



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

FACULTAD DE ARTES

Elementos que conforman el teatro físico:
antes del desarrollo de una técnica.

TESIS

Que para obtener el grado de
Maestro en artes inter y transdisciplinariedad.
Terminal: Creación.

PRESENTA:
David Silva Carreto.

Director de tesis:
Ana Lucía Piñan.

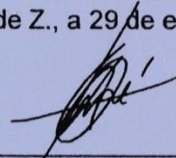
Puebla, Puebla a 31 de enero del 2020.

DRA. NAKÚ MAGDALENA DÍAZ GONZÁLEZ SANTILLÁN
Secretaría de Investigación y Estudios de Posgrado
Facultad de Artes
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
P r e s e n t e

Por este conducto, en calidad de directora de la tesis denominada "Elementos que conforman el teatro físico: antes del desarrollo de una técnica", elaborada por el alumno David Silva Carreto de la MAESTRÍA EN ARTES: INTER Y TRANSDISCIPLINARIEDAD, informo a usted que a mi juicio el trabajo citado cumple con los requisitos técnicos y metodológicos necesarios, por lo que no tengo inconveniente en liberarlo para que continúe con los trámites de titulación que procedan.

Sin otro particular, quedo de usted.

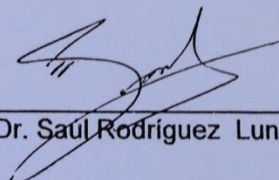
A T E N T A M E N T E
H. Puebla de Z., a 29 de enero del 2020



Mtra. Ana Lucía Piñan Elizondo.
DIRECTORA DE TESIS



ASESORA Dra. Thelma Ramírez Cuervo



LECTOR Dr. Saúl Rodríguez Luna

c.c.p. El Director de la Facultad de Artes, Mtro. Alberto Mendiola Olazagasti
c.c.p. La Coordinadora de la Maestría en Artes: Inter y Transdisciplinarietà, Dra Fuensanta Fernández de Velazco
c.c.p. El alumno (s)

A mis padres David y Chela chula,
por su acompañamiento amor y
dirección, por ser mis ejemplos de
vida y apoyo incondicional.

A mi familia y amigos su cariño y
fraternidad que me motivan a realizar
coas grandes y seguir mejorando como
ser humano.

A mis compañeros de maestría Rocío, Violeta, Cristina,
Israel, Víctor, Pavel, Eduardo y Heriberto por compartir
este viaje y apoyo en cada paso de la maestría,
siempre agradecido con ustedes.

A mi directora de tesis Mtra. Ana Lucía, gracias
por el impulso para crecer y amistad de tanto tiempo,
Dra. Thelma y Dr. Saúl, por su guía y enseñanza
muchas gracias.

A los maestros que me
acompañaron en estos dos
años, gracias por compartir su
conocimiento.

Para el cisne que me cobija bajo sus alas dando refugio y
apoyo a todo lo intentado, por no dejarme caer y seguir
adelante.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1	8
Marco teórico.....	8
1.1 ¿Qué es el teatro físico?.....	8
1.2 Tres definiciones.	12
1.3 ¿Qué elementos integran el teatro físico?.....	14
Capítulo 2	22
Metodología.....	22
2.1 Metodología de investigación / Instrumentos.....	22
Capítulo 3	29
Resultados.....	29
3.1 Entrevistas	29
3.1.1 Maestro Harif Ovalle.	29
3.1.2 Javier Díaz Dalannais	31
3.1.3 Dr. Bernardo Rubinstein.....	37
3.2 Taller-Montaje	50
3.2.1 Antecedente cercano al taller de tesis en Puebla.	50
3.2.2 Autoetnografía / Realización del taller montaje	53
3.2.2.1 Estructura y descripción	55
3.2.3 Libro de Artista.....	67
3.2.4 El montaje. Su descripción.	70
3.2.5 A/r/tografía	73
Capítulo 4	91
Conclusiones.....	91
Referencias	95
Anexo 1	98
Anexo 2 Intento frustrado de taller BUAP	102
Anexo 3 Evidencias de talleres realizados.	105

Introducción

María José Sánchez en su ensayo *La corporalidad de la escena contemporánea* retoma la pregunta en la que Antonin Artaud (1986), en *El teatro y su doble*, se hace respecto a si acaso el ámbito concreto de la escena teatral no es un espacio físico donde el cuerpo, en lugar de la palabra y la psicología, aparece como el medio más preciso para alcanzar sus objetivos” (Sánchez Montes, 2003, p.1), lo que marca la idea principal del uso del cuerpo en la escena contemporánea, más como un vínculo que como un objetivo del trabajo del teatro físico, contemplando una visión alternativa de un montaje donde la corporeidad sea el eje principal de la narrativa, buscando una creación diferente.

La importancia de esta investigación radica en su intención de encontrar los elementos necesarios para el desarrollo de un estilo particular y diferente del teatro que se realiza en Puebla. El Teatro físico es una propuesta en la que se desea indagar a partir de la identificación, desde la propia experiencia, de la necesidad de un intérprete interdisciplinario que permita la creación de puestas escénicas que rompan con la tradicionalidad del trabajo poblano, ya que es en esta ciudad donde radica el deseo personal de crear teatro físico, viendo necesario analizar la distancia que aparece entre la teoría y la práctica respecto a cómo desarrollar un teatro diferente, independientemente de datar el año de su aparición, que se define como teatro físico.

El avance de la teoría teatral y escénica está muy adelantada en otras latitudes del mundo, en Puebla que es donde se realizará el presente estudio, el teatro físico apenas está incursionando

en este lugar, por lo que la importancia de llevar a cabo esta investigación, permitirá establecer las bases para el entrenamiento o técnica de futuros intérpretes de esta propuesta.

La evolución de la actividad escénica ha llevado a la interdisciplinariedad de los intérpretes, ya no basta con que canten, actúen, hagan pantomima, circo o toquen un instrumento de manera independiente. Se vuelven necesarias, para ciertas producciones, personas que puedan hacer más de una actividad escénica. Esta evolución requiere de intérpretes que dejen de ser simples ejecutantes, demandando que un solo individuo pueda hacer dos o más actividades y que permitan con esto la creación de proyectos escénicos más interesantes y atractivos para el espectador. Para esto es necesario hacer un cambio en la estructura de trabajo con los intérpretes y la visión creativa que busca un verdadero teatro contemporáneo, para lograr que sea el cuerpo el que hable en escena y sea el transmisor de la teatralidad.

Como menciona Humberto Eco en *Apocalípticos e integrados*:

Toda modificación de los instrumentos culturales, en la historia de la humanidad, se presenta como una profunda puesta en crisis del "modelo cultural" precedente; y no manifiesta su alcance real si no se considera que los nuevos instrumentos operarán en el contexto de una humanidad profundamente modificada. (Eco, 1984, p.39)

Es en este avanzar de modelos culturales que en la búsqueda de nuevas propuestas escénicas de hoy en día, ya no se ve una clara diferencia entre el teatro y la danza, por ejemplo, a lo que se suma el uso de la tecnología como un actor más dentro de la escena, como parte de la competencia para logra una mayor audiencia contra la cantidad de información y actividades visuales que están al alcance con el internet, considerando que el uso cotidiano de la computadora

y el teléfono móvil, con sus aplicaciones, hacen que el espectador tenga acceso a obras de distinta naturaleza espacio-temporal e incidiendo en los públicos y en las mismas búsquedas creativas.

Pese a la consciencia de lo anterior y sin restar importancia a lo dicho, esta tesis se enfoca más en el actor y su importancia en la escena, tratando de validar una postura más cercana a la citada por Yoall Morales en su texto *Investigación en el Teatro Físico* en la que

El actor trabaja con su corporalidad, cada parte de su cuerpo, buscando siempre la superación y el perfeccionamiento de todos sus elementos para lograr la convención con el público, de que el único elemento necesario para la escena es el actor. (Uribe, 2012, p.4)

Esta nueva propuesta parece permitir la creación de un nuevo híbrido físico técnico, donde el cuerpo entrenado permite un trabajo diferente a lo tradicionalmente realizado, es decir; para teatro actores; para danza, bailarines; para pantomima, mimos; para circo, cirqueros y así, un especialista para cada actividad. Pero ¿Qué pasa si se crea una obra donde una sola persona tenga la necesidad de actuar, cantar, bailar, hacer malabares u otra actividad por la necesidad del montaje o del personaje? ¿Qué tipo de aptitudes se requiere para una obra así? De estos cuestionamientos se desprende la pregunta de investigación central de la presente tesis: *¿Qué elementos físico técnicos requieren tener los intérpretes para lograr la creación de un montaje de teatro físico?* Pensando en que el texto dicho en palabra del actor se ponga en un segundo término de importancia teatral y sea el cuerpo el que lleve la narrativa de la historia.

Esta propuesta de montaje donde el cuerpo es el eje conductor de la historia, buscará no centralizarse en torno al texto, pues como comenta Pável Machotka en su ponencia *El estilo del arte*, “la búsqueda de solución del personaje viene representada por la acción, nunca por la

palabra” (Machotka, 2015, p.34), de aquí que la obra, pensada desde el *teatro físico* como estilo, requiere de una propuesta en donde la kinestésia corporal lleve el mando de la obra (danza, pantomima, circo), dejando como un recurso secundario a la voz en la búsqueda de que el espectador tenga un modo diferentes de percibir la obra creada. Bajo estos parámetros, se trata de pensar no solo en la composición escénica sino también en la semiótica, donde el espectador tenga también una participación dentro de la representación como comenta Robert Hans Jauss, quien, aunque desde la literatura y llevando sus palabras a la escena, “considera necesario orientar los estudios literarios hacia una nueva estética que atienda a la función social de la literatura, no ya desde la perspectiva del autor o de la obra, sino de la del público o del lector” (1967, en Machotka, 2015)

Es por eso que el teatro físico, busca ser la propuesta que libere al intérprete del texto, pues la acción es anterior a la palabra y es la acción la que guía el interés del personaje. Al quitarle la voz, dejamos que se comunique por medio de sus habilidades físicas. Así, en este planteamiento, el espectador también desarrollará un discurso propio con base a su experiencia y relación con la obra, a partir de la observación y vivencia de la kinestésia del o los intérpretes, es decir, la persona puede crear sus propias opiniones o ideas desde su experiencia de vida y aportar su propia versión e interpretación de lo que observa. El texto corporal manejará entonces un subtexto que se abordará no sólo desde los actores, sino también desde el espectador al ser partícipe, al mirar la obra, Jacques Ranciere menciona que

Las prácticas artísticas son "maneras de hacer" que intervienen en la distribución general de la maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad podrá acceder a una lectura bidireccional al entender los subtextos de

la escena, basados en su actividad cultural e histórica de su existencia, volviéndolo activo y no pasivo con su participación. (Ranciere, 2015, p.4)

Aspirando a lo anterior, la puesta en escena tendría que sustentarse en el cuerpo, la imagen y la palabra, en este orden para lograr el cambio respecto de la propuesta teatral tradicional, donde el orden que rige es el texto, después la voz y la palabra, estando la voz, según el teatro occidental, implícita en el cuerpo. Es a partir de creadores como Artaud, Barba, Brook, que el teatro occidental empieza a incluir también acciones del teatro oriental como la danza ritual, la energía y espiritualidad dentro de las propuestas escénicas.

Toda obra escénica, como es sabido, se compone por espacio, tiempo y ritmo, es decir un lugar donde se presenta la obra, una duración y el fluir de la energía dentro de la misma, todo esto habitado por uno o varios cuerpos que permiten la representación, siendo el elemento principal para que se dé la escenificación, pero como toda herramienta debe de estar aceiteada, preparada y calibrada para que funcione de manera óptima, pues como comenta David Le Bretón:

Del cuerpo nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y colectiva. Es el eje de la relación con el mundo, el lugar y tiempo en que la existencia se hace carne a través de la mirada singular de un actor. (Le Bretón, 1992, p.7)

Por lo tanto, si es del cuerpo del actor de donde parten las significaciones, y las prácticas artísticas son maneras de hacer, y es la acción y no la palabra la que define su razón en el escenario, es la corporalidad del intérprete el medio ideal para la escenificación, el problema pareciera ser tener personas preparadas para hacer una puesta teatral contemporánea en que el cuerpo, la semiótica y las relaciones de espacio sean los elementos empleados de manera

consciente, para lograr una puesta de teatro físico, apareciendo con esto el **objetivo general** de la presente investigación: *Investigar los elementos corporales necesarios para el entrenamiento del teatro físico a partir de la creación de la obra “Arrancados”, desprendida de un taller montaje como vehículo para la misma*, como posibles ejes para el desarrollo de una técnica individual de formación. En este punto es importante señalar que, si bien el desarrollar dicha técnica individual es uno de los principales intereses de quien realiza esta investigación, su estructuración queda fuera de la presente investigación, sirviendo únicamente como clarificación de la futura línea de investigación.

Para lograr tal aproximación, se proponen los siguientes **objetivos específicos** dentro del taller montaje mencionado:

- a) Explorar la respiración para detectar la relación entre la emoción, velocidad del movimiento y su uso en la voz.
- b) Analizar la estructura corporal y su relación en el espacio, escena, para entender su uso interpretativo.
- c) Estudiar la velocidad de la acción en relación a la dramaturgia del movimiento.

Con todo lo anterior, se espera comprobar que *la respiración, la velocidad de la acción y la estructura corporal en relación al espacio escénico, son los factores decisivos en el entrenamiento y puesta en escena de una propuesta de teatro físico.*

Para lograr un mejor entendimiento de lo que es el teatro físico, se abordará a partir de tres definiciones que exponen sus propias palabras el concepto de teatro físico, con la finalidad de establecer una base.

La metodología parte de un paradigma cualitativo donde se inserta la investigación participativa y se entrelaza con la investigación por medio de la Artografía¹.

¹ Se profundiza en el apartado de metodología.

Capítulo 1 Marco teórico

1.1 ¿Qué es el teatro físico?

Si bien se entiende que el cuerpo es el eje conductor del trabajo escénico y es necesaria su presencia física para hacer teatro, algunos intérpretes y directores teatrales tomando este razonamiento hacen la afirmación de que todo teatro es físico.

Así que para hablar de lo que significa el teatro físico hay que cambiar la perspectiva y analizarlo desde un punto de vista diferente, por lo menos para los fines de la presente propuesta. Para esto hay que diferenciar el teatro occidental del oriental, pensando que el primero es el estilo de teatro que se hace en nuestra cultura, y su principal característica es la voz como eje conductor de la historia que se representa, quedando la conciencia del cuerpo, el gesto y la danza en un segundo lugar como elementos que conforman la técnica interpretativa actoral. Por otro lado, el segundo, el teatro oriental, ocurre de manera contraria, el gesto, el cuerpo y la danza son el eje conductor de la historia, y la voz, aunque se mantiene presente, ésta en un segundo plano.

Esta propuesta de teatro físico, busca retomar elementos del teatro oriental y poner de una manera consiente el cuerpo, con todos sus elementos, dejando a la voz en un segundo plano como elemento usado para interpretar.

Se puede pensar en esta nueva propuesta como un híbrido necesario que replantea la puesta en escena contemporánea, tal y como lo menciona Bernardo Rubinstein en su tesis doctoral *La magia de lo insólito en el Homo escénicus de Nexcuitilli, una exploración del teatro físico mexicano a principios del siglo XXI* sobre el teatro físico:

El teatro es un arte efímero, en él no existen dos representaciones idénticas. Aunque el intérprete es en general el centro de atención, hoy son cada vez más los recursos tecnológicos que suplen la presencia humana, como sucede en el resto de las áreas tecnificadas de la sociedad. A su vez, han aumentado las exigencias de quienes se suben al escenario: actores, bailarines, cantantes y acróbatas requieren de un adiestramiento y capacitación cada vez más extenso. No es suficiente con ser un especialista de la voz, el cuerpo o las emociones por separado, hoy el escenario requiere de un ser experto de múltiples disciplinas. A esta nueva exigencia multifacética he decidido llamarle “Homo Escénicus”. (Rubinstein, 2018, p.13)

Esta es la interdisciplinariedad escénica que hoy en día es requerida para una creación, con intérpretes preparados y con conocimiento en más de una disciplina, que permitan obras contemporáneas pensadas para un público nuevo, partiendo de que, como el mismo autor menciona,

Nuestra cultura hoy está fragmentada, desterritorializada y fuera de su contexto temporal. Los estudiosos y creativos de la teatralidad se ven obligados a replantear la forma en que la gente observa, se comunica y digiere la información, más allá del intento de comprender cómo piensa y entiende, para ofrecer nuevos productos escénicos de acuerdo con las necesidades contemporáneas. De allí propuestas híbridas que se ubican en la frontera entre mundos reales y virtuales, en la dilución entre realidad y ficción, presente y pasado, entre naciones que diluyen sus respectivas costumbres y tradiciones, para dar paso a una aldea global, transcultural, unificadora y atemporal. (Rubinstein, 2018, p.117)

Encontrar una definición que permita explicar de manera clara y concisa en qué consiste el teatro físico es algo complejo, debido al tipo de propuesta que como explicaba Ferrandis, en su módulo de teatro físico en la Universidad Veracruzana, no pertenece a algún género específico:

El teatro físico es tan ecléctico que no pertenece a un género u otro, sino son los géneros los que se apropian de su nombre. En ocasiones sus montajes son presentados como performance por su mestizaje artístico. Las coreografías del teatro físico dibujan una estética que se aleja en ocasiones de la danza y del teatro tradicional. Sus acciones exploran la relación del personaje con aquello que le afecta, sus estados, sus sentimientos, sus pasiones, sus ideas a través de la investigación de gestos, actitudes y acciones. (Ferrandis, 2017, pp.2-3)

La propuesta de teatro físico permite abordar el escenario desde una perspectiva actoral diferente e innovadora. Si bien es sabido que el teatro es acción y no texto, son pocas las personas que lo abordan desde esta perspectiva, como comenta Lecoq en su libro *El cuerpo poético*: “El movimiento expresado por medio del cuerpo humano, es nuestra guía permanente en este viaje de la vida al teatro” (2003, p.52). Esta propuesta invita a la búsqueda de una nueva gestualidad corporal que permita renovar los movimientos, y promoviendo la creación interdisciplinaria.

