraya la delgada línea que separa el "sueño" utópico de la realidad distópica. Es en esta probabilidad donde se encuentra el punto de transición entre ambos conceptos. Este contraste es fundamental para comprender la construcción dramática de Rebekka Kricheldorf en *Homo*



empathicus, un aspecto que se abordará a continuación en el análisis de la puesta en escena de Cristián Plana.

DESARROLLO

El espejo siniestro: La empatía como control social en *Homo empathicus*

El estudio se centrará en el tercer acto de *Homo empathicus*, en el cual se aplican principios de la Biomecánica de Meyerhold como sistema escénico que proporciona técnicas y herramientas físicas específicas, permitiendo construir cuerpos escénicos caracterizados por el control, la precisión y la estilización de las acciones físicas. Como punto de partida, se hará una breve revisión de los primeros dos actos para contextualizar cómo estos preparan la representación de un mundo siniestro en el tercer acto, donde el éxtasis funciona como un mecanismo que oculta su funcionamiento abyecto. A través de la biomecánica, la obra articula esta representación, permitiendo realizar una crítica a la realidad social.

La obra *Homo empathicus* (2014), escrita por la dramaturga alemana Rebekka Kricheldorf, describe una sociedad distópica que representa una evolución del ser humano actual (*Homo sapiens*), en la cual la empatía es el principio fundamental que rige el orden social. A través de una serie de escenas situadas en un parque, la obra presenta a un grupo de personajes que habitan este mundo idealizado y, mediante sus interacciones, enfrentan dilemas existenciales marcados por la desconexión emocional que resulta de la búsqueda de una armonía colectiva.

A pesar de la aparente perfección de este mundo, que exige la renuncia a la individualidad en favor de un ideal colectivo, comienzan a surgir fisuras cuando los personajes muestran resistencias a las normas y revelan emociones reprimidas. La crisis final ocurre con la llegada de dos personajes que representan un pasado “salvaje” y que irrumpen en esta sociedad, exponiendo la fragilidad del orden social. Adán y Eva, con su lenguaje incorrecto, emociones descontroladas y comportamiento violento, son percibidos como una amenaza y rechazados por la comunidad.

De esta forma, *Homo empathicus* plantea preguntas sobre los límites de la empatía y la armonía colectiva, cuestionando hasta qué punto la uniformidad emocional puede sostenerse sin reprimir la complejidad humana. La obra critica el ideal de una sociedad homogénea y alerta sobre el peligro de suprimir el conflicto y la individualidad en nombre de un falso bienestar.



En el primer acto, Kricheldorf introduce los principios y normas que regulan esta sociedad hiper empática. A través de sus interacciones, los personajes muestran cómo la armonía colectiva se impone sobre cualquier forma de individualidad o deseo personal. Los mecanismos principales son: normas de corrección política extrema, uniformidad en apariencia y comportamiento y el rol de guías morales y emocionales.

En el segundo acto, se evidencian las dinámicas de control social y la estructura jerárquica que rige la vida de los personajes. La obra revela que, aunque la colectividad se presenta como un sistema de bienestar, en realidad se basa en la represión de las emociones negativas. Los personajes no sólo están sometidos a una supervisión constante sobre su alimentación e higiene, sino que también enfrentan un asesoramiento emocional que les impide expresar sus verdaderos sentimientos.

De esta forma, la obra presenta una sociedad distópica que, a simple vista, parece idílica. Sin embargo, bajo la superficie de la armonía y la felicidad impuesta, la obra revela un sentido siniestro que nos interpela a reflexionar sobre nuestro propio mundo. A través de rituales colectivos de éxtasis, se fomenta un ambiente donde las emociones auténticas son silenciadas en favor de una fachada de felicidad. Esta presión social crea una dependencia emocional que refuerza la estructura jerárquica: el miedo a desentonar lleva a los personajes a reprimir su frustración, tristeza y enojo, manteniendo así un orden que parece funcionar, pero que está construido sobre una base de negación emocional. La revelación de esta represión es clave, ya que expone la fragilidad de un sistema que se sostiene a través de la supresión del individuo.

En este contexto, *Homo empathicus* revela un sentido siniestro al cuestionar un sistema que prioriza la armonía colectiva sobre la autenticidad individual, alertando sobre los peligros de una búsqueda desmesurada de perfección y estabilidad social. Mediante la exageración y la sátira, la dramaturga alemana critica tendencias contemporáneas que buscan la uniformidad emocional y la represión de los impulsos individuales, exponiendo la fragilidad de un orden que depende de la supresión de las diferencias personales.

Kricheldorf sugiere que, cuando la sociedad reprime estos aspectos para sostener una apariencia de paz, la verdadera naturaleza humana se vuelve una amenaza. La obra alerta sobre el peligro de un orden social que aparenta ser benigno y progresista, pero que en el fondo se basa en una vigilancia y un control que restringen la autenticidad y la complejidad emocional de sus miembros. En este sentido, *Homo empathicus* plantea que la búsqueda de una utopía de

armonía puede, en realidad, ser una forma de represión que termina generando lo opuesto: alienación, violencia reprimida y desconexión emocional.

