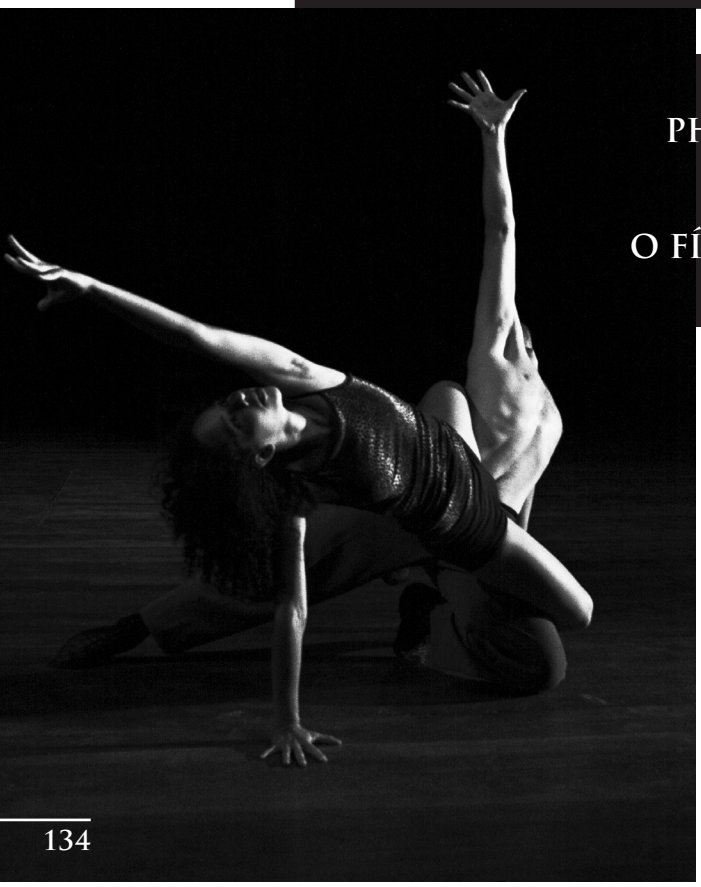
LO FÍSICO DEL TEATRO Y EL TEATRO FÍSICO[1]



PHYSICAL MOTION IN THEATER AND PHYSICAL THEATER

O FÍSICO DO TEATRO E O TEATRO FÍSICO

Armando Collazos Vidal[2]
Profesor
Universidad del Valle (Cali, Colombia)
armandocollazos@hotmail.com

Resumen: Empleando códigos referentes al teatro físico, la apuesta fue por la exploración de nuevas maneras de expresión y conocimiento escénico que posibilitaron la deconstrucción de formas tradicionales para establecer otras miradas dramatúrgicas que incluyeran lo corporal y lo performativo. En ese sentido, la experiencia dramatúrgica particular a que hace referencia este artículo tiene su punto de partida al interior del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad del Valle. Desde el área de movimiento la aplicación de un *training* corporal dio paso a creaciones escénicas donde se priorizó y posicionó el uso del cuerpo como elemento de representación autónomo, su evolución permitió abordar el hecho dramatúrgico en relación con la puesta y la dirección escénica, todas ellas experiencias dramatúrgicas que abarcaron lo corporal y lo performativo.

Palabras claves: teatro físico, *training* corporal, transversalidad, hibridación, dramaturgia corporal.

Abstract: Using codes relating to physical theater, there has emerged a commitment to the exploration of new kinds of stage knowledge and practice which have allowed for the deconstruction of traditional forms with a view to establishing new dramaturgical outlooks involving the body, physical expression and performance. In this sense, the particular dramaturgical experience referred to in this article takes as its starting point the movement classes of the Department of Theatre Arts of Del Valle University, in Cali, Colombia. The application of a certain kind of physical training led to stage productions where the use of the body was foregrounded as an element of autonomous representation, its development allowed for a dramaturgy of the body involving stage creations, and these dramaturgical experiences all involved the body, physical expression and performance.

Keywords: physical theatre, physical training, cross-sectionality, hybridization, dramaturgy of the body.