Así como Bernardo Rubinstein explica que “no es suficiente ser un especialista en la voz, el cuerpo o las emociones por separado [porque] hoy el escenario requiere un experto de múltiples disciplinas”. (Bernardo, 2018, p.13), la búsqueda e innovación de esta nueva propuesta teatral, requiere desarrollar nuevas acciones en el proceso formativo y creativo del intérprete, por lo tanto la formación de este nuevo tipo de bailarines-actores requiere un conocimiento de las acciones físicas que imperan en su cuerpo para abordar de un modo distinto la escena y texto de

la obra, profundización a la que se aspira conforme se avance en la preparación de los integrantes del proyecto.

Peter Brook², por su parte, insiste que el mejor teatro es el físico, el que ocurre a través del cuerpo, el que privilegia el impulso somático por encima del cerebral en el proceso creativo, para esto se tiene que tener una conciencia clara sobre la respiración y la relación con las emociones, la dinámica del movimiento y sus motores, desplazamientos en el espacio y la relación del cuerpo con otros cuerpos, reiterando que lo que busca el teatro físico es dejar que el cuerpo y su gestualidad lleven el hilo conductor de la historia, dejando a la palabra en un segundo plano, pero no olvidada.

Para poder llegar a esto retomamos lo que Lecoq dice sobre la preparación corporal, aquella que “no aspira a alcanzar un modelo corporal, ni a imponer formas teatrales preexistentes. [Aquella que] debe de ayudar a cada uno a alcanzar la plenitud del movimiento justo” (Lecoq, 2003, p.14). Esta consciencia es la que permitirá lograr un cuerpo apto para el montaje, pensando en que un cuerpo entrenado no es lo mismo que un cuerpo amaestrado y planteando el presente proceso de investigación como pretexto para encontrar los elementos que integran este tipo de obras, partiendo de retos para el desarrollo corporal del actor que se inserta en propuestas donde es justamente la corporeidad más importante que la voz, en las que se busca eliminar los clichés para desarrollar movimientos propios y consientes no prefabricados, pero sí puestos al servicio del mejor desarrollo del teatro físico, considerando entonces que cada obra ha de tener su propia esencia corporal.

² Comentado durante un taller.

1.2 Tres definiciones.

Como en el taller de teatro físico con Bernardo Rubinstein (2004-2005) se comentó, que, hablar de teatro físico, es una manera de nombrar lo innombrable, un modo de ponerle nombre a algo nuevo que cada persona, en diferentes partes del mundo, mencionaba diferente. Considerando que esta propuesta escénica es relativamente nueva y existe poca investigación y/o documentación acerca de este tema, lo que hace difícil llegar a una definición establecida, se parte de algunos investigadores que han sugerido o mencionado conceptos que permiten un acercamiento a entender el teatro físico, exponiendo a continuación los que parecen más relevantes y/o más comunes:

- El Teatro Físico apela a la capacidad expresiva del cuerpo como herramienta de comunicación. ¿Esto qué es? Tú puedes expresar soledad, alegría, y muchos sentimientos sin tener que hacer alusión y expresarle realmente el sentimiento. Nosotros le llamamos a esto: ‘ilustrar’ (Reza en Fierro, 2016). Las disciplinas que se centran en la expresión corporal son variadas, por ello las técnicas de las que se vale el Teatro Físico son igual de diversas. De esta manera, la danza, la acrobacia, la pantomima, la ópera y el circo tienen lugar dentro de este arte teatral. (Fierro, 2016)
- El Teatro Físico (TF) es un término flexible que normalmente describe piezas teatrales que exploran y ponen de relieve los aspectos físicos como principal base del trabajo. Sus técnicas se pueden aplicar a una variedad de diferentes estilos y presentaciones escénicas. Casi siempre se utiliza el nombre de teatro físico para referirse a las actuaciones que se basan en algún tipo de entrenamiento físico extenso y riguroso. Hoy en día el TF se ha convertido en una frase comodín que engloba muchas disciplinas escénicas. Toda puesta en escena basada en el movimiento principalmente se acoge bajo el amplio paraguas de

este término. Quiere decirse, que se encuentran fuera del “teatro tradicional”. Por este motivo, es fácil que el TF pueda ir acompañado de danza-teatro, acrobacia, circo, payaso, lucha escénica, máscara, pantomima y mimo, pues como se ha descrito en su historiografía, su árbol genealógico anexa muchas familias con lo que el linaje que corre por su sangre es muy rico. (Domingo, 2014)

- El teatro físico es todo aquel cuyo principal medio de creación y expresión es el cuerpo, en lugar de la mente. Lo anterior no significa que el teatro físico rechace los procesos intelectuales ni los guiones, sino que estos elementos son recogidos para ser expresados predominantemente a través del cuerpo. Sus intérpretes pueden ser tanto actores como bailarines.
- Al ser una forma de teatro menos literal, potencia la imaginación y capacidad de sugestión del espectador. El teatro físico suele considerarse un teatro experimental, opuesto al naturalismo y el realismo, que busca generar experiencias más visuales, sensoriales y viscerales en el espectador. El teatro físico no corresponde a un único estilo que pueda caracterizarse, sino a una diversidad de trabajos, que comúnmente comparten ciertos puntos en común: (Wikipedia, 2018)

El énfasis en el actor como creador, en lugar del actor como intérprete.

El proceso de creación es un trabajo colaborativo.

El proceso de práctica es somático.

La relación escenario-espectador es abierta.

La vivencia del medio teatral es primordial.

1.3 ¿Qué elementos integran el teatro físico?

La base fundamental del teatro físico es el cuerpo, es el elemento primigenio de la escena; pero no un cuerpo vacío sino presente y consiente de la acción física que realiza, consiente del espacio y los integrantes con los que interactúa, la pregunta parecería ser, para justificar de alguna manera su razón de ser, por qué pensar en el cuerpo como el eje central de esta propuesta. Marcel Mauss ayuda a responder diciendo que “el cuerpo es el primer y el más natural instrumento del hombre. O, más exactamente, sin hablar de instrumento, el cuerpo es el primer y más natural objeto técnico y, al mismo tiempo, medio técnico del hombre” (Marcel, 2001, p.95).

El teatro físico busca un medio diferente para poder hacerse presente en la escena, es poner la corporalidad antes que la voz para que pueda tener presencia de una conciencia y motor diferente al de la palabra hablada y así permitir una propuesta que permita desarrollar un teatro contemporáneo diferente al tradicional.

Para esto es necesario desarrollar un proceso técnico corporal que permita al intérprete lograr aptitudes que lo vuelvan hábil en múltiples disciplinas y que le permitan desarrollar a una sola persona diversas actividades escénicas. Hablamos aquí de técnicas extracotidianas, aquellas definidas como

un conjunto de técnicas muy distintas entre sí, que están determinadas con funciones generalmente públicas, en el campo de la religión, de la magia y de los “poderes”, o funcionales como la de los brujos, sacerdote, chamán, pero también actor, orador o danzante: Para estas técnicas se requiere de un aprendizaje más o menos formal, a menudo prolongado o realizado durante un periodo determinado; influyen en el estatus

de quien las practica, generalmente proporcionándoles un poder social, que puede ser imaginario o real. (Volli, 2001, pp.83, 84)

Si a partir de estas, se le permite al cuerpo interactuar en base a movimientos predeterminados dependiendo de la actividad a realizar, así como se entrenaba al soldado, al tejedor, herrero, músico, bailarín, etcétera, el intérprete de teatro físico deberá desarrollar una técnica que le permita ser un actor integral donde pueda hacer uso consiente de su cuerpo, emociones, y su voz.

Pensemos entonces que, desde la visión de Volli, los entrenamientos estaban destinados a ser usados dependiendo de una actividad específica para desarrollarla de la mejor manera posible, buscando los elementos técnicos adecuados para su mejor eficacia al realizarse. Respecto de estos elementos técnicos, y para entender que la técnica se desarrolla dependiendo de la época y tiempo de cada periodo histórico, seguimos Guillo Dorfles en su ensayo *Valor del medio expresivo*:

Al decir “técnico” no quiero referirme al “mejoramiento de los conocimientos científicos” o mayor experiencia en el empleo de la geometría, sino de modo concreto, al hecho de que, según la época considerada, nos enfrentamos a condiciones particulares de existencialidad (a las que desde luego es posible atribuir razones éticas y sociales, científicas y religiosas) que han hecho indispensable la formación y evolución de una técnica particular” (Dorfles, 2001, pp.294-295).

Cada momento del arte dentro de la historia evoluciona dependiendo de la necesidad técnica para lograr la expresividad requerida, no es lo mismo el teatro, música o danza de la edad media, que los del renacimiento. Tanto la tecnología -escénica-, como las necesidades expresivas han cambiado y particularmente a gran velocidad en nuestros días, es por eso la necesidad de buscar los elementos de una técnica que responda a nuevas y más complejas características.

En el teatro físico, siguiendo a Dorflès (2001), el factor técnico que asume la categoría de un medio expresivo es el cuerpo, siendo ya el responsable de detonar la actividad escénica de la obra, es decir, si bien el actor presente en el escenario ya tiene una actividad física que con su sola presencia se nota, para este tipo de propuesta el cuerpo se manifestará con otra consciencia escénica para que sea su expresividad corporal la que lleve la historia de la obra, siguiendo a Artaud en su reclamo respecto a

cómo es posible que el teatro tal y como se le conoce en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya menoscabado todo aquello que es propio de lo teatral, es decir, todo lo que no puede expresarse a través de palabras o, si se pretende, todo o que no cabe en el diálogo y aun en el diálogo mismo, como pasible de ser sonorizado expresivamente en escena y las “exigencias” de tal proceso. (Artaud, 2009, p.37).

Desde este autor, no se debería de concentrar el teatro en la voz ni considerar no teatral a la puesta en escena sin voz, siendo este planteamiento lo que anima a buscar una propuesta que involucre las características del teatro oriental como sería la danza, la expresividad física, la mímica, la acrobacia, la conciencia del cuerpo y la semiótica (que también forman parte del trabajo escénico), para ofrecer al espectador una propuesta que involucre sus sentidos. Consideramos que, para que esto pueda suceder, el intérprete también debe de usar la totalidad de su expresividad para poder afectar a las personas que acuden a esa presentación, y alejarnos de la aparentemente única posibilidad de que

nuestro teatro atrapado en un ejercicio meramente verbal, [ignore] lo que debe de sustentarlos escénicamente, aquello que sucede en escena, todo cuanto ese aire escénico

mensura, circunscribe y toma cuerpo en el espacio; movimientos, formas, colores, vibraciones, actitudes, gritos. (Artaud, 2009, p.56).

Para lograr esto es necesario que las personas que sean intérpretes de teatro físico (o por lo menos esta es la apuesta), desarrollen un entrenamiento diferente al tradicional, uno que los dote de una conciencia personal de su cuerpo verdaderamente profunda y potencialice su interrelación con el espacio y la escena. Frente a esto, el desarrollo de su preparación partiría de reconocer de manera consiente qué otras formas hay para expresarse además de la voz, entender qué tipo de presencia física escénica es necesaria y qué elementos incorporar para comunicar la historia de la obra al espectador mediante la corporalidad del personaje, y para acercarnos a esta posibilidad Jaques Dropsy en su texto *El organismo en movimiento: expresiones y relaciones*, sugiere algunas pistas:

Junto a nuestra presencia en el mundo debemos hacer frente a la necesidad de una presencia consiente de nosotros mismos, de una audición tal que nos permita reconocer al instante en que el instrumento deja de ser preciso, para poder afinarlo de nuevo. A más de un ojo vuelto hacia el exterior, nos hace falta otro vuelto hacia dentro... En el centro del cuerpo se haya el mejor lugar posible donde ubicar nuestra conciencia de nosotros mismos. De ahí nuestra atención puede percibir al organismo íntegro, y nuestra voluntad es capaz de coordinar todos nuestros miembros en una acción unificada. (Dropsy, 2001, pp. 382-383).

Esto nos lleva a percibir la interpretación como un elemento con nuevas posibilidades y cualidades expresivas, lo que también nos regresa a la necesidad de personas con un entrenamiento formativo e integral para este estilo de puesta en escena, capaces de desarrollar

una conciencia clara del gesto, el movimiento, la respiración y su relación con el espacio, para poder darle un protagonismo al cuerpo, parecido al que menciona Lecoq cuando dice que se trata de

buscar un nuevo teatro de creación, portador de lenguajes en que esté presente el juego físico del actor... El dominio técnico de todos los movimientos acrobáticos, caídas y saltos, malabarismo y luchas, tienen un único objetivo; dar al actor una mayor libertad de actuación. (Lecoq, 2003, p.34)

Este entrenamiento debe también estar enfocado a despertar la curiosidad de las personas en la formación y capacitación constante, que se descubran también como creadores. Siguiendo a Rubinstein,

el entrenamiento debe de estimular al cuerpo, la imaginación, la sensibilidad y los sentidos para cruzar umbrales y habitar espacios desconocidos. La sorpresa es elemento fundamental, punto paradigmático del entrenamiento. Se deben correr riesgos y trasponer al cuerpo hasta extralimitarlo. En estados de mayor cansancio, cuando se le exige al cuerpo superar el agotamiento, se logran los mejores periodos de concentración, creatividad y sanación personal. (Rubinstein, 2018, p.102)

Esta tesis busca encontrar los elementos que ayuden a formar a un nuevo intérprete escénico, hacerlo consciente de sus capacidades interpretativas usando elementos diferentes a la voz, incorporando elementos como la respiración, la conciencia corporal, la cinética del movimiento (impulsos, caídas, recuperaciones, velocidad), todo esto en la búsqueda de que como dice Lecoq, “la preparación corporal no aspire a alcanzar un modelo corporal, ni a imponer formas teatrales preexistentes, sino que ayude a cada uno a alcanzar la plenitud del movimiento justo” (Lecoq,

2003, p.104), pues la intención es desarrollar un movimiento que no sea mecánico, sino que sea un gesto justificado, que realmente aporte a la interpretación.

Tampoco se trata de llenar de gesto o puro movimiento la obra, la palabra es importante pero no esencial, es parte de la expresividad y no es olvidada, busca darle soporte en el movimiento, que la palabra no salga por sí sola, sino justificarla y apoyarla, en caso de ser necesario, con la acción física del cuerpo, con el movimiento puede ser lanzado un sonido, una palabra, una frase, una secuencia poética o un texto dramático (Lecoq, 2003).

Para lograr esto es necesario pensar en la interpretación como un todo conformado por diversos elementos, y estos elementos se dan de manera física en el cuerpo, las emociones son estados de ánimo que reaccionan a acciones externas y afectan a las personas, esto se ve reflejado en la respiración, la tensión muscular, la postura del cuerpo y la velocidad de los movimientos. Si nos concentramos en esas acciones físicas y los elementos que conforman el movimiento se puede recrear una interpretación física que permita el desarrollo interpretativo para el teatro físico, dando así a estos nuevos intérpretes herramientas que les permitan abordar un teatro contemporáneo.

Para cerrar el apartado teórico de la presente tesis y a partir de entrevistas realizadas a expertos del tema, cómo parte de una investigación y primera aproximación teórica (según se detalla en el apartado de *Metodología* y cuyas transcripciones completas se pueden consultar como parte de los *Resultados*), se presentan posibles acercamientos a una definición(es) del teatro físico que, conscientes de su complejidad y constante mutación, aparecen como determinantes para un completo entendimiento del tema.

El teatro físico parte de una fisicalidad del intérprete o actor, sin que el teatro físico sea lo mismo que la danza teatro, es decir, el movimiento es importante, pero el texto no se olvida, se aleja uno de la tiranía del texto-centrismo (Harif, 2019), se valora el discurso del cuerpo con relación a otros sistemas de significación, se pondera la acción del aspecto físico al servicio de la expresión, se destaca la dramaturgia del actor bailarín.