A diferencia de la visión de empatía como base del orden social en la obra, en la sociedad actual la empatía, por sí sola, no es suficiente para generar cambios profundos o transformar comunidades. Para que se produzcan dichos cambios es necesario que la empatía esté acompañada del reconocimiento, el cual implica comprender la experiencia ajena aceptando las diversidades y respetando las diferencias. Eso implica conocer aquello con lo que no se puede empatizar, pero, aun así, comprender.

Considerando lo anterior, el sentido siniestro que propone la obra se articula en torno al concepto del doble propuesto por Sigmund Freud. Este concepto se relaciona con la experiencia inquietante de enfrentarse a una réplica de uno mismo que genera una ambivalencia emocional, ya que es al mismo tiempo familiar y extraño. En este sentido, la confrontación con el doble ocurre en dos niveles: primero, en la relación entre el espectador y la obra, y segundo, en las interacciones entre los personajes.

En este primer nivel, el enfrentamiento se produce cuando el espectador percibe esta sociedad empática como un reflejo aspiracional, una posible evolución de la convivencia humana. Este mundo idealizado de comprensión mutua y armonía resuena como una aspiración hacia una convivencia sin conflictos, en la que la empatía parece ser la clave para resolver tensiones y lograr un orden social superior. Aunque en los primeros actos el espectador percibe una realidad distinta a la suya, pronto, al comprender el funcionamiento represivo de este mundo, empieza a notar las similitudes con su propio sistema social. El sentimiento de extrañeza surge cuando el espectador se da cuenta de que, en este mundo, existen conflictos que, aunque reprimidos, continúan presentes. Así aparece el doble: disfrazado inicialmente como algo nuevo, pero que en realidad se logra a través de la represión del comportamiento humano. Este doble no es tan distinto de nosotros; en esencia, es lo mismo.

De esta forma, la dramaturgia propuesta por Kricheldorf construye inicialmente un discurso utópico que, de manera gradual, se revela como distópico. El propósito del género utópico es que, al presenciar la obra y observar la perfección que dicho discurso representa, el espectador perciba las falencias de su propio mundo. De este modo, cuando el público toma conciencia de que esta "perfección" es igual de terrible que su propia realidad, el discurso se transforma en distópico.



El segundo nivel, es la experiencia del doble para los personajes al enfrentarse a Adán y Eva, ya que, puede entenderse como un momento de confrontación con sus propias identidades y deseos reprimidos. Adán y Eva, al representar lo que ha sido excluido y reprimido en la sociedad empática, evocan una serie de reacciones entre los personajes que reflejan sus propios conflictos internos y que los obliga a confrontar la fragilidad de su mundo idealizado. La aparición de estos personajes, que evocan el inquietante sentido del doble, coloca a la sociedad empática en una situación sublime, provocando un cortocircuito que da lugar a la formación de un cuerpo social. Este ente colectivo actúa como un mecanismo de defensa frente a los salvajes.

La formación del cuerpo social y su interrelación con la biomecánica, son esenciales para entender cómo la obra revela la artificialidad de un mundo perfecto. El cuerpo se configura casi como una máquina, donde cada individuo opera como un engranaje en un sistema mayor. La individualidad se disuelve en favor de un funcionamiento colectivo que prioriza la sincronización sobre la autenticidad. Cuando uno habla, todos hablan; cuando uno se mueve, todos se mueven. Esta dinámica genera una ilusión de unidad y armonía, pero a costa de suprimir las expresiones personales y las emociones genuinas.

La referencia a la biomecánica de Meyerhold en este contexto es pertinente, ya que, él proponía una visión del teatro donde el cuerpo no es solo un instrumento de expresión, sino un componente esencial de un mecanismo más amplio. Su enfoque buscaba crear un lenguaje físico que fuera coherente y dinámico, donde cada movimiento tuviera un propósito específico y contribuyera al todo. En la escena, esta idea se traduce en un cuerpo social que opera como un mecanismo, donde las acciones individuales se convierten en meros reflejos de un comportamiento colectivo.

Sin embargo, este modelo de biomecánica también plantea interrogantes sobre la autenticidad de las interacciones humanas en esta comunidad. La sincronización de los movimientos puede dar la impresión de una conexión profunda entre los individuos, pero en realidad puede llevar a una despersonalización.

La obra, al igual que el enfoque biomecánico de Meyerhold, pone de relieve el potencial de la comunicación no verbal y la interconexión entre los cuerpos. Sin embargo, mientras este buscaba una liberación creativa a través del movimiento, Kricheldorf presenta una visión distópica, donde la uniformidad y la corrección política transforman a los individuos en autómatas. La activación de las “neuronas espejo” se convierte en una metáfora de esta deshumanización:



aunque los personajes puedan reflejar las acciones y emociones de los demás, la comprensión profunda y la conexión emocional genuina se pierden en el proceso.