Resumo: Empregando códigos relacionados com o teatro físico, a aposta foi pela exploração de novas maneiras de exercício e conhecimento cênico que permitiram a desconstrução de formas tradicionais para estabelecer outras perspectivas dramatúrgicas que incluíram o corporal, o físico e o performativo. Nesse sentido, experiência dramatúrgica particular que aborda este artigo tem como punto de partida o Departamento de Artes Cênicas da Universidad del Valle. Desde a área de movimento, a aplicação de um treinamento físico permitiu gerar criações cênicas nas quais tinham prioridade o uso do corpo como elemento de representação autônomo. A sua evolução permitiu abordar o fato dramatúrgico em relação à posta em cena e a direção cênica, as quais são experiências dramatúrgicas que abrangem o corporal, o físico e o performativo.

Palavras-chave: teatro físico, treinamento físico, transversalidade, hibridação, e dramaturgia corporal.



Biodiversi-Bar
Fotos: Jorge Bolaños





Biodiversi-Bar
Foto: Jorge Bolaños

Haciendo alusión a una premisa atribuida a los antiguos romanos respecto a que *"en el nombre está el estigma"*, surge como punto de partida una interrogación con relación al título de este documento: ¿por qué hacer alusión a lo físico del teatro y al teatro físico como una manifestación escénica con tendencias particulares?

La pregunta admite recordar que lo corporal ha estado ligado a las artes de la representación desde hace más de 2000 años y que el cuerpo del artista escénico se ha reconocido a través de los tiempos como el vehículo inherente a la ejecución de su arte. Además, permite ubicar y entender el teatro físico, unido a lo performativo, como un fenómeno complejo acaecido en las últimas dos décadas y surgido como signo de identidad artística de grupos que de forma muy ecléctica se han enmarcado en estas formas de manifestación escénica.

En ese sentido, lo acaecido estos últimos veinte años en parte de Europa y Latinoamérica, emplaza al teatro físico y lo performativo como un fenómeno creciente y en desarrollo. Sin embargo, es pertinente entender que fue durante las reformas ejercidas por las vanguardias teatrales del siglo XX cuando se incuba su gestación: justamente cuando el cuerpo del actor, agobiado por el naturalismo psicológico, se rebela y desplaza al texto y a la palabra de su posición de supremacía y como una clara reacción a un teatro que había reducido al mínimo la acción, esa misma que ocupa un territorio significativo en el mapa actual de la creación escénica y que por consiguiente reclama un tratamiento acorde a dicha preeminencia.

Para situar lo anterior, cabe referir la re-teatralización del teatro propuesta por precursores como el suizo Adolphe Appia y el inglés Gordon Craig quienes, además de cortar justamente con la predominante atadura del teatro al texto, estimaron otros elementos inherentes a lo escénico. Prueba de ello, su concepción de la luz con un fin estético y dramático intencional; la idea de la música como un elemento rítmico y generador de atmósferas y ya no como un simple acompañamiento; y la renovada

noción del espacio escénico, donde el uso de objetos y de elementos volumétricos permitieron evolucionar de lo bidimensional, limitación evidente en la utilización de decorados con telones, a un verdadero proyecto tridimensional; esto posibilitó al intérprete representaciones más dinámicas, concediéndole al movimiento, y por ende al cuerpo, mucho más protagonismo.

En esa misma dirección, y muy a pesar de haber sido un discípulo aventajado de la tradición stanislavskiana rusa, Meyerhold fue a la postre un declarado detractor del naturalismo, precisamente influenciado por las propuestas precedentes de Appia y Craig y además por formas escénicas antiguas como la *commedia dell'arte*, el circo o el *kabuki* japonés; éste consolidó un teatro donde se trató de recuperar la esencia del juego corporal que los actores pertenecientes a esas antiguas tradiciones teatrales aún conservan.

En Francia, toda una generación vinculada al teatro se dio a la tarea de depurar una particular forma de abordar el hecho teatral, circunstancia que aun hoy día influencia el ámbito escénico contemporáneo. Dentro de esta tradición es pertinente referirse a Jacques Copeau como el artífice de este nuevo teatro; este reformador francés, además de otros que estaban en total desacuerdo con el naturalismo imperante en la acartonada escena parisina, crea su propio teatro, el *Vieux Colombier* donde, entre otras cosas y de forma trasformadora, estableció la expresión del cuerpo como dispositivo dramático fundamental.

