

“Hacia un teatro físico”

**Plástica corporal para el teatro físico fundamentada en el diálogo
práctico entre principios Étienne Decroux Y Vsevolod E. Meyerhold**

Juan Fernando Vanegas Vasco

Asesora: Diana Lucía León Bohórquez

**Trabajo de Investigación - Creación para optar por el Título de Maestría en
Dramaturgia y Dirección**



Universidad de Antioquía

Facultad de Artes

Grupo de Investigación – Artes Escénicas y del Espectáculo

Línea de Profundización en dirección

Medellín, Colombia

2019

Agradecimiento

Especiales agradecimientos a Erik Sebastián Ospina Dávila, Juan Camilo Vélez Gonzales y Omar Fernando Rojas Jaimes, quienes dieron cuerpo a los planteamientos de este laboratorio gracias a su compromiso y disciplinada práctica y a la Maestra Diana León Bohórquez por su acompañamiento y profundo aporte desde su valioso conocimiento para el fin de este proyecto.

CONTENIDO

1. PRESENTACIÓN	1
2. INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	3
3. ANTECEDENTES	5
3.1 El Pulpo Laboratorio	5
3.2 Plástica Escénica	6
4. OBJETIVOS	9
4.1 General	9
4.2 Objetivos específicos	9
5. METODOLOGÍA	10
5.1 Plan de acción	15
5.2 Laboratorio aprestamiento inicial y estudio de los principios.	16
6. MARCO CONCEPTUAL	19
6.1 Síntesis de conceptos	21
6.2 Las fuentes	22
6.3 Conceptos que guían y fundamentan la investigación	24
6.4 El teatro físico desde Meyerhold como punto de partida	30
6.5 El Intérprete	36
6.6 Puesta en escena – Estructura metodológica	39
6.6.1 Estructura de puesta en escena	40
6.6.2 Dramaturgia escénica para el teatro físico	40
6.6.3 Relación con el espectador	42
6.6.4 Teatro físico y síntesis de rasgos	45
7. BIOMECÁNICA	48
7.1 Ciclo de la acción	50
7.2 Desplazamiento del centro	51
7.3 Principios de la biomecánica (enunciados por Meyerhold y anotados por M. Koreniev, RGALI 936, 1, 1338 y 998, 1, 740)	53
7.4 Otkas, como herramienta metodológica para el trabajo corporal en coro	58
7.5 Contraimpulso como apoyo para mantenerse juntos	59
8. MIMO CORPORAL DRAMÁTICO	59
8.1 Segmentación Corporal	61

8.2 Segmentación corporal en escala lateral	64
8.3 Triple diseño: rotación, inclinaciones y tipos	66
8.4 Dinamo-ritmo	68
8.5 Principio de oposición	71
9. TEATRO FÍSICO Y DANZA TEATRO	72
10. CONCLUSIONES	78
10.1 El laboratorio	81
11. ANEXOS	87
11.1 Estudios	87
12. LISTA DE FIGURAS	89
13. REFERENCIAS	89

1. PRESENTACIÓN

Desde la infancia tuve la oportunidad de relacionarme con el cuerpo y sus destrezas físicas en contextos como el juego callejero, la danza urbana, el deporte y las artes marciales, hasta encontrar las artes escénicas y allí el cuerpo como herramienta expresiva. Con esta invitación que me hacía el teatro continué mis prácticas teatrales teniendo la suerte de encontrar desde mis primeras experiencias de formación un lenguaje muy sustentado en las posibilidades del cuerpo como herramienta expresiva privilegiada, ejemplo de esto fue la escuela y grupo del Teatro Popular de Medellín, y más adelante mientras cursaba el pregrado de Maestro en Arte Dramático en la Universidad de Antioquia, y participaba en diferentes grupos y compañías de la ciudad, fui consolidando como artista y docente el interés por el cuerpo del actor y su potencial expresivo en el lenguaje teatral.

Como docente he tenido la oportunidad de trabajar en diferentes instituciones de formación teatral y dancística como Universidad de Antioquia, Teatro Popular de Medellín, Villa Danza, Ballet Folklórico de Antioquia y Pequeño Teatro de Medellín donde he podido vivenciar y construir junto con los estudiantes laboratorios alrededor de la formación para el actor bailarín y el estudio del movimiento escénico, lo que me ha permitido a la vez, en el ejercicio creativo de actor y director ir consolidando el gusto y deseo por una forma teatral que exalte del teatro su artificio, identificando así los medios que he venido usando para lograrlo, con el mismo deseo de poner en escena las

contradicciones de nuestra sociedad y un mundo violento, que nace de la confusión y distanciamiento de principios que enaltecen el valor de la vida. Explorar así un teatro que no separa la actuación de las posibilidades plásticas y extra cotidianas del cuerpo como recursos expresivos.

Basado entonces en mis deseos como artista y docente, he decidido en esta oportunidad centrar mi interés en un proceso de investigación y creación, metodológica en este caso, en íntima relación con el cuerpo, su potencial expresivo y el estudio del movimiento escénico, planteando así un proyecto que tendrá como objetivo encontrar una preparación y disposición del actor que le permitan ingresar en los territorios del teatro físico, teniendo como foco la creación de una plástica corporal para el teatro físico. Esta plástica toma forma en un laboratorio que tiene como propósito el diálogo práctico entre algunos principios básicos de Meyerhold y Decroux, dos artistas y pedagogos que guían e inspiran este proyecto, y han trabajado desde su distancia espacial y temporal por un teatro donde el cuerpo del actor es el foco de estudio y expresión. Usando a la vez en el ejercicio creativo, estos recursos técnicos como herramientas para la creación de unos estudios que sirvan como punto de partida para la creación de una futura puesta en escena que podrá desarrollarse posterior a la entrega de este proyecto de investigación para identificar los rasgos de un teatro que se fundamenta en el estudio del movimiento escénico y la capacidad expresiva del cuerpo en el lenguaje teatral, acogiendo así el Teatro Físico como forma escénica abierta a múltiples estilos teatrales que se sustentan al cuerpo como foco de estudio y expresivo. Lo que permitirá El Pulpo Teatro Físico, como compañía teatral, identificar sus medios metodológicos para dar cuerpo a sus deseos estéticos, aspirando a sistematizar la experiencia para que sirva como punto de partida de futuras experiencias

alrededor del teatro físico a estudiantes y creativos que deseen indagar en el teatro físico, como forma teatral.

2. INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El uso del término teatro físico como forma teatral, podría resultar relativamente nuevo en la ciudad de Medellín, sus versiones son tan diversas como sus proponentes, considerando que los recursos técnicos empleados por cada creador nacen de sus deseos estéticos y cultura teatral.

Algunas propuestas fundamentan su trabajo en el estudio, hermetismo y conservación de técnicas particulares, otras proponen versiones atravesadas por distintas técnicas que aportan a su propósito diversos principios que fundamentan su trabajo y hacen de su estilo un lenguaje interdisciplinario donde cada proceso creativo alrededor del teatro físico configura sus propios medios.

En Medellín son diversas las propuestas escénicas donde el cuerpo y su comportamiento extra cotidiano y plástico, son una de la herramientas principales para la creación teatral, lo han puesto en evidencia grupos, compañías y escuelas como Tacita e´ Plata, Imagineros, Universidad de Antioquia, Al paso escénico, Los Pantoloccos, entre otros, grupos donde interdisciplinar se manifiesta a través de propuestas escénicas donde el cuerpo se ve de manera evidente como foco de estudio y potencial expresivo, además de los elementos que se ponen en escena. No obstante, son escasas las propuestas

estéticas en nuestra ciudad que se postulan como teatro físico y hagan de este una forma teatral latente en la ciudad y sus escenarios.

Como docente y creativo teatral me resulta entonces importante hacer parte de la diversidad y propuestas teatrales en la ciudad desde el teatro físico como forma teatral y herramienta expresiva, considerando además que aún es escasa la sistematización de experiencias metodológicas alrededor de esta forma teatral, que permita identificar a través de la observación y práctica los rasgos del teatro físico y la formación de su intérprete. Para este fin abordamos como guía y punto de partida las siguientes preguntas:

¿Qué es el teatro físico y cuáles son sus rasgos?

¿Cómo llegar a una plástica corporal que sirva como punto de partida para la construcción de un comportamiento físico y expresivo en el territorio del teatro físico?

3. ANTECEDENTES

3.1 El Pulpo Laboratorio

El Pulpo teatro físico, ha sido un espacio creado para la exploración y desarrollo de la pregunta por un estilo teatral autónomo, nacido de un deseo creativo y metodológico que se concreta en el proyecto de una compañía laboratorio que enmarca su trabajo en dos líneas de acción, la formación para el actor bailarín y la creación. Lo que ha permitido e inspirado al laboratorio, proponer una serie de experiencias prácticas que dispongan al intérprete para la exploración en el campo del teatro físico, y los lenguajes codificados que cada entrenamiento y forma teatral establece.

En el marco de El Pulpo Laboratorio, espacio en directa relación con el propósito de este proyecto, se han abordado diferentes técnicas como la danza butoh, el mimo corporal dramático, el combate escénico, la danza contemporánea, el método Feldenkrais para la consciencia corporal a través del movimiento, la improvisación, la danza contemporánea, la máscara Lecoq, entre otros.

En esta oportunidad el laboratorio toma algunos principios de la Biomecánica de Meyerhold (sistema de entrenamiento teatral para el estudio del movimiento escénico) y el Mimo Corporal Dramático de Etienne Decroux (gramática corporal y gestual), con la clara intención de construir a partir de estos una plástica escénica que permita a la compañía la creación en la clave del teatro físicos, desde la exploración de una serie de principios para

el estudio del movimiento escénico que ayude al intérprete a construir un repertorio o galería de recursos para explorar y crear en el territorio del teatro físico.

Plástica escénica podría ser una palabra que corresponde más al uso en el ámbito de las artes visuales y demás elementos de la puesta en escena como la iluminación, la caracterización o diseño escenográfico, no obstante, teniendo como referente a Meyerhold y punto de partida hacia un teatro físico, tomamos para este proyecto la plástica escénica como concepto que guía e inspira esta propuesta teatral:

3.2 Plástica escénica

Meyerhold usaba plástica escénica para referirse no a los recursos plásticos como la música, la iluminación, la escenografía, sino a la construcción del movimiento físico en el espacio teatral, es decir al diseño de movimientos escénicos y cómo a partir de estos se construyen la relación con el espacio escénico y el espectador.

¿Qué significa plástica escénica?

Meyerhold habla de plástica escénica para referirse al diseño de movimientos en el espacio escénico, y al trabajo mímico que se desarrolla para este fin. Cuando Meyerhold habla de mímica no se refiere únicamente a la pantomima como estilo teatral clásico y europeo, que tiene como foco de estudio y expresivo la ilustración de objetos y espacios con el cuerpo a través del lenguaje silente, sino para referirse a la capacidad del actor y su

cuerpo para expresar más allá de las palabras, definiendo plástica escénica a partir del siguiente ejemplo:

“Dos personas hablan del tiempo, del arte, de las casas. Una tercera persona que les observa desde fuera - con tal de que sea sensible y perspicaz - puede establecer con precisión, con base en la conversación sobre temas ajenos a sus relaciones personales, que sean enemigos, amigos, amantes, etc.

Puede hacerlo porque los interlocutores gesticulan, adoptan poses, bajan la vista de cierta manera, y resulta posible establecer sus relaciones, porque hablando del tiempo, del arte o cualquier otra cosa, los dos realizan movimientos que no corresponden a las palabras, con cuya base precisamente puede el observador establecer que sean: amigos, enemigos, amantes...” (Meyerhold, 2008, pa.169)

Hablar entonces de diseño de movimientos escénicos nos ha permitido desde nuestro laboratorio centrar la atención en este concepto que adopta esta investigación como plástica corporal que se construye a partir del diálogo de técnicas y experiencias que enriquezcan el repertorio del actor bailarín, con el propósito de poder contar con herramientas que permitan al intérprete desarrollar el acontecimiento escénico con recursos que van más allá de la palabra dicha, en este caso, el movimiento escénico a partir de la influencia de Etienne Decroux y Meyerhold.

Pensar que el teatro debe fundamentarse en su plástica corporal, es referirnos a un teatro donde el lenguaje escénico que se sustenta más allá de la obra literaria cuando se emplea solo en función de acompañar e ilustrar la palabra dicha. Para esto resulta entonces de gran valor para esta investigación establecer una relación con algunos principios de Meyerhold y conceptos como plástica escénica, clave para esta investigación. Pensar en el diseño de movimientos escénico, guía este proyecto que busca una metodología para la puesta en el territorio del teatro físico.

Una característica de esta forma teatral es la posibilidad de abordar la puesta en escena desde la relación con el movimiento y su potencial expresivo, tanto así que la obra podría tener a modo de estudio la posibilidad de estudiarse sin texto, y permitir al cuerpo expresar la esencia y significado de la obra desde su impulso físico y vital.

Se fundamenta esto en un sistema de reglas y principios que guían el movimiento escénico una fuerza que va más allá del drama textual, una fuerza esencial del cuerpo en su estado absoluto, a esto Meyerhold le llama fuerza teatral oculta, con la que establece la relación del actor con el público. Una serie de tareas que funcionan como dispositivo en el trabajo del actor y fundamentan su presencia, proponiendo así una relación con el espectador no solo sentimental, sino mayormente sensorial que se desarrolla, que se desarrolla a partir del movimiento escénico y su recepción.

El propósito de este laboratorio es entonces buscar los medios para dar cuerpo a una plástica escénica que permita al actor bailarín transitar por los territorios del teatro físico, un teatro donde el actor atrape al espectador con sus dibujos de movimiento, con su danza y ritmo escénico y lo envuelva en su telaraña.

4. OBJETIVOS

4.1 General

Proponer una ruta metodológica para la creación de una plástica corporal en el territorio del teatro físico como forma teatral, basado en algunos principios de la técnica de Meyerhold y Decroux.

4.2 Específicos

Reunir conceptos y herramientas de la biomecánica de Meyerhold y el mimo corporal de Decroux que aportan a la creación de una plástica corporal para el teatro físico.

Identificar los rasgos del teatro físico como forma teatral desde una experiencia metodológica y teórico práctica, que se desarrolla en la compañía El Pulpo Teatro Físico, como laboratorio de creación escénica.

Construir a modo de laboratorio, una plástica corporal que tenga como tema y foco de estudio, el movimiento de la marioneta, en la cual dialogan principios de Decroux y Meyerhold.

5. METODOLOGÍA

Este trabajo se inscribe en una metodología de investigación creación que se desarrolla a modo de laboratorio escénico, partiendo de la experiencia y práctica como estudiante, actor, bailarín y director. Con la intención de reunir conceptos teóricos y reflexiones a través de distintos referentes, técnicas o sistemas teatrales que guían el propósito de encontrar una metodología de entrenamiento para el actor bailarín y los medios para dar cuerpo a una plástica corporal enmarcada en el territorio del teatro físico. Todo ello, como resultado de una formación diversa en entrenamientos y técnicas corporales, esta investigación permite el diálogo entre experiencias adquiridas durante la práctica e intuición del proceso creativo, y los recursos teóricos y conceptuales como sustento de la práctica teatral.

La construcción de un diálogo entre dos técnicas y una serie de estudios, que además de servir como entrenamiento para el actor bailarín, sirven como punto de partida para la construcción de una plástica corporal, que podrá desarrollarse en el campo expresivo como lugar de estudio, creación del movimiento y cuerpo de la marioneta; laboratorio de la compañía El Pulpo Teatro Físico.

Se asume entonces para el desarrollo de esta investigación-creación, el laboratorio como espacio para el análisis, práctica y exploración de la plástica corporal, y para el entrenamiento del actor bailarín particular en el teatro físico.

¿Por qué investigación-creación?

La investigación creación es un método relativamente moderno y en constante construcción, utilizado en el campo de las artes como vehículo para la creación de conocimiento desde la propia disciplina. Un método abierto a variar tanto en su estructura, como en la relación entre el sujeto (creador, investigador), y objeto (práctica artística), que implica en este caso un inseparable vínculo entre estos dos y se complementa una triada al incluir un tercer elemento fundamental, que es el espectador (receptor).

Se trata del desarrollo de una metodología que considere las condiciones históricas y sociales específicas de cada artista, de cada proceso y de cada objeto artístico. (Bárriga, 2011)

Una de sus principales características de este método es la oportunidad que da al investigador creador de aproximarse al conocimiento desde su práctica personal y relación con la teoría que se gesta en su propia disciplina, es decir donde el mismo investigador creador se vuelve foco de estudio, permitiéndole una aproximación personal al conocimiento, como expone la Maestra en Artes plásticas e investigadora Sandra Daza Cuartas cuando propone la creación en el arte como forma de investigación y generación de conocimiento del propio accionar humano, desde una nueva forma de investigar en donde el sujeto sea objeto de estudio y sujeto investigador a la vez, es decir, arte y parte del problema a investigar. En donde no solo el producto (obra de arte, práctica artística), sea lo relevante, sino también el proceso de transformación que sufre el creador y los sucesos que se presentan a través de la investigación (Cuartas, 2019).

Los resultados que se arrojan en este método de investigación pueden variar en su forma y manifestación, según sea la disciplina o práctica, pues no obedece este a estructuras metodológicas herméticas como en el campo de la investigación científica, como afirma la docente de la Universidad de Distrital de Caldas Martha Lucía Barriga Monroy, parafraseando a Maria Borsa Cattani:

La obra artística se elabora a través de gestos, procedimientos, procesos que no pasan por lo verbal y no dependen de él. Es decir, que su instrumento puede ser plástico, sonoro, literario, escénico, corporal, soportes, materiales, colores, líneas, formas, volumen, sonidos, texturas, ruidos, gestos, risas, etc. Lo que resulta es un objeto presente en su condición física, independiente de todo y cualquier discurso, inclusive aquel del propio artista (Barriga, 2011).

Otra de las características de la investigación creación en las prácticas artísticas, es el incluir como herramienta de investigación, la intuición, la imaginación, creatividad y medios técnicos para la generación del conocimiento que se comprueba a través de la creación artística. En este método dialogan estos elementos con sustentos y reflexiones teóricas que dan como resultado un producto que podrá manifestarse en diversas formas. No obstante, la importancia del producto creado, es fundamental para la concreción del método y la oportunidad del producto como generador de conocimiento, una sistematización rigurosa del proceso, que permita compartir con la comunidad artística los resultados.