La obra cuestiona la viabilidad de un ideal social que sacrifica la individualidad en nombre de la armonía. La tensión entre el engranaje social y la autenticidad individual se convierte en un punto central de reflexión, invitando al espectador a considerar el costo de la cohesión en un mundo que, aunque parece perfecto, se despoja de lo más esencial: la humanidad. La biomecánica permanece como un recurso clave para los intérpretes en esta construcción crítica, acentuando la deshumanización de los personajes y la tensión entre la perfección superficial y la abyección subyacente.

La construcción biomecánica: Habitar el cuerpo abyecto

En la construcción actoral de los personajes en el tercer acto de la obra, la biomecánica desempeña un papel fundamental al utilizarse para generar una sensación de abyección que da forma a lo siniestro. Este entrenamiento, aplicado en la interpretación de los actores, permite que el sentido abyecto emerja, impactando así la percepción de lo siniestro a lo largo del acto. Para profundizar en estos conceptos, se llevará a cabo un análisis cronológico del acto, donde se explicará cómo cada momento contribuye a la creación de esta atmósfera y de qué manera la biomecánica se convierte en un recurso clave en la representación de estos elementos en la puesta en escena.

El tercer acto comienza con un discurso del profesor Möhringer, una figura de autoridad en la sociedad utópica. Su discurso, está lleno de frases repetitivas y clichés sobre la felicidad, la cooperación y el control emocional. Los personajes lo escuchan con atención, aplaudiendo en lengua de señas, lo que evidencia la internalización de las normas y la sumisión a la autoridad.

La biomecánica se manifiesta en la uniformidad y la sincronización de los movimientos cuando los personajes, influenciados por el discurso del profesor, sincronizan sus cerebros, lo que les permite acceder a una conexión mental entre ellos, trascienden así sus propias individualidades. La primera expresión de esta unión es la euritmia, forma de arte que traduce en movimientos espaciales armoniosos los estados de ánimo. La danza en euritmia requiere que los intérpretes posean una profunda conciencia corporal para ejecutar de manera meticulosa cada uno de los movimientos. Estos deben ser idénticos entre sí, generando así la impresión de una sociedad que se moviliza al unísono. Esto abre la posibilidad de aplicar los mecanismos de estilización de las acciones físicas de Meyerhold, permitiendo la creación de una comunidad que



se mueve en armonía y sincronía. Este ejercicio corporal debe ser minucioso en su ejecución; dado que los actores se encuentran de espaldas y no pueden seguir a sus compañeros, es fundamental que mantengan una conciencia grupal que les permita coordinar la articulación de sus cuerpos en perfecta sincronización.

El entrenamiento actoral, por lo tanto, se centra en la precisión y el control del cuerpo, utilizando el ciclo de acción *otkas-posyl-tormos-stoika* para crear movimientos estilizados y expresivos. Según el abecedario expresado en eurytmia, los intérpretes deben deletrear las palabras “neuronas” y “espejo” siguiendo determinados patrones de movimientos que dan forma a cada una de las letras. Considerando esta partitura de movimiento de cuatro fases, al momento de realizar la coreografía, toda acción comienza con el *otkas* o ante impulso. En este caso, para traducir la letra “N” y las otras letras que le siguen, es necesario que exista un desbloqueo tanto en las rodillas como en la columna vertebral para lograr una fluidez que permita pasar de una letra a otra sin que exista una rigidez que coarte el movimiento. En esta fluidez es importante un correcto desbloqueo de las áreas mencionadas para que el *posyl* o la ejecución de la acción que dibuja las letras en el espacio sea precisa.

Al terminar de hacer la letra “S”, los intérpretes tienen que controlar sus cuerpos para que la acción quede suspendida. Este freno o *tormos* permite ralentizar el impulso para que el cuerpo esté preparado para un nuevo *otkas*. Es así, como de esta suspensión se produce un nuevo ante impulso para que los actores deletreen la letra “E”. La partitura continúa hasta complementar dibujar la “O”. Ahí se produce la *stoika*, la retención dinámica del movimiento donde los actores sostienen una inmovilidad que prepara el cuerpo para el inicio de un nuevo ciclo de movimiento.

Al finalizar esta coreografía, el discurso del profesor continúa, instando a los participantes a permanecer conectados. En este contexto, el espacio personal comienza a diluirse, evidenciando que la conexión mental también requiere de una unión física y material entre los cuerpos. De manera amorosa y enajenada, cada uno comienza a acariciarse, buscando fundirse con el otro.

La llegada de Eva irrumpe con violencia en este mundo. Sus gritos desbordados, el llanto desgarrador, el aspecto "descuidado" y su lenguaje corporal desinhibido representan una amenaza al orden establecido. La reacción de los demás personajes es inmediata: se agrupan formando el "cuerpo social", una masa uniforme que, si bien al principio la observa con asombro, este se transforma después en desconfianza y le exige que "haga desaparecer su femineidad" por medio de la eurytmia. Este rechazo a lo diferente, expresado a través de movimientos en



staccato debido a la repulsión hacia la expresión de género de Eva, que no se ajusta a las normas de la comunidad, encarna lo abyecto y la abyección, mientras que la imposición de la uniformidad y la negación de la individualidad contribuyen a la atmósfera siniestra.