El teatro físico mira al pasado al tomar técnicas del medio oriente buscando una nueva propuesta, no solo la voz como un elemento narrativo, sino involucrar movimientos y energía que complementen o sustituyan el texto como guía de la obra. Se trata de tomar la situación el movimiento para llegar a ser conscientes del el cuerpo y sus articulaciones, que son las que permiten la movilidad, siendo lo que rige la historia y permitiendo un proceso creativo diferente al teatro occidental, que está sometido al texto.

Bernardo Rubinstein crea el concepto del *Homo Escénicus*, entendido como este personaje que trabaja a partir de la emoción y desde ella desarrolla diferentes capacidades para estar en el escenario, ya no es un especialista en una sola disciplina, sino que es este *Homo Escénicus*, que busca una mayor cantidad de recursos para estar presente en la escena, lo cual subraya la importancia de entrenamiento físico del actor, para poder tener varias habilidades que permitan abordar la escena de una manera diferente y con mayor impacto al narrar su historia.

Una ventaja que se ve en el teatro físico frente al tradicional, es que puede crear espacios escénicos no convencionales, es decir, se puede abordar en cualquier lugar una presentación de esta propuesta, sin depender de las luces, el equipo o la tecnología, depende de cada creador dónde y cómo quiera desarrollar su trabajo.

Algo en lo que coinciden los autores, aparte de que el cuerpo es el centro de atención, entrenamiento y recurso para el discurso escénico, es que no existe una técnica “única” o “específica” de teatro físico, cada compañía, director o creador, trabaja de manera diferente su proceso de creación, siendo la *improvisación* un eje central para el desarrollo de la historia por medio de la fisicalidad, rompiendo con las técnicas tradicionales de entrenamiento y trabajando en equipo.

Otro elemento de coincidencia es que, dentro de esta propuesta escénica no solo se necesita de la parte física, sino también de la emotiva, pues al establecer una dramaturgia, la emoción no puede quedar por fuera. Esto da pauta para establecer que si la fisicalidad es importante en el entrenamiento del actor, y la emotividad no puede ser relegada, el taller montaje y cada técnica particular de entrenamiento para teatro físico, deberá de establecer los elementos físico-emotivos para definir un proceso que permita desarrollar más habilidades en los intérpretes.

Si la fisicalidad, desde el punto de esta tesis, abarca el movimiento y sus elementos, la emotividad en relación a la respiración conectada con la voz, la relación de un cuerpo con otro y su relación con el espacio, podemos establecer los elementos para la investigación que se definen en el taller montaje como parte activa de la formación del intérprete de teatro físico.

Capítulo 2 Metodología

2.1 Metodología de investigación / Instrumentos

La presente investigación se desarrolla dentro de un contexto interdisciplinario, considerando de que inicio esa es la naturaleza del Teatro Físico, sin embargo, pone también a prueba su capacidad de acceder a un universo transdisciplinario al recurrir a diferentes técnicas de investigación que, finalmente, son puestas en relación.

Si bien es cierto que todas las técnicas que se mencionan a lo largo de este apartado se enmarcan bajo el ya viejo paradigma de la Investigación cualitativa, se genera un entramado en los ejes conductores tanto de la investigación en ciencias sociales como de la Investigación artística (y sus instrumentos) que permite ampliar la visión metodológica hasta lo inter y transdisciplinario.

Desde las Ciencias Sociales se parte de una investigación documental que permite situar el estado del Teatro Físico desde el aparato conceptual. En esta misma línea, como técnica básica de la investigación cualitativa se hace uso de entrevistas a especialistas del tema. Estas entrevistas tienen dos objetivos principales: por un lado pretenden completar la falta de documentación teórica al respecto y por otro, ofrecer una primera aproximación a los elementos factibles de investigación y visibilización como sustantivos en el Teatro Físico, tanto a nivel de creación como de entrenamiento.

El aparato práctico de la presente investigación transita por técnicas un tanto más diversas. Al plantear como objetivo general la creación de una obra escénica que se construye a

partir de un taller encaminado al entrenamiento, se abren las siguientes posibilidades metodológicas.

De la investigación cualitativa en Ciencias Sociales, se parte de la Investigación Acción, específicamente de aquella llamada participativa (IAP), que como técnica básica de investigación cualitativa “no pretende la búsqueda de leyes que den cuenta de la realidad social, sino que busca el sentido de la acción”. (Cualitativa, S.F, pág. 1) Esto nos permitirá ser un observador activo que busca, no solo estar en la observación, sino estando dentro de la acción entender mejor el proceso creativo y poder obtener nuestras propias conclusiones a partir de la experiencia adquirida durante la investigación. De las ventajas más claras que ofrece la observación participante es que “ver el comportamiento, actitudes, emociones, expresiones, relaciones sociales en continua interacción y el contexto en el que se producen” (Cualitativa, S.F, p.6), elementos todos, implicados en el Teatro Físico, logrando que el investigador no se vea como un personaje aislado sino como parte del proceso de investigación, convirtiendo a todas las personas participantes en sujetos investigadores con mayor confianza en la actividad, permitiendo que sus actitudes junto con las acciones sean lo más naturales, pues el investigador es parte del entorno y permite el tránsito de “objeto” de estudio a sujetos protagonistas de la investigación.

La importancia de la opinión de los participantes es vital en la investigación, ya que son ellos los que experimentarán el proceso del movimiento y su opinión es importante, pues su experiencia en la investigación es la fuente primaria de información, así es como

el porqué de la investigación, no radica solo en la creación de conocimiento, sino que este se convierte en un medio para acceder al fin que es la transformación de la situación social estudiada... En la IAP el rol del investigador tiende a difuminarse

adquiriendo mayor protagonismo en el proceso la persona investigada, con su participación en varias, o idealmente, en todas las etapas de investigación (diseño, recogida de análisis...) (Participativa, S.F., pp.5,6)

A partir de las cinco etapas de la IAP, propuestas por Joel Martí (2002. citado en IAP, S.F.), pero con la libertad que permite la Investigación indisciplinada que se desprende de Investigación artística, aparece un proceso de investigación que se acerca a las propuestas, dejando ver entre ellas los instrumentos que se describen un poco más adelante:

- Etapa de pre-investigación, donde se detectarán la síntomas y se plantea la investigación / **Investigación documental.**
- Etapa de diagnóstico, en la cual se plantea un acercamiento a la problemática a partir de la documentación existente y de entrevistas a los actores implicados / **Entrevista a especialistas y Taller antecedente en Cuba.**
- Etapa de programación, que se plantea como un proceso de apertura a los diferentes puntos de vista utilizando técnicas cualitativas y participativas / **Taller-montaje, Autoetnografía y a/r/tografía.**
- Conclusión y propuestas donde se construye el programa integral de acción y un informe final. En esta fase también se pueden dar los procesos de devolución de resultados y la divulgación de los mismos en ámbitos académicos y no académicos / **Taller-montaje hacia la estructuración y documentación de la Tesis presentada.**

- Etapa de post-investigación donde se pone en práctica el plan integral de acción y se realiza una evaluación en la que se puede detectar nuevos síntomas que nos lleven a un nuevo proceso de IAP / **Estructuración y puesta en práctica de una técnica particular de entrenamiento y creación de Teatro Físico** (volviendo a recalcar aquí que esta etapa queda fuera de los alcances del presente proceso)

Dentro de este proceso, entonces, se realizaron entrevistas a artistas e investigadores dedicados específicamente al Teatro Físico que, además de contribuir a la claridad del apartado teórico y conceptual de la investigación, permitieron desarrollar y trabajar con ciertos parámetros dentro del taller-montaje de investigación. Su conocimiento permitirá tener en cuenta otras propuestas o ideas de la concepción y desarrollo del teatro físico, lo cual permitirá ampliar o acotar la tesis en la que se está trabajando.

No aparece su participación por orden de importancia sino en base al orden en que se realizó la entrevista: Harif Ovalle, Javier Díaz Dalannais y Bernardo Rubinstein.

La primera entrevista que se realizó, fue con el maestro Harif Ovalle, debido a su tiempo y ocupaciones, pidió que se le enviara el cuestionario para que lo leyese y posteriormente, él regresó el cuestionario respondido.

Con Javier Díaz Delannais, aprovechamos su visita a Puebla donde vino a dar un taller de Teatro Físico, pudiendo ser observador también de parte de su taller y de una presentación que él denominó como danza teatro.

La entrevista con el Dr. Bernardo Rubinstein, se realizó por medio de WhatsApp, enviándole el cuestionario. Se pensó de esta manera para dejar que contestara y expusiera sin interrupción,

con el objetivo de dejar que diera su punto personal sobre el tema del teatro físico. Si bien se le visitó antes de utilizar esta estrategia, la plática llevaba por rumbos diferentes, como ocurrió con Javier, donde el cuestionario dejaba de funcionar y pasaba a segundo término.

El prototipo de entrevista utilizada fue el siguiente:

1. Platícanos un poco de ti, experiencia y formación artística.
2. ¿Qué es para ti el teatro físico?
3. ¿Quiénes son los primeros en hacer teatro físico o crear una técnica?
4. ¿En qué se diferencia el teatro físico de las otras artes escénicas?
5. ¿Cómo se puede saber que una obra es teatro físico?
6. ¿Existe alguna estructura para la creación el teatro físico?
7. ¿Qué elementos escenotécnicos se requieren para crear una puesta en escena de teatro físico?
8. ¿Qué ventajas tiene el teatro físico sobre las otras artes escénicas?
9. ¿Qué impacto tiene el teatro físico en el espectador?
10. ¿Qué elementos físico-técnicos se requieren desarrollar a un intérprete de teatro físico?

Es importante mencionar como instrumento de investigación el Taller impartido por el investigador en la Escuela Profesional de Artes, Manuel Muñoz Cedeño en la ciudad de Bayamo, provincia de Granma en Cuba, en el marco del Festival Internacional de Teatro para niños, adolescentes y adultos Pequeño Príncipe, celebrado del 20 al 26 de mayo del 2019, en particular al considerarlo el principal antecedente respecto a la dirección o camino debería de tomar la

evolución del taller, además de los tópicos con los cuales se trabajaría como base para la investigación.

Es a partir de este taller que se abre la puerta a la Investigación Artística, con lo que se le da un foco importante a lo que está pasando *en y por* el cuerpo de investigador y los participantes, centrando su búsqueda en la generación de pensamiento más que de conocimiento.

Con el Taller-Montaje, objetivo principal de la presente tesis, se entrecruzan de manera más nítida, paradigmas investigativos, abordando la *autoetnografía*, que emerge de las Ciencias Sociales, desde la Investigación Artística, convirtiéndose en un *libro de artista* como instrumento y creando las posibilidades para la construcción de una *a/r/tografía* desprendida del registro fotográfico del proceso.

La autoetnografía – libro de artista, permitirá encontrar los elementos que conforman al teatro físico, recopilando las experiencias y observaciones de los participantes en el taller para así sentar las bases para la creación y la identificación de los elementos que plausiblemente constituyan una técnica posterior para este tipo de obras escénicas.

La A/r/tografía (versión ampliada de la documentación y reflexión de esta), definida por Rita L. Irwing como “una indagación de vida, un encuentro personal llevado a cabo mediante comprensiones y experiencias artísticas y textuales, así como por representaciones artísticas y textuales (2013, pág. 108), permitirán la re-observación, la reflexión y el análisis de cada día del taller hasta llegar al final del taller montaje donde se realizará una presentación del resultado del mismo.

Nuestro enfoque principal es centrarnos en las cualidades desarrolladas, o no, por parte de los participantes, pues se les irá cuestionando al finalizar un ejercicio o día de taller, sobre si descubren algo, o sienten cambios al haber realizado cada ejercicio dentro del taller, mientras que el enfoque cualitativo permitirá ir analizando cada ejercicio y sus detonantes, así como el resultado por y para cada individuo participante. Es importante tomar en cuenta las opiniones y cambios que se producirán en los intérpretes y en el investigador mismo, pues la A/r/tografía tiene una facilidad rizomática de llevarnos a nuevos caminos y descubrimientos durante todo el proceso. Es por eso que se promueve una mentalidad abierta y dispuesta al cambio durante el proceso por parte de todas las personas involucradas.

En el siguiente apartado y como consecuencia de la metodología expuesta, se encuentran las entrevistas transcritas en su totalidad, así como las reflexiones derivadas de la autoetnografía / libro de artista (que se anexa) y la a/r/tografía como resultado de la documentación del proceso.

Capítulo 3 Resultados

3.1 Entrevistas

3.1.1 Maestro Harif Ovalle.

1. Plátcenos un poco de ti, experiencia y formación artística.

Soy actor, director, bailarín, poeta, cuentista, bajista y profesor. Egresado de la Escuela Nacional de Arte Teatral (México) y graduado con distinción de la escuela internacional de teatro físico *School of Physical Theatre*, (Londres, Inglaterra). También soy maestro en literatura y creación literaria por CASA LAMM, y cuenta con estudios musicales en la Escuela de Música DIM. Mi experiencia docente y creativa se ha compartido en Corea, Rumania, Italia, Egipto, Canadá, Alemania, España, Estados Unidos, Colombia e Inglaterra. He sido becario por el FONCA en tres emisiones y ha recibido el premio "Augusto Benedico 2002" por su brillante actuación en *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. Soy miembro del equipo Beckett México con el que organiza actividades académicas, de investigación y artísticas nacionales e internacionales sobre la obra del autor irlandés. He colaborado con los directores y coreógrafos más importantes del país y ha sido fundador de varios grupos de experimentación artística en México. La crítica mexicana me ha señalado como "uno de los elementos más interesantes de la nueva generación de intérpretes". Actualmente soy catedrático de la Escuela Nacional de Arte Teatral y de CEFAT TV Azteca. Mis libros *El Mundo Revelado* (cuentos) y *Monastéreo* (poesía) están próximos a editarse. Asimismo, curso el doctorado en investigación y creación literaria, área novela, en Casa Lamm.

2. ¿Qué es para ti el teatro físico?

Un lenguaje escénico que tiende puentes entre el quehacer tradicional del teatro (particularmente la fisicalidad del actor) y el ámbito de la mecánica física. Para mí no hay teatro físico sino teatros físicos. Todo depende del creador en cuestión. La definición de este concepto va de la mano del lenguaje del artista. No es lo mismo que la danza-teatro.

3. ¿Quiénes son los primeros en hacer teatro físico o crear una técnica si es que existe una?

Los exponentes del expresionismo alemán escénico.

4. ¿En qué se diferencia el teatro físico de las otras artes escénicas como el teatro o la danza?

En la ponderación del aspecto físico al servicio de la expresión; en su dimensión mecánica. Tiene que ver con la idea de fricción más que de ficción; presentación más que representación. Las leyes físicas (principalmente la gravedad, la inercia y el momento) rigen el discurso. La ilusión de la realidad cambia por la realidad del hecho escénico. Se disuelve el dualismo interpretación-ejecución. Se destaca la dramaturgia del actor/bailarín.

5. ¿Cómo se puede saber que una obra es teatro físico?

Solamente por vía del análisis, de la deconstrucción. Hay que valorar el discurso del cuerpo con relación a los otros sistemas significantes.

6. ¿Existe alguna estructura para la creación del teatro físico?

No hay estructura de creación, eso depende de la dramaturgia del director.

7. ¿Qué elementos escenotécnicos se requieren para crear una puesta en escena de teatro físico?

Ninguno en particular.

8. ¿Qué ventajas tiene el teatro físico sobre las otras artes escénicas?

Libera de la tiranía del texto, del director-centrismo, de la dicotomía acción-movimiento, adentra al espectador en la contemporaneidad de textualidades escénicas.

9. ¿Qué impacto crees que tiene el teatro físico en el espectador?

La percepción espacio-tiempo está regulada por su sentido kinestésico. El espectador danza.

10. ¿Qué elementos físico-técnicos se requieren desarrollar a un intérprete de teatro físico?

Actores/bailarines versados en el lenguaje de la fisicalidad y la actuación tradicional, así como un director/coreógrafo con un pensamiento dinámico.

3.1.2 Javier Díaz Dalannais

La segunda entrevista fue con Javier Díaz Dalannais, esta entrevista no se apejó casi nada al cuestionario pensado, pues la plática y propuesta de Javier sobre el teatro físico, lleva la plática a un camino ajeno al planteado, sobre todo por sus ideas y conceptos de la fisicalidad del teatro.

1. Pláticanos un poco de ti, experiencia y formación artística.

Viví en Brasil por siete años y en los dos últimos participé con una compañía de teatro de ese país, posteriormente estudié la licenciatura en teatro en la Universidad Artes y Ciencias Sociales en Santiago de Chile, y me especialicé en pedagogía, y he seguido estudiando tomando talleres, diplomados, además de hacer prácticas de disciplinas diversas como katakali, gimnasia,

yoga, danza contemporánea, circo: además de estudiar líneas teóricas como sociología, filosofía, un poco de antropología, y sobre todo los procesos creativos.