Esta investigación - creación se desarrolla bajo los deseos estéticos y metodológicos de la compañía El Pulpo, que actúa como punto de encuentro para el estudio, práctica, exploración y creación de una forma teatral denominada teatro físico, donde se plantean preguntas como:

¿Qué herramientas y técnicas ayudan al actor bailarín a construir una plástica corporal particular como medio expresivo en el territorio del teatro físico?

¿Cuáles son los rasgos de eso que llamamos teatro físico?

¿Qué comportamiento físico y teatral obtenemos del diálogo práctico entre principios básicos de diferentes técnicas y gramáticas?

Para el desarrollo de esta investigación que se aborda a modo de laboratorio se proponen los siguientes momentos y bloques temáticos.

- **Aprestamiento inicial del actor bailarín:** Esta etapa inicia con una propuesta de entrenamiento planteada por el director-pedagogo del elenco, y posteriormente se construye partir de las herramientas que cada intérprete trae desde su línea de acción, la danza y el teatro, con el propósito de entablar un diálogo entre las diferentes experiencias y recursos de cada intérprete.
- **Marco conceptual:** Ubicación de los conceptos que este proyecto toma del mimo corporal dramático y la biomecánica teatral. Diálogo entre técnicas que tienen como fin brindar al actor bailarín recursos para la exploración de un comportamiento físico particular, que le permita la creación de una plástica corporal para el teatro físico.

Reflexiones y conceptos que permiten identificar los rasgos del teatro físico como forma teatral contemporánea.

Estos conceptos son tomados de libros, revistas, material audiovisual y la práctica adquirida durante procesos de laboratorio y creación.

- Laboratorio: Análisis y estudio práctico de los principios y herramientas seleccionadas como punto de partida para la formación del actor bailarín y la construcción de una plástica corporal para el teatro físico.

En este laboratorio se construye un entrenamiento con los diferentes recursos técnicos tomados de Decroux y Meyerhold. Se aprenden y practican de manera independiente y luego se abordan desde el diálogo y sus posibles combinaciones, con el propósito de ir construyendo un comportamiento físico particular con el cual ir dando forma a una plástica corporal para el teatro físico.

Comprobación: Posterior a la práctica e improvisación con los diferentes recursos técnicos, se creará como resultado del laboratorio, una serie de estudios, a modo de ejercicio práctico, que permitan observar los resultados del diálogo entre estos recursos técnicos en el comportamiento del actor bailarín. Estos estudios, en esta oportunidad, estarán inspirados en el cuerpo de la marioneta, con el propósito de conducir estos estudios como material de la investigación - creación.

Relación del teatro físico y la danza teatro:

Con el propósito de comprender esta relación se construye un cuadro que permita ver las diferencias, los puntos de encuentro y de separación desde el punto

de vista de la puesta en escena. Por ende, se analizan algunos videos y textos sintetizados más adelante en un cuadro. A partir de las siguientes fuentes:

Video:

The time of your life – Compañía Gecko

Le Salon – Compañía Pepping Tom

Extract from the Rite of Spring - Pina Baush

Café Müller – Pina Baush

Textos:

Teatro Danza. Los pensamientos y las prácticas – Beatriz Lábatte

Pina Baush. Danza Abstracta y Sicodrama analítico - Adolfo Vásquez Rocca

Este laboratorio de investigación creación tendrá entonces como objetivo observar cómo se manifiestan en el cuerpo del actor bailarín estas herramientas y su aplicación plástica corporal para el teatro físico. Y, a modo general y como posible ejercicio de dirección escénica, se dirige a la construcción de una estructura metodológica dentro del teatro físico.

5.1 Plan de acción

Cada estilo teatral determina el entrenamiento particular de sus intérpretes. Basado en esto, mis deseos como artista y docente, en esta oportunidad se crea un laboratorio que tiene como propósito reunir una serie de herramientas y principios para el entrenamiento del actor bailarín, que conduzca a la vez a la exploración y creación de una plástica corporal para el teatro físico, que a la vez pueda servir como punto de partida para la exploración del cuerpo y movimiento de la marioneta, como ejercicio práctico del laboratorio.

Son diversos los contenidos técnicos y expresivos que puede abordar el laboratorio e influenciar la propuesta creativa y metodológica que busca una plástica corporal para el teatro físico, no obstante, en esta oportunidad centraremos la atención en cómo el diálogo entre algunos principios escénicos de Vsévolod Meyerhold y Etienne Decroux permite explorar en el territorio del teatro físico, desde una versión abierta a cambios y depuraciones que se darán a lo largo de la práctica.

5.2 Laboratorio aprestamiento inicial y estudio de los principios.

Durante este periodo se construye un entrenamiento para el actor bailarín, con elementos técnicos tomados de la danza contemporánea con el propósito de brindar al intérprete una etapa de aprestamiento inicial, que a la vez permita y potencie la relación entre los ejecutantes. Este trabajo se hace a través de variaciones o frases de movimiento que tienen como foco de estudio las bases físicas, fuerza, elasticidad y resistencia, entradas y salidas del piso, el impulso, cambios de frente y lateralidad. A continuación, se mencionan algunas de las variaciones desarrolladas durante la etapa inicial:

Variación 1: Piso. Peso y desplazamientos de piso.

Variación 2: Escala salida de piso

Variación 3: Mapú (postura del árbol tomada del Tai Chi), centro, desplazamiento del peso, fuerza y resistencia. Palancas.

Variación 4: Cambio de frente y giro. Desplazamiento del peso y eje. Variación 5: Entrada al piso hacia atrás, rodar, salida de piso.

Luego, se aborda el estudio de principios de la biomecánica y el mimo corporal dramático que esta investigación adopta con el propósito de construir un comportamiento físico y expresivo particular para el teatro físico, tales como segmentación de la estructura física corporal, segmentación del movimiento, el equilibrio y el desequilibrio, la marcha y dinámicas del movimiento. Posteriormente, se reúnen estos principios técnicos en estudios, que tienen como objetivo no solo la práctica de lo técnico, sino además como ejercicio práctico en la creación de una plástica corporal y el movimiento de la marioneta.

Llamamos estudios a las estructuras de movimiento que combinan y ponen en práctica los recursos técnicos tomados para esta investigación. Se construyen a partir del material arrojado en las improvisaciones y exploraciones, además de las premisas para la creación de una plástica corporal para el movimiento de la marioneta como ejercicio práctico.

En esta oportunidad llamaremos estudios a las estructuras de movimiento o material coreográfico arrojado por las exploraciones en las basadas en algunos principios del Mimo Corporal Dramático y la Biomecánica. Estos estudios tienen como fin reunir las calidades de movimiento que nacen de la combinación de estos principios con un fin plástico como recurso para el teatro físico. También de los objetivos de un ejercicio práctico que pretende poner estos al servicio de la creación de una plástica particular en relación al cuerpo y

movimiento de la marioneta, como ejercicio que se desplaza entre lo mecánico y lo expresivo.

Comprobación: Se construyen 9 estudios plásticos de los cuales 5 serán pre expresivos considerando que no buscan estos más allá de la calidad del movimiento mecánico y posibilidades de las combinaciones y 4 expresivos que se abordan inspirados en el movimiento para la marioneta.

Estudios:

Estudio 1: Staccato y desplazamiento del peso. Giro

Estudio 2: Toc motor. Resonancia.

Estudio 3. Centro motor, brazos. Impulso del segmento

Estudio 4: Oposiciones

Estudio 5: Punto fijo. Interno externo

Expresivo:

Estudio 6: Animalidad. Reflejo sensible del movimiento.

Estudio 7: Movimiento involuntario. El impulso físico. Apoyos, articulación y fuerza. El despertar.

Estudio 8: La emoción como motor.

Estudio 9: Trayectoria espacial.

Estos estudios se observan en el material anexo (video estudios plástica escénica), material esencial y foco de esta investigación.

6. MARCO CONCEPTUAL

En esta oportunidad se centra el foco de estudio y exploración en dos sistemas o gramáticas corporales, que inspiran y guían este camino hacia el teatro físico y en específico, hacia una plástica corporal se funda en el cuerpo y su potencial expresivo. A la vez, se ponen en práctica estos recursos técnicos en la creación de unos estudios que tienen como objetivo la aplicación de estos en la construcción del cuerpo y movimiento de la marioneta.

No pretende este marco postular nuevas teorías, sino a modo auto etnográfico, reunir los conceptos y herramientas dentro de esta investigación creación los cuales se han tomado de manera textual de diferentes fuentes, con el ánimo de poner en práctica un laboratorio de estudio sobre los principios explorados durante el laboratorio en la construcción del concepto plástica corporal dentro del territorio del teatro físico.

Son amplios los sistemas y gramáticas que inciden en esta investigación su fundamentación y práctica, no obstante, como antes se menciona se citan únicamente los conceptos y recursos usados en esta propuesta práctica de laboratorio, tomando principalmente, y en relación a la práctica en desarrollo, algunos principios básicos de la Biomecánica de Meyerhold y otros del Mimo Corporal Dramático de Etienne Decroux.

¿Por qué marioneta y cuál es su relación con esta investigación?

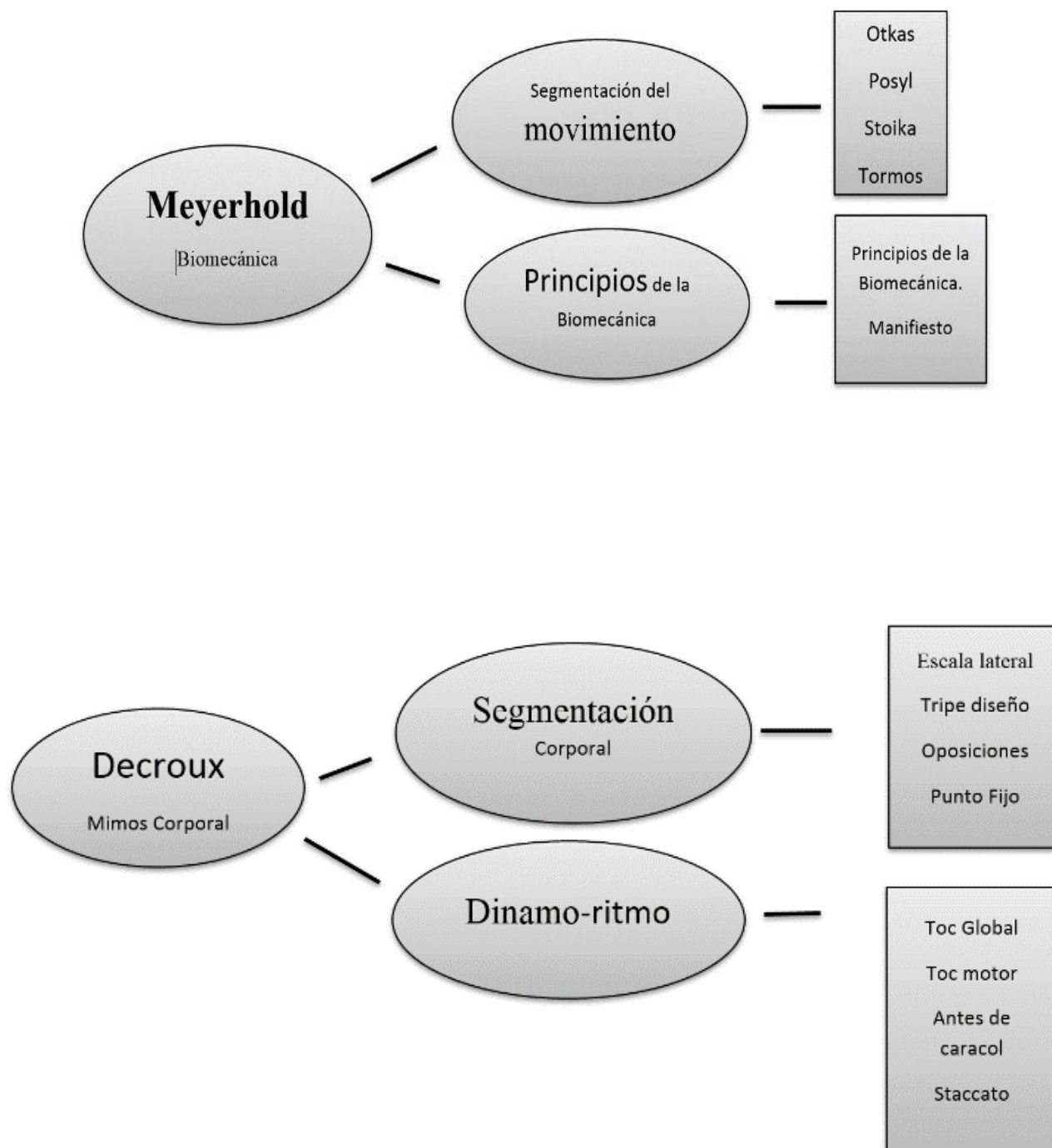
Este trabajo que se inscribe en el método de investigación - creación, pretende no sólo desarrollarse en el campo de la investigación y discurso escrito, sino a la vez en la creación de una serie de estudios que muestran de manera práctica, visual y plástica los resultados del diálogo entre estas dos herramientas expresivas.

Así como el teatro físico busca fundarse sobre todo en la expresión plástica del cuerpo, pretende entonces esta investigación mostrar de igual manera un discurso que se plantea y desarrolla en el cuerpo como territorio de investigación y constatación, a través de la creación de los estudios. Al respecto, el concepto de *pensamiento visual* de Anna Teresa Fabris, investigadora brasileña dice que “el lenguaje no puede ser definido sólo en función de su estructura verbal; las posibilidades de expresión no son sólo un atributo del lenguaje como tal; los mecanismos del pensamiento visual no son los mismos que rigen la función lingüística.”

Basado en este concepto crea esta investigación como se ha venido mencionando unos estudios para la práctica de los distintos recursos técnicos, que estarán inspirados en el movimiento y cuerpo de la marioneta. ¿Por qué entonces la marioneta?

Las creaciones de los estudios podrán estar basados en una amplia gama de temas, personajes, oficios u objetivos técnicos, como fue el caso de Decroux y Meyerhold, sin embargo, en esta oportunidad como laboratorio se toma el cuerpo de la marioneta como oportunidad para estudiar un cuerpo caricaturesco, segmentado, con una amplia oportunidad para el juego y práctica de la segmentación corporal y de los motores de movimiento, entre otros. Además, pretende esta investigación y creación de estudios, dejar un material de estudio como punto de partida de creativo para la compañía El Pulpo.

6.1 Síntesis de conceptos



6.2 Las fuentes

Este proyecto nace en el marco de una experiencia práctica que he venido desarrollando a lo largo de mi formación, durante el paso por escuelas no formales, el curso del pre grado, talleres en festivales u otros espacios, y el laboratorio de El Pulpo teatro físico, es por esto que antes de entrar en los conceptos que enmarcan y fundamentan esta investigación, considero importante mencionar algunos libros y trabajos que han sido especialmente fundamentales para la sustentación de este proyecto laboratorio.

Sobre el Mimo Corporal Dramático no es mucho el material teórico que se encuentra escrito por Decroux, no obstante, su libro *Palabras sobre el Mimo*, ha permitido a esta investigación indagar no sólo en los recursos técnicos de la gramática, que por cierto no son tan literalmente escritos en relación a la práctica de la misma, sino conocer los postulados filosóficos y poéticos de dicha gramática. En especial la función poética del cuerpo en el arte teatral y su distancia con la danza, lo que ha generado una importante reflexión para la relación que en esta investigación se da entre teatro físico y danza.

Ha resultado de gran valor para la fundamentación, la tesis de doctorado de la actriz y pedagoga Iraitz Lizarraga Gómez *Análisis Comparativo de la Gramática del Corporal del Mimo de Etienne Decroux y El Análisis del Movimiento de Rudolf Laban*. Esta tesis a brinda un amplio recorrido teórico por la propuesta de Decroux, desde los recursos técnicos hasta poéticos del Mimo Corporal.

Textos teóricos, Lecciones de Dirección Escénica y El Actor Sobre la Escena, son los libros de Meyerhold que han permitido ampliar y concretar la relación de su propuesta teatral y pedagógica con los propósitos de esta investigación creación que se desarrolla a modo de laboratorio teórico práctico. En estos no se define ni describe, al igual que en los

textos de Decroux y la mima, la Biomecánica en su discriminación por conceptos o herramientas técnicas para el estudio del movimiento, como veremos en cuanto a segmentación corporal, no obstante se identifica claramente en ellos su foco de estudio alrededor de una teatralidad que genera ruptura al modelo naturalista que se desarrollaba en a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, fundamentándose en el cuerpo y sus recursos plásticos como medio expresivo del actor, haciendo en ellos énfasis sobre el trabajo del director como oficio y principio de la puesta en escena.

La descripción de conceptos de Meyerhold se toman principalmente de la tesis doctoral de Sergio Sierra, *Acciones Corporales Dinámicas – Metodología del Movimiento Físico para Intérpretes Inspirada en el Principio de Alteración del Equilibrio*. Esta tesis ha permitido encontrar la definición de los principios de la segmentación del movimiento además de un amplio material para la comprensión técnica e importancia del trabajo del equilibrio en el estudio biomecánico.

Los amplios principios de la biomecánica, expuestos por Meyerhold, han sido encontrados en un manifiesto dado por Meyerhold, este manifiesto ha sido tomado de un artículo de la Revista de Teatro Latinoamericano, Conjunto # 10, en el que la investigadora y profesora especialista Beatrice Picón Vallín, cita a partir de la pregunta: ¿Qué es la biomecánica para Meyerhold?

Como libro de consulta transversal en cuanto a definiciones teatrales se ha servido este proyecto de contar con el *Diccionario Teatral* de Patrice Pavis, y especialmente de su libro *El análisis de los espectáculos*, donde se pueden encontrar algunas definiciones del teatro contemporáneo y la presencia de manifestaciones teatrales alrededor del cuerpo como potencial expresivo.

Además de videos y textos que han servido para la fundamentación y guía de este laboratorio alrededor del teatro físico, podríamos decir que estos libros y trabajos mencionados han sido de vital importancia para este ejercicio de investigación y creación, además de lo fundamental de la experiencia práctica como inspiración de este.

6.3 Conceptos que guían y fundamentan la investigación

Cuerpo:

El teatro desde sus inicios, ritual, ha tenido el cuerpo como herramienta o vehículo por medio del cual el ser espiritual se hace presente, y de igual manera territorio en el que el acontecimiento dramático se hace evidente.

Para hablar de un teatro que se funda en el cuerpo se hace importante preguntarnos por este como concepto e identificar el cuerpo del que hablamos en el teatro físico, pues son diversas las formas en que se aborda este en las diferentes manifestaciones teatrales.