En un mundo idealizado donde la perfección social y el orden son imperativos, cualquier forma de alteridad o desviación de las normas establecidas se convierte en el verdadero foco de repulsión. Así, el lenguaje actúa como un mecanismo para delinear y reforzar el "yo" ideal social, excluyendo y marginando cualquier expresión o identidad que no se ajuste a este esquema. La repulsión se origina, por lo tanto, no en lo material o físico, sino en la dislocación y la subversión de los discursos normativos y las identidades que desafían la homogeneidad del ideal social y que por consecuencia los personajes experimenten abyecciones físicas como el vómito. En este contexto, lo abyecto se configura como el resultado de la negación y el rechazo hacia cualquier forma de alteridad que perturbe el orden establecido y socialmente aceptado.

Lo abyecto y la abyección son conceptos presentes en la obra que enfatizan y se disponen para la construcción del mundo siniestro. La abyección, al manifestarse a través de la repulsión hacia lo que no encaja en el esquema del "yo" ideal de los personajes, contribuye a crear una atmósfera perturbadora y desestabilizadora. Este rechazo hacia las alteridades y las dislocaciones del orden social no solo desencadena una sensación de asco o desagrado, sino que también acentúa el carácter inquietante del entorno. En este contexto, lo siniestro emerge como una extensión de lo abyecto, en la medida en que lo desconocido o lo marginado se convierte en una fuente de inquietud y amenaza, perturbando la tranquilidad del mundo idealizado y exponiendo la fragilidad de sus límites.

En este contexto, la relación entre lo abyecto y lo siniestro se articula a través de la dinámica de inclusión/exclusión, donde la comunidad define su identidad a través de la negación y la expulsión de un "otro". Lo siniestro, entonces, surge del miedo a la contaminación, a la pérdida del control y a la disolución de los límites que definen la comunidad. La llegada de Adán y Eva, resulta ser un catalizador de lo abyecto. Su lenguaje, su violencia y sus expresiones de masculinidad y femineidad son elementos que transgreden las normas y valores de la comunidad, provocando repulsión en los demás personajes. Todo aquello que se creía superado, se materializa en estas personas. Esa imagen es la que produce la abyección, ya que los personajes ante la imposibilidad de contener ese "algo" que los transgrede, se desborda y es expulsado.

En respuesta a estos personajes, la comunidad se conforma como un solo cuerpo colectivo, alcanzando así el clímax del trabajo biomecánico. La precisión y estilización corporal



dan forma a este cuerpo social, que a veces parece tener cabeza, extremidades; se estira, se agrupa, camina, se agacha y se arrastra, manteniéndose cohesionado por la participación de cada individuo. En este momento, cada miembro se convierte en un engranaje de esta entidad colectiva, profundizando la conexión entre ellos.

Para entender este proceso, es importante recordar que cada acción física se inicia a través de procesos nerviosos y que el comportamiento humano puede ser moldeado por reflejos condicionados a partir de estímulos externos o internos. En este contexto, surge la pregunta: ¿cómo funciona un "cuerpo" compuesto por múltiples cuerpos individuales y cómo operaría su proceso nervioso compartido? Aquí es donde entra en juego la combinación de la biomecánica y el concepto de neuronas espejo, lo cual permite que las acciones y reacciones del cuerpo social se ejecuten de forma coordinada y reflejada.

El trabajo biomecánico de los actores se apoya en un sistema de excitabilidad refleja para coordinar sus acciones con precisión y responder colectivamente a los estímulos escénicos. Este enfoque, estructurado en tres fases —*Intención, Realización y Reacción*—, permite a cada actor mantener un estado constante de excitación controlada, lo cual es esencial para la sincronización entre los personajes y para sostener el flujo de acciones en el escenario.

Un ejemplo de esto es la primera interacción física entre el cuerpo social y Adán, en la que el doctor Osho, con la intención de entender a este ser desconocido, se acerca y, siendo aún parte del cuerpo colectivo, intenta tocarlo. Adán responde golpeándole la mano. Osho reacciona acariciándose la mano adolorida y, simultáneamente, todos los demás personajes replican su movimiento, como si todos compartieran el mismo dolor. Esta respuesta colectiva al estímulo, aunque dirigido a un solo individuo, refleja la complejidad del cuerpo social: en algunos momentos, actúa como un gran organismo donde cada miembro tiene una función específica; en otros, reacciona al unísono ante ciertos estímulos, como en este caso, donde el dolor de uno se extiende a todos.