También he investigado sobre las posturas, uso de la voz, el uso del espacio, y si el cuerpo no está preparado tiene un área menos para gozar en la construcción dramática, es darle al bailarín herramientas para tener una mejor presencia, un lugar donde confluyan todos los elementos escénicos.

2. ¿Quiénes inician el teatro físico?

Los pioneros serían de alguna manera practicantes, el inicio es relativo, todo nos encamina a una estadística formal, por lo comercial, lo académico, lo histórico, u oficial, pero lo pongo en tela de sospecha.

Cuando se presenta el maestro, aparece el alumno. En el teatro físico al mirar al pasado vemos la herencia del oriente por sus técnicas: pero si buscamos referencias para hacer un mapa aparecen ideas de la ilusión. Quien escribe la historia es quien trata de mantenerla, y socialmente pasa a ser oficial, es legítimo crear esta historia, pero no olvidar que son formalidades para un orden vigente del momento, actualmente universitarias.

Prácticas, posiciones, herramientas, para que tú decidas abordar tus emociones tienes que estar dispuesto, derribar modos, practicar formas, emocionalmente ser consciente de cómo te enfrentas a tu trabajo intelectual, cómo lo llevas a cabo. El tránsito no tiene principio ni fin, las formas son verdaderas a través de disciplinas o recursos meramente como una anécdota. Lo que está y conmueve al público, está siendo encausadas contundentemente para que el público lo

compre. Pero el público se conmueve con lo que sea, se esto está relacionado con las cuestiones emotivas encausadas contundentemente.

3. ¿En qué se diferencia el teatro físico de las otras artes escénicas como el teatro o la danza?

Diferencia: Si tú la estableces, hay una promoción y anclaje de ciertas verdades y me llevan a algo peligroso.

El teatro físico siempre es físico, su concepto es antiguo pero sospechoso, es acrobático, es sudado, no quiere decir mucho, hay relaciones que me hacen perder el sentido, no hay cosas suficientes que lo determinen. Si el teatro no se mueve, sigue siendo físico, la palabra te hiere tanto como un puñetazo, si no es la palabra el lenguaje, el sonido, sino es solamente el músculo ¿Qué es? ¿Qué está en el sustento de eso?

Una de las preguntas que hacemos en el taller es: ¿Cómo sucede lo que sucede cuando sucede?

¿Qué hace el ojo? Lloro, hay relación de dos o tres cosas. No existe solo un orden, si lo tomas así se pierde el universo. Las cosas nunca alcanzan a ser, cuando yo las nombro me aparto de la psicosis. ¿Qué elementos son los que juegan cuando las cosas suceden? Y hoy siento que es legítimo checar otros autores: Jacques Derrida.

Sobre qué esto que está alrededor de esta cosa, el tema de lo que nos rodea.

Francisco Varela emerge, habla de olvidar, de deestructurar, perder la lógica y la razón. Pensar en la *indisciplina*, en el sentido de lo importante que te bloquea y cierra las puertas. Esto acarrea la ilusión de que las cosas son el teatro físico, y tienen la contradicción. La palabra es un

pedazo de carne, es físico también ¿sino es sólo músculo? ¿Qué es? Qué hay en el sustrato de todo esto. Ver a otros autores además de los clásicos.

Uno tiene la primera respuesta de las cosas, parece lógica pero no lo es, hay un momento de relaciones, si te quedas con la idea de primer orden, te quedas sin todo el universo, y comienzas a pensar que es verdad y no las cosas. No son las cosas, son una deriva, fantasía. Cuando yo nombro o describo las cosas, yo me aparto de ello, y accedo a ilusiones que es una desilusión.

Para mantener la experiencia, hay cosas innombrables que no alcanza a ver, pensamos que la ilusión es una cosa en sí: ¿Qué es el teatro físico? La experiencia escénica, que es el conjunto de relaciones y estados de conciencia.

Soy consiente en mi tono de voz, me hace estar en un estado de conciencia, es encauzar las cosas. Yo encauzo las emociones, las razones en mi ocurrir y sé que permean o emergen cosas, un YO acontecimiento, un YO paisaje, tienes la sensación de lo que la gente ve en el escenario es un acontecimiento, una situación, es una presentación, no una representación. Yo no puedo representar lo innombrable, pero si eso también se entrena. Mi necesidad de explicarte las cosas bajo la lluvia, si yo percibo mi cadencia me percibo así, la vuelvo a encausar mejor. Encausar mi deriva hacia el camino, encauso mis emociones razones en mi ocurrir y se permean de cosas...

La idea no es equilibrarlos como fuera el equilibrio, no solamente mirarlo, verlo, escucharlo consiente.

La voz está en la coordinación con mi conciencia, lo que percibo me doy cuenta, si lo reconozco lo puedo volver a escuchar, a hacer, a encausarlo, es como conocer el frío. La situación del movimiento para llegar a ser conscientes. Emocionalmente, inconscientemente como te enfrentas a tu trabajo o intelectual, como lo llevas a cabo.

El tránsito no tiene principio ni fin.

A través de disciplinas o recursos meramente como una anécdota. La relación más expuesta de la fisicalidad. Ocupas al viajero, la mirada no está sobre las formas, por eso es diferente encontrar textos sobre esto. También tienes que ver cómo se ve el mundo hoy en día. Hoy en día estas relaciones que tienen más de veinte años tienen una relación con el mundo más confuso, por tanto, cosas que hay como el teatro que es por excelencia el habla de la humanidad, no es tu teatro el de hoy el que van a leer los jóvenes, por eso es que los trabajos se deben de hacer para ellos. Lo que debemos hacer, es intentar comunicarnos, ya han caducado los otros conceptos.

4. ¿Cuál sería el entrenamiento para hacer teatro físico?

Tienen que verse a través de muchas dinámicas físicas y textos, se debe de trabajar con disposición y percepción de qué ocurre y cuándo ocurre. Establecer entre nosotros “que no te conozco” porque esto lleva a una trampa, renuncia del sí. Emerge lo que hay en mí, lo reconozco, lo miro, lo veo, lo percibo, entro en conflicto con mi cuerpo que no conozco, con mi estado emocional que me compromete. Entonces lo empiezo a encausar, así o trabajo, no es suficiente la voluntad, es importante la atención, la percepción, la madurez. Reconocer que no soy esclavo de mi fisicalidad, percibir emociones te lleva al límite y tienes que reconfigurarte y

ver que estabas en conflicto, aceptando y ver cómo sucede cuando pasa esto, experimento y determino con qué disposición enfrente el texto.

Todo tiene que ver con la capacidad de relacionarme con las cosas, aceptar, adoptar consecuencias y que hay caminos diferentes de consecuencias.

Las consecuencias para determinada gente son diferentes a las mías, ver como colocándolas en esta situación, observar y no llegar a la zona de confort.

Hay muchas formas de llegar al teatro físico, tal vez no interesa la forma sino la percepción, porque el tiempo uno lo hace, el pestañeo es casual y puede ser un texto. Me doy cuenta de las cosas y sufro sobre ellas, esas es teatralidad, percibir las cosas, la respiración, las sonrisas.

Hay una manera de practicar la fisicalidad, estar atento a cómo emergo y me vuelvo consiente. Uno se conoce cuando está fuera en desequilibrio total, el equilibrio es una ilusión.

5. ¿Cuál sería el impacto del teatro físico?

Si se busca, sino no se haría teatro, pero aun cuando sea más exótico, no sé si tiene impacto, yo interactúo practicando en una situación dada, intento entender por qué estoy haciendo eso o aquello, aprendiendo de memoria, ver lo que me pasa adentro, para participar, conocerme.

El teatro es una manera de participación social, creo que me hace consiente, significativamente, me hago portador de ideas, intimar con la sociedad. Digo lo que me gustaría decir, uno se tiene mucha fe, debe de ser importante para ti, es una forma de ver que uno está

dispuesto a hacerlo. Pero cuando hay algo que te enamora, incomoda el alma, si te enamora o sobrevives.

Cuando la sociedad está dormida es difícil impactar, que su arte sea profundo. El teatro no sucede cuando la comunidad ha dejado de ver, de oír, de decir, de emocionarse. La sociedad ha dejado de escuchar. Se debe trabajar entonces en ser consciente de las opiniones del discurso. El ser individuo tiene la necesidad de decir un discurso, por eso va poder hacerlo.

La gente sí quiere escuchar los clásicos, el problema es quién los lee.³

3.1.3 Dr. Bernardo Rubinstein.

1. Plátcenos un poco de ti, de tu experiencia y formación artística.

Empecé de niño gracias a mi madre que me puso a cantar y bailar a pequeña edad, participando mucho en los eventos escolares, en la preparatoria a la edad de 16 años, ya era el coreógrafo de los grupos de secundaria, además de contar de varios cursos infantiles como danza, teatro, canto, pintura complementado con el deporte o que me permitió desarrollar otras capacidades físicas y me ayudara en mi crecimiento y en la flexibilidad, también en la preparatoria fui parte de diversas compañías, siendo una de danzas folclóricas de Israel, que era una compañía muy ecléctica, que a pesar de bailar las danzas folclóricas israelitas, también hacían cosas muy modernas, después por la influencia de una pareja que tuve, me dediqué a estudiar teatro y sobre todo danza, lo que me permitió crecer como intérprete, trabajé como bailarín, actor y cantante en varios musicales, donde me fui curtiendo más en la danza teatro, un

³ La entrevista fue interrumpida por falta de disposición del entrevistado.

trabajo más alternativo y terminé dedicándome más al trabajo creativo como director coreógrafo o productor, diseñador de vestuario, escenografía, maquillaje, de la concepción completa de los espectáculos que terminé yo escribiendo como dramaturgo, a lo largo de los años formé una compañía dedicada a la producción de los espectáculos con la cual hice eventos muy comerciales, otros no tanto, lo que permitió que mi espectro de las artes escénicas se ampliara bastante.

Posteriormente decidí especializarme e hice la carrera de artes escénicas de “Performing and fine arts” en Estados Unidos y después decidí hacer una maestría en 1998 en Inglaterra en donde entré de lleno al teatro físico que fue un tema crucial en mi vida pues resultaba un poco difícil para mí especializarme en una parte muy concreta en la cual especializarme en las artes escénicas, descubrí que el teatro físico podía englobar de una manera muy holística un proceso muy amplio que además me llamó muchísimo la atención, porque de alguna manera rompía las fronteras acostumbradas de las tradiciones occidentales de las diferentes disciplinas artísticas, con todo esto fui creciendo fui madurando y desarrollando más procesos de investigación teórico, hice una gran investigación que se convirtió en la tesis de mi doctorado y con esto también pude dar cursos en muchísimos lugares. Viajé por toda América, estuve en diferentes lugares estimulando el teatro físico a partir de proyectos muy diversos hasta la fecha.

2. ¿Qué es para ti el teatro físico?

Este fue el tema de mi doctorado, pero puedo decirte que para mí el teatro físico es la consecuencia de un avance en el desarrollo de los procesos naturales de las artes escénicas en Europa de la posguerra especialmente en los años 50, en donde se suma una enorme cantidad de información y se rompe con las tradiciones anteriores en donde el teatro está determinado especialmente por un actor especialista de la voz, con una buena memoria, para introducir sobre

todo una gran influencia de lo que se había aprendido con muchos maestros en el teatro oriental que tienen una concepción holística de las artes escénicas, ellos no dividen la danza, la actuación del canto, de la música, de la poesía, de acrobacia, etc. Sino que todo está unificado en una puesta en escena, y esto fue inspirando desde el Bauhaus antes de la segunda guerra mundial.

Toda una serie de creadores que empezaron a explorar, toda una serie de novedosos procesos escénicos a través de la geometría, de la arquitectura, del escenario, y de construcción básicamente de lenguajes diferente.

Para mí la gran diferencia que determina un teatro físico de cualquier otro tipo de teatro, es que se trabaja fundamentalmente a partir de la emoción, de los sentimientos que son materia para estimular la creación, en la creatividad del intérprete, que es generalmente un ser que no necesariamente es un actor, sino que yo le he llamado un “Homo Escénicus” que tiene múltiples capacidades hoy en día para estar en el escenario, lo cual lo hace cada vez más complejo para quien quiere subirse al escenario que ahora no solamente tienes que ser especialista en una disciplina, sino que tienes que poder desarrollarte en varias.

Pero para mí, más que esto, creo que lo importante es trabajar con gente honesta con utilizar el recurso de la emoción para desarrollar acciones físicas que no están divorciadas de la palabra y el sonido, pero que no lo hacen el tótem inicial de una propuesta teatral, sino que permite explayarse a través de la creatividad en una polifonía de posibilidades plásticas en el escenario, dándose una libertad que no existía anteriormente ante los obligados de los maestros y las celosas disciplinas imponían a sus respectivos intérpretes.

Hoy en día creo que el teatro físico ha crecido inmensamente, y la tendencia generalizada de las puestas en escena hoy en día van hacia un teatro físico, lo tengan claro o no, pero porque se trata hoy en día de utilizar la mayor cantidad de recursos.

Creo que uno de los grandes ejemplos del teatro físico hoy en día, es el extraordinario resultado del llamado Circo del Sol, que se inició después de 1976 de las Olimpiadas de Montreal por un grupo de gimnastas y entusiastas que empezaron a construir un circo que tenían estas peculiaridades. Hablar hoy en día del circo pues es un tema, pues el circo si no tiene animales no es circo, lo que el Circo del Sol ha realizado nunca ha sido con animales, sino con grandes intérpretes escénicos, desarrollando un amplio espectro de las posibilidades escénicas.

Creo que lo que finalmente de lo que se trata es de construir un lenguaje diferente, un lenguaje fino, en donde el espectador se enfrenta más a las acciones que a los discursos verbales que se expresan en el teatro tradicional, en donde como dice el dicho: Una acción o una presencia dice más que mil palabras.

3. ¿Quiénes son los primeros en hacer teatro físico o crear una técnica si es que existe?

Esta es una pregunta un poco difícil de responder porque... mira, el que decidió utilizar el nombre de teatro físico por primera vez para nombrar a su compañía, es un australiano que se llama Lloyd Newson que viajó a Inglaterra y formó una compañía que se llama DV8, que en inglés quiere decir “desviados” y él le puso DV8 Physical Theatre.

Este es un concepto que ha causado en términos académicos y en el mundo de las artes escénicas mucho conflicto, porque los obsesivos del teatro dicen que no hay teatro que no sea físico, pero es como decir que el papel desechable se llama Kleenex.

Muchos puristas hablan en sus diferentes lenguas diciendo que no debería llamarse teatro físico, que debería tener muchos otros nombres que yo menciono en el estudio e investigación del doctorado que hice. Pero como lo mencioné anteriormente, el teatro físico comienza a explorarse desde Stanislavski que en su último periodo empieza a descubrir lo importante que es el entrenamiento físico del actor y como a partir de él, Meyerhold desarrolla la biomecánica, y toda esta influencia que empieza a crecer a partir del siglo 20 en Rusia, se mueve a Europa, especialmente a la Alemania del Bauhaus que yo te comenté, y ahí hubo mucho movimiento. La segunda Guerra Mundial generó muchos conflictos, muchos problemas, la mayoría de los grandes artistas europeos que sobrevivieron, fue porque migraron a Estados Unidos, y ahí empezaron a generarse influencias del teatro físico, y existe una influencia muy importante en una escuela muy importante en San Francisco que creo se llama Delarte, relacionada con la comedia del arte, y este es un tema importante porque la influencia enorme del teatro físico está determinado por el retomar esta tradición italiana del renacimiento que es la comedia del arte, que tanto impactó a el mundo entero, pero especialmente a Francia.

Refiriéndome a Francia los franceses precisamente en los años 50, especialmente Decroix y LeCocq fueron grandes maestros que desarrollaron un entrenamiento teatral muy particular, ellos nunca le llamaron a su trabajo teatro físico, pero sí prepararon a los intérpretes, a sus alumnos a hacer un trabajo que hoy en día, está muy determinado por el concepto del teatro físico, que no es danza, que no es teatro, sino una nueva expresión para comunicarnos en el escenario.

Hoy en día este concepto de teatro físico se ha desarrollado por el mundo entero y hay mucha gente que ni siquiera sabe qué hace teatro físico pues es un término muy particular.

Que si existe una técnica, es muy difícil definirlo, porque hablar hoy en día de una técnica es justamente regresar a la tradición que el teatro físico pretende romper con eso. No se trata de una técnica, pero sí se trata de un sentido con el que yo produzco, con el que creo, cómo desarrollo mis propuestas que generalmente están determinadas por un grupo que trabaja en equipo, donde siempre hay un líder, generalmente llamado director, pero también hay un enorme respeto y reconocimiento a la participación de la creatividad de todo el equipo para hacer el trabajo, y bueno hoy en día creo que esto se ha desarrollado por muchas partes del mundo, en algunos lugares como Argentina que tiene un movimiento teatral muy importante, sobre todo muy celosos de su trabajo.