Una primera definición podría empezar sólo por referirse al cuerpo como un conjunto de sistemas orgánicos que configuran un ente vivo, que consta de cabeza, tronco y extremidades, que contienen a la vez grupos de órganos y otros sistemas musculares y óseos que permiten su funcionamiento. No obstante, el lenguaje teatral, expande y traslada esta definición al territorio de lo expresivo y poético, como investigación (Reyes, 2011) menciona para hacer referencia al Cuerpo Poético, concepto desarrollado también por Jorge Dubatti. “El cuerpo del actor es origen de mundos poéticos posibles, es un lugar donde habitan diferentes construcciones hechas por el artista, por el contexto o por contextos poéticos prestados.

Como punto de partida para el desarrollo de este concepto tomaremos de manera textual la definición de Patrice Pavis que, de manera importante para esta investigación, menciona dos tipos de cuerpos siendo uno de ellos gran pilar para el desarrollo de esta investigación.

Cuerpo (Pavis, 1988) ¿Organismo o marioneta?

El cuerpo del comediante se sitúa, en el abanico de estilos de actuación, entre la espontaneidad y el control absoluto, entre el cuerpo natural vivo y un cuerpo marioneta completamente suspendido por hilos, y manipulado por su protector espiritual: el llamado director. Históricamente estos dos extremos culminan entre el naturalismo y el simbolismo. El cuerpo naturalista se da como fragmento natural, extraído del medio; el cuerpo simbólico rechaza la encarnación imitativa, es eliminado totalmente de la escena o bien reemplazado, según sugiere Craig (1911) por una súper marioneta, “el cuerpo del hombre es, por su naturaleza misma, inadecuado para servir de instrumento a un Arte.”

Pavis (1988) diferencia entre formas de utilización del cuerpo teatral, refiriéndose al uso del cuerpo como relevo y como material. En el primero, como relevo, el cuerpo está totalmente sujeto a un sentido psicológico, y su gestualidad es típicamente ilustrativa y redundante de la palabra. El cuerpo como material por el contrario reclama su autonomía expresiva y la producción corporal se funda en sí misma, creando a partir de sus posibilidades plásticas una búsqueda de signos que no están calcados del lenguaje.

Meyerhold y Decroix, como otros artistas y pedagogos del teatro que se gesta en el siglo XX, basan su investigación en la búsqueda de un cuerpo particular para el teatro, un

cuerpo capaz de desarrollar la acción escénica desde un lenguaje autónomo y poético, que se distancia de la sola imitación del comportamiento físico cotidiano.

Eugenio Barba propone para el teatro un cuerpo dilatado, concepto que se aplica de igual manera al pensamiento y gesto en la antropología teatral. Un cuerpo que consciente de sus tareas escénicas y físicas se permite un comportamiento expresivo que expande sus formas más allá del comportamiento cotidiano, gracias a un entrenamiento particular que guían y sustentan el cuerpo del actor en el campo de lo expresivo.

“Hay condiciones específicas que se deben poseer para que este cuerpo aparezca, para que sea. Este cuerpo está ausente si no está la actitud poética. No es el cuerpo cotidiano o natural del actor, aunque depende de él. El cuerpo poético del actor crea acciones físicas y físico–verbales poéticas y no hay un fin, un para qué; es más bien un “como si”. (Reyes, 2011)

Dubatti define el cuerpo poético como la masa concertada de volúmenes, movimientos, sonidos, ritmos, colores, velocidades, olores, intensidades, originados por las acciones corporales (activas o pasivas, metafóricas, no naturales) y cohesionados por una relación interna morfo–temática, a la vez material y abstracta, formal y contenidista, en una estructura de interrelaciones que le da unidad en la poíesis. El cuerpo, productor o receptor de acciones, genera una estructura temporal, un espesor o trama de acontecimiento hecho de ritmo, intensidad y velocidad, en la que los componentes materiales originales mutan por su integración a un nuevo todo de naturaleza poética, por su pasaje a un nuevo estado no natural. (Reyes, 2011)

Este cuerpo poético de igual manera se construirá con el entrenamiento particular que dará forma a los deseos estéticos y filosóficos de cada propuesta teatral, no se refiere a una única forma en la que el cuerpo poético se da.

Eugenio Barba (Barba, 1990) Toma de la tradición hindú la formas de nombrar estos tipos de comportamientos y usos del cuerpo en el lenguaje teatral, poniendo en evidencia de nuevo un cuerpo que se expresa en el marco de un comportamiento cotidiano y otro que se expresa a través de un lenguaje propio de la exploración corporal que se dan en diferentes formas teatrales.

Lokadrami: Comportamiento del cuerpo en el lenguaje cotidiano.

Nathyadharmi: Comportamiento del cuerpo en el lenguaje teatral.

En el siglo XX se han desarrollado importantes formas escénicas que destacan el cuerpo como material, un cuerpo capaz de ser metáfora y cuerpo a la vez, que expande sus posibilidades expresivas y de relación con el acontecimiento escénico. Generando a la vez diversas necesidades técnicas que nacen en los deseos estéticos y filosóficos de cada ejercicio creativo.

Hans Thies Lehman (Lehman, 2013) identifica un comportamiento y uso del cuerpo en el teatro Posdramático, que permite a la vez identificar el teatro físico como una forma teatral en diálogo con los lenguajes escénicos contemporáneos. “El cuerpo vivo se compone de una compleja red de pulsiones, intensidades puntos y corrientes de energía en la que coexisten desarrollos sensomotores y recuerdos corporales almacenados o codificados en shock”.

En el teatro posdramático el cuerpo se aborda también como acontecimiento en sí mismo, desde la aplicación de una fórmula de sensorialidad que esquiva el sentido. El cuerpo como un agente provocador de una experiencia libre de sentido que no encarna ni lo real ni un significado, sino que es una experiencia de lo potencial. “El proceso dramático ocurría entre los cuerpos, el proceso posdramático sucede en el cuerpo”. (Lehman, 2013)

Desde Meyerhold quien tomaba también de la Comedia del Arte Italiana, y pasando por Decroix hasta llegar a formas escénicas contemporáneas como la danza teatro y el teatro posdramático, podemos rastrear la redificación de un nuevo cuerpo para las artes escénicas, un cuerpo que es desarticulado o deconstruido para la creación de nuevas y diversas formas expresivas.

“El proceso creativo del actor se puede desarrollar de un modo completamente distanciado. Puede desmontar su cuerpo en varias partes y unirlos de nuevo, y alcanzar con ella efectos dramáticos, una situación de conflicto o de introversión y extroversión, permitiendo que las distintas partes del cuerpo dialoguen entre sí. Por medio de una dialéctica física produce una imagen que hace visibles las tensiones emotivas, conceptuales y psicológicas”. (Lehman, 2013) citando a Barbe:

En el teatro posdramático el cuerpo se destaca por su presencia en sí, no por su cualidad de significar algo. esto es una característica también del cuerpo en el teatro físico, considerando que en el marco del ejercicio creativo el cuerpo del actor bailarín toma forma entre el gesto mimético, el gesto danzado u su energía y fuerza vital en sí. El cuerpo en el teatro posdramático no formula sentido, sino que articula energía; no representa una ilustración, sino un actuar. Todo aquí es gesto (Lehman, 2013)

El cuerpo en el teatro físico se desplaza tanto en el desarrollo de una acción que se construye en colectivo y en relación a otros cuerpos y elementos escénicos y dramáticos, como aquel capaz de sumergirse en el mismo como acontecimiento y devenir. El cuerpo es el territorio y materia en el que toma forma el gesto y se hace visible.

Gesto

Condensar una idea y en espacio y tiempo. Decroux.

Los impulsos, las motivaciones o las circunstancias son motores para el movimiento escénico que se concreta en un gesto que revela sentido y establece comunicación con el receptor a través de lo sensorial e intelectual, desde la mimesis o la abstracción. Guía el sentido. Es una organización física del momento dramático.

El gesto permite revelar eso que allí se desarrolla como acontecimiento, que puede ser tanto físico en sí mismo o en relación a otros. El gestus no debe considerarse como un solo gesto o frase sino, más bien (actitud física) a través de las que el público reconoce las cualidades emocionales e intelectuales del personaje dentro del momento dramático. (Dennis, 2014)

Cuando (Pitt, 2016) propone una definición del gesto que de igual manera nos muestra este como una síntesis de aquello que allí se pone en juego y se manifiesta en el cuerpo en relación al objetivo escénico. El gesto es síntesis y apertura, es amplificación y concentración a su sentido, en situación de representación provoca un doble movimiento, que refiere a la participación entre realidad y ficción.

El gesto se construye a partir de actitudes físicas e imágenes escénicas que se concretan en un diseño, que puede nacer tanto como resultado del comportamiento psicológico como de un diseño, al cual llamaremos gesto arquitectónico, para referirnos a aquel gesto que se construye a partir de un juego consciente entre líneas, curvas, oposiciones, ritmos e intensidades, entre tantos otros recursos técnicos y gramáticas, con los cuales el actor bailarín pueda dar forma a una emoción o sentido.

Gesto mimético: Que se relaciona con el comportamiento cultural y cotidiano.
Naturalista. Gesto danzado: Que se enmarca en un lenguaje extra cotidiano del cuerpo de una cultura o lenguaje escénico codificado propio de cada puesta en escena. Donde el movimiento pone en evidencia sus juegos rítmicos.

6.4 El teatro físico desde Meyerhold como punto de partida



Figura 2. Fotografía: Proceso de puesta en escena de la obra Esperpentos

Recuperado de: El Pulpo Teatro físico.

Meyerhold (Director teatral y teórico ruso. 1874 – 1940) propone una teatralidad que exalte el artificio y establezca con el espectador una convención que va más allá de las palabras y rompa los límites del comportamiento corporal que, hasta finales del siglo XIX se venía ejecutando en Europa con el método en desarrollo por Stanislavski, director y pedagogo ruso (1863-1938) en el Teatro de Arte de Moscú.

Posterior a su participación en la compañía de Stanislavski abre el Teatro Estudio, donde desarrolla las preguntas que lo llevarán a la creación de un sistema de entrenamiento para el actor del nuevo teatro. La Biomecánica, partiendo de preguntas como: ¿Cómo debe moverse un actor en escena? ¿Cómo debe incidir aquel dibujo de movimientos escénicos que anudan la relación actor-espectador a nivel sensorial, antes del intelecto y la emotividad psicológica? (Barba 2010, p.166).

A principios del S.XX, Meyerhold propone una ruptura en los modelos tradicionales de la actuación que en su tiempo se venía desarrollando en el marco del teatro naturalista, donde imperaba la palabra como medio expresivo y vehículo protagonista para el desarrollo de la acción dramática, y al cuerpo es asignada la función de acompañar la palabra en el marco de un comportamiento corporal cotidiano. Meyerhold propone una nueva convención, que construye el vínculo con el espectador a través de un teatro que exalta su artificio y es el cuerpo del actor y sus posibilidades plásticas las principales herramientas e insumos para la puesta en escena, una teatralidad donde el movimiento escénico es el eje del espectáculo. Desarrolla para esto un entrenamiento particular para su intérprete, la biomecánica, en busca de un actor que pueda fundamentar su actuación en el

estudio del movimiento escénico.

“El actor Biomecánico puede considerarse el primer modelo actoral occidental totalmente basado en la corporalidad” (Lizárraga Gómez, 2014, p.67). En Francia Etienne Decroux, trabaja durante el siglo XX, posterior a Meyerhold, de igual manera en el desarrollo de una teatralidad fundada en el cuerpo, donde el actor podrá expresarse de manera libre en el marco de una gramática particular, que dará cuerpo en Francia a nueva convención dramática, que de igual manera exalta del teatro su artificio, preparando el cuerpo para convertirse en símbolo teatral e imagen del pensamiento. A esta gramática y estilo teatral, la ha llamado Mimo Corporal Dramático, proponiendo un comportamiento físico que no solo busca la ilustración mimética del objeto externo, como si se ha desarrollado en la pantomima tradicional.

Meyerhold y Etienne Decroux no definieron su propuesta teatral bajo el nombre o denominación de teatro físico, no obstante, han sido de gran influencia para nuevas formas teatrales en el siglo XX que enmarcan su propuesta en esta denominación, para hacer referencia a múltiples estilos teatrales que fundamentan su foco de estudio y expresivo en el movimiento escénico.

Teatro físico es entonces, una denominación para referirnos en nuestro tiempo a un estilo teatral donde el cuerpo del actor y su potencial expresivo son la herramienta poética privilegia. El acontecimiento escénico deja de fundamentarse solo en la palabra y en la acción física sólo en correspondencia a esta, en el marco de un comportamiento corporal cotidiano. Exalta el artificio de lo teatral, lo expone como juego de la ejecución que va más allá de la identificación del actor con su personaje, proceso que podrá darse posterior a la

construcción plástica e interpretación en el marco de lo dramático. Decroux y Meyerhold proponen una actuación que se fundamenta primero en el estudio del movimiento, y así dejar que la emoción se instale luego en un material bien estudiado como afirma Decroux citado por Lizarraga (2014) en tesis doctoral. “La emoción no tiene que superar al actor ni poseerlo: Esto se consigue en el mimo corporal porque el actor se expresa siguiendo líneas de geometría escrupulosamente” (p.54).

En el teatro físico el actor y su cuerpo se manifiestan en el acontecimiento teatral a través de un mestizaje de técnicas y recursos que configuran un universo o lenguaje codificado, propio de cada puesta en escena o compañía, y el cuerpo del actor es atravesado por lo diverso, y lo interdisciplinar termina actuando como técnica de trabajo.

“El apelativo Teatro Físico ha ganado una gran difusión internacional en los últimos veinte años y engloba una serie de tendencias escénicas conocidas bajo diferentes denominaciones: Teatro Gestual, Teatro de los Objetos, Teatro Experimental, Teatro Posmoderno, Teatro Visual, Teatro Antropológico, Teatro de Calle, Mimo, Danza Teatro, etc.” (Collazos, p.125)

En Meyerhold podríamos identificar un importante rasgo del teatro físico, cuando en su convención teatral buscaba un aspecto plástico que dominará sobre el verbal, buscando en sus obras a modo de estudio la opción de actuarse sin palabras. Para esto centraba su estudio en la plástica escénica, o dibujo de movimientos escénicos haciendo énfasis en la construcción de la puesta en escena sobre un esqueleto que tiene carácter mudo, y un texto verbal que se añade sobre el esqueleto.

Sin embargo en el teatro físico no es siempre el texto verbal elemento incidente en el acontecimiento escénico, puede a la vez el cuerpo no mostrar otra cosa que así mismo a

través de su fuerza, ritmo, intensidad, la cinestesia y riqueza plástica, a veces despojados de su significación o sentido único. En ocasiones, y basado en la diversidad de propuestas en teatro físico, puede manifestarse también el cuerpo absoluto como principio del acontecimiento escénico.

La danza está en íntima relación con el teatro físico, podríamos decir incluso que es el medio por el que el actor se expresa, como proponía Meyerhold, para referirse al conjunto de movimientos escénicos que se dan en la esfera del ritmo, esta relación no es solo para referirnos a la presencia de la danza en el acontecimiento teatral en modos y géneros convencionales como el ballet, la danza moderna o la danza contemporánea, sino para referirnos a la plástica o dibujo de movimientos escénicos que en las artes escénicas se construyen tanto en el caso de la pantomima, la biomecánica, el mimo corporal y la danza teatro, o la misma ruptura de fronteras que entre estos pueda darse en el teatro contemporáneo. Decroux no relacionaba el Mimo Corporal Dramático con la danza, diferenciando entre los recursos técnicos y su uso, consideraba que esta relación no debía hacerse con el mimo corporal, aunque este se fundamentara en el cuerpo y el movimiento escénico, el mimo corporal dramático, a diferencia de la danza, se basa en los oficios y conflictos internos corporales y la danza en el movimiento por el movimiento, diferencia planteada por Decroux. En su libro *Palabras sobre el Mimo Decroux* (1994), trabaja sobre esta diferencia planteando: “¿Como el músculo del trabajo que se mueve por deber se compararía con el de la danza que se mueve por placer?” (p. 120). La transversalidad en el teatro físico, permite ahora desaparecer esta barrera entre teatro y mima por la que se esforzaba Decroux en mantener. El teatro físico considera la danza como una de las herramientas expresivas del actor en escena, abordando esta como antes se menciona, no

desde aparición como modo convencional de la danza, sino la danza en el sentido de plástica escénica: No obstante, en esta investigación se relaciona danza con teatro físico, abordando esta desde la relación y uso de Meyerhold para hablar de plástica escénica como de danza, y definirla de la siguiente manera, y mencionado por, Barba (1990):

Danza: La danza como un dibujo, como una telaraña cuyos dinamismos no siguen los de la vida cotidiana. (pa.164). En la danza veía Meyerhold la oportunidad de sacar el cuerpo del comportamiento de naturalista en escena, y como se menciona anteriormente, no como la aparición de esta en su modo convencional, sino como el tratado plástico del movimiento escénico.

“Un ritmo escénico que libera al actor de la arbitrariedad de su temperamento personal. La esencia del ritmo escénico está en el polo opuesto del ritmo cotidiano (...) ¿Cuál es el camino que permite al actor encontrar el máximo de sus posibilidades? El Camino de la danza, porque la danza es el movimiento del cuerpo en la esfera del ritmo. La danza es al cuerpo lo que la música al sentimiento: una forma creada artificialmente sin la ayuda del conocimiento. Meyerhold 1910. (Barba, 1990, pa.165)

De esta manera el teatro físico alterna su interpretación entre el gesto mimético y el gesto danzado y la puesta en escena se considera como coreografía del movimiento escénico que puede estudiarse de manera autónoma de las circunstancias dadas del drama y psicología de este.

En relación a la cercanía con la danza del teatro físico podríamos decir que ambas manifestaciones escénicas se sustentan en la plástica escénica como acontecimiento primario, sin embargo, existe una evidente relación o diferencia que nos permite ubicar cada uno en su contexto y estilo. El teatro físico busca una estilización del gesto que lo

lleva al campo de lo extra cotidiano como comportamiento corporal y escénico, hacia una estilización y dilatación del gesto, dando espacio también al cuerpo absoluto como acontecimiento, mientras la danza teatro partiendo del cuerpo absoluto, el gesto estilizado y la abstracción busca incluir el gesto cotidiano en el acontecimiento que se desarrolla dentro de una estructura o marco dramático.

El Teatro Físico invita al espectador a percibir el acontecimiento escénico tanto desde la vía de la representación y comprensión del drama como desde la experiencia sensorial.