Para sumar a los ejemplos ya referidos, hay que decir que esta influencia incluye realizadores de distintas tendencias y aunque muchos de ellos están relacionados cronológicamente, no significa que sus formas, estilos, medios y estéticas sean similares. Es indudable que dicha influencia abarca un amplio espectro tanto histórico como cultural; la clasificación que presenta el profesor español Julián Herrero Muñoz en su libro *Las raíces históricas del teatro físico en el siglo XX,* donde representa la imagen del teatro físico como un gran árbol que se nutre de raíces aun apreciables, sirve para entender la red de influencias, coincidencias y divergencias de estos grandes transformadores.

Es así como, de acuerdo a Herrero (2014), el espectro se abre pródigamente:

> la *Rítmica* de Dalcroze; la *Pantomima* de Debarau; la *Super-Marioneta* de Craig; el *Sistema de Acciones Físicas* de Stanislavski; la *Biomecánica* de Meyerhold; el *Montaje de Atracciones* de Eisenstein; el *Gesto Psicológico* de Chejov; la *Ejercitación* de Copeau; el *Mimo Corporal* de Decroux; el *Teatro de la Crueldad* de Artaud; el *Análisis del Movimiento* de Laban; la *Danza Dramática* de Wigman; la *Commedia Dell'Arte* restaurada por Streheler, Bosso, Fo y Fava; el *Análisis de los Movimientos* de Lecoq; el *Teatro Pobre* de Grotowski; la *Danza-Teatro* de Bausch; hasta las versiones sobre *Antropología Teatral* de Barba, Zarrilli y Schecher (p. 25).





Como se salvo Wang-Fô
Fotos: Roberto Bedoya

Pese a las diferencias estéticas y estilísticas que pudieron existir, el estudio de cada uno de estos importantes reformadores arroja luces sobre aspectos comunes entre ellos, como son: el dejar testimonio escrito de los procedimientos realizados, evidenciando un afán por ordenar y sistematizar la experiencia práctica, enmarcados además por el rigor y la disciplina; funcionar al margen de lo institucional y de los circuitos comerciales; crear estudios, laboratorios y escuelas; y tal vez lo que más apoya el desarrollo del tema referido, el abordar el entrenamiento corporal desde lo técnico, desligado de los ensayos e incluyéndolo al mismo tiempo como material factible de ser usado para la creación; esto ha permitido que el artista escénico se instale como tal, no a partir del pensamiento y la razón, sino a partir de su propia fisicidad, y que adquiera mayor importancia la corporalidad a través del movimiento y del gesto; esto explica por qué el cuerpo del artista escénico se convierte en el punto de referencia de todas las búsquedas, validando la idea de que son precisamente estos reformadores los que incuban la gestación de lo que hoy día se referencia como teatro físico.

El investigador español Borja Ruiz en su libro "*El arte del actor en el siglo XX*" (2008: 40), recuerda que uno de los elementos comunes de todas estas generaciones es un afán por llevar el cuerpo del actor al centro del acto dramático y renovar, desde esta nueva consideración expresiva, la concepción global de la escena. Por eso se entiende que el término teatro físico evidencie prácticas tan diversas y matizadas que sería aventurado compendiarlas sin incurrir en imprecisiones o exclusiones. Lo que sí es comprobable es que su noción se vigoriza de forma evidente durante los años sesenta, justamente con la aparición de importantes compañías que incursionaron en lo físico como punto de partida para sus procesos creativos. Seguido de esto, y considerando que sus estéticas nunca excluyeron el texto, en los años setenta el surgimiento de grupos teatrales de carácter independiente con planteamientos escénicos más dinámicos de cara al teatro convencional, abonan el terreno para el fortalecimiento de la creación escénica desde una línea más corporal, física y performativa: "…alrededor del trabajo corporal escénico del siglo XX existen una serie de elementos transversales que definen un tipo de acción particular liderada por la presencia del cuerpo en la escena" (Sierra, 2014: 144-159). Como ya se mencionó, y pese a que estos grupos, al igual que las diferentes tendencias reformadoras de finales del siglo XX, no profesaban la misma estética, una característica importante se soporta en el hecho de tener en común un *training* corporal separado claramente del proceso de creación; se conce de este modo gran importancia a la técnica corporal y a los estilos derivados de ella.