Cuando yo estuve allá en el 2008, era extraordinario que en Buenos Aires no estuviera familiarizado con el concepto del teatro físico, yo creo que ahora más de diez años después, esto ya ha cambiado y es muy interesante descubrir que prácticamente en todo el mundo están dándose ya nuevas generaciones que están conceptualizando su propuesta escénica a partir del teatro físico. Lo que sí es que habría de analizar cómo es que se hace este teatro físico que cada quién decide llamarle así, para entender el proceso de gestación, creación y de cómo es que se va produciendo, no sé si a eso se le pueda llamar hoy en día una técnica de teatro físico, yo creo que no.

4. ¿En qué se diferencia el teatro físico de las otras artes escénicas?

Creo que esta pregunta ya la respondí de alguna manera.

La danza parte de un trabajo físico, de un entrenamiento corporal, lo importante es la kinesiología, y siempre la danza ha querido de alguna u otra manera involucrarse con la experiencia teatral, es decir, trabajar las emociones pero siempre hay un límite, porque resulta a

veces muy complicado que el movimiento puro, o el purismo del movimiento de repente lleve a un discurso dramático que el teatro sí tiene.

El teatro tradicionalmente está determinado por un dramaturgo y por un texto escrito que luego se verbaliza, y entonces la raíz fundamental del trabajo teatral es la palabra. En el caso del teatro físico, no es ni la palabra, ni el movimiento *per se*, sino la posibilidad de combinar cualquier posibilidad creativa de opciones escénicas, tanto cuanto los intérpretes o los que participan en el proyecto sean capaces de hacer, de ahí una explosión creativa extraordinaria que irrúmpelas fronteras de lo que hasta entonces era considerado el teatro o la danza. O sea que Pina Bausch que ya murió, que era una mujer, una coreógrafa muy famosa que formó una compañía llamada Tanztheatre, pero ella lo que hacía era danza teatro, no teatro danza, inclusive tampoco el teatro danza es teatro físico, entonces hay un recelo en cuanto a dónde están los límites de uno, y cuándo empiezan los límites de otro, y esto es un tema divertido para que todo mundo se dé de golpes tratando de defender sus posturas y pues de eso se trata la vida ¿Cierto?

Así que cada quién decida por qué hace, lo que hace y por qué lo nombra de la manera en que lo hace.

5. ¿Cómo se puede saber que una obra es teatro físico?

Hay que ser muy sutil como espectador para poderse sentar y poder saborear, degustar, reconocer, entender, procesar y participar en el proyecto del teatro físico.

Cuando el lenguaje finísimo que se está generando entre el intérprete y el espectador es uno muy particular, cuando se rompe la cuarta pared, cuando los recursos escénicos dejan de ser la tradición de las disciplinas y vemos que hay un *melange* como dice en francés, es decir, un

mix, hay una posibilidad de combinar una cantidad enorme de recursos, entonces empezamos a descubrir que esto tiene una posibilidad de ser un teatro físico.

Hay muchos que danzan mucho y que de repente dramatizan inmensamente su danza, y evidentemente eso no es un teatro físico, hay otros que teatralizan muchísimo y que en sus largos textos verbales de repente tienen participaciones físicas extraordinarias como un complemento clásico a la tradición teatral, pero eso tampoco puede definirse como un teatro físico, así es que para poder saber que una obra es teatro físico, hay que estar enfrente de ella para ver de qué manera el lenguaje está construyendo una dimensión diferente a las disciplinas anteriores.

6. ¿Existe una estructura para la creación de teatro físico?

Yo creo que cada creador construye finalmente estructuras, es hablar como ¿Cuál es la estructura con la un pintor parte para darle estilo a su forma de pintar? O lo mismo podría hablar de un poeta de un escritor, yo creo que de un grupo que hace teatro, también la estructura es una cuestión muy personal.

Ha habido tradiciones tremendas sobre todo en el siglo 20 de grandes coreógrafos que vivieron que tuvieron muchísimo éxito y que murieron como Martha Graham o como José Limón, y tantos otros más que formaron unas estructuras muy individuales y personales, creo que el teatro físico como todas las artes es receloso de esto y creo que cada grupo que va creando su teatro físico va formando sus propias estructuras.

Así que no podemos hablar de las estructuras para el teatro físico, sí creo que hay un elemento fundamental que tiene que ver primero con la amplitud de criterio en términos escénicos, en términos de lenguaje, y en segundo lugar, algo fundamental es el proceso de

creación a partir de la improvisación, para acumular material que con el tiempo irá seleccionándose, haciendo síntesis de elección, editándose y concretizándose. Hay muchas piezas de teatro físico que parten de un texto, que parten de una idea, parten de un cuento, de un poema, de una frase, de un tema muy concreto, en la estructura es cómo transformar esa idea primigenia en una puesta en escena con esa amplitud de criterio y esa gama de grandes espectros de comunicación.

7. ¿Qué elementos escenográficos se requieren para crear una puesta en escena de teatro físico?

En la investigación que yo hice para mi doctorado, pude abrir mi espectro e investigar no solamente gente que solo se dedica a la danza o al teatro, que son cirqueros, sino también gente que hace performance. De esta manera descubro que el teatro físico puede generalmente crear espacios escénicos no convencionales, es decir, no se necesita un foro con las clásicas butacas, a la italiana, o a la isabelina, o el foro redondo; el teatro físico tiene la creatividad suficiente como para en la esquina de una calle hacer una escenificación. El teatro físico se adapta de la manera extraordinaria, de una manera resiliente a las dificultades que hoy en día implica hacer un montaje escénico y tener un espacio donde poderlo presentar, es un teatro que es flexible, que es transdisciplinar, y que logra desarrollarse de maneras extraordinarias, de tal modo que puede desarrollarse en los escenarios más adaptados para los grandes procesos escenográficos, con grandes iluminaciones y escenografías, hay que ver las producciones que hace el Circo del Sol que son extraordinarias en cuanto a todo este tipo de producción, pero pueden ser de una gran humildad también y llevar el teatro físico a connotaciones como se hacía el teatro Peguera a la italiana, después también de la segunda guerra mundial ya que el espectro de las posibilidades escenográficas y técnicas. Para el desarrollo del teatro físico también están determinadas por la

dramaturgia que se construye del teatro físico, y por los objetivos y los intereses del grupo que está trabajando con él, hacia qué público se quiere dirigir y cuáles son los objetivos que su creación pretende, si son súper espectaculares para dejar una vez más a la gente hechizada con todas las posibilidades técnicas que hoy en día se pueden hacer, o con cosas que tienen que ver más bien con la gran creatividad de los intérpretes, que para mi gusto es cuando tiene que ver hay un tour de force y ahí demuestran los grandes talentos y sus capacidades.

8. ¿Qué ventajas tiene el teatro físico sobre las otras artes escénicas?

Me parece una pregunta un poco... no sé. Es una pregunta que no me hace muy feliz, porque no creo que el teatro físico tenga ventajas ni desventajas, creo que es una textura de un lenguaje que se construye diferente, no es ni mejor ni peor, es simplemente otro.

Las ventajas que puede tener el teatro físico hoy en día es su flexibilidad y su capacidad de creación, pero esto exige a quien lo hace ser infinitamente más responsable, más comprometido, más talentoso y capaz de utilizar los recursos, porque tiene que ser multifacético, y en ese sentido pues es una gran ventaja, pero para mí también es una gran exigencia.

Así que es una pregunta un poco difícil de responder desde mi punto de vista. Yo creo que el teatro físico es una posibilidad más para quienes están enamorados de poder explorar las mil y una posibilidades que el escenario tiene.

Cuando Moliere andaba con su carroza dando funciones de el Avaro y todas sus otras puestas en escena, no se preocupaba tanto por ser parte de una técnica, o de un entrenamiento, o ser celosamente defensor de una disciplina purista, simplemente iban y hacían este trabajo. La comedia del arte en ese sentido tiene esa flexibilidad extraordinaria, en donde desde el punto de

vista dramático, con la comedia y la tragedia, y el melodrama e inclusive el teatro didáctico pueden de alguna manera fusionar, o sea es posible hacer un teatro físico de Chejov si a alguien se le ocurre y es cuestión de qué manera hacerlo, pero yo creo que el padre del teatro físico es Antonine Artaud que se me olvidó mencionarlo en las preguntas anteriores y creo que él dice algo fundamental y es que “hay que ser un atleta de las emociones y que el teatro siempre es más grande que la cotidianidad, que la vida diaria que la prosaica, mediocre de la cotidianidad” entonces el teatro siempre tiene que ser más grande que la cotidianidad, entonces tiene que ser mucho más expresivo, mucho más fascinante y en ese sentido, creo que el teatro físico tiene todas las ventajas porque puede utilizar absolutamente todo los recursos sin límites.

9. ¿Qué impacto crees que tiene el teatro físico en el espectador?

Yo creo que depende de cada obra y de cada espectador, porque hay obras que tienen grandes resultados, que han logrado una excelente posibilidad de comunicación con el espectador, y hay espectadores que son muy áridos, que son experimentados y que pueden explorar muchísimas cosas.

Para la gente que no tiene una tradición del teatro, que no está acostumbrada a ir al teatro, que está acostumbrada a los clichés, a los estereotipo que le han ido enseñando desde pequeño, y en la mayoría de los casos cuando el espectador llega a ver teatro físico en primera instancia se sorprende, en segundo lugar se empieza a cuestionar si está entendiendo o no, y ese siempre es un conflicto entre la comunicación, dramaturgia, la creación y el espectador, siempre hay una gran dificultad en el estreno de un teatro físico como para estar seguros de que el espectador está entrando de lleno y gozando profundamente el complejo trabajo que se hace en el teatro físico.

Así que creo que un buen teatro físico genera un buen impacto en el espectador, un mal teatro físico como cualquier mal producto artístico genera también impactos muy particulares en los espectadores, pero si quisiera agregar que hay espectadores que todo lo aplauden sin entender la diferencia entre lo bueno y lo malo, y de repente hay gente que dice gozar y disfrutar y le parece maravilloso cosas que son bastante mediocres. Entonces hay que tener un poco de conocimiento, yo creo que las artes finalmente requieren de una educación, requieren de una experiencia, requieren de una constancia, para que uno vaya madurando como espectador, creo que el espectador occidental está muy mal acostumbrado.

Yo hago una gran diferencia entre el arte y el entretenimiento, el entretenimiento creo que es una industria para una cultura de sociedades aburridas en el absoluto tedio de nuestras culturas, y entonces lo que sucede es que el espectador se apoltrona en una butaca para querer ver algo en donde la exigencia es “entreténganme para que no me aburra y para que me divierta un rato, y después todo lo demás es intrascendente”. Yo creo que el arte es trascendente y hace que una persona que llega a contactar con el espectáculo, sale de ser diferente de cómo llegó, un buen espectáculo le cambia la vida al espectador, ese es un buen espectáculo, pero también tiene que haber un espectador que tenga esa percepción, esa capacidad de dejarse mover, de poder entrar en esta extraordinaria comunicación en donde este fenómeno extraordinario sucede, así es que el que se sienta en la butaca a exigir ser entretenido me parece que es un mal espectador aunque tiene todo su derecho, y me parece que el que se sube al escenario a entretener solamente como un payaso... creo que el clown es una de las múltiples posibilidades del teatro físico, pero no precisamente del payaso del que estamos hablando.

10. ¿Qué elementos físico técnicos se requieren para desarrollar a un intérprete de teatro físico?

Yo creo que la pregunta se queda corta, yo creo que el intérprete el Homo Escénicus del que yo hablo que es este intérprete que se va a subir al escenario sea cual sea el escenario, para hacer un teatro físico no solamente tiene que desarrollarse a nivel físico, tiene que desarrollarse en lo que yo hoy en día estoy trabajando justamente, que son los cuerpos sutiles, la gente tiene que saber no solo la mente de un entrenamiento corporal, de un entrenamiento vocal, de flexibilidad, tener fuerza, tener paciencia, tener equilibrio, tener aptitudes de muchos tipos para poder hacer cualquier cantidad de posibilidades a nivel circense, pero también tiene que tener una enorme sensibilidad para saber manejar su energía, especialmente tener un trabajo teatral en donde saber manejar sus emociones y poderlas dirigir y encaminar para provocar la acción teatral que se espera en el entendido de la gestación de un discurso teatral, no cualquier otra cosa, y después también debe de tener una conexión con un cuerpo mental, es decir, yo creo que un intérprete de teatro físico tiene que ser elementalmente inteligente, es decir saber de usar más de dos neuronas y no solamente dedicarse a hacer drama, o hacer comedia y tirarse de la risa a todo el mundo, sino ser muy sagaz, tener una enorme cantidad de estrategias y de habilidades y de inteligencias y saber manejar sobre todo la metáfora, de la mejor de las maneras posibles, y yo creo que a últimas fechas para mí, personalmente es muy importante el compromiso espiritual y que no se quede solamente avasallado en las cuestiones mundanas, terrenales y humanas, sino que también exista dentro de su dramaturgia y de su poética, definitivamente un sentido espiritual. Así es que creo que definitivamente un intérprete del teatro físico, tiene que ser un ser extraordinario que supera en mucho solamente las técnicas físicas de cualquier entrenamiento.

Yo sí creo que existan entrenamientos especiales como el trabajo que se hace en el Butoh y demás, pero el teatro físico ha ido desarrollando las posibilidades de un entendimiento, de una improvisación que enriquece su propio lenguaje que no es ni el de la danza, ni el del teatro, ni el

de los deportes, ni el de otras artes, simplemente el suyo mismo. Y eso la va construyendo cada compañía cada grupo que va trabajando.

3.2 Taller-Montaje

3.2.1 Antecedente cercano al taller de tesis en Puebla.

Previo al desarrollo del taller montaje para la realización de la tesis, se realiza uno previo que permite dar una idea sobre qué dirección o camino debería de tomar la evolución del mismo, además de los tópicos con los cuales se trabajaría como base para la investigación. Así, se realiza un primer taller en la Escuela Profesional de Artes, Manuel Muñoz Cedeño en la ciudad de Bayamo, provincia de Granma en Cuba, aprovechando la invitación al *Festival Internacional de Teatro para niños, adolescentes y adultos Pequeño Príncipe* que se celebró del 20 al 26 de mayo del 2019, trabajando con los alumnos de la escuela y con participantes de diferentes grupos teatrales que asistieron a dicho festival.

En el inicio del taller se percibió cierta desconfianza, por parte de los profesores, respecto a lo que se haría, debido a que el concepto de Teatro físico no es un término común y casi no se escucha, pues como muchas personas del área teatral dicen “todo el teatro es físico” ya que el cuerpo está presente, porque no puede haber teatro sin actor, por lo que solo consideraron que solo estaría más enfocado al concepto de expresión corporal. En esto se está de acuerdo, pero sin perder de vista que, como comenta Dennis Anne, “el teatro es una expresión física de interacciones, relaciones y acontecimientos, y el actor por medio de la imágenes y los sonidos es el catalizador” (Dennis, 2014, p.20), por lo que su preparación debe de estar enfocada en tener un

cuerpo listo para la interpretación, buscando la coherencia entre los sentimientos e ideas de la representación para que sean entendidas de manera clara por el espectador.

Por parte de los alumnos se percibió más interés, atribuyéndoselo a dos razones; la primera fue el reto de enfrentarse a una propuesta desconocida para ellos y la segunda, que el instructor es de otro país, cosa que les da curiosidad por la oportunidad de trabajar con una propuesta diferente.

En este taller se trabajó con elementos que ellos no están tan acostumbrados a trabajar de manera intensiva, como el reconocimiento del cuerpo, sus articulaciones, movilidad e independencia y rango de movimiento; la respiración consciente, la dinámica, su uso como herramienta dramática y la composición en el espacio, no para tener un cuerpo entrenado sino preparado, pues sin el cuerpo del intérprete no puede haber representación teatral, y la acción física es el eje para que las artes escénicas se representen, para esto, en el libro *El cuerpo elocuente de la formación física del actor*, Dennis dice que

con el fin de establecer un proceso que permita que el actor trabaje con su máximo potencial creativo, es necesario definir los elementos físicos específicos de su oficio.

¿Cuáles son las diferencias y semejanzas entre a labor física del actor y del bailarín, el gimnasta o el artista de circo?... se debe de proporcionar al actor los conocimientos para usar de forma adecuada su cuerpo. (Dennis, 2014, p. 22)

Es por eso que el haber trabajado con ellos con esta propuesta se les hizo interesante, pues era un modo de llegar a la interpretación desde otro camino, así como la manera de adaptar un texto o crear un montaje desde la improvisación y usando elementos del teatro físico.

Lo interesantes de esto fue trabajar con gente con nulo conocimiento actoral pero sí con otras habilidades que complementan el trabajo, resaltando que en este proyecto el objetivo es encontrar los elementos requeridos para desarrollar el montaje de teatro físico. Por lo que se busca explorar ¿Qué elementos son necesarios desarrollar en el intérprete para esta propuesta? ¿Cómo abordar la dramaturgia de un texto y/o crear un montaje?