6.5 El Intérprete

Si pensamos entonces en un teatro del gesto y el movimiento, y su relación con la danza, es importante pensar en el tipo de intérprete que este requiere, así como la pantomima al mimo, el teatro al actor y la danza al bailarín.

¿Qué tipo de intérprete se requiere para el teatro físico?

Esta respuesta podría ser amplia debido a la diversidad de versiones que aparecen en el panorama del teatro contemporáneo, donde influyen de manera particular y transversal diversas artes del movimiento tanto en la formación del intérprete como en la puesta en escena y propuesta estética. No obstante, hay algunos principios que se manifiestan en las diferentes versiones y nos servirán más adelante para nombrar en dos palabras a este intérprete, basado además en la versión del teatro físico que esta investigación busca, un actor dueño y consciente de sus impulsos y tareas físicas en el escenario. Meyerhold (2008), diseña una fórmula para su definición de actor biomecánico que propone su conformación a partir de dos elementos o estados:

Meyerhold plantea además para la definición de actor la siguiente fórmula $N = A1 + A2$, 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). (p.203). Planteando así, al igual que Decroux, un actor capaz de dominar de manera consciente sus impulsos físicos y emocionales, y convertir el cuerpo del actor en un objeto artístico donde el movimiento no puede darse de manera aleatoria o azarosa, fundamentado sólo en su espontaneidad y objetivos dentro del drama.

Etienne Decroux de igual manera propone un estudio que permita al cuerpo llegar a ser la imagen del pensamiento desde una metáfora que toma cuerpo en el marco de una gramática particular, donde el cuerpo del actor se expresa después de conocer los caminos técnicos y posibilidades expresivas que hay en ella.

Para contar en la puesta en escena con un actor que se exprese a través de la plástica o diseño de movimientos escénicos, que rompa con la mimesis del gesto y explore en los territorios de un teatro donde el cuerpo a través de la metáfora, abstracción, la biomecánica y la calidad del gesto danzado, es necesario entonces un diseño particular para su entrenamiento, que no separe el estudio de la actuación y el estudio del movimiento escénico, en el campo de lo extra cotidiano.

En el Teatro Físico el intérprete debe formarse en diferentes técnicas que le permitan explorar y contar con herramientas expresivas no sólo en el campo de la actuación, sino además de manera fundamental en el estudio de las técnicas del movimiento.

Podemos entonces llamar actor bailarín al intérprete del teatro físico, para referirnos a aquel capaz de desplazarse entre lo interior y lo exterior, el contenido y la forma, la mimesis y la abstracción del gesto y el juego dramático.

A continuación, ubicados en el campo del teatro, se plantea un cuadro que pretende poner en paralelo algunas características del actor de texto y del actor bailarín teniendo claro que, aunque las prácticas actuales son tan diversas en sus métodos de creación, este nos permitirá ir configurando el perfil del intérprete para el teatro físico en relación a un teatro clásico o que se funda en la palabra dicha verbalmente como recurso expresivo privilegiado.

Actor bailarín	Actor de texto
Mimesis de movimiento Fisicalidad del movimiento	Mimesis de la representación
Gesto Danzado	Gesto mimético
No está obligado a contar una historia o imitar una acción dentro de una trayectoria inscrita en la lógica de un relato o fábula.	Mimesis en el relato y acción física. Causalidad entre los sucesos
El contenido o sentido se percibe a través de la intensidad y dirección del movimiento.	El contenido se percibe a través de la palabra y la acción física mimética.
Parte de la acción para llegar a la emoción Partir de una exterioridad hacia una interioridad	Parte de la emoción para llegar a la acción.
Parte de estructuras de movimiento asociadas a la idea.	Parte de la psicología y objetivos del personaje, para llegar a la acción física.

Figura 3. Actor bailarín y actor de texto. Creación propia.

En su libro *Análisis de los espectáculos*, Pavis (2017), propone una definición del actor bailarín que podríamos emplear en relación directa con el intérprete para el teatro físico:

Bailarín-actor: Duda entre dos tipos de gestual que práctica de forma alternada: El gesto danzado y el gesto mimético. El Cuerpo del bailarín-actor transmite al espectador la incertidumbre de su anclaje y cambia continuamente de estrategia: tan pronto se deja llevar por el movimiento muscular como imita y codifica el mundo que representa. La coreografía del movimiento se duplica con una puesta en escena (puesta en espacio, uso de decorados, texto y construcción narrativa), que, por lo general, es la del teatro. (p.150).

6.6 Puesta en escena – Estructura metodológica

Son diversas y amplias las estructuras metodológicas que cada director desarrolla para sus procesos de puesta en escena, y más ahora cuando los elementos que intervienen en el acontecimiento escénico son tan incidentes y diversos, no siempre se parte de un texto dramático ya escrito, puesto que la puesta en escena puede de igual manera partir de un elemento plástico como lo es la música, la pintura o la iluminación entre otros. Aunque, pensando en un teatro que exalte la presencia del cuerpo y sus recursos plásticos, podríamos identificar en el teatro físico una estructura de puesta en escena que se sustenta en el cuerpo del actor y parte del movimiento escénico que se genera a partir de una pregunta o tema, para luego convertirse en el vehículo que se teje con los demás elementos de la puesta en escena.

En el marco de esta investigación que se desarrolla a modo de laboratorio se propone una estructura de puesta en escena que nace de la etapa pre expresiva como laboratorio para la puesta en escena, luego construye sus estudios y estructuras de movimiento a la idea para

la plástica escénica, se concreta la idea en una dramaturgia escénica donde se tejen los demás elementos de la puesta en escena con el acontecimiento y los demás recursos plásticos, y el ensamble que posteriormente se convierte en obra.

6.6.1 Estructura de puesta en escena

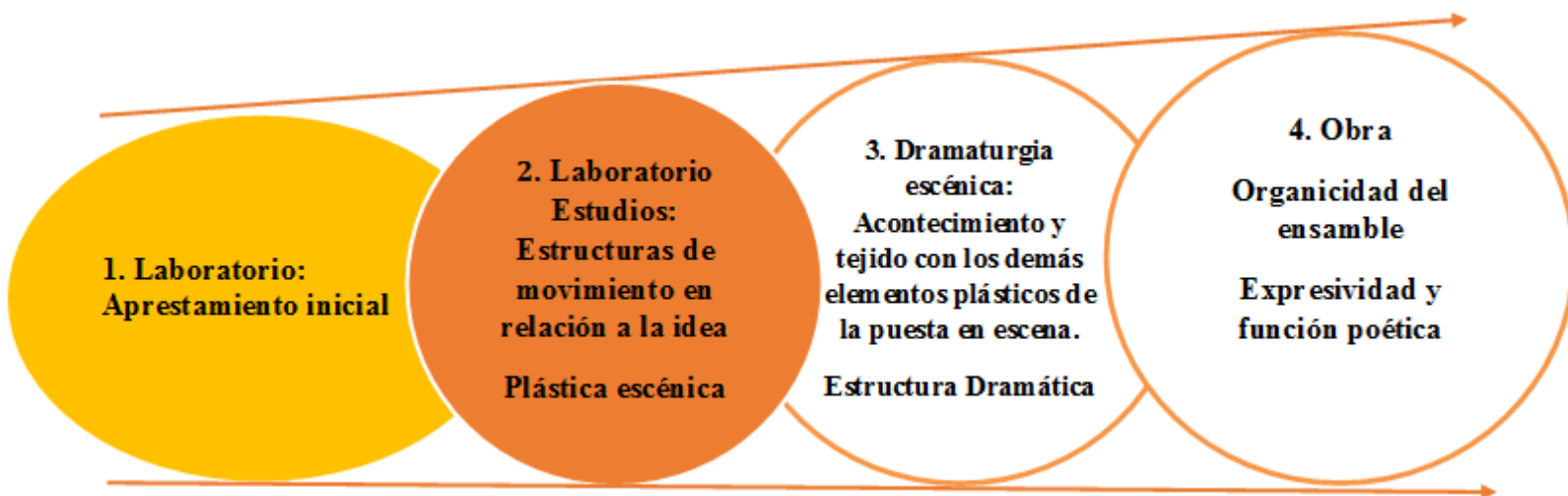


Figura 4. Estructura puesta en escena. Creación propia.

6.6.2 Dramaturgia escénica para el teatro físico

Para hablar de la dramaturgia del teatro físico, se toma en la estructura para puesta en escena que propone esta investigación como experiencia metodológica, considerando el orden de sus elementos y necesidades, la cual está dividida en cuatro momentos:

1. Aprestamiento inicial
2. Laboratorio: Galería de recursos para la plástica escénica. Estructuras de movimiento en relación a la idea.

3. Dramaturgia escénica y puesta en escena.

4. La obra: Organicidad

Veremos entonces como en el teatro físico la dramaturgia escénica puede plantearse a partir del tercer momento, en el marco de esta estructura, lo que nos permite identificar en

el marco de esta investigación algunas características de la dramaturgia en el ejercicio creativo y metodológico del teatro físico.

Podemos observar también la expansión de la dramaturgia, como estudio y escritura del texto dramático únicamente, para abrirse al diálogo con los demás elementos plásticos de la puesta en escena en su escritura, y así pensarse este ejercicio de escritura como dramaturgia escénica para referirnos a aquella que no incluye en su escritura solo el desarrollo del acontecimiento a partir de la palabra verbalizada y algunas acotaciones o símbolos, sino una dramaturgia desde la mirada del director-pedagogo, que plantea y describe en ella premisas para la puesta en escena en relación a los elementos plásticos, movimiento, gestos, planimetrías, protocolos y circunstancias dadas.

La dramaturgia para el teatro físico empieza por la escritura del cuerpo en el espacio a partir del juego del actor, basado en sus recursos técnicos, el tema o acontecimiento, y los deseos estéticos del director o actor bailarín para la puesta en escena. Esta escritura dará paso al diálogo entre el relato, y gesto o plástica escénica, arrojada en los dos primeros momentos de la puesta en escena: Aprestamiento inicial y laboratorio.

Propone esta dramaturgia partir de la configuración de los medios por los cuales el actor bailarín podrá expresar las emociones en el marco de un acontecimiento particular, para luego concretarse en un texto que da forma al tema y el relato, y posteriormente se traduce en puesta en escena, es decir, un proceso de escritura donde el movimiento antecede la escritura de la dramaturgia escénica, procedimiento que podrá estimular el juego entre el contenido y la forma, y así la creación de una teatralidad que se aleja del sentido único como lectura del espectador.

Podemos concluir diciendo que la dramaturgia escénica para el teatro físico se desarrolla en tres momentos:

El tema: imaginarios y foco plástico para la puesta en escena.

El tema como impulso y motor del movimiento.

3. Escritura que describe el proceso de puesta en escena

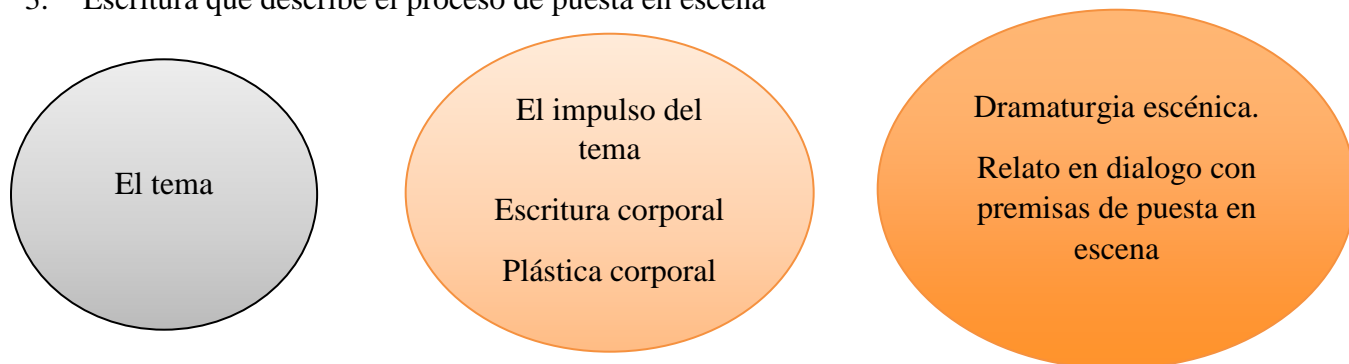


Figura 5. El tema en la dramaturgia. Creación propia.

6.6.3 Relación con el espectador

“No tiene sentido exponer la naturaleza en escena, o intentar retratar la realidad tal y como es, pues no buscamos en el teatro lo mismo que podemos encontrar con tan solo asomarnos a la ventana” (Peña, 2015).

El teatro físico se sustenta en su plástica escénica, diseño de movimientos escénicos que no siempre corresponderá a la acción física mimética, por lo que es importante proponer al espectador disponerse a la recepción del espectáculo desde una apertura que le permita percibir tanto desde lo intelectual como desde lo sensorial, pues este puede en ocasiones romper con el sentido único de la interpretación, considerando que hay un cuerpo en escena que se puede manifestar también desde un drama, que se vive en el cuerpo mismo, como plantea Decroux, proponiendo un juego constante entre las circunstancias dadas y el mismo impulso corporal como acontecimiento, o como en el grotesco, según Meyerhold (2010)

una lucha entre el contenido y la forma: “todo arte del grotesco no es otra cosa más que la lucha entre el contenido y la forma” (p.240).

Para referirse al juego escénico del bailarín actor, Pavis (2018) usa la expresión: “Transmite al espectador la incertidumbre de su anclaje” (p.64). Con esto como punto de partida podríamos decir que el teatro físico invitar al espectador a permitir a la convención dramática, desplazarse entre el gesto mimético y el gesto danzado:

Gesto mimético: Que se relaciona con el comportamiento cultural y cotidiano.

Naturalista.

Gesto danzado: Que se enmarca en un lenguaje extra cotidiano del cuerpo de una cultura o lenguaje escénico codificado propio de cada puesta en escena.

Si bien la puesta en escena puede basarse en un texto dramático, el teatro físico propone al espectador una escenificación que se sustenta en un dispositivo que da cuerpo y desarrollo a un acontecimiento que toma forma en la unión de sus diferentes elementos, haciendo énfasis sobre el lenguaje que se codifica a través de los recursos plásticos del cuerpo que reclaman autonomía del texto como manifestación escénica. En el teatro físico no es menos importante la función poética o filosófica que se plantea en cada acontecimiento y espectáculo, pero no se fundamenta este solo, ni desarrolla, a partir del recurso de la palabra hablada como conector principal con el espectador, para la ilustración del acontecimiento.

Es importante un teatro para nuestro tiempo, que destaque el poder de lo visual como herramienta y estímulo para el vínculo entre el espectador y el acontecimiento escénico, un teatro que se fundamente en su plástica escénica como acontecimiento primario, donde el espectador pueda conectarse con lo que en escena empieza a suceder antes de indagar en el

subtexto de lo que allí se desarrolla, instalándose primero en una experiencia sensorial, antes que intelectual, no menos importante en la reflexión final. Propone entonces el teatro físico una relación, ante todo, kinestésica con el espectador.

En relación a la oportunidad de llegar a nuevos espectadores o sorprender a los visitantes del teatro, no es menos importante ubicarnos como directores en el campo del autor – receptor, e incluir las circunstancias de nuestro presente cotidiano y los espectadores del teatro, con el fin de permitir al teatro dialogar con un tiempo en el que la tecnología, el internet, las redes sociales y el cine, han marcado una gran relación e interés del espectador habitual y los nuevos espectadores, por el lenguaje visual y su poder de convocatoria. En el tiempo en que vivimos, los medios audiovisuales y el internet, han construido una relación entre el contenido y el receptor donde el primer instante del vínculo se despierta a partir del impacto y experiencia visual y posterior a esta se profundiza en el contenido, un ejemplo está en el proceso de comunicación que se establece con el contenido en las redes sociales: si la imagen, entre tantas miles que se ofrecen cada minuto en internet, logra generar un impacto, se podrá entonces continuar en la información y contenido que acompaña esta, de lo contrario se pasará a la siguiente.

Este ejemplo se plantea con el fin de hablar de la relación con el espectador de nuestro tiempo, un espectador que de igual manera puede ser atraído por el carácter visual o plástico de la puesta en escena para posteriormente proponer quizá una reflexión que fundamente en su experiencia sensorial. En este sentido el teatro físico cuenta con la herramienta de lo visual a través de su plástica para llegar también a nuevos espectadores y, ofrecer al espectador una experiencia teatral que lo ubica como diría Meyerhold (2008). En la situación del observador perspicaz” (p.169).

6.5.4 Teatro físico – síntesis de rasgos

Con el objetivo de dar mayor visibilidad al concepto de teatro físico que acá se propone se reúne a modo de resumen y primeras conclusiones, las características encontradas durante el desarrollo de esta investigación.

Teatro físico: Denominación usada para referirse, en los últimos 20 años a un campo de acción teatral que enmarca diversas formas o estilos donde el cuerpo del actor y el movimiento escénico son el foco de estudio y herramienta expresiva privilegiada, que exalta del teatro su misma teatralidad, su artificio, y convención, con la ficción como acuerdo primario y siempre presente. En este modo de escritura teatral, el impulso del acontecimiento o relato, toma cuerpo en una plástica escénica que juega y se desplaza entre el gesto mimético y el gesto danzado y poético.

En su metodología tanto de formación para el actor bailarín como para la puesta en escena, podríamos identificar como rasgo la oportunidad de partir de lo exterior para luego llegar a lo interior, es decir, primero construye en la etapa pre expresiva los medios físicos (técnica), para luego instalar en ella el contenido que incluye la emoción como manifestación y resultado de la percepción del intérprete a estímulos contenidos en el acontecimiento, que actúan como impulso interior para movilizar la forma en el campo de lo expresivo.

Primero se construye una reserva técnica que actúa como esqueleto y fuerza oculta que da cuerpo a una plástica corporal particular, que da cuerpo al juego y acontecimiento escénico, donde luego de superada la evidencia de la técnica emergerá el acto poético.

Una forma teatral que se expresa a través de los recursos físicos y técnicos que ofrecen el estudio del movimiento escénico, a partir de un laboratorio donde lo interdisciplinar termina actuando como técnica de trabajo y expresiva. Privilegiando el aspecto plástico corporal sobre el verbal, dando al cuerpo su protagonismo expresivo y narrativo.

Rasgos:

Intérprete: Actor bailarín. Juega entre el gesto mimético y el gesto danza. Formación en los sistemas de actuación y el estudio del movimiento, en la búsqueda del dominio de los impulsos físicos y emocionales. Lo interdisciplinar como método de estudio. Parte de la acción para llegar a la emoción

Estructura metodológica para puesta en escena:

Como hemos mencionado, son diversas las formas de abordar la puesta en escena, no obstante, como rasgo recurrente podríamos identificar en el teatro físico la siguiente característica metodológica para puesta en escena.