Ruptura del velo: Lo abyecto en los salvajes y la revelación de lo siniestro

Adán representa una figura que, al exponer el comportamiento social de su especie, permite a los personajes descubrir la naturaleza siniestra de su propia situación. Inicialmente, ven a este personaje como un elemento ajeno a su comunidad, una figura externa que lentamente revela aspectos ocultos de su propia identidad. A través de su interacción con Adán, los



personajes logran identificar emociones reprimidas, proyectadas en este ser que expresa su negatividad de manera abierta, sin temor al juicio o a ser silenciado.

Adán se convierte en el "doble" de los personajes, una figura que simboliza todo lo subliminalmente negativo que sienten en sus cuerpos. Los personajes lo describen diciendo que deben hablar de él como una persona, aunque se les haga difícil percibirlo así, reconociendo que, pese a las diferencias, él sigue siendo parte de su misma especie. Este reconocimiento les impone el reto de verlo no como un extraño, sino como un igual, aunque esto sea difícil de asimilar.

En este proceso, los personajes experimentan lo abyecto al confrontarse con su doble. Observan a Adán gritar, llorar, reír y reaccionar de maneras que desafían su propia concepción de humanidad. A través de las neuronas espejo, comienzan a imitar su comportamiento, confrontando actitudes en ellos mismos que les resultan desconocidas, llevándolos a experimentar el fenómeno de la abyección, el cual en esta primera instancia se hace evidente debido al pitido que sienten los personajes ante el comportamiento de Adán, el cual les produce dolor. Este estímulo resulta crucial para el trabajo interpretativo de los actores, pues no solo deben colaborar en equipo para construir este "cuerpo" mediante acciones sincronizadas, sino también deben recibir y experimentar los estímulos que este ente externo genera, agregando capas de profundidad al cuerpo social que interpretan y a la construcción biomecánica de este.

El momento culminante de esta situación ocurre con el descubrimiento de revistas pornográficas en la maleta de Adán y la explicación de sus comportamientos por parte del profesor Möhringer, quien posee un profundo conocimiento sobre esta especie extinta. Esta revelación provoca un fuerte impacto en el grupo y desencadena el desmoronamiento del cuerpo social. Al enfrentarse con los comportamientos del "salvaje" y darse cuenta de que Adán es parte de ellos, los personajes experimentan un intenso rechazo. Este sentimiento de abyección se manifiesta corporalmente a través del vómito. Esta expulsión súbita de fluidos los deja tirados en el piso, profundamente debilitados.

En ese momento, Eva entra caminando entre los cuerpos mientras fuma. Su encuentro con Adán representa una expresión visceral de las emociones reprimidas en esta sociedad utópica, mostrando la crudeza de sentimientos y comportamientos humanos negados, como la violencia, el llanto y la angustia. La articulación de esta escena exige que los actores posean un control absoluto de sus cuerpos, de modo que el contacto entre ellos se realice con la mayor precisión y cuidado posible.



La discusión entre Adán y Eva genera una dinámica en la que los roles de dominación se alternan. Inicialmente, uno parece tomar el control, pero los roles cambian continuamente hasta que ambos, en el punto álgido de la pelea, pierden el dominio y se entregan a sus pulsiones más primitivas, exponiendo así la fragilidad humana en toda su brutalidad. Alcanzar este nivel de intensidad requiere una construcción detallada de la partitura física que permite articular un recorrido emocional que depende exclusivamente de las acciones y estímulos entre los intérpretes.

En este contexto, la presencia de los integrantes de la comunidad como espectadores de la discusión incrementa la vulnerabilidad de los personajes, quienes, aún tirados y dispersos en el espacio, reflejan cuerpos derrotados por la abyección que les provoca el comportamiento de Adán y Eva. Esta reacción se exagera cuando los salvajes comienzan a tener relaciones sexuales frente a ellos.

Debido al impacto negativo que la presencia de Adán y Eva provoca en su sociedad y frente al temor de las posibles consecuencias de su reproducción, los *Homo empathicus*, al ver amenazado el “avance” logrado por su especie, deciden eliminar a los salvajes como último recurso. En este momento, el clímax alcanza su punto más alto cuando se revela que la situación con los salvajes era una representación teatral realizada por dos integrantes de la comunidad. Este giro argumental, introduce el concepto freudiano de la realidad versus la ficción. La comunidad nunca cuestiona la realidad de los salvajes, aceptando su existencia como supervivientes de una especie extinta. Esta falta de cuestionamiento, y la posterior revelación de la ficción, crea una atmósfera siniestra. En este caso, la comunidad proyecta sus propios miedos y traumas reprimidos en los Adán y Eva, percibiéndolos como reales sin cuestionar su origen. La revelación de la teatralidad rompe esta proyección, confrontando a la comunidad con la naturaleza ilusoria de sus percepciones.

A pesar de ser una ficción, la representación deja una huella indeleble en la psique de los personajes. Freud argumenta que lo siniestro puede surgir del retorno de lo reprimido, en este caso, la experiencia con los estos dos personajes, aunque ficticia, activa traumas y rechazos latentes en la estructura social, revelando un trasfondo abyecto que antes permanecía oculto.