Esto fue la pauta para replicar, de alguna forma, el taller enfocado al trabajo de la tesis, lo que permitió llegar con cierta expectativa y preparación previa a este trabajo

Tomando como base la experiencia del taller en Cuba, talleres anteriores realizados y experiencias con montajes de teatro físico, se abordaría el Taller montaje a partir de cuatro ejes básicos para su desarrollo, siendo primeramente el reconocimiento de las articulaciones del cuerpo para su movilidad, así como las acciones para desarrollar el movimiento, seguidamente del trabajo con la respiración, además de la conexión entre el movimiento-respiración, la respiración en relación de la emoción, y la emoción en conexión al cuerpo, en tercer lugar la dinámica del movimiento y su relación con la interpretación, el movimiento aislado, en pareja y grupo, y por último la relación del cuerpo con el espacio, composición e interpretación. Todos estos, elementos contenidos en la propuesta de objetivos específicos de la presente investigación.

3.2.2 Autoetnografía / Realización del taller montaje

Antes de iniciar la descripción del taller montaje, se planteó qué es lo que se buscaría en la realización de este taller. Para esta tesis, se plantearon los siguientes elementos como básicos que conforman lo necesario para la creación de una obra de teatro físico y con los que tiene que trabajar un intérprete para poder acceder a este tipo de trabajo:

- d) Conocimiento del cuerpo y sus posibilidades motrices.
- e) Conocimiento de la respiración y su conexión con las emociones y la voz.
- f) La dinámica del movimiento y su efecto en la dramaturgia.
- g) La relación espacial del cuerpo en el escenario y entre los intérpretes.

Estos elementos son los que proponemos como eje de conocimiento y formación requerida en el entrenamiento formativo de las personas para transformar el trabajo escénico tradicional en un trabajo con base en la fisicalidad para su representación.

El Taller montaje se realizó con personas con estudios en danza, gimnasia y malabares, pero sin un conocimiento actoral e interpretativo pues, según ellos, para la actividad escénica que realizan no es necesaria, pues la danza o expresión escénica se “explica por sí misma” y la interpretación es ajena pues su trabajo no conlleva una dramaturgia, por lo que la voz y actuación no son elementos requeridos para su trabajo.

La percepción anterior podría derivar en trabajos disciplinarios que no se relacionan entre sí, en contraste con la presente propuesta de teatro físico que busca trabajar con un intérprete transdisciplinario que permita una propuesta física, pues no es solo el movimiento, sino todo lo que conlleva la realización del mismo, como dice Anne Dennis

el cuerpo del personaje es una entidad visible concreta, no una idea filosófica abstracta. Por tanto, no se debe crear exclusivamente en la abstracción de la imaginación del actor. Debe ser el resultado de un análisis cuidadoso que proporcionará un punto de partida a la imaginación del actor... Un cuerpo no se desarrolla por medio de decisiones intelectuales...El movimiento no debería considerarse como una acción aislada, sino como una acción realizada por una necesidad de informar y/o mostrar algún sentimiento, de otro modo se volverá una acción nula, muerta, sin interés. (Dennis, 2014, p.37)

Para este proyecto de investigación, en la etapa del Taller montaje, se contó con tres personas para el desarrollo del mismo, dos mujeres y un hombre, con distintas formaciones y características (aparecen sus nombres previa autorización de los mismos participantes y bajo la consideración de que, al tratarse de trabajos creativos colaborativos y tendientes a la horizontalidad, el compromiso intelectual y creativo de todos los involucrados debe ser reconocido):

11. Tonatiuh Jiménez. Es una persona que se dedica principalmente al trabajo de circo, especializado en malabares y con entrenamiento de gimnasia olímpica.

12. Fátima Molano. Bailarina graduada de la BUAP, con conocimiento de contemporáneo y especialidad es la danza hawaiana.

13. Marja Castellanos. Bailarina, estudiante de la BUAP, con conocimiento de contemporáneo, pero con mucho tiempo y estudio de ballet.

Estas características heterogéneas permiten una exploración profunda, pues a pesar de que tienen un conocimiento del manejo del cuerpo, son disciplinas diferentes para el trabajo escénico, además hay que recalcar que ninguno trabaja la voz o la actuación en escena.

3.2.2.1 Estructura y descripción

El taller se realizó en 6 semanas, pensando en un trabajo final para presentar, elaborado con los elementos y el mismo proceso del taller.

Semana 1

En esta semana se trabajó en el reconocimiento y capacidad de movilidad que tiene cada participante a partir de las articulaciones, si bien es sabido que no podemos mover el sistema óseo sin apoyo de músculos y tendones, la concentración se enfocó al rango máximo de movimiento, al mínimo, el movimiento independiente de cada articulación, la conexión de un movimiento en relación al total del cuerpo y de qué manera compensa un movimiento otra parte del cuerpo.

Estos ejercicios se hicieron de manera individual, pues como comenta Anne Dennis:

Todo lo que hace el actor se ve y se comprende. La fisicalidad es el centro de expresión del actor; ya sea en silencio o con voz, quieto o en movimiento... El instrumento del actor, que es su cuerpo, debe de estar bien

afinado y ser capaz de reflejar todas las influencias internas y externas del momento dramático. No hay lugar para murmullos o divagaciones físicas; no hay espacio para movimientos aleatorios, realizados con la esperanza de que el público sea capaz de adivinar el significado del momento. (Dennis, 2014, p.25)

Es por eso la importancia de iniciar de manera individual y consiente en el trabajo de nuestro cuerpo, reconociendo y tomando conciencia de la capacidad motriz del cuerpo, analizando su capacidad de movimiento y la relación que tiene la articulación con el cuerpo.

El objetivo de este inicio del taller es tomar conciencia del movimiento personal, su capacidad y rango máximo así como el mínimo.

Para tal trabajo se empezó con el movimiento de los dedos de las manos, sin involucrar otras articulaciones, con lo cual se buscó entender el movimiento mínimo y máximo de los dedos, así como su rango e individualidad del mismo, después se trabajó con la palma de la mano tratando de no mover los dedos, posteriormente se mueven las palmas junto con los dedos y se revisa la amplitud del movimiento y consecuencia, posteriormente se concentra el movimiento en las muñecas para después incorporar la palma y los dedos, este ejercicio se va repitiendo articulación por articulación hasta lograr el movimiento de todo el cuerpo, sin pensar en secuencias lógicas, sino dejando que el movimiento fluya sin pensar, cuando se trabaja las articulaciones de la cadera, rodilla, tobillo y dedos de los pies, se busca trabajar el desplazamiento y los diferentes niveles respecto al piso.

Esto nos permite reconocer de una manera consiente el movimiento personal, las distintas concesiones y compensaciones que realiza el cuerpo al moverse.

Este ejercicio les permitió tener una clara concepción de su movimiento, y los rangos tanto excéntricos como concéntricos que pueden lograr al tener una conciencia de las articulaciones, el trabajar de este modo también les permitió retomar ejercicios que no habían tenido para el desarrollo independiente de movimientos.

No se buscó el objetivo de la interpretación, sino hacer uso consciente de las articulaciones para de este modo encontrar otros rangos del movimiento.

Semana 2

Este día se trabajó sobre el movimiento a través del apoyo y el impulso.

Entendemos que para activar el movimiento (no pensando en el trabajo muscular), requerimos salir de un punto de equilibrio para llegar a otro, y para lograr esto se puede hacer de dos maneras, por medio de los apoyos, o bien haciendo uso de impulsos internos e impulsos externos.

Para entender los impulsos internos, hay que pensarlos como las acciones físicas que hacemos de manera personal, y pueden ser conscientes o inconscientes, es decir para levantarnos del piso requerimos de un apoyo para movernos, este apoyo nos da una base para empujar y lograr un impulso que origina el movimiento. Este movimiento puede no ser pensado y simplemente accionado, como el caminar, el reaccionar si queremos sostener algo que se cae, ponernos de pie, etc. Pero si queremos escalar una pared, bailar de cierto modo por describir algunos movimientos, debemos de pensar bien los apoyos para poder hacerlo de la mejor manera y con el menor esfuerzo.

Estos apoyos pueden ser accionados desde diferentes puntos del cuerpo, dependiendo si estamos acostados, sentados, hincados o de pie, y los impulsos pueden ser concéntricos (hacia uno “jalar”) o excéntricos (hacia afuera “empujar”) dependiendo de la fuerza aplicada y la oposición (peso) será la intensidad del movimiento hacia adentro, o bien hacia afuera, en el ejercicio realizado en el taller, pensamos los apoyos que podamos hacer respecto al piso, las paredes u otros elementos encontrados para poder movernos, y así tener conciencia de la fuerza necesaria y eficaz para lograr un movimiento.

El movimiento interno puede ser generado por impulsos que nos lleven al desequilibrio, pero a partir de un apoyo, como sería el caminar, levantar un brazo, recoger un papel, y se desarrolla también por la tensión y relajación de los músculos.

El movimiento externo puede llegar por parte de un impulso provocado por una persona, objeto u acción, es decir, recibir un empujón en alguna parte del cuerpo, que un objeto se impacte contra nosotros o bien evitar que el objeto nos pegue o una persona nos toque.

El trabajo de este día se desarrolló a partir de que estuvieran acostados boca arriba y reconocer qué partes del cuerpo tienen contacto con el piso, este ejercicio llevo a sentir los diferentes apoyos que se logran para mover a partir de un impulso específico de un contacto del cuerpo con la superficie; es decir, se mueve a partir del apoyo del talón derecho y el resto del cuerpo relajado, así sucesivamente hasta recorrer todos los puntos en contacto con el piso, posteriormente se colocan boca abajo y se repite el ejercicio, después se trabajó con dos puntos de apoyo y mayor fuerza, así como el uso de apoyos para desplazar el cuerpo, cambiar de posición, levantarse y caer, e ir pensando y sintiendo la fuerza necesaria para llegar a cierta posición, además del impulso interno requerido para ciertas transiciones.

Al terminar este ejercicio pasamos a los impulso externos. Dos personas empujaban alguna parte del cuerpo para provocar la movilidad “artificial” de la persona manipulada. Este ejercicio estuvo enfocado a la fuerza del impulso externo y la dirección, lo cual llevó a dejarse llevar por acciones externas para desarrollar un movimiento.

Hay que tener en cuenta que la fuerza aplicada en el cuerpo, ya sea por medio del apoyo o el impulso dará por consiguiente una velocidad en el movimiento, y dependiendo de la velocidad de la acción el espectador podrá darle un significado a lo que se hace, es decir, si estoy parado enfrente de un escritorio y hay una manzana colocada sobre él, la velocidad con que tome la manzana indicará la emoción que quiero dar, otro ejemplo sería el abrazar a alguien o tomarle la mano, o dejar un objeto sobre alguna superficie.

Los comentarios de los participantes.⁴

- Aprender a concentrarte en dónde tienes la fuerza, desde dónde mueves, como partes del cuerpo están conectadas, costó trabajo el desasociar una parte de la otra.

En relación al impulso externo es complicado atender a las indicaciones, tuve que dejar de verlos pues si veía sus movimientos anteponía mis acciones a lo que ellos indicaban, lo que me llevó a estar más atenta, pero de otro modo y fue algo divertido. El movimiento dependía mucho del tipo de impulso que recibes, por ejemplo te indican ir al piso, pero depende de la fuerza con que te indiquen para llegar, el movimiento debe de ser

⁴ No se escribe el nombre de los participantes pues en varias ocasiones, coinciden en sus opiniones, y sería repetitivo transcribir todo.

coherente con el impulso, lo que te obliga a estar muy pendiente de la fuerza o intensidad con que te mueven.

- Tuve que detenerme en ciertas partes para sentir el piso, como ya tenemos la “conciencia del movimiento” el tomar ese tiempo me permitió reconocer esos apoyos de una manera más consiente.

Es como complicado de tener un impulso motor y controlarlo, es complicado el ser consiente con el impulso y solo mover lo necesario, a no hacer de más, creo que eso sucede a veces hacemos de más.

- La relación en que el impulso te mueve, pensando en un impulso que te saca del piso y otro que te mueve a través de él, hay impulsos que te mueven o desplazan solamente a través del piso y están lo que te sacan del mismo, son cualidades diferentes, pero pensando en que el apoyo te da un impulso, es decir el apoyo te da el impulso diferente, que te permite no solo moverte a través de, sino llegar a un lugar.

Tomando conciencia de esto, podemos experimentar con estos elementos corporales para dar la interpretación requerida para el trabajo escénico.

Semana 3

Trabajo sobre la respiración y el movimiento.

Seguendo a Antonine Artaud (2009) respecto al intérprete, si “el actor debe de ser un atleta del corazón”, así como en el corredor, conforme avanza su carrera, su respiración se va transformando, así el actor debería transcurrir por la historia que interpreta, no puede terminar igual que inició, debe de transformar su cuerpo y la respiración es vital para lograr ese efecto.

La respiración consciente es necesaria para la acción dramática, la falta de respiración provoca la muerte y esta acción que realizamos desde que nacemos de manera instintiva, se tiene que trabajar y tomar conciencia de ella para lograr una eficiencia en el movimiento y la voz.

Para una adecuada acción dramática, la respiración debe de estar presente de manera consciente, como comenta Anne Dennis:

La respiración es el reflejo de los sentimientos del personaje, y a menudo es una clara respuesta a sus pensamientos... El gesto se origina en la respiración, la respiración causa el movimiento. Y son los sentimientos y pensamientos de la persona o personajes los que determinarán cómo se manifiesta la respiración.
(Dennis, 2014, p.65)

Para esto se requirió ejercitar desde una respiración corta hasta otra más profunda, llevando el oxígeno a cada parte del cuerpo, esto nos permitió percibir la capacidad pulmonar y sentir la acción de inhalar y exhalar en el cuerpo y ver su influencia respecto a sensaciones corporales.

Para la exploración de la respiración empezó el trabajo acostados boca arriba y de ahí se dio el seguimiento de la respiración y profundidad de la misma, llevando el oxígeno a

diferentes partes del cuerpo, empezando por los pies y terminando por la cabeza, con acciones de contracción y relajación en cada una de las fases de la respiración, lo cual va a darnos inhalaciones y exhalaciones más profundas.

Posteriormente pasamos a movernos de manera consciente usando la respiración explorando una eficacia de acción y sensación al conectarla con la dinámica del movimiento, es decir la inhalación y exhalación determinan la duración del movimiento y la intensidad de la misma, la fuerza de la acción.

Cuando se trabaja fuera de “tiempo” respecto a la respiración el cansancio es mayor al igual que el esfuerzo, pero al movernos usando la inhalación y la exhalación se vuelve eficiente la resistencia y esfuerzo del movimiento, lo cual da una sensación de seguridad y eficiencia al trasladarse por el espacio.

Para esto se trabajó el movimiento mientras se inhalaba o exhalaba, pero para estar estático, se contenía la respiración, un aspecto que no permitió experimentar de manera diferente quedar estático al inspirar o al expulsar el aire, es decir de manera contraria al ejercicio anterior.

Los comentarios de los participantes:

11. La primera forma de movernos me parece más natural, es más cotidiana aunque no tenemos la conciencia de la respiración, moverte mientras inhalas o exhalas, y en la segunda forma de moverme mientras estás en la apnea fue más compleja la coordinación del movimiento, pues en la práctica cotidiana, mientras me muevo respiro, y eso también es una determinante en el movimiento y la sensación es diferente, mientras respiras y te mueves siento que tienes una mayor tranquilidad que a la hora de moverte

mientras no respiras.

Esta segunda repetición me permitió reafirmar y entender mejor la relación entre el movimiento y respiración, igual si estoy hablando, el movimiento varía o mejor dicho la sensación del movimiento, hasta el ritmo en que lo muevo varía.

12. A mí la concentración de la respiración me provoca desesperación algo así como un bloqueo, aunque como dice mi compañero nos movemos sin conciencia de la respiración, me cansa mucho el moverme durante la apnea, en la primera parte como he trabajado con la respiración, pero el respirar intensamente me provoca un estado como de mareo, sí lo he trabajado y he sentido la naturalidad de la respiración y el movimiento, pero sí el hacerlo de manera consiente y fuerte me causa mareo, tengo que escuchar a mi cuerpo y saber cuándo necesita y cuándo no... y sí es más liberador mientras respiras.

Creo que debe de haber una diferencia entre obligarte a salir de la zona de confort y otra orillarte, el obligarte es una imposición y el orillarte es llevarte creo yo, pues a mí me da sensación de miedo el lastimarme las rodillas o las ingles, lo cual me tensa la respiración, no me permite esa libertad o relación del movimiento con inhalar y exhalar.

Semana 4

Este día se trabajó la relación entre los ejercicios anteriores, sumando ahora la dinámica del movimiento; primeramente la intención fue hacer una secuencia repetitiva a diferentes

velocidades, un ejemplo sería dejar un caer un billete al piso, o caminar hacia la puerta, abrirla y cerrarla, todo esto con rostro neutro y de manera individual.