Técnicas, estilos y expresividad

Es indiscutible que la palabra "técnica" en el ámbito artístico frecuentemente suscite reticencia, tal vez por la estigmatización que soporta su significado. En ese contexto, mal entendida, se puede concebir como la manera de reproducir formas pesadas y rígidas con el propósito de mejorar el rendimiento físico, o en el movimiento automatizado y fríamente ejecutado; esto básicamente porque la técnica abarca reglas y protocolos preestablecidos como condición para desarrollar habilidades y posibilitar la realización de movimientos de manera precisa.

Otro prejuicio al respecto es creer que la técnica solo puede ser abordada por personas con condiciones motoras especiales; la experiencia demuestra que se logra más con un ser comprometido, riguroso y decidido que con un virtuoso, entendido el virtuosismo en la acepción ordinaria que alude a las capacidades propias de un artista ejecutante, de los dominadores de la técnica, de los *good-performance*. Para entender esta diferencia, unos tienen más facilidad natural y los otros simplemente necesitan mejorarla, la técnica claramente proporciona las herramientas para acercar esa diferencia, lo fundamental es que no se conciba como un fin en sí misma, y en el peor de los casos como una búsqueda de virtuosismo vacío y banal en términos de recurso escénico.

En el mismo sentido es conveniente aclarar que la técnica se adquiere de forma gradual y progresiva como cualquier forma de idioma, comunicación o expresión; por eso es imprescindible ir lento y dar tiempo a la experimentación, ya que cuando el estímulo es bajo se pueden notar diferencias e ir en procura de aumentar la sensibilidad, además se precisa que no haya esfuerzo innecesario. Lo inobjetable es que el artista escénico debe incorporar en su *training* habitual, estilos y técnicas corporales específicas como maneras de transitar el movimiento; esto da la oportunidad de imaginarlo de forma sistémica y de vivenciarlo desde un conjunto integral de aspectos, donde prime su desarrollo como individuo y donde el respeto por su cuerpo se convierta en una condición *sine qua non*, cualquier práctica corporal debe ser eficaz y saludable a la vez. En esa misma dinámica, la técnica o el estilo, se debe asumir como un acto liberador y de adquisición de conciencia que posibilite al ejecutor reflexionar y de este modo ubicarse y transitar el universo como un ser que hace parte del devenir evolutivo.

No es un secreto que el arte se valida por lo humano, de ahí se desprende su carácter educativo y formador; aunque hay que admitir que no toda forma de arte es liberadora, no toda forma de arte es educativa, ni toda educación es liberadora. Desde el punto de vista de la educación artística como un hecho ligado al despertar de la conciencia, es esencial que el artista se construya después de la persona; en ese sentido, sin descuidar el rigor, la técnica y los estilos, se deben abordar de tal manera que permitan al ejecutante trabajar con motores internos y no solo con motores físicos externos, adecuando el tiempo necesario para sentir su cuerpo durante cada instante de la realización del movimiento.

Como se salvo Wang-Fô
Fotos: Archivo Colectivo Voces del Cuerpo







Ejercicio escénico
Fotos: Miquel de Jong

En esa misma reciprocidad, hay que considerar que cada uno de los movimientos del cuerpo humano se encuentra en estrecha conexión con lo emocional; teorías recientes apuntan a que no hay aprendizaje si no hay intervención de la emoción: se entiende mejor, se recuerda mejor si se ha relacionado o asociado con algo emocional (sistema límbico)[3]. El sentir físico es parte de la experiencia de la emoción, respecto al movimiento, la posibilidad de descubrir un motor emotivo, un motor sensible y a partir de ahí poder apropiarse de ese movimiento para transitarlo por dentro y de este modo reconocerlo y conectarlo con algo propio, provocará que éste empiece a tomar otra dimensión.