Configura los medios técnicos para la plástica corporal. (Laboratorio).

Parte de una escritura corporal, en relación a la idea o tema, que antecede al texto dramático.

Ensamble de las estructuras de movimiento con el texto o estructura dramática con los demás elementos de la puesta en escena.

Dramaturgia escénica para el teatro físico:

La dramaturgia se concibe como forma expandida. Puede tratar el tema a partir de episodios o linealidad del relato.

Se manifiesta primero como escritura corporal a través del juego entre el contenido y la forma. Posterior se construye un texto dramático que aborda además de la estructura y la trama, elementos de puesta en escena, premisas para movimiento y material coreográfico, diseños de espacialidad, motores sonoros, entre otros.

Relación con el espectador:

Kinestésica.

Percepción entre el gesto mimético y el gesto danzado. Comunicación sensorial e intelectual. Interpretación entre la palabra dicha y la abstracción del acontecimiento.

Rasgos generales

Diseña el entrenamiento y esquema físico de sus intérpretes, basado en los objetivos estéticos de la puesta en escena.

Aborda la coreografía como diseño de movimiento escénico.

Trabaja sobre la idea de mostrar sin demostrar. Deja algo oculto. No lo muestra todo de manera textual.

Rompe en ocasiones el principio de causalidad. Buscan no solo el significado de la acción física, o movimiento escénico, sino su efecto sensorial.

Libera al cuerpo de la función ilustrativa en la acción física.

Se alejan del sentido único.

Reduce el imperialismo del texto dramático.

Interdisciplinar

Exalta su artificialidad

No someten la escena a la pura representación de la realidad. Uso de la metáfora y la abstracción. No mimetismo directo

Sacude las tradiciones

Expresa la emoción por medio del movimiento.

Devuelve al cuerpo su capacidad narrativa.

La voz hace su aparición en la escena, no solamente como posibilidad de producción de lenguaje articulado en palabras, sino también como manifestación del impulso y sensorial.

La estilización se logra gracias a las técnicas que inciden en los recursos del actor, permitiéndole una extensión y proyección consciente en el uso de la energía y dibujo del movimiento. En los movimientos de este tipo de teatro hay más plasticidad que imitación de la realidad. (Meyerhold.p165)

7. BIOMECÁNICA



Figura 6. ActorMeyerholdiano. Méyerhold. Étude. Recuperado de: El desconcierto, memorias performance y biomecánica, 2016.

¿Cómo debe moverse un actor en escena? ¿Cómo debe incidir aquel dibujo de movimientos escénicos que anudan la relación actor-espectador a nivel sensorial, antes del intelecto y la emotividad psicológica? (Barba 2010, p.166).

Estas son las preguntas que llevan a Meyerhold, a proponer la Biomecánica como un sistema para el actor, un adiestramiento que se sustente en el estudio biomecánico del movimiento escénico, y brinde así herramientas para que este pueda expresar con su cuerpo en el marco de un lenguaje codificado que nace de las exploraciones en su estudio con los estudiantes, alrededor de 1914.

La biomecánica es un sistema que haga consciente al actor de sus movimientos en escena a partir de un sistema de entrenamiento que le permita manejar a voluntad cada uno de sus movimientos; “El cuerpo es una máquina el actor un maquinista” Meyerhold.

Pensaba Meyerhold y proponía el movimiento de los actores en escena como una coreografía donde todo debía ser estudiado de manera consciente y así la relación del cuerpo en el espacio. A esta relación del cuerpo en el espacio le llamaba plástica escénica, para referirse como hemos visto, al diseño de los movimientos escénicos, a esa “telaraña de movimientos” que envuelven al espectador en una experiencia sensorial antes que intelectual, donde el cuerpo del actor se expresa a través de partituras de movimiento que le conducirán tanto al intérprete como al espectador, a la emoción, a través de un proceso donde se ha partido por la forma externa de la actuación, como menciona Lizárraga (2001). “No se trataría pues de emocionarse para poner en funcionamiento la corporalidad escénica, sino de construir la corporalidad adecuada para despertar y controlar una emoción concreta” (p.66). Refiriéndose a este proceso en el teatro de Meyerhold.

La biomecánica se basa en una ley principal: Si la punta de la nariz trabaja, todo el cuerpo trabaja. Lo que implica un amplio conocimiento del cuerpo por parte del intérprete, para así poder hacer consciente como todo el cuerpo trabaja en cada movimiento por pequeño que sea.

Para estudio del movimiento biomecánico Meyerhold construye una serie de estudios que reúnen principios fundamentales de la biomecánica como la alteración del equilibrio, el desplazamiento del peso, la segmentación del movimiento, la geometría y el impulso, a partir de acciones físicas concretas sacadas de la cultura del deporte, la comedia del arte y el circo. Ejemplo: Tiro con arco, la bofetada o el salto sobre la espalda. Estos estudios podrían llegar a ser alrededor de 22 estructuras consideradas como Gimnasia escénica.

En la Biomecánica se plantea la acción como un ciclo que tiene 3 fases que expondremos a continuación, tomado de manera textual del libro *El Arte del Actor del Siglo XX*. Borja (2008).

7.1 Ciclo de la acción

La acción tiene un ciclo: *otkaz*, *posyl*, *tormos* y se le suma un último concepto, *parada* como veremos a continuación:

Otkaz

La palabra rusa *otkaz* significa "rechazo" o "retroceso". En la biomecánica, el *otkaz* describe el ante impulso 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*.

Posyl

Palabra rusa que significa "enviar". En la biomecánica de Meyerhold es la acción propiamente dicha y que viene precedida por un ante impulso (otkáz).

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".

Tormoz

Palabra rusa que significa "freno".

En la biomecánica de Meyerhold es la parte final en la ejecución de una acción donde el impulso amortigua hasta llegar a una parada (stoika) o se utiliza como un nuevo anteimpulso. (otkas).

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

Palabra rusa que significa "retener". En la biomecánica de Meyerhold describe la parada con la que finaliza una acción. (p.125-127)

7.2 Desplazamiento del centro

Otro elemento importante para el desarrollo práctico de esta investigación, tomado de la biomecánica teatral es el desplazamiento del centro. Para esto Meyerhold hace énfasis sobre el trabajo de los pies, las marchas como punto de partida y la conciencia sobre el uso de estos para el control y precisión del movimiento. Para la aplicación de la ley de la biomecánica: Si la punta de la nariz trabaja todo el cuerpo trabajo es importante entonces

un uso consciente de los pies y desplazamiento del peso, es así como el impulso y desarrollo de la acción, Posyl, puede desplazarse en el espacio con mayor precisión y economía del movimiento, ya que la claridad sobre el equilibrio y ubicación del centro dará mayor limpieza al trayecto. Un ejemplo de esto puede observarse en el ciclo o segmentación de la acción, en el otkas el centro se desplaza en una negación del movimiento o contra impulso, para posteriormente durante el posyl desplazar el centro hasta su llegada, stoika o punto de partida para una nueva acción, como veremos en el texto de Sierra (2014). El Papel de las piernas en situaciones de desequilibrio es vital, permite la activación de las transferencias del peso, gracias a la cualidad que tienen los pies como sensores para identificar las características de la superficie sobre el cual el cuerpo se encuentra erguido, ayudando al actor a ser consciente en todo momento del centro de gravedad y sus desplazamientos. Este primer elemento técnico se convierte en una herramienta que estabiliza el cuerpo durante la ejecución de las partituras del movimiento que dan origen a los Étude de la biomecánica. (p.64).

En el ciclo y segmentación de la acción se encuentran 4 fundamentales conceptos para el estudio biomecánico del movimiento, adicional a esto Meyerhold propone una serie de principios en relación al actor en el espacio, con el partenaire o coro escénico, en los que se encuentran importantes herramientas para la puesta en escena Meyerholdiana, desde la ejecución del actor.

Para ilustración de esto citaremos de manera textual los principios de la biomecánica enunciados por Meyerhold, tomados del artículo ¿Qué es la biomecánica para Meyerhold? y citados por Picón Vallín (1977). Estos principios han servido no solo para la formación

del actor bailarín sino también en este proyecto para la construcción de futuros dispositivos escénicos para la puesta en escena.

7.3 Principios de la biomecánica (enunciados por Meyerhold y anotados por M. Koreniev, RGALI 936, 1, 1338 y 998, 1, 740)

1. Toda la biomecánica se basa en lo siguiente: si la punta de la nariz trabaja, todo el cuerpo trabaja también. Ante todo, hay que buscar la estabilidad de todo el cuerpo.
2. El sujeto (personaje) en el ejercicio es una necesidad difícil de evitar. Con el sujeto se facilita considerablemente el juego del cuerpo: sin embargo, el sujeto del cuerpo nunca debe distraer y hay que evitar actuar el tema. Hay que prestar rigurosa atención a cada elemento del ejercicio y darse cuenta de ellos (tener plena consciencia). Solo a ese precio se alcanzará la precisión del trabajo.
3. Al controlar el trabajo, cada participante en el ejercicio debe demostrar que ha comprendido el método y que recibe las instrucciones con plena consciencia.
4. Cada uno de los que trabaja debe ser consciente del momento en que puede pasar de una posición a otra. Después de cada elemento de la tarea es obligatoria una pausa.
5. En la biomecánica, cada movimiento, se compone de tres momentos: 1) intención, 2), equilibrio, 3) ejecución.
6. La orientación en el espacio en presencia de gran cantidad de personajes tiene enorme importancia. La tarea de cada uno de ellos es encontrar su camino particular dentro del movimiento complejo de masa.
7. Durante un ejercicio de masas, cada cual debe conocer su lugar, identificándolo en relación con los otros partenaires y con el espacio en cuyos límites trabaja. La precisión de

la orientación, el rigor del cálculo, la exactitud y la rapidez del vistazo, todo esto debe alcanzar su grado máximo (los habitantes de las grandes ciudades tienen, si bien de manera inconsciente esta capacidad de adaptación, la exactitud del vistazo).

8. Las exigencias básicas de la biomecánica son la coordinación en el espacio y en el área de actuación, la capacidad para encontrarse a sí mismo en un flujo de masa, la capacidad de adaptación, de cálculo y la exactitud del vistazo.

9. La exclamación, índice del grado de excitabilidad, siempre debe tener un soporte técnico, solo se puede admitir la exclamación cuando todo está tenso, cuando todo el material técnico está organizado.

10. Las primeras condiciones para un trabajo preciso, son la calma total y el equilibrio justo.

11. Cuando un ejercicio ejecutado con un partenaire se efectúa sin verificaciones, cada cual debe mediante un signo de otkas o cualquier otro medio imperceptible para el espectador, indicar al partenaire que está listo para ejecutar la tarea siguiente.

12. Ocupar como es debido el espacio, conservar los intervalos exigidos, debe ser el objetivo y la preocupación de cada participante.

13. Durante el ejercicio hay que evitar manifestar ardor o temperamento, no hay que apurarse ni apropiarse demasiado del espacio. Ante todo, control de sí mismo, calma y método.

14. Cada cual debe tener la posición convincente de un hombre en equilibrio, cada cual debe tener una reserva de actitudes, de poses y de diferentes escorzos que le permitan mantener el equilibrio. Cada cual debe buscar por sí mismo el equilibrio necesario en el momento dado.

15. Cada cual debe comprender y saber sobre que pierna está parado, la derecha, la izquierda o las dos. Cada intención de cambiar de posición del cuerpo o de los miembros debe ser consciente de inmediato.

16. El gesto es el resultado del trabajo de todo el cuerpo. Cada gesto es el resultado de lo que posee como reserva técnica del actor que ejecuta la actuación.

17. La excitabilidad nace del proceso del trabajo como resultado de la utilización lograda del material bien entrenado.

18. Todo arte es organización de un material, el actor debe tener una reserva colosal de medios técnicos. La dificultad y la especificidad del arte del actor residen en que este es a la vez el material y el organizador. El arte del actor es algo sutil. En todo momento el actor es compositor.

19. La dificultad del arte del actor reside en que en su trabajo todos los elementos concuerdan rigurosamente. La clave del éxito del actor está en su buen estado físico.

20. El estado físico de un material entrenado es el punto de apoyo de nuestro sistema de actuación, durante su ejecución cada tarea se planea de una manera muy precisa en todas las partes del área escénica: entonces todos los movimientos del actor, incluidos los reflejos, estarán bien organizados.

21. El espectador debe sentir siempre inquietud. Al observar el ejercicio sigue un trabajo de palancas que funcionan y giran.

22. Hay que tener conciencia de cada movimiento hasta que finalice. En cada elemento de la tarea debe haber una estación de apoyo. El inicio y el final de la ejecución de cada tarea se deben acentuar con nitidez. Se debe marcar el punto de partida. Cada ejercicio se debe marcar con puntos similares.

23. En cada ejercicio colectivo, los participantes deben renunciar de una vez por todas a ese deseo permanente del actor: ser solista.

24. El desplazamiento biomecánico del actor en el área escénica es una suerte de media-carrera, medio paso, siempre sobre resortes.

25. Es importante realizar cada ejercicio con nitidez: no solo desde el punto de vista de un trabajo bien hecho, sino en cuanto a la parada, la utilización del área escénica, etc.

26. Para cada acción del actor hay una parada.

27. Es necesaria una línea directriz del movimiento general para cada participante en un ejercicio colectivo.

28. Todo arte se construye sobre la autolimitación. El arte es siempre y ante todo el arte contra el material.

29. No hay que dar libertad a los movimientos. Debemos respetar una gran economía del movimiento.

30. Los *piano* y *forte* son siempre relativos. El público debe siempre tener la impresión de que hay una reserva no utilizada. El actor no deberá nunca gastar toda la reserva que posee. Incluso el gesto más amplio debe dejar la posibilidad de algo todavía más abierto.

31. Al recibir una orden, ir al lugar designado y por el camino, dar el número de pasos calculado con anterioridad para que sea económico; esta es la mejor verificación de la exactitud de un vistazo.

32. En la biomecánica nada es fortuito, todo se debe hacer de manera consciente, según el cálculo previo. Cada uno de los que trabajan debe establecer con precisión y conocer la posición donde está su cuerpo, y servirse de cada uno de sus miembros para ejecutar la intención.

33. Una ley general del teatro: quien se permita dar libre curso a su temperamento al inicio del trabajo, lo malgastará irremediablemente antes de terminarlo y saborear toda la interpretación.

34. En el plano técnico no se admite nada superficial. Hay que suscitar la comodidad y el éxito. Cuando el material está bien equipado desde el punto de vista técnico, preparado gracias a un entrenamiento sólido, sólo entonces se podrá echar a andar eso que llamamos excitabilidad. Si no es así el trabajo será un fracaso.

35. En los ejercicios preparatorio, en los ensayos, hay que indicar las emociones ligeramente, mediante una línea de puntos, y señalar con precisión dónde y cuándo deberá producirse la explosión. Una exclamación mal preparada desde el punto de vista técnico entrañará fatalmente una pérdida del equilibrio, y habrá que buscarlo de nuevo, es decir, volvemos a comenzar todo el trabajo.

36. En los diversos elementos del trabajo es necesario la concentración para prever el paso siguiente y la modificación del movimiento. De ahí los puntos de partida y de llegada.

37. El actor debe siempre anteponer el control de su cuerpo. No estamos pensando en un personaje, si no en una reserva de material técnico. El actor siempre está en la posición de un hombre que organiza su material. Debe conocer con precisión su diapasón y todos los medios que dispone para ejecutar una intensión dada. La calificación del actor siempre es proporcional al número de combinación que posee en su reserva de técnicas.

38. Todo ejercicio es precedido a una parada a la que le sigue una concentración de sí mismo ante el trabajo. Solo con un material bien preparado podemos abordar la ejecución de una tarea.

39. Al igual que la música es siempre una sucesión precisa de compases que no rompe el conjunto musical, nuestros ejercicios son una sucesión de desplazamientos de una precisión matemática que se debe distinguir con nitidez, lo que no impide para nada la nitidez del conjunto.

40. Cuando un ejercicio se divide en elementos pequeños, hay que hacerlos staccato; el legato aparece cuando un ejercicio se ejecuta como un todo de flujo ininterrumpido.

41. Cuando se trabaja con las manos y los dedos y los dedos es necesario una enorme tensión y una gran estabilidad de todo el cuerpo.

42. En el trabajo es necesaria una economía extrema, un taylorismo máximo. Todas las tareas se deben ejecutar con una cantidad mínima de técnicas, gracias a los medios más racionales.

43. Afinación, atención, tenacidad son los elementos de nuestro sistema. Ante todo, una atención concentrada en el plano físico. Es inadmisibles el estado libre del cuerpo distendido (duncanismo). En nuestro sistema, todo está organizado, cada paso, el menos movimiento está bajo control. El ojo trabaja en todo momento.

44. Principio de la biomecánica: El cuerpo es una máquina, que trabaja es un maquinista.

7.4 Otkas, como herramienta metodológica para el trabajo corporal en coro

El otkas como menciona Meyerhold en el principio enunciado en el numeral #11 del principio de la Biomecánica, siendo gran herramienta para la comunicación en el trabajo de coro corporal o acciones físicas en masa, este permite visibilizar para el elenco, como medio imperceptible la señal que avisa la llegada de la nueva acción. Este ha sido una

valiosa herramienta para el trabajo de coro en este laboratorio, tanto de la improvisación como en la construcción de los estudios, permitiendo fortalecer el tejido entre los actores y la unidad de entre sus impulsos.

Se puede este uso observar también no solo en las prácticas de la biomecánica, sino también en las herramientas metodológicas usadas en diferentes contextos de la formación teatral, como es el caso del director y profesor teatral canadiense Everett Dixon:

7.5 Contraimpulso como apoyo para mantenerse juntos

“Un consejo puntual para el día de hoy: si alguna vez les toca hacer trabajo de coro, o de hablar al mismo tiempo con otro, el secreto para mantenerse juntos está en tomar un impulso simultáneamente: y tomar impulso se facilita cuando los actores se redondean mutuamente con un contra impulso. Este contraimpulso, que da cuerpo y calor a la acción, también permite que los actores entren al mismo tiempo”. (Dixon, 2018, p.259).