Justo en ese momento suena el “Gong” que desencadena un trance extático, ahora teñido por la experiencia con Adán y Eva, actúa como un catalizador de transformación. Las emociones y comportamientos “salvajes” que antes solo se interpretaban se internalizan, manifestándose en espasmos y acciones físicas. Aflora el llanto, la ira, la embriaguez, los orgasmos y los gritos. Este



proceso recuerda a las experiencias extáticas en donde se produce la disolución del yo a través de la experiencia de emociones intensas que desafían tanto la composición organizacional del cuerpo como las normas sociales. La diferencia aquí es que el trance, en lugar de reafirmar las creencias existentes, introduce nuevas formas de experimentar y expresar las emociones, rompiendo con la homogeneidad previa y marcando el fin de su "mundo perfecto".

Esta transformación profunda se produce debido a la irrupción de lo dionisiaco en el mundo apolíneo de esta sociedad. Nietzsche establece que lo dionisiaco se asocia con la desmesura, el desorden y la pérdida de sí mismo. La obra teatral confronta a la comunidad con comportamientos y emociones que se consideran inaceptables dentro de su estructura social rígida. Este acto transgresor desestabiliza el orden apolíneo, que busca la armonía y la medida.

La expresión de esto es el "Gong" que se realiza posterior a la representación teatral. Inicialmente, los trances inducidos en la comunidad son experiencias controladas y ritualizadas, propias del orden apolíneo. Sin embargo, el trance posterior a la revelación de la obra incorpora las experiencias de Adán y Eva, fusionando elementos de ambos impulsos. La comunidad, previamente regida por el control y la moderación, ahora se ve inmersa en la desinhibición y la intensidad emocional características de lo dionisiaco. Por esta razón, la transformación de los personajes no se limita solo a un cambio en la percepción de la realidad, sino que se extiende a su propia corporalidad. Los espasmos, gritos y golpes que manifiestan los intérpretes tras la revelación evidencian esta transformación física. Al igual que en el concepto de "cuerpo sin órganos" de Deleuze y Guattari, la comunidad experimenta una desorganización del cuerpo que da paso a un nuevo plano de intensidades.

Para que se produzca la experiencia extática en el trance desencadenado por el tercer 'Gong', los cuerpos de los personajes —y, por ende, los de los intérpretes— debieron atravesar una sucesión de estados para habitar la experiencia transformadora del cuerpo místico. El primer estado, la *quietud*, se produce al inicio del discurso del profesor Möhringer, cuando los personajes escuchan atentamente y la individualidad de cada uno de sus cuerpos aún se conserva. El segundo estado, la *unión*, surge cuando el trance se intensifica y los personajes empiezan a conectarse tanto en un plano físico como psicológico. Cuando Möhringer los insta a mirarse es cuando se produce el tercer estado, el *éxtasis*, que envuelve a los personajes en un gozo al percibir la belleza en los otros. Por medio del contacto amoroso, se abrazan, fundiendo de a poco sus cuerpos. Hasta aquí, el mundo apolíneo en el que viven los personajes no ha sufrido alguna



perturbación mayor, el velo de la bella apariencia aún cubre todos los aspectos de la realidad sosteniendo este refugio ilusorio.

Con la irrupción de los salvajes, es que este velo se desgarrar. La obra teatral, al romper con las normas sociales establecidas, encarna lo dionisiaco. A causa de esto, los personajes entran al cuarto estado, el *arrebato*, donde la sensación de control y seguridad se diluye por la presencia del espanto que experimentan. Ante la crisis que produce el desmoronamiento progresivo del mundo que conocen, es que el cuerpo social no es capaz de contener en sí mismo el sentimiento de embriaguez y revoltura propio de la experiencia dionisiaca, por lo que vomita. La corporalidad, antes controlada y ordenada bajo los preceptos apolíneos, se ve desbordada por las fuerzas dionisiacas, generando una imagen perturbadora que refleja la pérdida de control y la irrupción del caos. El desgaste fisiológico los lleva a atravesar el quinto estado, el *catatónico*, donde la abyección física les produce catalepsia. A medida que comienzan a recuperar la movilidad debido a los estímulos externos, entran en el último estado, la *pena extática*. Es aquí donde se produce el choque entre el cuerpo social y los otros, los salvajes. En el intento por salvarlos/extinguirlos, es que clímax resulta ser un estado de éxtasis doloroso pero placentero, donde los personajes cantan a coro una melodía mientras asfixian a Adán y Eva, lo que intensifica la experiencia emocional, contribuyendo a la creación de una atmósfera inquietante y desestabilizadora.

Este último estado prevalece hasta el final del trance del tercer y último “Gong”, el cual, si bien actúa como un puente entre lo apolíneo y lo dionisiaco debido a la rasgadura del velo de ilusión, es este mismo cruce el que inicia el proceso de transformación que cuestiona los límites entre realidad y ficción, orden y caos, control y liberación.