La técnica es la base para la expresión corporal, una herramienta que da precisión, que permite afinar el cuerpo de la misma manera que un músico afina su instrumento; este concepto se toma de Eugenio Barba, quien la sitúa no en el ámbito de la comprensión, sino precisamente para estar por encima de ella: "No se trata de comprender la técnica, sino los secretos de la técnica que necesitamos poseer para superarla" (Barba, 1999: 299). En ese sentido las posibilidades motrices de cada cuerpo tienen que ver con el buen uso del mecanismo del movimiento; el sistema nervioso es capaz de seleccionar mediante una experimentación de prueba y error cuál es el camino más eficaz para la acción que se persiga realizar, lo que permite tener más opciones y formas de actuar, más libertad en el momento de elegir y por ende un mejor desarrollo de las potencialidades expresivas.

Paralelamente a la ejercitación del movimiento, se propone abordar lo concerniente a la expresividad, que es de lo que en definitiva se debe ocupar un artista en su quehacer escénico. Ahora bien, la expresividad no se puede limitar ni estar supeditada a la técnica, al estilo, a la forma, al modo. No es solo la impronta que genera el ejecutante cuando se mueve, es algo que también se ejercita y que, como ya se definió, va íntimamente ligado a lo emocional, a lo que le está pasando al ser; es en ese sentido que se enfatiza que lo expresivo debe abordarse desde el comienzo de la incorporación del movimiento, cuando se inicia la búsqueda de ese lenguaje propio que le permitirá al artista escénico crear y comunicar.

Hay que recordar que es lo subjetivo de cada individuo lo que hace evidente que el movimiento siempre esté atado a una expresividad propia y particular. Lo que hay que saber y reconocer es que hay caminos específicos para trabajar la expresividad, ahí adquiere significado y relevancia distinguir las técnicas y estilos de movimiento de las demás técnicas empleadas para la creación. En cualquier caso, no hay que perder de vista que las técnicas y estilos de movimiento son una forma de adquirir materia prima para luego ponerla al servicio de la composición; regresando sobre lo mismo, lo evidente es que si no se vivencia el movimiento desde la rigurosidad de la técnica y el respeto por lo estilístico, se corre el riesgo de que el proceso de composición se torne complicado. Se vuelve inquietante para un artista de la escena, en un proceso particular de creación, no contar con recursos físicos necesarios para ejecutar las ideas que van surgiendo.

> No es un secreto que el lenguaje de cualquiera de las artes del movimiento se origina en el cuerpo, la materia movimiento es cuerpo y para cualquiera de las artes escénicas éste es sinónimo de movimiento. Empleando un paralelo con la oralidad, las palabras son el gesto hablado, en el caso del movimiento son las habilidades físicas desarrolladas y los gestos técnicos trabajados y aprendidos, sin obviar lo estrechamente relacionadas que se encuentran las técnicas y estilos de movimiento con las técnicas de comunicación, improvisación, composición e interpretación, estas se deben estructurar y entrenar de forma específica y como un capítulo aparte.

Transversalidad e hibridación

Al hecho mismo de que el cuerpo, a través de la historia, haya conquistado un protagonismo progresivo, se suma el atenuante de que las artes escénicas en general se han vuelto eclécticas; por tanto, posibilitan la experimentación desde diferentes disciplinas, lo que ha dado lugar a un fenómeno de transversalidad e hibridación entre muchas de ellas. En esa dirección el profesor Sebastián Gómez en su libro *Manual de expresión corporal para enseñanzas superiores,* es taxativo al afirmar:

> Actualmente, las fronteras entre los diferentes estilos de danza, la acrobacia y el teatro se han diluido. Cada vez más, la creación de espectáculos requiere de una perspectiva pluridisciplinar. Los contenidos didácticos de expresión corporal se convierten en el marco ideal para trabajar un nuevo paradigma de creación escénica. En este nuevo modelo, la gimnástica, la acrobática y la danza son compartimentos vivos (Gómez, 2014:11).