8. MIMO CORPORAL DRAMÁTICO



Figura 7. Mimo corporal dramático. Recuperada de: Casa del silencio y su teatro gestual. 2012

Tomada de <http://casadelsilencioysuteatrogestual.blogspot.com/2012/08/ensayos-articulos-y-reflexiones-de-la.html>

El Mimo Corporal Dramático surge en la primera mitad del siglo XX con el francés Etienne Decroux, (1898 -1991), con el propósito de dar forma a un teatro donde el cuerpo es el eje fundamental y foco de estudio para la creación teatral. Al igual que con Meyerhold en inicios del siglo. Decroux busca un redescubrimiento de la corporalidad del actor como herramienta para la interpretación y convención teatral. El Mimo Corporal Dramático actúa no solo como un sistema de adiestramiento corporal sino además como una gramática que se fundamenta en sí mismo como sistema de actuación o forma teatral.

Al igual que Meyerhold, Decroux estudiaba la relación del cuerpo con el tiempo y el espacio, creando diseños de movimientos escénicos, en la búsqueda de una plástica escénica que no correspondía solo a las palabras, sino una teatralidad sustentada en el movimiento escénico.

“El diseño de la acción es la imagen creada por el mimo en el espacio que ha de ser consciente de la imagen que ofrece tanto en el espacio como el tiempo”. Decroux.

(Lizarraga, p.84)

Las motivaciones para el movimiento y la acción física podrán tener en el mimo corporal diferentes motivaciones:

- * El movimiento que empieza en el interior del intérprete y que se manifiesta hacia afuera por medio de la acción corporal.

- * El movimiento causado por una acción exterior que motiva la acción y se desarrolla desde afuera hacia una comprensión y relación interior.

- * El movimiento arquitectónico, que nace del deseo y uso de las líneas en el espacio escénico con propósitos coreográficos y plásticos.

El mimo corporal dramático tiene como propósito fundamental manifestar y expresar en el cuerpo la imagen del pensamiento, desde un lenguaje poético que se sustenta en la gramática. Para esto Decroux crea un entrenamiento que brinde al actor las herramientas para lograr este objetivo tanto en el campo pre expresivo como en el campo expresivo.

Primero plantea las líneas en las que el cuerpo se puede desplazar en el espacio. Líneas imaginarias que considera ideales y que el actor debe hacer conscientes, aunque a la hora del juego interpretativo pueda transitar de manera libre por estas, pero como antes se menciona es importante que las identifique y use de manera consciente. Son tres: horizontal, vertical y diagonal.

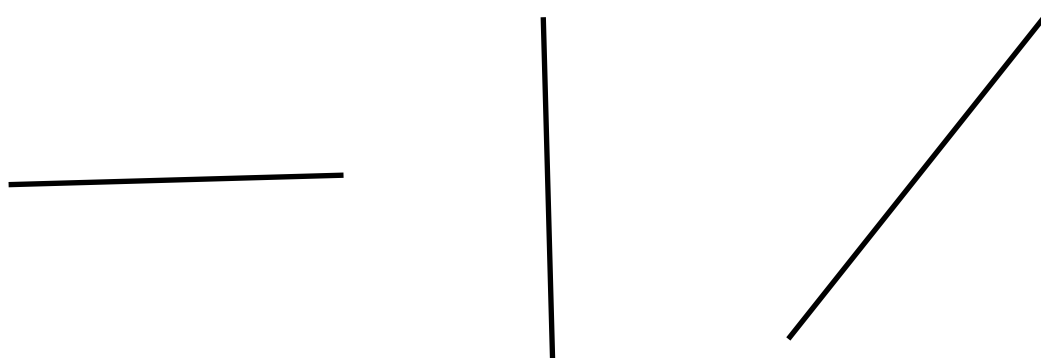


Figura 8. Líneas.

8.1 Segmentación Corporal

Decroux experimenta a través de la segmentación corporal para llegar a un cuerpo extraordinario por el cual el actor se expresa, a través de sus segmentos, dando prioridad al tronco como segmento mayor del cuerpo, y expresivo, y centra allí su estudio, mientras a la vez destaca la importancia, relación y armonía que deben tener el resto de órganos como manos y piernas con sus articulaciones. Con esta conciencia y segmentación buscará dar

formas concretas a la transformación del pensamiento en acciones corporales, teniendo como principal foco expresivo el tronco.

La alteración de la jerarquía de los órganos corporales y la elección del tronco como principal órgano expresivo es la primera premisa para esta deformación o estado extra cotidiano del cuerpo. Como explica Lizarraga, (2014) Se trata de la base de la gramática creada por Decroux en busca de un cuerpo y unas técnicas de movimiento extra-cotidianas. (p. 92).

Antes de otros recursos técnico y expresivos, la segmentación corporal, y su estudio, es uno de los pilares técnicos para el mimo corporal, de allí se despliega toda una serie de estudios, que permiten al actor, mayor uso de los recursos de su cuerpo, en su totalidad o por segmentos autónomos y expresivos. Decroux empieza sus reflexiones durante los estudios con Copeau en la escuela Vieux Colombier, donde a partir del concepto y dinámica, Slow motion o movimiento en cámara lenta, puede ver con claridad gracias a su lentitud en el trayecto la acción por segmentos y como estos se van involucrando en su totalidad a través de un proceso de causalidad. De esta manera podemos introducir otro elemento importante en el mimo corporal, la inmovilidad o punto fijo, gracias al concepto de segmentación. Pues esto permite independizar el movimiento por zonas y segmentos. No siempre todos los movimientos tendrán que desplazarse por todo el cuerpo. En el mimo corporal el actor deberá lograr la independización de sus órganos y usarlos a voluntad con propósitos expresivos.

La habilidad para aislar partes o músculos específicos permite al mimo trabajar con economía: trabajar con la parte que necesita sin que este repercuta en las demás partes del cuerpo. (Lizarraga, p. 99)

Segmentación corporal

Primera división:

Extremidades

Tronco

Extremidades inferiores

Segmentación del tronco:

Cabeza

Martillo: cabeza + cuello

Busto: martillo + pecho

Torso: busto + cintura

Tronco: Torso + pelvis

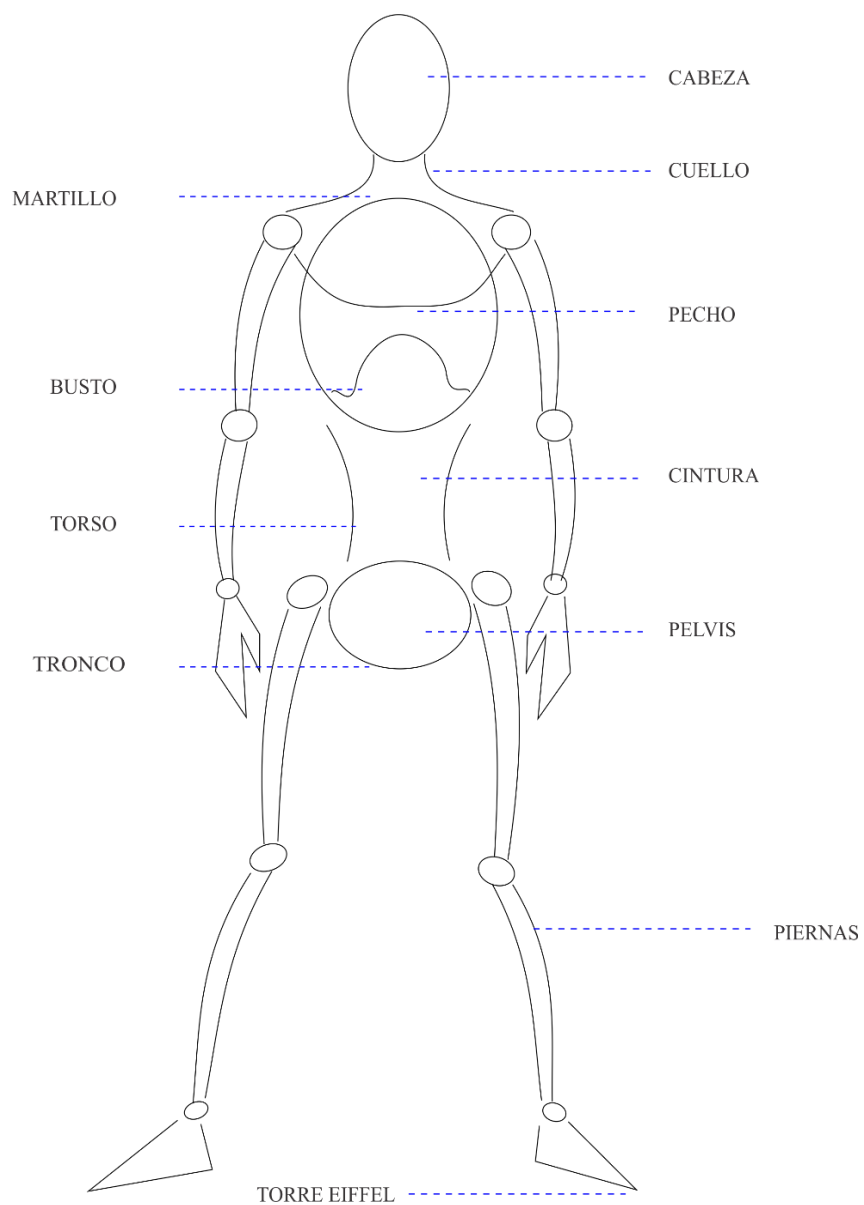
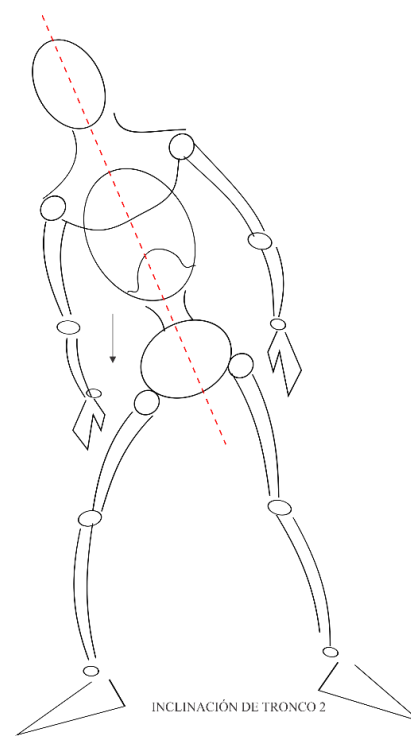
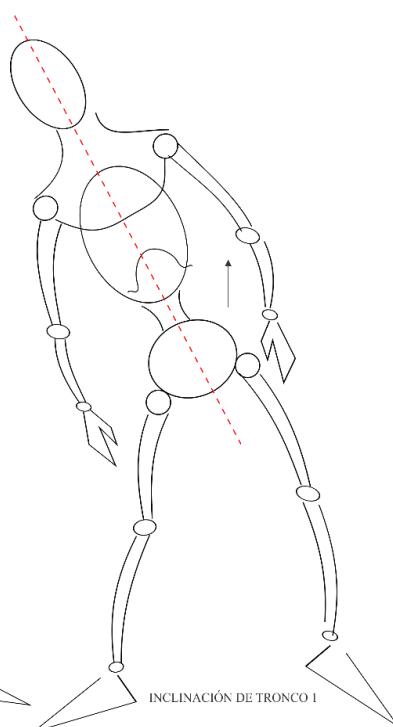
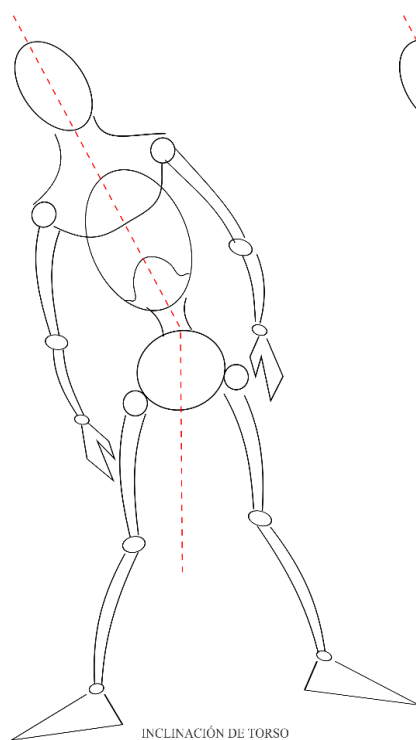
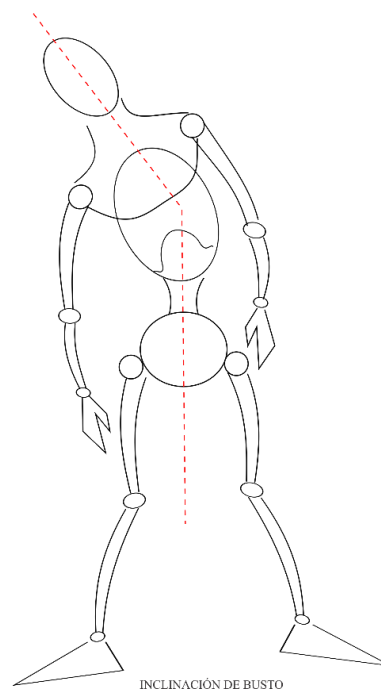
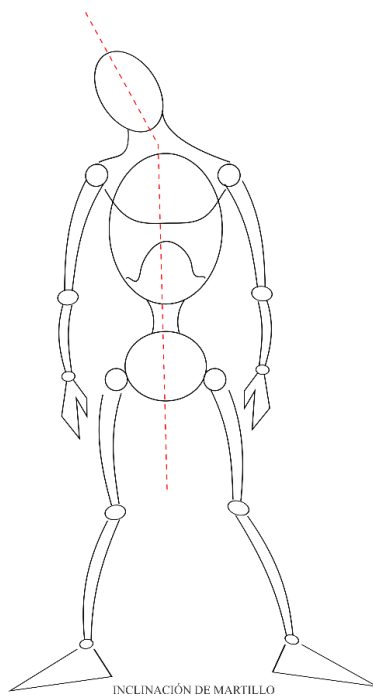
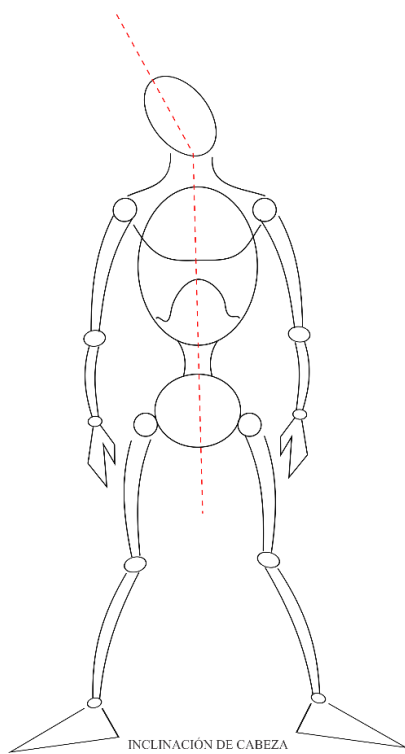
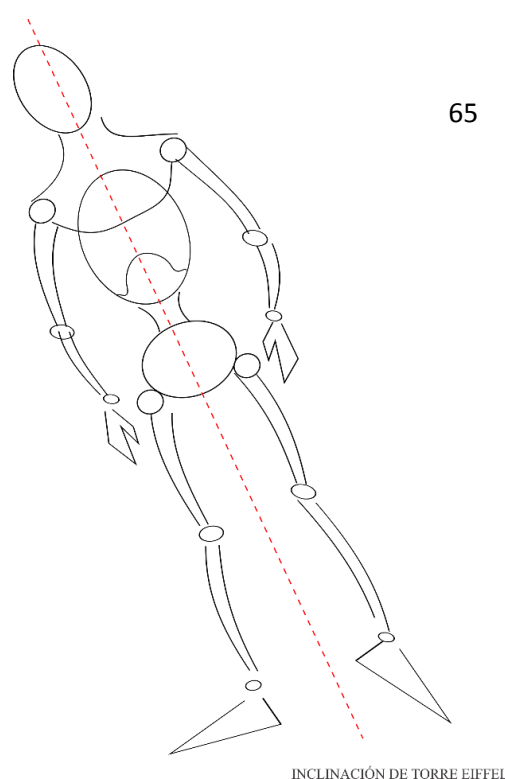
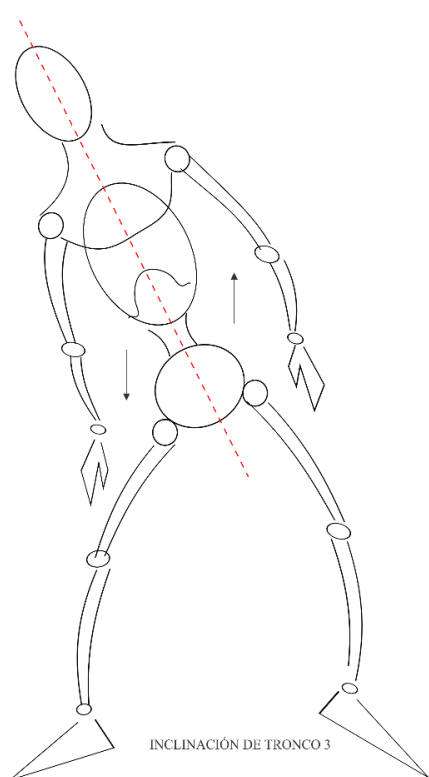


Figura 9. Segmentación corporal

8.2 Segmentación corporal en escala lateral





Para lograr esta inmovilidad y segmentación es importante mantener presente la idea de que existe un punto fijo que permite la inmovilidad y segmentación, y a la vez la movilidad en una segmento o zona corporal particular, que, gracias a la tensión consciente y liviana en una zona, se permite libertad en la otra, sin confundir esta con un exceso de tensión o fuerza sectorizada que terminará por bloquear el movimiento de todo el cuerpo y el flujo de la energía.

El actor debería ser capaz entonces de mover una parte y luego otra con fines técnicos y expresivos, para esto Decroux propone dos tipos de movimientos que se logran a partir de la segmentación, movimientos progresivos y movimientos regresivos. Tomaremos las definiciones que Iraitz Lizarraga Gómez empleadas en su estudio de Decroux:

Movimiento progresivo: El movimiento de cada parte del cuerpo se va sumando a la anterior empezando por la parte más pequeña para llegar a la más grande.

Movimiento degresivo: El movimiento empieza por la parte más grande hasta la más pequeña.

8.3 Triple diseño

Decroux, que trabajó bastante en la observación de la escultura, toma de esta su tridimensionalidad, es decir un cuerpo que no es plano como dibujo o pintura bidimensional, sino por el contrario un cuerpo que tiene un volumen, que se relaciona con diferentes focos del espacio. Para llegar a esto busca una composición tridimensional, que se fundamenta en la suma de tres movimientos o acciones: rotación, inclinación lateral y una inclinación en profundidad que se va hacia atrás o hacia adelante.