La confluencia de lo apolíneo y lo dionisiaco, la transformación corporal producto de los efectos de lo abyecto a través de las herramientas pre expresivas de la biomecánica, la ficción como catalizador de transformación mediante la ruptura realidad vs ficción, y el concepto del doble se entrelazan en *Homo empathicus* para construir una representación de un mundo siniestro. Esta representación se logra principalmente a través de la ruptura del orden apolíneo, que desestabiliza la percepción de la realidad de la comunidad y abre paso a la incertidumbre y la angustia.

Como se mencionó anteriormente, Rebekka Kricheldorf propone en la obra una dramaturgia que en los primeros dos actos construye un discurso utópico que, a medida que se comienzan a develar las disonancias en los comportamientos de los personajes, se revela como



distópico. Por esta razón, cobra sentido la construcción de un mundo apolíneo, donde la presencia de un “velo ilusorio”, ayuda a alcanzar ese sueño de perfección social. Es en esta búsqueda de belleza, que la biomecánica, por medio de la estilización de las acciones físicas, realza la artificialidad de esta sociedad.

La revelación del verdadero carácter distópico de este mundo se produce por la irrupción de lo dionisiaco, encarnado en la obra teatral y el trance del “Gong” final, que quiebra la ilusión del orden apolíneo que rige a la comunidad y comienza a articularse la representación de un mundo siniestro, el cual en su supuesto funcionamiento “perfecto” oculta lo abyecto, es decir, ese “algo” que puede tanto oponerse al “yo”, al sujeto o a los valores morales de una sociedad, como poder ser una parte constituyente de la identidad personal o sociocultural de una comunidad. Es en el reconocimiento de ese “algo” donde se puede generar una atracción o un rechazo. Frente a esta ruptura del orden apolíneo, que se produce por la llegada de Adán y Eva, es que la reacción de las personas de la comunidad es de repulsión por aquello que expuso la fragilidad de la realidad construida por ellos mismos. Por ende, se produce la abyección, acción física que materializa en el cuerpo aquello que se vuelve repugnante. Para evidenciar su repulsión ante lo incontrolable, el cuerpo social se conforma como un ente colectivo que incorpora en su corporalidad lo abyecto y, en consecuencia, manifiesta la abyección. Esta reacción física de los personajes se intensifica al enfrentarse a la presencia del doble, elemento que desestabiliza la armonía de su "mundo perfecto". Esta respuesta se profundiza aún más cuando el cuerpo social percibe la revelación de que son actores interpretando roles ficticios, creando una atmósfera inquietante y siniestra.

La confrontación con el doble y el descubrimiento de la propia ficcionalidad acentúan el sentimiento de extrañamiento, aumentando la incertidumbre sobre la naturaleza de la realidad. Esto refuerza la representación de un mundo profundamente siniestro, en el que las fronteras entre lo real y lo ficticio se vuelven inestables. Esta ruptura, al desmoronar la seguridad del orden social y generar un vacío existencial, intensifica la sensación de vacío y ambigüedad que caracteriza lo siniestro.

En el último gong, se produce el trance culminante de la experiencia extática que los personajes han ido viviendo a lo largo del tercer acto. El sonido del gong marca un quiebre profundo con la realidad cotidiana, generando un estado alterado de conciencia que parece guiado por una fuerza apolínea destinada a restaurar el orden y la armonía. No obstante, esta fuerza apolínea se ve entrecruzada por una poderosa energía dionisiaca que desata una serie



de manifestaciones corporales y emocionales caóticas: la risa se transforma en llanto, el llanto en risa. Los cuerpos de los personajes se estremecen con espasmos, y emergen de ellos sonidos guturales, gritos y jadeos.

En esta mezcla entre las pulsiones de orden y descontrol, los personajes no solo se agitan físicamente, sino que también susurran palabras, como si intentaran expulsar fragmentos de sí mismos, liberando emociones reprimidas. Todo esto acompañado de un canto armonioso que refuerza la dualidad de la experiencia extática: mientras el gong convoca al orden apolíneo, es la fuerza dionisiaca la que se impone, permitiendo que el éxtasis colectivo se desborde, fundiendo a los personajes en una experiencia siniestra que, al disolver los límites de sus identidades, los lleva a habitar cuerpos abyectos, dejándolos suspendidos en un umbral donde la disolución identitaria, si bien aterradora, se presenta como la única vía para transfigurar la realidad y vislumbrar, a través del caos, una nueva forma de ser. Es en este espacio liminal, en este abismo de lo desconocido, donde la promesa de lo nuevo se entreteje con el horror de la pérdida, gestando una ambivalencia irresoluble que define la experiencia extática colectiva y que acentúa la transformación del mundo conocido, el cual desprovisto de sus certezas, se revela como algo desconocido, y por consecuencia, siniestro.