Hoy día no se puede pensar el arte contemporáneo y la cultura en general sin tener en cuenta el concepto de transversalidad e hibridación. El estudio de las fronteras entre los diferentes estilos de la danza, la acrobacia y el teatro físico, si bien se han diluido, responden a patrones establecidos, escuelas y autores que crean desde la transversalidad y la hibridación:

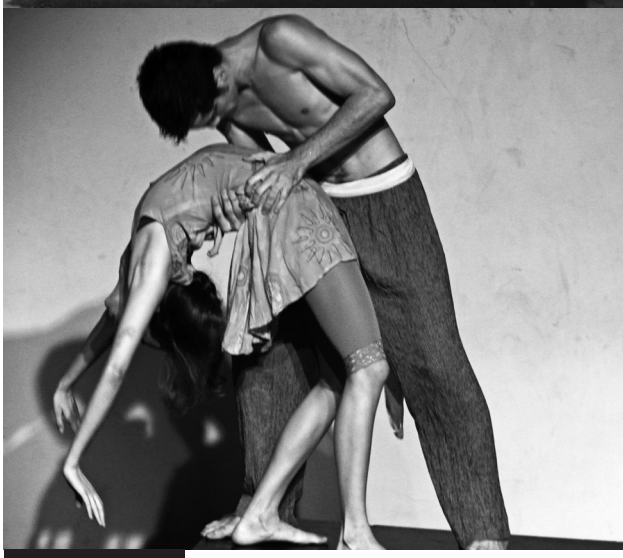
> La investigación y generación de conocimiento a través del entrecruzamiento de saberes y tecnologías ha contribuido a diversificar el saber específico y esto se ha manifestado en los últimos tiempos acentuada a partir del avance de las tecnologías de comunicación en torno a todo lo referente al soporte multimedia, el cual aporta en sí mismo, la convergencia de distintos lenguajes y sistemas, y que tiene como principal plataforma Internet, un espacio de interacción múltiple, que lejos de limitarse a una mera herramienta de comunicación interpersonal, ha pasado a incursionar en una innumerable parte de las prácticas humanas (Brownell, 2015: 2).

En la contemporaneidad, las técnicas como los estilos se suceden, se superponen y se yuxtaponen, por eso ninguna técnica puede ser presentada como panacea en el sentido

de ser única o mejor que otra; hay aspectos fundamentales que son comunes a todos los estilos y todas las técnicas corporales y de movimiento, ejemplo de ello la búsqueda del eje, la alineación, el uso del peso, el centro, los equilibrios, los desplazamientos, saltos, la torsión, el motor del movimiento a partir de la cadera, las caídas, calidades energéticas, etc.; estos aspectos se trabajan desde distintos lugares pero son comunes a todas las técnicas y a todos los estilos; además estos principios van a encontrarse interrelacionados.

La contemporaneidad propone reunir distintos elementos básicos, pero sin que se reconozcan ni se distingan en un estilo o en una técnica en particular, como una fusión entre ellos, generando un repertorio que debe estar disponible para reformularlo y re-direccionarlo. Recomienda además no suponer una inercia epistémica, evitando categorías como "se debe estudiar esto que es inamovible" o "se tiene que seguir trasmitiendo esto de la misma forma"; por el contrario, contrapone el tener la mente abierta, probar de otra forma, permitir que una técnica o estilo pueda estar al servicio de una obra de manera flexible y adaptable. Técnicas de movimiento o estilos anti clásicos también llegaron a estancarse, el ciclo es permanente, primero se está en la ruptura, pero luego se tiende de nuevo al estancamiento. Lo interesante es, abordar las formas para conocerlas, transitarlas, olvidarlas y crear nuevas.





Ejercicio escenico
Fotos: Jorge Bolaños

Ejercicio escénico
Foto: Archivo Colectivo Voces del Cuerpo



Hacia una dramaturgia del cuerpo

Desde las consideraciones precedentes de ciertos aspectos consonantes sobre lo físico en el teatro y el teatro físico - y muy a pesar de que aún hoy día subsista una enquistada resistencia a los cambios que proponen las tendencias escénicas actuales y que la idea de perfección teatral siga asociada al teatro naturalista y por ende al texto- la apuesta es por la exploración de nuevas formas de ejercicio y conocimiento escénico que posibiliten la deconstrucción de formas tradicionales para establecer otras miradas dramatúrgicas donde de manera autónoma se pueda referir lo corporal, lo físico y lo performativo.