Se les pidió crear una secuencia y una vez que estaba dominada, se les indicó hacerla en diversas velocidades, después se observó el ejercicio y permitió analizar lo que uno como observador podía interpretar.

La observación general es que la velocidad del movimiento da una idea emotiva de la acción, es decir, uno al observar el movimiento a diferentes velocidades, puede el espectador desarrollar su propia interpretación sin tomar en cuenta la gestualidad y respiración del intérprete.

En otras palabras, respecto a la dinámica del movimiento y la acción dramática, es que dependiendo de la velocidad, se obtiene un significado diferente de la acción realizada, es decir, si se hacía el movimiento de caminar hacia la puerta primero lento y después despacio, la interpretación del observador es diferente aunque la actividad sea la misma.

Posteriormente se pidió repetir el trabajo y hacerlo con una respiración determinada y una velocidad, dejándoles escoger si el movimiento se realizaba en la apnea o coordinada con la respiración, de igual manera el movimiento tiene un significado, pero la interpretación es más clara cuando la respiración se suma a la acción dramática, y si a esto se le agrega el gesto, es mucho más claro el significado del movimiento, dando un sentido a la acción.

Comentarios de los participantes.

6. Uno puede dar su propio significado al movimiento, aunque la acción personal sea diferente a la interpretación, cuando levantaba el papel del piso y caminaba hacia la puerta, yo tenía un pensamiento de solo hacer la acción,

sin pensar en actuar o decir algo, y mi compañera al describir la interpretación de lo que hice se generó a través de lo que ella observaba e interpretaba de manera personal, y al revés, cuando yo vi la acción que desarrolló, a pesar de que su intención era hacer algo, igual yo di mi opinión de la sensación de lo que observaba, es decir, ella quería escapar o alcanzar algo o a alguien.

Cuando se le agrega la respiración, es más clara la acción dramática, pues se nota más una emoción dentro del movimiento, y cuando le dijiste que alternara velocidades y pausas, la acción dramática así como mi interpretación fueron otras, visualicé una historia más completa.

Semana 5

Para este día sumamos lo de la semana anterior, ahora en vez de hacerlo individual se trabajó por parejas, las indicaciones fueron las mismas, pero ahora había una alternancia de acciones y velocidades entre la pareja, esto permitió crear a partir de la improvisación acciones con mayor contenido dramático, al igual que se jugó con la colocación de los intérpretes en diferentes partes del salón y en diferentes niveles, lo que permitió jugar más y descubrir el papel de la composición en la escena, este ejercicio se hizo por poco tiempo y fue un modo de reafirmar lo realizado la semana anterior.

También empezamos a hacer el uso de la voz por medio de la repetición de un texto, o fragmento del mismo, y se les pidió que lo repitieran en dos acciones diferentes, una

transitando de un nivel hacia otro y en la segunda, repitiendo la acción que usaron para el ejercicio de la semana pasada.

El ejercicio se pidió que lo hicieran de una manera neutra sin emoción, pero sí respetando la velocidad con la que trabajaron su acción dramática, posteriormente se les pidió que repitieran el ejercicio usando la respiración para su texto, y así observar la actividad y posteriormente dar una opinión de lo que se observó en cada participación.

Una vez que pasó este ejercicio, se pusieron por parejas a repetir cada uno su movimiento con las indicaciones dadas anteriormente, y haciendo algunas variaciones respecto a quién y hasta dónde decía su texto y entraba el otro, designando niveles y/o posiciones en el espacio o en relación de uno con otro.

De este modo se pudo observar que la interacción entre los intérpretes, el texto, la respiración y la velocidad del movimiento, dan una lectura al espectador de la acción que observa, uno puede inventar su propia historia a partir de las acciones físicas inclusive determinar cierta emotividad por la respiración y composición espacial.

Semana 6

Cerramos con el trabajo de rodadas en el piso, cómo cargar o intervenir el cuerpo de un compañero para sacarlo del piso, diferentes maneras de manipular un cuerpo, pensando en el respeto y protección de los involucrados, para posteriormente hacer la sumatoria de lo realizado en semanas previas, para tener un todo respecto a los elementos del teatro físico y su utilidad para la acción dramática.

También hemos trabajado el montaje con los tres participantes para poner en práctica cada uno de los elementos y acciones desarrollados en este taller, la finalidad no es solo la exploración, sino también el poner en práctica lo aprendido, pues si no se usa, se queda solo en el conocimiento y no se desarrolla las habilidades.

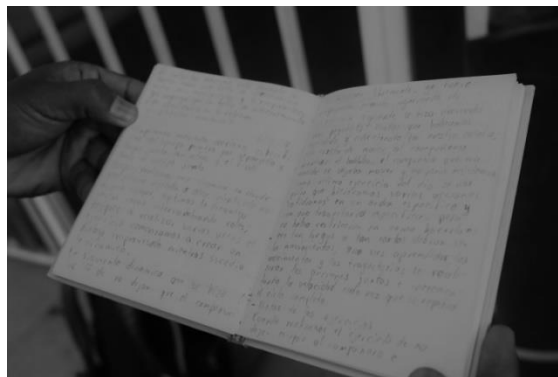
El montaje se abordó desde la temática de las personas deportadas, desplazadas en contra de su voluntad.

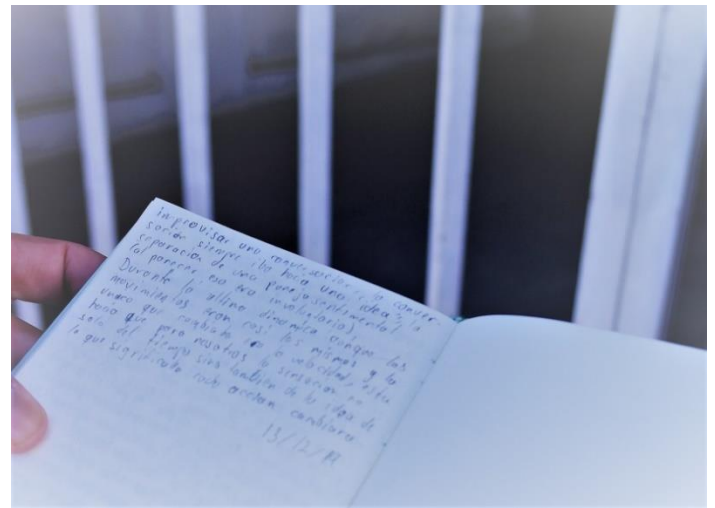
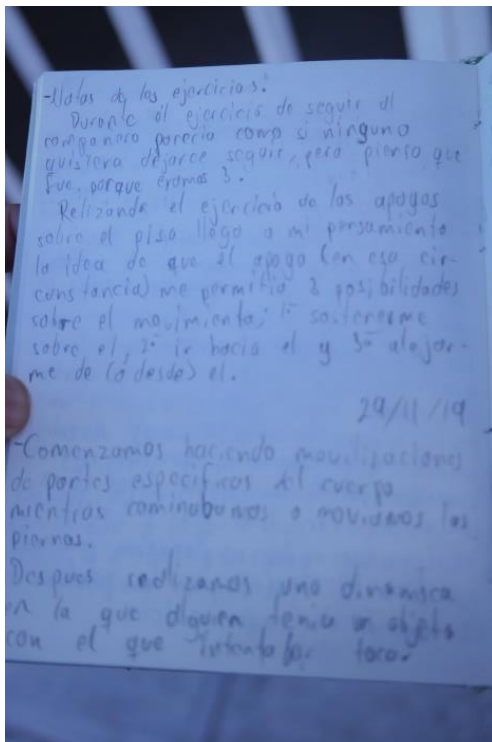
3.2.3 Libro de Artista

Considerando los múltiples sentidos que Hernández otorga a la investigación en el campo de las artes, debido

a la propia naturaleza polisémica del término [es decir que] el niño investiga cuando juega; el cocinero tiene un taller de investigación para preparar sus nuevas recetas (...) el artista investiga en su taller y lo refleja, por ejemplo, en su libro de artista y en su obra. (2006, p.9)

Dada la importancia de la investigación se decidió colocar en esta parte el libro de artista.





3.2.4 El montaje. Su descripción.

El resultado del taller montaje, fue la creación de la puesta en escena “Sin raíces o Arrancados” (se está por definir el título de la obra), la cual aborda la situación de los deportados en Estados Unidos.

La propuesta de la temática surgió al entablar una plática sobre el cambio de casa o de lugar de origen, esto despertó el interés pues conforme se va creciendo uno decide tomar su rumbo personal, migrar a otro lugar de hábitat o bien de lugar de estudio, el tema fue tomando rumbo al hablar de las expulsiones de las escuelas, un cambio drástico que te lleva a un nuevo espacio de estudio, donde se empieza desde cero la adaptación y que puede ser desde algo muy tranquilo o bien llegar a un lugar donde por ser el nuevo sufre agresiones.

Esto encaminó a tomar plática acerca de la deportación de personas tomando la noticia de una señora que después de estar indocumentada por más de 30 años y desarrollar una familia, es expulsada, la incógnita que nos quedó, fue si la enviaban a su lugar de origen (donde estaría su familia) o solo la dejan pasando la frontera, que sería llegar a un lugar desconocido a pesar de ser su propio país.

No pensamos en gente mexicana que vivía en estados cerca de la frontera, sino en estados norteamericanos pegados a la frontera con Canadá, pues el estar lejos de frontera mexicana, no crea vínculos con gente de los estados como Tamaulipas, Nuevo León, Chihuahua, etc.

La problemática se abordó pensando en los personajes estando en la zona de detención de la migra, es decir en un espacio aislado, pensar en el tiempo de espera y la incertidumbre de en qué parte de México los dejarían,

El objetivo fue abordar la interpretación por medio de los elementos usados durante el taller, partimos de la improvisación, iniciando con posturas que tendrían estos personajes dentro de un espacio limitado y en condiciones precarias. Se pensó en dormir, estar sentados, caminando por ese lugar, leyendo, escribiendo, pasando frío, hambre.

La siguiente parte fue la de pensar en sensaciones y llevarlas por medio de la respiración y dinámica del movimiento al cuerpo, esto para poder interpretar por medio de la fisicalidad las emociones, explorar estas mientras se encuentran en diferentes posiciones y en el movimiento, haciendo transacciones, que van desde el desplazamiento hasta cambio de posiciones, como del de sentado a ponerse de pie o ir al piso.

La tercera parte se realiza con la composición de los cuerpos en el espacio y su relación entre ellos, investigar cómo se relacionarían, o bien estarían de manera independiente, se jugó con la improvisación y la improvisación de contacto para estructurar secuencias de movimiento que permitieran crear una narrativa.

Por último se desarrolló el texto, y este surgió a partir de situaciones que fuimos buscando para cada uno de los tres personajes, ejemplo: Uno de ellos describe cómo fue que lo atrapó la migra, otro habla de la incertidumbre de llegar a un lugar desconocido, alejado de su familia, y el tercero piensa en el modo de regresar, es decir, todavía no lo deportan y ya está planeando la manera en regresar otra vez de mojado.

Se pensó el uso del lugar delimitado por conos rojos o naranjas, una cinta amarilla, una silla y una botella de agua.

Los conos rojos servirán para delimitar el lugar y el color ayuda con la simbología del peligro o delimitación del lugar, la cinta que dice no pasar, es la semiótica del encierro, uno no puede debe de traspasar un espacio delimitado con esa cinta, pues representa una prohibición o bien un riesgo hacerlo, la silla es la imagen del mobiliario tan precario con que los tienen encerrados en las cárceles para indocumentados, y la botella de agua la ración de alimentos que les dan a esas personas.

Los textos usados, fueron explorados y desarrollados durante el proceso, analizando qué diría cada personaje en determinada situación, y concentrados en usar la movilidad, respiración y entonación para poder decir el texto de la manera adecuada.

Respecto al vestuario se estableció usar ropa cotidiana, pues cuando se les detiene, por lo general ocurre en momentos normales de su vida, por lo que no habría ninguna propuesta fuera de lugar, claro que pensando en la movilidad de los intérpretes es importante pensar en la ropa adecuada para eso.

La musicalidad está dirigida a crear ambientes de tensión o relajación según la parte que se esté trabajando, no se pensó en la métrica de la música para establecer algún movimiento o coreografía específica, sino dejar que el movimiento sea independiente del ritmo y pensar más que nada en la acción.

De este modo se llegó a la creación de este montaje, que tuvo como detonador, la exploración por medio del taller.

3.2.5 A/r/tografía


Apoyándonos en Cuevas Ramírez, se presenta a continuación la a/r/tografía considerando que

la investigación artística está atenta a nuevos aspectos de la vida donde cada representación no aparece de forma aislada, sino más bien, formando parte de un todo en esa unión entre arte-vida que se establece a través del carácter relacional que ofrecen las artes. Esto nos lleva al encuentro con la a/r/tografía, una investigación que tiene lugar en contextos educativos como acción colectiva entre los sujetos que participan y desde la creación artística como producto de la investigación con la comunidad, re exornando a partir del proceso común

desarrollado por los agentes implicados en la acción. Tomando este enfoque de investigación, encontramos una gran variedad de aportaciones según las experiencias de investigación vividas por cada una de las autoras y autores que participan, dando lugar a una amplia mirada desde sus prácticas y mostrando así, nuevas formas de acción socioeducativa derivada del proceso creativo donde se ven implicados, al mismo tiempo que funcionan como ejemplos de intervención artística en diferentes contextos educativos. (2017, 121-129)

Evidencias del taller montaje.

Día 1.

	<p>Primer encuentro</p> <p>Incertidumbre</p> <p>Exploración</p> <p>Expectativas</p>
---	---

Redescubrimiento de mi ser, mi estar

Encontrar lo primigenio en mí

Volver a ser yo, jugar y descubrir



Este es mi yo

Mi antiguo pero no olvidado

Yo

Mi presencia se tiene que volver
presente

Soy otro, el espacio es
el mismo

pero cambia por yo ser
otro



Mi infancia vuelve a retomar su lugar

en un cuerpo olvidado

es volver a mi esencia

Mi contacto contigo cambia





principio

peso, paso,

pulso, puente,

posición, punto,

puesto, pelea, pánico,



PAZ

Día 3



• • •



POSIBILIDAD

tú existes a través de mí

yo existo a través de ti



• • •



La presencia es compartida

Nuestra existencia es mutua


construyendo


pensando

existiendo

	<p>te percibo no con la mirada</p> <p>sino con todos mis sentidos</p> <p>creo por ti y habitamos los dos</p>
--	--

Día 4


	<p>Confianza</p> <p>Diversión</p> <p>Soporte</p>
---	--

	<p>Apoyo</p> <p>Decisión</p> <p>Los cambios presentes mi presencia se transforma evoluciono</p>
	<p>No estés esperando a que otros lo hagan para hacerlo tú, tú no eres masa. Tú aunque te quedes solo, serás fiel a tu destino</p> <p>(Emma Godoy)</p>



La aventura va más allá del cuerpo, se suma el espíritu y sus consecuencias son graves, pues te hacen ser lo que otros no se atreven.

Día 5

<p>Tocar fondo es estar vacío</p> <p>solo, el único camino es hacia arriba</p> <p>así que empieza a andar y construir</p> <p>principio.</p>		<p>es mirar al cielo y saberte</p> <p>dependes de ti y de nadie mas</p> <p>tu camino, un paso es el</p>
---	--	---



Venga a mí la creatividad,
déjame
ser otro yo, habitar el espacio

imaginario
y corromper la pasividad

humana,
déjame llenarme de ti.



Disperso en tu
presencia

paciente del
cambio y el camino
equivocado.



No soy el mismo
ya soy otro por ti,
por nosotros



Respiro para
existir, mis
emociones se
conectan con mi
presencia y tu sentir



	¿Qué más se necesita?	
--	-----------------------	--

Día 6



Mi saber es otro, es una
comuni3n entre mi cuerpo y lo que me rodea.

Mi mente trabaja y reconoce lo que me construye.

Yo soy lo que soy, no soy lo que creo.



Soy río que cambia, que sigue siendo pero no es igual, el proceso me lleva a diferentes lugares, el espacio es el mismo, pero yo me transformo.



Fotografías del montaje consecuencia del taller.

*Todo resultado es la suma de experiencias,
expectativas, intenciones, estar fuera de mí
Estar dentro de mí pero contigo...*



**Cambios en mi cuerpo, espacio vacío que
intervenir,**

**Transformar, un riesgo que pocos toman, más
cambios.**



Expulsar sensaciones del cuerpo, ir a lugares diferentes, romper cotidianidad, estar donde nunca he estado.

¿Qué

necesito para dejar de ser yo y volverme otro?

Soy lo que decidí ser, no hay manera de retornar, solo seguir y no dejarme caer, soy mi propia decisión, decisión, decisión, decisión, decisión, decisión, decisión, decisión, decisión, decisión.



**Un grito, la puerta se cierra, se
deja el pasado construido y me expulsan
del paraíso.**

**Un pecado venial que es
expuesto, ángeles disfrazados
aprisionan mi cuerpo...**



**No hay paz, la
incertidumbre de lo desconocido me abre
sus puertas,**



Entro sin ser invitado, mi pasado se destruye, mi presente se transforma, mi futuro... es incierto.