CONCLUSIÓN

A partir de la pregunta planteada al inicio de este análisis, ¿cómo representar en escena lo abyecto a través de las herramientas propuestas en el entrenamiento actoral biomecánico?, se ha llevado a cabo un estudio sobre las herramientas biomecánicas aplicadas al trabajo pre-expresivo del cuerpo, según lo propuesto por Vsévolod Meyerhold, con el fin de demostrar cómo dicho sistema escénico facilita la encarnación de cuerpos abyectos y permite articular la representación de un mundo siniestro.

Esta investigación ha permitido concluir que, en *Homo empathicus* de Cristián Plana, la biomecánica no se utiliza únicamente como un entrenamiento para la estilización de las acciones físicas, sino como un lenguaje escénico integral que amplifica la representación de un mundo siniestro, destacando la artificialidad en su construcción. Los cuerpos controlados y estilizados, junto con el proceso de excitabilidad refleja, facilitan que los intérpretes encarnen lo abyecto, estableciendo una crítica implícita a las estructuras de nuestra realidad social contemporánea.



La obra confronta al espectador con la fragilidad de un orden social que, en su afán de perfección, puede reprimir la individualidad y la autenticidad humana. La transformación final de los personajes, en un trance extático que fusiona lo apolíneo y lo dionisiaco, coloca a los actores y al público en un umbral de incertidumbre, donde lo siniestro se presenta como una posibilidad latente en cualquier sociedad que aspire a la uniformidad a costa de la libertad individual.

El "Gong", que marca esta experiencia extática colectiva, simboliza un control que, aunque no se manifiesta de manera explícitamente opresiva, es esencial para preservar la cohesión de una sociedad empática y armónica. Este momento de éxtasis está cuidadosamente orquestado, reflejando una estructura social diseñada para mantener la unidad. Sin embargo, no se trata de un control autoritario ni restrictivo, ya que los personajes no cuestionan estos rituales; más bien, los rituales son una parte intrínseca de la cotidianidad de su mundo. Este marco requiere del trabajo biomecánico como recurso esencial para crear dicha realidad, haciendo del trabajo corporal un elemento crucial en la manifestación de este mundo que inicialmente se presenta como utópico, pero que al final revela su carácter distópico.

De este modo, al romperse el velo de esta aparente perfección, la obra expone el carácter siniestro de la sociedad representada, revelando que, en realidad, se trata de un futuro distópico que refleja las falencias inherentes a nuestra realidad actual. Este giro en la narrativa permite tanto a los personajes como al espectador experimentar el concepto del "doble" y reconocer la abyección inherente a este mundo siniestro, proponiendo una reflexión profunda sobre los peligros de una sociedad que busca la uniformidad a costa de la libertad y autenticidad individual.



REFERENCIAS

Artaud, A. (2009). *El teatro y su doble* (3a.). Grupo editorial Tomo, S.A. de C.V.

Barba, E. (1990). Meyerhold: el grotesco, es decir la biomecánica. En E. Barba & N. Savarese (Eds.), *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral* (pp. 164-170). Pórtico de la Ciudad de México. <https://es.scribd.com/document/397344500/El-Arte-Secreto-Del-Actor-Eugenio-Barba>

Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros. <https://es.scribd.com/document/678781981/Deleuze-Bacon-Logica-de-la-sensacion>

Freud, S. (1992). Lo ominoso. En J. Strachey (Ed.), & J. Etcheverry (Trad.), *Obras completas. Sigmund Freud: Vol. 17. De la historia de una neurosis infantil (caso del hombre de los lobos), y otras obras (1917-1920)* (pp. 215-251). Amorrortu Ediciones. <https://www.psicopsi.com/wp-content/uploads/2021/05/Freud-Amorrortu-17.pdf>

Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores. <https://es.scribd.com/doc/311798908/kristeva-poderes-de-la-perversion-pdf>

López, E. (1991). Distopía: Otro final de la utopía. *Revista Española De Investigaciones Sociológicas*, (55), 7–23. <https://doi.org/10.5477/cis/reis.55.7>

Meyerhold, V. (1998). *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral* (E. Ceballos, Ed.). Escenología, A.C.

Meyerhold, V. (2013). *Teoría teatral*. Editorial Fundamentos.

Naranjo, S. (2019). Meyerhold, entre la técnica extracotidiana de la inculturación y aculturación. Estudio desde la antropología teatral. *Revista de artes escénicas y performatividad*, 10(15), 103-121. <https://doi.org/10.25009/it.v10i15.2589>



Nietzsche, F. (1998). *El nacimiento de la tragedia*. Editorial EDAF, S.L.U.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
<https://archive.org/details/pavis-patrice.-diccionario-del-teatro.-paidos-1998>

Perlongher, N. (2020). Cuerpo místico, cuerpo sin órganos. En *Antropología del éxtasis* (pp. 13-23). Ediciones Urania. <https://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/8-Perlonguer.pdf>

Ruiz, B. (2008). Meyerhold y la Biomecánica. En *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias* (pp. 109-143). Artezblai SL. <https://archive.org/details/El-Arte-Del-Actor-en-El-Siglo-XX-Borja-Ruiz-Libro-Completo/mode/2up>