En esa dirección, el catedrático español José Antonio Sánchez en su artículo *Dramaturgia en el campo expandido* (2011: 20), ubica el desarrollo tanto del teatro como de la danza al recordar que desde finales del siglo XVII hasta principios del siglo XX la historia del teatro occidental se escribió ligada

a la literatura dramática y que sólo hasta principio del siglo pasado se definió como arte autónomo con relación al drama literario; lo mismo que le ocurrió a la danza con relación a la música. Esto permitió abrir el camino a distintas formas de expresión escénica tanto en el teatro como en la danza y determinó una época de tránsito de lo teatral a lo performativo; dicha situación ha posibilitado la afirmación de estas expresiones artísticas desde el punto de vista del lenguaje, desencadenando a la vez en la aparición de nuevos conceptos de dramaturgia.

Sánchez asegura además que al hablar de dramaturgia y no de texto posibilita pensar en un espacio intermedio entre los tres factores que componen el fenómeno escénico: el teatro, la actuación y el drama, identificando el teatro como el lugar del espectador, la actuación como el lugar de los actores y el drama como el lugar de la acción. La dramaturgia ocupa un lugar de mediación entre esos tres factores, definiéndola como una interrogación sobre la relación entre ellos, interrogación que se resuelve en el encuentro eventual de los elementos que componen la experiencia escénica, admitiendo además que lo que hace con ello es reinventar algo muy antiguo, y que el redefinirla tiene como función abrir nuevos espacios para la acción.

Es evidente que en la escena contemporánea la palabra ha dejado de ser indispensable y abundan un sinnúmero de formas de construcción dramática producto del empleo de diversas expresiones y de la implementación de tecnologías digitales, que dan origen a modernos códigos comunicativos aplicados a la creación escénica. El uso del cuerpo, a través del movimiento y su expresión, como dispositivo de representación emancipado del texto, genera un sistema de signos que admiten hablar, aun corriendo el riesgo de se quede corta, de una semiología y a la vez de un modo particular de dramaturgia. La experiencia dramatúrgica particular a que hace referencia este artículo tiene su punto de partida en el interior del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad del Valle, y ha sido direccionada específicamente desde el área de movimiento. La aplicación del *training* físico ha dado paso a creaciones que se apoyan en estructuras escénicas donde se prioriza y posiciona el uso del cuerpo como elemento de representación autónomo, primero como productos de prolongados y consistentes procesos académicos y posteriormente como resultado de proyectos de investigación derivados de dichos procesos. Esto explica el hecho de que no sean pocas las experiencias que han tenido como denominador común un particular uso del cuerpo donde es recurrente la ausencia total de texto en la representación; su evolución ha permitido llegar a abordar el hecho dramatúrgico en relación directa con la puesta y la dirección escénica.

Como metodología de montaje, y a pesar de que los resultados de las puestas en escena carecen de parlamento, hay que reconocer que en la mayoría de esas experiencias escénicas el texto ha sido el punto de partida para el diseño de los cuadros que conforman la estructura narrativa y para identificar las unidades de acción que sugiere las circunstancias consideradas para cada uno de ellos, permitiendo de este modo la arquitectura de dicha dramaturgia. En ese sentido el profesor y dramaturgo francés Joseph Danan en su libro *Qué es la dramaturgia y otros ensayos* (2012), pone de

manifiesto que la dramaturgia es lo que realmente anima la escena teatral, provenga o no de un texto dramático, considera además que "siempre existe un texto en un momento u otro del proceso, llámese obra de teatro, texto-material, programa, texto dramatúrgico, nota preparatoria o nota de intención." (Danan, 2012: 65).

Dichos resultados han puesto en evidencia que el proceso dramatúrgico consigue develar la experiencia fabular que recrea la acción en relación a las situaciones que se proponen desde el texto escogido; aspecto que, no está por demás mencionarlo, se encuentra identificado reiterativamente en las practicas performativas contemporáneas. En esos procesos dramatúrgicos se ha considerado, además, primero por separado y posteriormente de forma integral, lo teatral, lo dancístico junto a otros lenguajes corporales, y lo performativo.