Capítulo 4 Conclusiones

Compartiendo lo dicho por Bernardo Rubinstein en una comunicación personal, el teatro físico busca alejarse de la técnica, o mejor dicho, no depender de un solo camino para la creación de este tipo de trabajo corporal; es una búsqueda constante y cada grupo va desarrollando su manera de, entrenamiento, creación y trabajo. Así como Harif Ovalle dice que no hay una estructura para crear el teatro físico y que eso depende de cada director, y Javier Díaz Dalannais comenta que a través de disciplinas o recursos meramente como una anécdota es como se hace el teatro físico, se puede establecer que hay mil y una formas de abordar este teatro contemporáneo basando su línea narrativa por medio del discurso del cuerpo, sin el protagonismo de la voz y sin el texto como soporte narrativo de la escena.

El acuerdo entre los tres creadores escénicos entrevistados, así como otros autores, y al que se suman estas conclusiones es que, el cuerpo y su entrenamiento integral, es el eje conductor del nuevo intérprete creativo en el teatro físico, ya no se puede pensar, por lo menos desde esta propuesta, en un ejecutante disciplinario, o trabajos de características multidisciplinarias en la escena. El teatro físico, requiere de un híbrido escénico que sea capaz de cantar, actuar, bailar, tocar un instrumento, hacer acrobacia, etc., para poder abordar la escena desde una perspectiva corporal y con conciencia física, que permita expresar de manera consciente y concreta emociones apoyadas en la respiración, dinámicas de movimientos, y composición espacial, no olvidando el uso de la voz cuando sea necesaria en escena para reforzar una acción, desarrollar cualidades no exploradas en el teatro occidental y empezar a crear trabajos verdaderamente interdisciplinarios escénicos.

En la búsqueda de comprobar todo lo antes dicho, el Taller montaje, ha permitido explorar y desarrollar una conciencia física en los artistas participantes, dándoles herramientas para una interpretación más completa e interdisciplinaria, que enriquece su trabajo para la escena.

El partir desde un trabajo corporal, así como el reconocimiento de alcances y limitaciones físicas personales para darle un uso fuera de la técnica tradicional aprendida para la danza o el malabar, los llevó a reconocer la capacidad expresiva del cuerpo (ampliada), que sumada a la respiración, su relación con su voz y la conexión con las emociones, les permitió abordar un trabajo no explorado para el desarrollo de la interpretación con un sentido lógico de estos elementos, salir de la zona de confort de “yo no hablo o actúo porque soy bailarín o malabarista” y usar su voz como elemento escénico para compartir emociones apoyadas en la respiración.

La dinámica del movimiento realizada con una conciencia clara en relación a un objetivo del personaje, así como su relación y composición espacial, les hizo ver que no es solo colocarse en el escenario, sino que hay una lectura que tiene y desarrolla el espectador conforme avanza la historia, y que la velocidad de las acciones también tienen una importancia dramática en la escena, pues la claridad y firmeza con que se realiza tiene un impacto en el espectador.

Por otra parte, la conciencia del movimiento a partir de las articulaciones, el uso de impulsos externos e internos, el reconocimiento de puntos de apoyo para lograr la acción corporal, la respiración como un mecanismo consiente conectado a las emociones y su relación con la voz, así como la dinámica del movimiento enfocada a una interpretación dramática y la relación de los cuerpos en el espacio y la interacción entre ellos, sí resultaron factores detonantes para desarrollar una trabajo de teatro físico. Hay que recalcar que sería un teatro físico con estas

características, propio de quien presenta esta propuesta, pues como se menciona en las entrevistas, todo trabajo de teatro físico depende de cada director.

Así que varias características que conforman el proceso de creación, podrían tener semejanza con otros grupos o propuestas escénicas, es decir, todos partirían posiblemente de que el cuerpo es el eje conductor de la historia, pero el modo de aproximación al discurso escénico, o bien el entrenamiento formativo serían totalmente diferentes, pues la manera de abordar la fisicalidad varía con cada propuesta, así como del proceso cultural donde se desarrolle cada trabajo.

La experiencia de participar y observar diferentes talleres que tocan el tema de la fisicalidad como serían los de Harif Ovalle, Bernardo Rúbinstein, Javier Díaz, Antonio Salinas, Agnieszka Blonska, Sean Palmer, por nombrar algunos, que abordan el teatro físico de diferentes maneras, según su aprendizaje y experiencias, permitieron focalizar como objetivo la corporalidad en la escena, entendiéndola como un instrumento reproductor de emociones y sensaciones dramáticas puestas al servicio un trabajo escénico.

La experiencia desarrollada dice que si usamos los elementos propuestos en el taller para la formación de intérpretes conscientes de su fisicalidad, nos acercáramos a la realización de un teatro físico en forma y contenido, pero con las características propias del creador de cada propuesta, lo que podría llevar a la creación de una técnica personal, como propuesta independiente de tantas otras para hacer teatro físico.

Partiendo entonces de que, como se comenta al principio de las conclusiones, el teatro físico busca alejarse de las técnicas o de un solo camino para su creación, se establece una variabilidad de caminos y posibilidades para llegar a un mismo objetivo, se estaría hablando de

una técnica de creación personal o distintiva de cada grupo si cada uno de ellos repite o estructura de manera particular su proceso de creación.

Esto lleva a pensar que si cada creador construye sus estructuras, sí hay acciones fundamentales para la creación del teatro físico a parte de la improvisación, como lo sería la conciencia del cuerpo y sus elementos complementarios, sin que esto juegue en contra de la necesidad de cada grupo de desarrollar su propia estructura de trabajo, y a partir de esa estructura y su repetición es que aparecen las técnicas particulares, y a partir de esas experiencias creadoras y formativas uno podría establecer una técnica para su estilo de teatro físico.

De lo anterior se desprende finalmente la posibilidad de desarrollar una técnica personal de quien presenta esta investigación, abriendo una importante línea de investigación para su estructuración a partir de los elementos puestos en marcha en el Taller montaje y en la investigación teórica, reconociendo ahora la Investigación Artística y sus procesos creativos como motor de búsqueda.

Referencias

- Artaud, A. (2009). *El teatro y su doble*. México: Tomo.
- Blanco, M. (2012). *Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos*. Andamios. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632012000200004&lng=es&tlng=es.
- Cueva Ramírez, M.L (2017). Reseña del libro Reflexiones sobre la investigación artística e investigación educativa basada en las artes. Tercio Creciente, 12, pp. 121-126
- Dennis, A (2014). *El cuerpo elocuente, la formación física del actor*. España: Fundamentos.
- Eco, H. (1984). *Apocalípticos integrados*. España: Lumen.
- Feliu i Samuel-Lajeunesse, J. (2007). *Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: el caso de la autoetnografía*. Athenea Digital. Revista De Pensamiento E Investigación Social Recuperado de <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v0n12.447>.
- Ferrandis, Domingo (2017); *Módulo de teatro físico. Master de teatro aplicado*. Universidad Veracruzana. Documento, Pág. 2-3.
- Guerrero Muñoz, J. (2014). *El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa*. AZARBE, Revista Internacional De Trabajo Social Y Bienestar, Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/azarbe/article/view/198691>

Hernández, F. (2008). *Campos temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes*. España: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación y Ciencia

Irwin, L. Rita (en prensa). “A/r/tography” [A/r/tografía], en Buffington, Melanie L. y Sara McKay Wilson, eds., *Practice Theory: Seeing the Power of Teacher Researchers* [Practicar la teoría: el poder de los profesores investigadores], Reston, VA, National Art Education Association

Islas, H. (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. México: CONACULTA.

Le Bretón, D. (1992). *La sociología del cuerpo*. Argentina: Nueva visión.

Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético*. España: El Alba.

Machotka, P. (2015). *La actitud del artista: El estilo del arte*. España: Clepsidra Ediciones.

Morales Uribe, Y. (2012). *Textos escénicos, Investigación en el “Teatro Físico*. Universidad Autónoma de Baja California. Recuperado de: <file:///C:/Users/Administrator/Documents/Textos%20escénicos/Tesis%20Maestría/Investigacion-Teatro-Fisico.pdf>

Ranciere, J. (2015). *La división de lo sensible, estética y política*. España: Poderes unidos estudio.

Rubinstein, B. (2018). *La magia de lo insólito en el Homo escénicus de Nexcuitilli, una exploración del teatro físico mexicano a principios del siglo XXI*. (Tesis doctoral) McGill Canadá.

Sánchez Montes, M. (2003). *La corporalidad en la escena contemporánea*, Signa: Revista de la asociación de semiótica española, Universidad de Granada. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/28259923_La_corporalidad_en_la_escena_contemporanea

Xicara. (2018). *Teatro físico*. Wikipedia, La enciclopedia libre. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Teatro_f%C3%ADsico&oldid=109169248.

Anexo 1

Antes de iniciar, se buscó qué espacios o lugares ofertan también como formación el teatro físico, no a manera de base sino como un comparativo de qué abordan estos talleres y ver si hay similitud con el taller propuesto y desarrollado en este proyecto de tesis.

Los talleres son los siguientes:

Cia. Teatro Naranjazul.

DESCRIPCIÓN:

El objetivo es la construcción de un lenguaje escénico personal a través de las acciones y de la expresión corporal aunado a los objetos como una escenografía dinámica. Los objetos representan un soporte para la actuación y una puerta abierta para establecer y modificar una convención teatral, ya sea en una escena teatral o también en un número de circo.

TEATRO FÍSICO

Impartido por Jorge Reza

DESCRIPCIÓN:

El cuerpo representa la principal herramienta de creatividad, es una máquina de significaciones que nos permite, entre otras cosas, comunicarnos con los otros a partir de un lenguaje de acciones no verbales. El teatro físico nos permite experimentar y descubrir mediante

la acción del cuerpo. Más allá de las palabras es la acción que nos define, el teatro físico es un estilo enfocado a la capacidad expresiva del cuerpo por medio de la metodología creada por el maestro Jaques Lecoq.

El teatro físico se conoce como una rama del llamado teatro contemporáneo, en el cual destaca el lenguaje físico como principal motor de la dramaturgia del espectáculo teatral, por sobre el texto y la narratividad, predominantes en el teatro tradicional de occidente. A pesar de esto, su origen está arraigado en la antigüedad, donde los ritos teatrales de oriente y occidente lograban la transformación del cuerpo cotidiano, en cuerpo escénico no cotidiano. Un buen ejemplo de estas prácticas era la comedia del arte, antigua manifestación físico-popular que hoy en día se vuelve a redescubrir. Lo que se busca en estos talleres es aportar una experiencia de desarrollo personal y profesional con elementos claros y muy útiles que pueden ayudar a enriquecer cualquier pieza teatral, rutina coreográfica, ya que se brindara un buen pie de creación para que cada uno siga explorando y desarrollando conforme a su interés.

Casa del teatro.

Objetivo general

11. Este taller será un espacio práctico y reflexivo sobre lo que denominamos Teatro

Físico. La pregunta central del taller será ¿Qué es el teatro físico y cómo se configura?

Algunos aspectos específicos

- Re-conectar el cuerpo como herramienta kinética-expresiva. y su aplicación para construir una presencia escénica.
- Se localizarán centros musculares generadores de movimiento para hacer uso higiénico del sistema óseo – muscular
- Se localizarán centros musculares y óseos como estrategia de integración del cuerpo como una unidad inteligente de movimiento
- Se desarrollará la relación cuerpo-mente como una unidad generadora de la acción.
- Se aplicará el material en secuencias determinadas de movimiento
- Se aplicará el material en la construcción de la presencia escénica del actor- bailarín - performer en la acción física y su relación con otros cuerpos.
- Se realizarán ejercicios prácticos dónde se revisaran conceptos como ficción, relación, situación y personaje a través del cuerpo y la acción física.
- Se revisará el concepto de dramaturgia del actor-bailarín.

La parte central sí es el cuerpo pero no explican el modo de entrenarlo, sí hablan de acción física, pensada desde el desarrollo del cuerpo, pero no hablan de acciones que con esta tesis queremos profundizar.

Lo que buscamos es encontrar nuestro propio camino, pues no hay una técnica como tal sino trabajos exploratorios que nos llevan a la formación de intérpretes interdisciplinarios para un montaje interdisciplinario.

Anexo 2 Intento frustrado de taller BUAP

Para poder ir al Festival Internacional de Teatro Pequeño Príncipe realizado en la ciudad de Bayamo en Cuba, pedí un apoyo que se me concedió por parte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, y como condición para poder retribuir la ayuda, ofrecí dar un taller de teatro físico para los alumnos de la licenciatura en arte dramático y danza, poniendo un tope de 20 alumnos.

Se hizo la gestión con los directivos de cada facultad y pusieron carteles en sus respectivos espacios docentes para la publicidad del taller.

Se realizó del 19 al 23 de agosto del 2019 en el siguiente horario: Lunes 19 de 3 a 5 pm en el salón 4 y del martes 20 al viernes 23 de 1:30 a 3 pm en el salón 3 de la facultad de danza. Este horario fue ya que nos adaptamos a la disponibilidad de los salones de danza.

Desafortunadamente, al taller que hay que informar fue gratuito, solo se inscribió una persona, siendo una alumna de la licenciatura en danza, y con ella se trabajó solo del martes a jueves ya que los días lunes y viernes no pudo asistir.

Se trabajó solo hora y media por tres días y de igual manera se trató de replicar lo realizado en el taller en Cuba, pensando como una pauta previa para el taller montaje de la tesis, ya que este trabajo pudo sumar a la experiencia de la búsqueda de los elementos que conforman el teatro físico.

No quiero aundar en lo realizado en el taller, que también fue formativo, informativo y selectivo para agregar conocimiento al desarrollo de la investigación.

Algo que llama la atención de que solo llegara una persona, eso sí con mucha disponibilidad para el trabajo, lo cual no quise cancelar pues valoro la disposición de sumarse a un proyecto poco conocido.

Ella había tomado un taller de teatro físico con Javier Díaz Dalannais, el cual sí tuvo un costo y fueron personas de danza de la BUAP, lo cual me hace pensar que la gratuidad no es a veces bien valorada a cuando se hace por un costo.

Con ella en el taller se trabajó el reconocimiento del movimiento a partir de las articulaciones, la respiración y la dinámica del movimiento, no llegamos a utilizar la voz y la composición no se pudo abordar por el tiempo y seguimiento del taller.

Hubo una chica que representaba a varios compañeros que se acercó para saber qué estábamos haciendo y de qué trataba el teatro físico. Se le dio la explicación, pero parece que su concepto de danza y abordar el movimiento desde otra perspectiva no estaba en su mente, ella buscaba algo más concreto y reconocible para su trabajo dancístico que el interés de abordar la escena desde un punto de vista diferente, pues la voz y la teatralidad son ajenos a la danza.

Esto me hizo reflexionar acerca de las propuestas contemporáneas y la formación de futuros profesionales escénicos, pues la tendencia del arte es la interdisciplinaridad, y seguir trabajando con las propuestas de siempre, pueden llevar a la frustración por no generar público o que sus propuestas no participen en festivales.

Lo positivo de este taller, es haber influenciado a una persona, a abrirle su mente a una propuesta diferente y permitirle explorar acciones que complementen su formación profesional, de que se puede abordar el movimiento y la escena desde diversos puntos y llegar al mismo lugar

pero por otros caminos, posiblemente más intensos, pero con una carga emocional que permita al espectador sentir lo que ve.

Anexo 3 Evidencias de talleres realizados.

Fotos tomadas en la Escuela Profesional de Artes Manuel Muñoz Cedeño, en la ciudad de Bayamo, Provincia de Granma en Cuba, dentro del Festival Internacional de Teatro Pequeño Príncipe celebrado del 20 al 26 de mayo del 2019.



Fotos tomadas entre el 20 y 22 de agosto del 2019, en la Escuela de Danza de la Facultad de Artes de la BUAP del taller que se ofreció como parte de la compensación para asistir al festival en Cuba.





Cartel promocional del talle impartido en la BUAP 2019.



Taller de Teatro Físico

Para estudiantes de la facultad de
Arte Dramático y Danza.



Horarios.

Lunes 19 de agosto, 3 a 5 pm. salón 4 de la facultad de danza .

Martes a Viernes 20 al 23 de agosto, 1:30 a 3 pm salón 3 de la facultad de danza.

Imparte: **David Silva Carreto**, director de
Herejes danza interdisciplinaria.

OBJETIVO: Compartir con los participantes, herramientas básicas del teatro físico que puedan aplicar en sus respectivas actividades escénicas.



Cupo máximo 20 alumnos: 10 de danza, 10 de teatro (en caso de que no se inscriban el total máximo de cada área, se podrán complementar con los de la otra facultad.

Requisitos: Ser alumnos activos de la BUAP.

Inscripción: Dirección de cada facultad (Arte dramático y Danza)

Informes: 22 23 63 82 13