Rotación

Movimientos circulares paralelos al suelo que se pueden dar de izquierda a derecha en cada uno de los órganos.

Inclinación lateral

Tomando como referencia una línea horizontal el segmento corporal puede inclinarse hacia la derecha o izquierda

Inclinación en profundidad:

Adelante o atrás

El triple diseño permite al actor el estudio de las posibilidades y usos de sus segmentos tanto como recurso técnico, como expresivo, siendo este segundo su principal objetivo:

Estando el actor en escena podría percibir un sonido que llame su atención, rotar su cabeza para ubicarlo, inclinar para manifestar su interés y dar profundidad para expresar su reacción, de igual manera esto en las escalas laterales. Así podría manifestarse un poco del pensamiento del actor en escena de una manera tridimensional que permitirá al espectador observarle y comprenderle desde cualquier ángulo.

Triple diseño. Cabeza

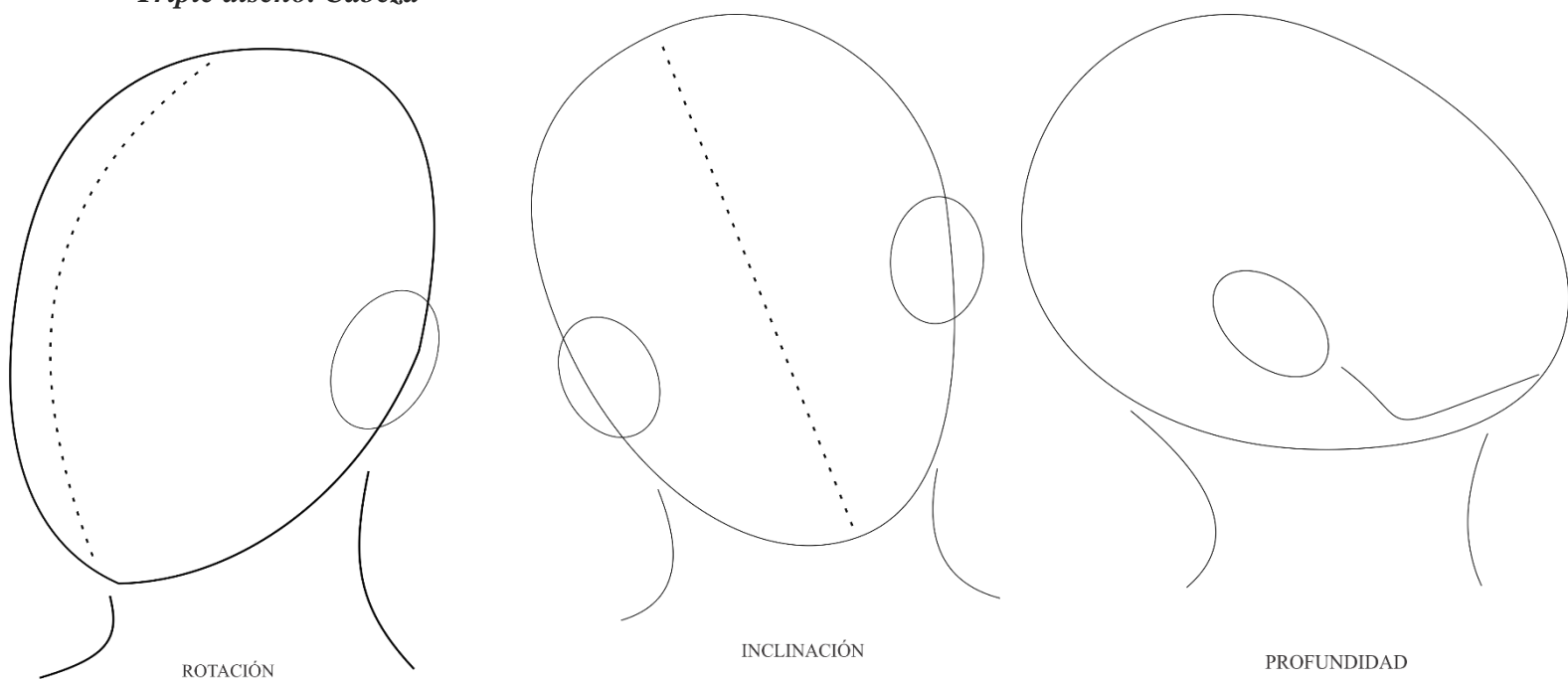
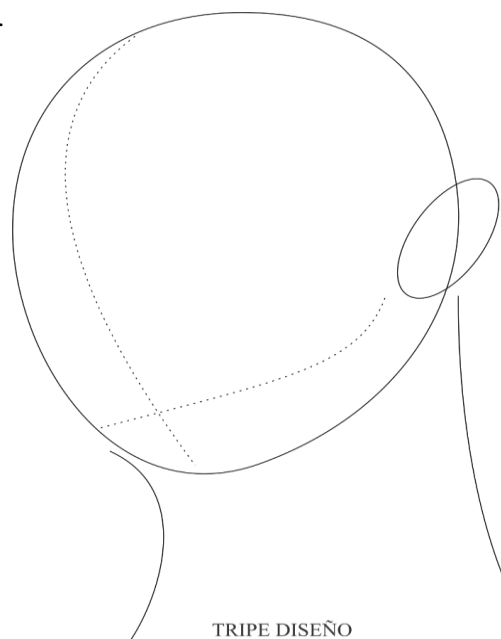


Figura 10. Triple diseño cabeza.



En el estudio clásico del movimiento del mimo corporal se puede abordar el triple diseño de la siguiente manera:

Tipos de triple diseño

Rotación	Inclinación	Profundidad
Derecha	Derecha	atrás
Derecha	Izquierda	atrás
Derecha	Derecha	adelante
Derecha	Izquierda	adelante
Izquierda	Izquierda	atrás
Izquierda	Derecha	atrás
Izquierda	Izquierda	adelante
Izquierda	derecha	adelante

Figura 11. Tomado de Raíz y Proyección del Pensamiento corporal. Martín Peña. 2015, p. 173

8.4 Dinamo-ritmo

Para hablar de dinámicas y cualidades del movimiento, Decroux inventa el término Dinamo-ritmo. En este propone una herramienta expresiva que reúne en el movimiento su trayectoria, peso y velocidad, lo que permite una plasticidad particular propia del mimo corporal.

Dinamoritmos básicos

Toc motor:

Se trata de una explosión muscular o contracción que tiene el poder de crear o acabar un movimiento

Toc global

De un golpe de movimiento se mueve todo el cuerpo.

Vibración

Es básica en el mimo corporal y se puede relacionar con la contraposición de dos líneas de fuerza. Está presente el principio de oposición que está presente en el mimo corporal.

Antena de caracol

Movimiento de aproximación suave y lenta que le sigue un movimiento brusco de contracción.

Staccatto

Trayecto del movimiento entrecortado o segmentado, cuadro a cuadro. De igual manera llamado en la música para sonidos cortos y secos. Este dinamismo permite al movimiento la ilusión de fotogramas como se da en el cine. Para esto es importante la claridad de lo que Meyerhold llamaría el Posyl o acción principal. Saber hacia dónde se dirige el movimiento y así poder segmentarlo, de lo contrario sería una calidad del movimiento compuesta por pequeños toc en el mismo punto, sin desarrollo.

Puntuación

Contracción muscular por segmentación o global.

Resonancia

Movimiento continuo a una velocidad media o lenta, que se desplaza a través de dos fuerzas que se oponen como en la vibración. Movimiento lento, continuo.

Para una práctica de escritura del movimiento o herramienta pedagógica podrías ilustrar de la siguiente manera los tipos de dinamo-ritmos.

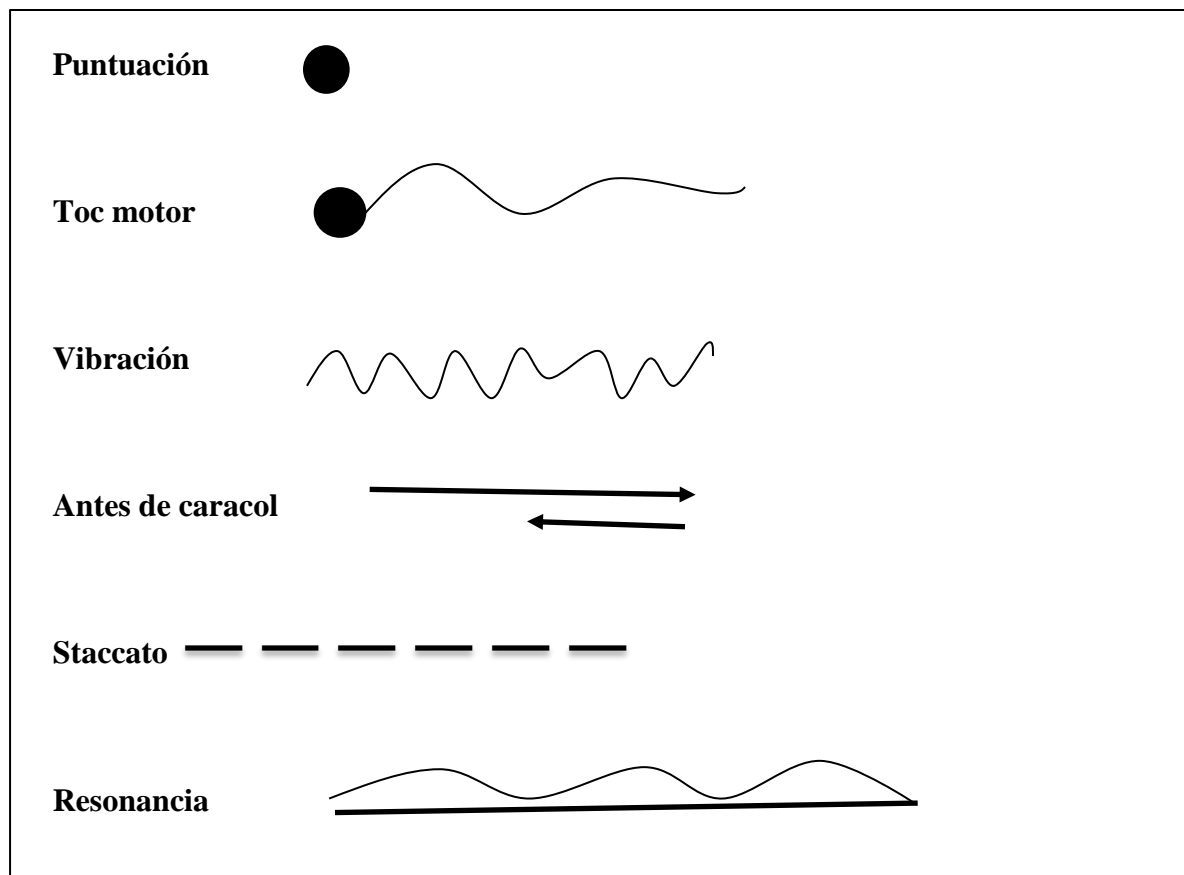


Figura 12. Tipos de Dinamo-ritmos

8.5 Principio de oposición

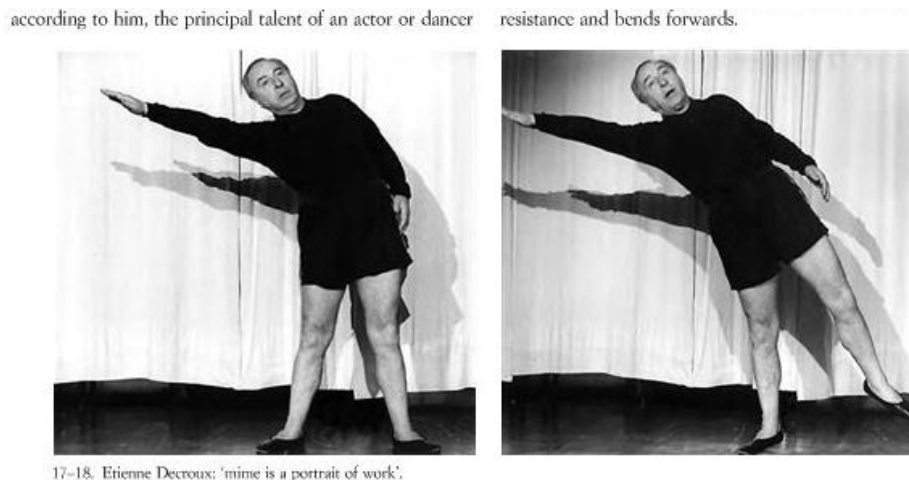


Figura 13: Etienne Decroux. Recuperado de: [//www.pinterest.co.kr/pin/733523858028046800/](https://www.pinterest.co.kr/pin/733523858028046800/)

Decroux hace del principio de las oposiciones un fundamental elemento de sus estudios y gramática. Parte hacia esto con la conciencia de la gravedad que naturalmente empuja una masa hacía abajo, pero gracias al tono muscular y equilibrio este permanece erguido, con una constante tarea de oposición a este natural elemento. En la pantomima por ejemplo se evidencia en las fuerzas opuestas que el mimo debe desarrollar para crear la ilusión del objeto animado:

“En el caso del mimo (pantomima), al no existir el objeto real, el cuerpo tiene que simular el peso y el contrapeso simultáneamente, la presión se concentra en el pie adelantado que está en oposición de supresión de soporte” (Lizárraga p.120), en un proceso de equivalencias.

Decroux habla del drama muscular, un drama que se vive en el cuerpo, porque se altera la posición que está en la vida real. El cuerpo está siempre en juego con las oposiciones de

manera consciente para sacar el cuerpo de su cotidianidad y a la vez hacer de esto una herramienta expresiva que permite la amplitud del movimiento escénico. Se puede observar en la segmentación del cuerpo el principio de las oposiciones cuando un órgano se dirige en una dirección mientras el resto resiste de manera consciente con el ánimo de generar contradicciones expresivas que estimularán el interés del espectador por lo que allí se ve. Las oposiciones permiten que el movimiento se amplifique, aun estando en aparente quietud. También se presenta en los desplazamientos, cuando estos se ejecutan en consciencia con fuerzas opuestas a su trayectoria, como en el caso de la resonancia. Lizárraga (2014) “El principio de oposición se basa en la tensión entre fuerzas opuestas mediante la cual el actor logra mostrarse vivo en la escena”. (p.122).

9. TEATRO FÍSICO Y DANZA TEATRO

La danza teatro y el teatro físico tienen una amplia relación en características que los une desde el marco de las artes escénicas, como punto de encuentro para las dos manifestaciones artísticas. Esta relación es importante para este proyecto en el sentido de seguir fortaleciendo los rasgos del teatro físico y su transversalidad o mestizaje con otras disciplinas que le influyen o convergen en su materialización, como manifestación escénica expandida de nuestro tiempo.

Teatro físico	Puntos de encuentro	Danza teatro
Nace en el teatro		Nace de la danza
	Mantienen el relato y la producción de sentido	

<p>Diseña el entrenamiento y esquema físico de sus intérpretes, basado en los objetivos estéticos de la puesta en escena</p>		<p>Destaca la corporalidad de los intérpretes como particularidad expresiva. Sus historias reales.</p>
<p>El relato se manifiesta de manera mimética y concreta como también de forma coreográfica.</p>	<p>Su dramaturgia es expandida. Pueden partir tanto del texto literario como dramático, como de las estructuras de movimiento en relación a la puesta en escena.</p>	<p>El relato es coreográfico.</p>
<p>A veces justifica, a veces permite que la cosa exista sin justificar su causalidad dramática.</p>	<p>Trabaja sobre la idea de mostrar sin demostrar. Deja algo oculto. No lo muestra todo de manera textual.</p>	
<p>Estilización o dilatación del gesto mimético. Se mueve entre ambos, pero se identifica el punto de partida mimético.</p>		<p>El gesto generalmente es danzado. Incluye la acción naturalista. Se mueve entre ambos, pero se identifica su origen danzario a partir de la abstracción.</p>
<p>El significado resulta en su</p>	<p>Buscan no solo el</p>	<p>Abandona la idea de</p>

<p>mayoría único en la escena.</p> <p>Los signos generalmente hacen parte de la convención instalada.</p>	<p>significado sino su efecto sensorial.</p> <p>Libera al cuerpo de la función ilustrativa en la acción física.</p> <p>Se alejan del sentido único</p>	<p>instalar un significado único.</p> <p>Los signos pueden ser autónomos.</p>
<p>Intenta escapar al imperialismo del texto. Busca enmudecer</p>		<p>Intenta escapar al imperialismo del sentido.</p> <p>Incluyen la palabra en el lenguaje de la danza</p>
<p>Son diversos los recursos expresivos. Impera el movimiento y la actuación</p>	<p>Interdisciplinar</p> <p>Transdisciplinar</p>	<p>Son diversos los recursos expresivos, impera el lenguaje de la danza</p>
<p>No quiere parecer cotidiano</p>		<p>Lo cotidiano se manifiesta en la escena. Acción física y escenografía</p>
	<p>Exponen su convención.</p> <p>Exaltan el artificio.</p> <p>Comparten lo material de la escena.</p>	
	<p>No someten la escena a la pura representación de la realidad. Uso de la metáfora y</p>	

	la abstracción. No mimetismo directo	
Genera ruptura con las convenciones clásicas del teatro	Sacude sus tradiciones.	Genera ruptura con las convenciones clásicas de la danza. Deja atrás la imagen del cuerpo ideal.
	Expresan la emoción por medio del movimiento	
	Devuelve al cuerpo su capacidad narrativa	
	La voz hace su aparición en la escena, no solamente como posibilidad de producción de lenguaje articulado en palabras, sino también como manifestación del impulso y sensorial.	
	Exige un espectador perspicaz, que arriesgue en el juego de la interpretación. En la lectura de los códigos y su	

	experiencia sensorial	
	corporalidad total, una corporalidad del ritual, sonora, y a un aspecto tal Veza más oscuro de esa corporalidad, es decir algo oculto que da fundamento al impulso.	
	No solo está la voz del dramaturgo. El director hace su versión del acontecimiento y su materialización.	
	Se fundamenta en el diseño de los movimientos escénicos	
El personaje se expresa a través de los impulsos del intérprete, no solo de su construcción y causalidad psicológica.		El bailarín se expresa a través de las pulsiones de su cuerpo, su vibración, su anatomía, para las posibilidades del gesto
Amplía las posibilidades en la concepción del espacio teatral y dramático. Puede ser		Abandona el tablado y escenario clásico por superficies naturales o

representativo o simbólico.		recursos plásticos.
<p>La dramaturgia se concibe como forma expandida.</p> <p>Puede tratar el tema a partir de episodios o linealidad del relato</p>		<p>No sigue una estructura narrativa ni una progresión lineal del acontecimiento. Se construye a través de repeticiones o episodios ensamblados</p>

Figura 14. Cuadro: teatro físico y danza teatro. Creación propia.