> Lo teatral aporta a la construcción de las obras en términos de la representación; lo dancístico y otros lenguajes corporales en la estética y la plástica; y lo performativo en la acción, sirviendo a la vez de guía para la exploración de gestos corporales generadores de sentidos y, desde impulsos concretos, constructores de códigos identificables. Éstos, en cada uno de los procesos, fueron incorporados a la narrativa, tornándose significantes dentro de la fábula y posibilitando construir para la obra - desde los personajes y las diferentes caracterizaciones realizadas por los actores, bailarines o performers (entendidos estos como quienes se ponen delante con el compromiso de contar la fábula)- una semiótica ligada al cuerpo y su movimiento; al mismo tiempo, concibieron una dramaturgia claramente mediadora entre lo corporal y lo textual, dicho en otras palabras, entre la acción y la situación. "La dramaturgia de la danza se sustenta en la coreografía. A diferencia del teatro que se basa en textos, la danza se sustenta en los cuerpos que se ponen en movimiento en relación con el espacio, el tiempo y la energía" (GAMI, 2015).
>
> En cualquier caso, en las diversas puestas en escena ha existido una pretensión manifiesta que abarca la representación, la estética y la plástica, y la acción, en los términos ya referidos. La dramaturgia ha ocurrido en el acontecimiento escénico y performativo mismo del instante, aclarando una vez más que, en todo momento, se evidencia una aproximación con la escritura de la obra como estructura paralela que guía el proceso de creación. Con esa consideración, lo concreto es que los resultados de las puestas en escena, que son cotejables en términos de las mismas puestas, han permitido sin temor a equívoco afirmar que todas ellas han correspondido a experiencias dramatúrgicas que incluyen lo corporal, lo físico y lo performativo.

Notas

[1] Este articulo surge de la revisión del ensayo "Cómo se salvó Wang-fô. Una experiencia dramatúrgica desde lo corporal y lo físico", ganador del Primer puesto del 7° Concurso de Ensayo Teatral organizado por la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral - AINCRIT, en el marco de las VIII Jornadas Nacionales y III Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral, realizadas en la ciudad de Buenos Aires – Argentina, el 4 de mayo de 2016.

[2] Profesor Asociado Departamento de Artes Escénicas, Universidad del Valle.

[3] El sistema límbico es un conjunto de estructuras cerebrales que responden a ciertos estímulos produciendo respuestas emocionales; a principios del siglo XIX se describió el mecanismo por el cual este sistema regula las emociones.

Referencias

Barba, E. (1990). *El arte secreto del actor*. Diccionario de antropología teatral. México: Pórtico de la ciudad de México.

Brownell, B. (22 de 10 de 2015). *La transversalidad en la cultura y el tiempo*. Obtenido de VI Jornadas de intercambio Artístico, nuestro arte ante el Bicentenario: http://www.arteuna.com/laboratorio/8-AC_BCB_La%20transversalidad.pdf

Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

GAMI. (27 de 04 de 2015). *Centro Gabriela Mistral*. Obtenido de Guía de apreciación de danza: http://www.gam.cl/docs/default-source/default-document-library/Material-Educativo/ficha-pedagogicadanza.pdf?sfvrsn=0

Gómez, S. (2014). *Manual de expresión corporal para enseñanzas superiores*. Murcia: DM.

Herrero, J. (2014). *Las raíces históricas del teatro físico en el siglo XX*. Murcia: Diego Marín Librero Editor.

Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX, Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai SL.

Sánchez, J. (2011). Dramaturgia en el campo expandido. En Araujo, A. *Repensar la dramaturgia* (pág. 20). Murcia: Centro Párraga, Centro de Documentación de Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDAC).

Sierra M., S. (2014). *Las acciones corporales dinámicas. Interpretación del trabajo corporal del intérprete escénico en el teatro moderno a partir del principio de alteración del equilibrio*. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, (8), 144-159.

Recibido: septiembre 30 de 2016
Aprobado: diciembre 15 de 2016





Ejercicio escénico
Fotos: Miquel de Jong