10. CONCLUSIONES

“No estamos pensando en un personaje, si no en una reserva de material técnico”

Meyerhold

Esta investigación creación se desarrolla a partir de dos motores:

La construcción de una plástica escénica alrededor del movimiento de la marioneta, como insumo para una futura puesta en escena, a partir del diálogo entre algunas herramientas tomadas de la biomecánica y el mimo corporal dramático, identificando los rasgos del teatro físico, como forma teatral.

El diálogo práctico que se ha venido explorando a partir de algunas herramientas del mimo corporal y la biomecánica a modo de laboratorio, permite encontrar los medios técnicos para la construcción del movimiento del cuerpo marioneta, como primer requerimiento plástico para una futura puesta en escena. A su vez la experiencia y exploración de estos principios en el laboratorio aportan importantes herramientas para el estudio del movimiento escénico en la formación del actor bailarín en un contexto del teatro físico y la creación de una plástica corporal para este.

¿Por qué es importante inscribir mi propuesta teatral bajo el nombre de teatro físico?

En el ejercicio creativo y de observación, en la ciudad de Medellín, he podido encontrar la tendencia a un teatro que explora en las posibilidades del cuerpo y su lenguaje autónomo como herramienta expresiva, y lo interdisciplinar como forma de creación, de igual manera y a modo de espectador, he podido observar en la danza, como amiga del teatro físico, como las propuestas rompen las fronteras entre danza tradicional, clásica,

contemporánea, performance, la abstracción y la representación, para así expresarse desde un lenguaje autónomo que nace de cada laboratorio y deseo creativo del artista proponente.

Se hace evidente entonces la presencia de formas teatrales donde deja de ser el texto dramático el único soporte de la obra teatral, y así dar apertura a formas teatrales donde el cuerpo deja de estar sujeto solo al acompañamiento de la palabra en el marco de un comportamiento cotidiano y tradicional, resaltando del cuerpo y su plasticidad, su capacidad expresiva y narrativa, capaz de construir un lenguaje que edifica la convención teatral en autonomía con el comportamiento cotidiano, sin ser precisamente postulados del teatro físico, pero donde este se manifiesta gracias al resultado de los procesos y resultados creativos, no obstante no hay propuestas en la ciudad que enmarquen su resultado como teatro físico, lo que permite a esta investigación identificar lo que esta denominación puede convocar como resultado plástico y expresivo.

¿Por qué es importante enmarcar esta propuesta teatral en el teatro físico como forma?

El teatro físico ha permitido a este proyecto guiar una exploración en el territorio de un teatro que, acogiendo diversas formas y técnicas corporales, traslada las posibilidades expresivas que el teatro de texto otorga a la palabra, al cuerpo como herramienta expresiva privilegiada, permitiendo ampliar las posibilidades del teatro gestual más allá de la bella pantomima.

Todo acto teatral, en su naturaleza, se sustenta en un proceso físico que se da desde la presencia del actor y su cuerpo en el espacio y la percepción sensorial del espectador. No obstante acogeremos el teatro físico entonces para referirnos a una propuesta teatral que se fundamentan en el cuerpo del actor como herramienta expresiva privilegiada, y que alterna el juego narrativo entre el lenguaje corporal y la palabra, dando siempre prioridad

y protagonismo a las posibilidades plásticas del cuerpo, manteniendo a la vez, abierta la posibilidad de que el acontecimiento teatral pueda expresarse sin palabras, poniendo al desnudo el drama mismo del cuerpo, que se da en el juego y contradicciones musculares, oposiciones, segmentaciones y dinámicas. Citando una teatralidad que no pretende llevar a escena la realidad tal y como la vemos en nuestro día a día, sino por el contrario insistir en el juego donde lo ficticio sustenta la convención teatral. Un teatro que propone al espectador establecer su comunicación desde la apertura sensorial antes que intelectual. Es por esto que el teatro físico hace énfasis y foco de estudio en la plástica escénica, para construir, así como dice Pavis (2018), una arquitectura de tonos musculares que no respeta la economía y funcionalidad del comportamiento cotidiano, y así mismo entender el movimiento escénico como la relación de la forma y el impulso con el espacio.

Se hace importante entonces para este proyecto enmarcar el laboratorio y propuesta creativa en el territorio de una escritura física, para construir dentro de él y su apertura una escritura poética que exalta del teatro su artificio y se manifiesta en el marco de una convención fundamentada en los recursos plásticos del cuerpo, desarrollados a través de técnicas y exploraciones que permiten al cuerpo ampliar sus comportamientos y recursos expresivos en la escena. Un comportamiento que configura su convención a partir de gramáticas que fundamentan y guían esta exploración.

Basado entonces en mis deseos como creador teatral, se convierte el estudio del movimiento físico para la escena en un campo de exploración en el cual pueda indagar en la búsqueda de una propuesta estética y metodológica que se ha venido gestando desde los más tempranos e intuitivos tramos de mi formación teatral tanto desde la mirada del actor bailarín como desde el director pedagogo. A la vez no pretende este marco y denominación

postular caminos metodológicos que actúen como fórmulas y definiciones cerradas, por el contrario, es importante enmarcar mi propuesta teatral en el territorio de teatro físico, como propuesta de escritura para la escena donde lo interdisciplinar actúa como metodología y estilo que se mantiene abierto a la exploración y posibilidades de un teatro fundamentado en los recursos expresivos del cuerpo, lo que permitirá mantener la pregunta y apertura a sus diversas posibilidades sin perder el cuerpo como foco de estudio e instrumento de escritura.

Como resultado de este planteamiento, se puede identificar claramente que no hace referencia el teatro físico a aquel teatro que se sustenta en el uso de la palabra como medio expresivo y que pretende llevar a escena la realidad tal y como la vemos en la cotidianidad, desde el comportamiento de los intérpretes y sus medios expresivos, y que no hace referencia solo a la pantomima, la danza teatro o el derroche de destrezas físicas como el único medio para distanciar el teatro de su convención naturalista. Así cada proceso creativo configura los medios para dar cuerpo a sus deseos estéticos, asumiendo la tarea de configurar todo un lenguaje y universo, que se pueda sustentar en las posibilidades del cuerpo como herramienta expresiva y que para esto requerirá a la vez todo un proceso metodológico que le permita de manera consciente dar solidez a su postulado y configuración de un universo autónomo y concreto.

10.1 El laboratorio

Es evidente entonces como el teatro físico es tan diverso en sus propuestas como proponentes, pues cada versión es el resultado de un deseo particular en cuanto al uso del cuerpo como herramienta expresiva y recurso plástico. Es por esto que en el marco de esta investigación he podido observar la importancia del laboratorio, pre expresivo, que

antecede la puesta en escena del teatro físico, pues es allí es donde se construyen los cimientos que darán cuerpo a la idea, es donde se moldea la arcilla antes de ser escultura. Considerando además que aun en la diversidad de técnicas que se ven en los procesos de formación que ofrece la ciudad, no es aún una formación específica para el teatro físico, se conoce la biomecánica, la danza, el mimo corporal dramático, pero aún no se ofrece como una línea de acción creativa que permita un movimiento amplio de actores bailarines, dispuestos y formados para este campo específico del teatro físico, por lo que se hace fundamental iniciar el proceso de puesta en escena, con el laboratorio donde se exploran de modo técnico las herramientas que brindarán al intérprete la libertad expresiva en el marco de un lenguaje codificado.

Cada proyecto creativo nace en un proceso previo en el que alrededor del tema o texto teatral se desarrollan unos momentos de escritorio o configuración inicial para la puesta en escena, generalmente haciendo énfasis en el análisis del texto para posteriormente pasar al periodo de improvisación, planteado en muchos casos a partir del texto dramático y lo que ha arrojado el análisis. Encuentro que este periodo, en el teatro físico, particularmente se fundamenta en la pre expresividad de la plástica escénica, pues es allí donde se estudian los principios técnicos que la fundamentan y dan unidad a la propuesta teatral. El teatro físico es una forma teatral abierta a la diversidad de técnicas que lo atraviesen, no obstante cada proceso construye de manera consciente las herramientas que servirán para dar forma a los imaginarios del creador, ya sea desde la pantomima, las artes marciales, la danza, la biomecánica, el mimo corporal dramático, el trabajo de objetos, entre tantas otras posibles, o el diálogo entre disciplinas con el fin de dar unidad a los elementos con los que se construye un universo particular o convención, de lo contrario, podrá resultar en un

lenguaje indescifrable que al no instalar o desarrollar de manera consciente sus medios, su convención podrá resultar distorsionada y así desviar la percepción del espectador. No se trata pues de una mezcla ligera de técnicas y movimientos, sino por el contrario de un estudio consciente del movimiento que permita hacerlo obra de arte.

“El cuerpo del actor en movimiento, para convertirse en objeto artístico no puede moverse de forma aleatoria. El cuerpo del actor debe someterse a las leyes del movimiento escénico. También esto lo estudia la moderna ciencia del teatro, cuya tarea consiste en dar forma al arte del actor”. Meyerhold (2010, p.47).

Es así como este proceso de laboratorio muestra de manera particular como el teatro físico abre una posibilidad más al teatro contemporáneo abordando su expansión desde el laboratorio mismo que antecede al texto dramático o acción física mimética. Un laboratorio en el que fuera del relato se aborda la técnica como forma para la plástica escénica particular de cada obra teatral.

En este caso, en busca una de plástica corporal para la creación de una obra teatral, que tendrá entre sus personajes principales marionetas interpretadas por actores bailarines, y una plástica caricaturesca, se han abordado entonces, a modo de laboratorio, algunos principios de Meyerhold y Decroux, que a partir de la segmentación y la economía del movimiento nos han permitido encontrar una calidad plástica particular para este propósito, como se puede observar en el anexo en video que muestra el resultado de esta combinación.

La segmentación de la acción biomecánica, ha permitido encontrar el impulso que nace de centros motores corporales diversos, así como la segmentación del mimo corporal dramático, ha permitido explorar sobre la segmentación del tronco y articulaciones del

cuerpo de la marioneta a través de un juego entre el movimiento voluntario y el movimiento involuntario, a modo de mimesis de la marioneta que es manipulada. Además de las posibilidades expresivas del tronco, se encuentra en la biomecánica la importancia y conciencia por el trabajo de las piernas en el desplazamiento y la alteración del equilibrio.

Meyerhold define, como hemos visto, la danza como los movimientos del cuerpo en la esfera del ritmo o entramado de movimientos escénicos, esto nos ha hecho tener de manera consciente el juego y la relación con el ritmo y el uso de la música en el laboratorio. El laboratorio ha abordado esta relación para referirse a la danza del actor, como medio por el cual este se expresa en el teatro físico, sin referirse únicamente a la participación de la danza en sus modos convencionales como la danza contemporánea, clásica, jazz, entre otros, sino para referirse al sistema de movimientos que dan cuerpo a su expresión y permiten al actor de igual manera que al bailarín, jugar con los movimientos en la esfera de un ritmo particular que los teje entre ellos y convierte en danza cuando los saca de su comportamiento y ritmo habitual, como cita Barba (1990) citando a Meyerhold. “Un ritmo escénico que libera al actor de la arbitrariedad de su temperamento personal. La esencia del ritmo escénico está en el polo opuesto del ritmo cotidiano. (...) ¿Cuál es el camino que permite al cuerpo alcanzar el máximo de sus posibilidades? El camino de la danza. Porque la danza es el movimiento del cuerpo en la esfera del ritmo. La danza es el cuerpo lo que la música al sentimiento: una forma creada artificialmente sin la ayuda del conocimiento” (p.165).

Los estudios y exploraciones han abordado la relación con la música y el ritmo de distintas maneras, buscando como fin una respuesta o estado físico antes que emocional. Con esta claridad se ha explorado sin música en la búsqueda de reconocer el pulso interior

que nace de la motivación del actor bailarín para el movimiento en el espacio, se ha explorado con distintos ritmos y músicas para el juego del ritmo en el pulso de una música particular, a tiempo, contratiempo, doblando, melódico y armónico, y a la vez esta como atmósfera que genera movimiento. También se han desarrollado estudios con las piezas musicales que más han coincidido con el propósito del estudio durante la exploración, lo que nos ha permitido unificar el pulso y tono colectivo. Posterior a esto, se ha sumado la música para estudios de ballet de Luis Carmona, con el ánimo de dar unidad sonora a la presentación de los estudios como archivo del proyecto, con una música neutral en relación a la composición musical para la obra, y proponer a la vez al elenco con el que se construyen los estudios, apertura a las posibles afectaciones de la nueva música para el estado final de estos.

Así jugar con el ritmo como medio y relación con el tiempo en el que transcurre el movimiento y se construye el trayecto, ya sea por el pulso y ritmo interno o por uno propuesto por una fuente sonora externa. Saber cuándo se está dentro y fuera de un pulso constante, y así hacer uso de manera consciente del patrón rítmico.

Los estudios nos han permitido entonces construir una galería de recurso para la plástica corporal tanto como comportamiento físico del actor bailarín en el teatro físico como en la construcción de una plástica particular que da cuerpo y movimiento a la marioneta como material expresivo para una futura puesta en escena, gracias al diálogo práctico que se dio a partir de los recursos técnicos propuestos

De igual manera nos permiten los estudios el desarrollo de una experiencia metodológica para puesta en escena, que encuentra en el laboratorio un momento

fundamental en el que se reúnen los medios que darán cuerpo a una idea para puesta en escena, y constituyen a la vez un entrenamiento particular para el actor bailarín.

11. ANEXOS

11.1 Estudios

En archivo de video se presenta el resultado de los estudios para plástica corporal.

https://www.youtube.com/watch?v=Qb_9g7TTedI :El pulpo teatro físico (2019, junio 13). Estudios Plástica escénica para puesta en escena.



12. LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Síntesis de conceptos	21
Figura 2. Fotografía: El pulpo teatro físico.....	30
Figura 3. Cuadro: actor bailarín y actor de texto.....	38
Figura 4. Bosquejo: estructura puesta escena.....	40
Figura 5. Bosquejo: el tema de la dramaturgia.....	42
Figura 6. Actor Meyerholdiano. Méyerhold Étide.....	48
Figura 7. Mimo corporal dramático.....	59
Figura 8. Representación líneas.....	61
Figura 9. Segmentación corporal	63
Figura 10. Triple diseño cabeza.....	67
Figura 11. Tipos de triples diseño.....	68
Figura 12. Tipos de Dinamo-ritmos	70
Figura 13. Etienne Decroux	71
Figura 14. Teatro físico y danza teatro	77

13. REFERENCIAS

- Aladro-Vico, D., & Delgado, B. (2013). *El Sueño de Polífilo*. Obtenido de <https://elsuenodepolifilo.wordpress.com/2013/09/16/arte-interdisciplinar-interdisciplinariedad-en-el-arte-un-punto-de-vista/>
- Arte y Formación*. (s.f.). Obtenido de <https://arteformacion.blogspot.com/p/tridimensionalidad.html>
- Barba, E., & Savarese, N. (1990). *El Arte Secreto del Actor*. México: Escenología, A. C.
- Collazos Vidal, A., Montoya Herra, J., & Peralbo Cano, R. (2018). El teatro físico como sistema investigador y educativo en la formación. *Reidocrea*, 124-139.
- Barriga, M. L. (2011). La investigación creación en los trabajos de pre grado y postgrado en educación artística. *El Artista*.
- Collodi, C. (2015). *Pinocho*. Barcelona: Brontes S.L.
- Cuartas, S. M. (2019). Investigación Creación. Un acercamiento a la investigación en Artes.
- Decroux, D. (1994). *Palabras sobre el mimo*. México: El Milagro Consejo Nacional de Cultura y Artes.
- Dennis, A. (2014). *El Cuerpo Elocuente*. España: Fundamentos Colección Arte - Publicaciones de la RESAD.
- Dixon, E. (2018). *El Valor de No Seguir*. Cali: Universidad del Valle - Programa Editorial.
- Faith, D., & Rodero, C. (1999). Matruska muñecas rusas - Danza teatro. *Reseña*.
- Francisco, J., Estela, C., Berlante, D., Carrión, A. P., Sheinin, N., Correa, O., . . . Sagaseta, J. (2009). Presencia de Meyerhold. *Cuaderno de picaedros N. 8*, 1-68.
- Hernández, M. (2012). Hacia una semiótica del teatro gestual. *Pensamiento palabra y obra*, 70-81.
- Lehman, H. T. (2013). *Teatro Posdramático*. Mexico: Paso de Gato.
- Lábatte, B. (2006). Teatro - Danza. *Cuadernos de Picaedro N. 10*, 1-46.

- Lizarraga Gómez, I. (2014). Análisis Comparativo del Mimo Corporal Dramático de Etienne Decroux y el Análisis del Movimiento de Rudolf Laban. *Tesis Doctoral*. Barcelona.
- Meyerhold. (2005). *El actor Sobre la Escena*. México: Col Escenología.
- Meyerhold. (2008). *Meyerhold: Textos Teóricos*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena.
- Meyerhold. (2010). *Lecciones de Dirección Escénica*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Patrice, P. (1988). *Diccionario del Teatro*.
- Patrice, P. (2018). *El Análisis de los Espectáculos*. Argentina: Paídos Comunicación.
- Peña, M. V. (2015). *Raís y Proyección del Pensamiento Corporal*. Quito.
- Picon - Vallin, B. (2001). El Actor Meyerholdiano. *ADE TEATRO*, 49-56.
- Pitt, C. A. (2016). *Dramaturgia de la Dirección Escénica*. México: Paso de Gato.
- Reyes, E. V. (2011). El Cuerpo Poético del Teatro. *Memoria Académica*.
- Ruíz, B. (2018). *El Arte del Actor en el Siglo XX*. Bilbao: Artezblai.
- Schinca, M. (2000). La formación del actor en el teatro del gesto. *Revista de investigación teatral*, 34-41.
- Sierra, S. (2014). Acciones Corporales Dinámicas- Metodología del Movimiento Físico para Intérpretes Inspirada en el Principio de Alteración del Equilibrio. *Tesis Doctoral*. Barcelona.
- Szuchmacher, R. (s.f.). *Notas para El Aprendiz de Director de Teatro y Afines*. México: Paso de Gato.
- Vásquez Rocca, A. (20116). Danza abstracta y psicodramática. *Revista de Arte Año 8*.
- Velásquez, J. (2005). El Teatro Físico en Colombia. *Proyecto de grado*.