



Calle14: revista de investigación en el campo del arte
ISSN: 2011-3757
ISSN: 2145-0706
calle14@udistrital.edu.co
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Colombia

Reflexiones teórico-conceptuales para la construcción de un currículo en Danza-Teatro

González Leal, Juan Pablo; López Molina, Dora Inés; León Bohórquez, Diana Lucia; Rodríguez Chaparro, Johan

Reflexiones teórico-conceptuales para la construcción de un currículo en Danza-Teatro

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 18, núm. 33, 2023

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279073778004>

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.19939>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Reflexiones teórico-conceptuales para la construcción de un currículo en Danza-Teatro

Theoretical-conceptual reflections for the creation of a Dance-Theater curriculum

Réflexions théorico-conceptuelles pour la création d'un cursus de Danse-Théâtre

Reflexões teórico-conceituais para a criação de um currículo de Dança-Teatro

Juan Pablo González Leal
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia
jpgonzalezl@correo.udistrital.edu.co

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.19939>
Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279073778004>

Dora Inés López Molina
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia
dilopezm@udistrital.edu.co

Diana Lucia León Bohórquez
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia
dilopezm@udistrital.edu.co

Johan Rodríguez Chaparro
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia
johrodriguez@correo.udistrital.edu.co

Recepción: 22 Noviembre 2021

Aprobación: 18 Febrero 2022

RESUMEN:

Este artículo presenta, a partir del trabajo recolectado en la investigación *"Pertinencia del currículo de la profundización en Danza-Teatro del Proyecto Curricular de Arte Danzario, Facultad de Artes ASAB - UDEFJC"* - Una investigación holística, algunos principios y herramientas del plan de estudio de la profundización en Danza-Teatro del Proyecto Curricular Arte Danzario, con el fin de exponer qué fundamentos técnicos y teóricos son usados por los maestros investigadores en sus asignaturas. Autores como Rudolf Laban, Constantín Stanivslaski, Jerzy Grotowsky, Antonin Artaud, Etienne Decroux y Pina Bausch son los más relevantes. De ellos, cada maestro retoma y aplica una metodología donde se evidencian ejes transversales en la praxis que permiten avanzar en la construcción de la educación formal en Danza-Teatro. Además, analizamos qué referentes son pertinentes incluir en este proceso, para su posterior ejecución y transformación por los estudiantes.

PALABRAS CLAVE: danza-teatro, fundamentos teóricos, metodología de la enseñanza.

ABSTRACT:

Building on the results of the research project *Pertinence of the curriculum of the Dance- Theater focus of the Curricular Project of Dance Studies, Arts Faculty ASAB - UDEFJC*- A holistic investigation, this article presents some principles and tools derived from said curriculum in order to highlight the technical and theoretical foundations used by the teachers/researchers in their subjects. Authors such as Rudolf Laban, Constantin Stanivslaski, Jerzy Grotowski, Antonin Artaud, Etienne Decroux and Pina Bausch are the most relevant. From them, each teacher takes up and applies a methodology where transverse axes become evident in their daily practice; these axes have allowed to make progress in the construction of a formal education syllabus in Dance-Theater. In addition, we analyze which focal points cannot be left out from the process, as proving ideal for their implementation and transformation by the students.

KEYWORDS: dance-theater, theoretical fundament, teaching methodology.

RÉSUMÉ:

Utilisant les résultats du projet de recherche *Pertinence du cursus de l'axe Danse-Théâtre du Projet curriculaire d'études en danse, Faculté des arts ASAB - UDEFJC*- Une enquête holistique, cet article présente quelques principes et outils issus dudit cursus afin de mettre en évidence les fondements techniques et théoriques utilisés par les enseignants-chercheurs dans leurs disciplines. Des

auteurs tels que Rudolf Laban, Constantin Stanivslaski , Jerzy Grotowski, Antonin Artaud, Etienne Decroux et Pina Bausch sont les plus pertinents. A partir d'eux, chaque enseignant reprend et applique une méthodologie où les axes transversaux deviennent évidents dans la pratique quotidienne ; ceux-ci ont permis d'avancer dans la construction d'un programme d'enseignement formel en Danse-Théâtre. De plus, nous analysons quels points focaux ne peuvent pas être exclus du processus, comme étant idéaux pour leur mise en œuvre et leur transformation par les étudiants.

MOTS CLÉS: danse-théâtre, fondement théorique, méthodologie d'enseignement.

RESUMO:

Utilizando os resultados do projeto de pesquisa Relevância do Currículo do Eixo Dança-Teatro do Projeto Curricular de Estudos da Dança, Faculdade de Letras ASAB - UDFJC - Uma investigação holística , este artigo apresenta alguns princípios e ferramentas do referido currículo a fim de destacar os fundamentos técnicos e teóricos utilizados pelos professores-pesquisadores em suas disciplinas. Autores como Rudolf Laban, Constantin Stanivslaski , Jerzy Grotowski, Antonin Artaud, Etienne Decroux e Pina Bausch são os mais relevantes. A partir deles, cada professor adota e aplica uma metodologia onde os eixos transversais se evidenciam na prática cotidiana; estes permitiram avançar na construção de um programa formal de ensino em Dança-Teatro. Além disso, analisamos quais pontos focais não podem ser excluídos do processo, como ideais para sua implementação e transformação pelos alunos.

PALAVRAS-CHAVE: dança -teatro, base teórica, metodologia de ensino.

Con el ánimo de realizar un marco teórico-conceptual que nos permita reconocer algunos de los fundamentos existentes en la profundización de Danza-Teatro del Proyecto Curricular Arte Danzario (PCAD) de la Universidad Distrital, y que sirva de sustento para la investigación en curso, presentamos este artículo de reflexión escrito a varias manos, desde la perspectiva de cuatro de los maestros investigadores de la profundización de Danza-Teatro y de un danzario en formación, a fin de impactar el campo de la danza y del teatro, sus relaciones interdisciplinarias, sus mixturas y borramientos de límites, ofreciendo más preguntas que respuestas sobre la configuración de la Danza-Teatro y la manera de enseñarla a las nuevas generaciones.

Es importante señalar uno de los productos de la primera fase de esta investigación en esa misma vía, en el que Sanabria (2021) analiza la relación Danza contemporánea- Danza-Teatro, mediante un paralelo teórico conceptual entre los trabajos de grado de cada profundización y los procesos creativos, investigativos e interpretativos de la Danza-Teatro en el PCAD, lo que nos permitió avanzar sobre algunos principios epistemológicos para consolidar una definición que transgrede las disciplinas y fusiona las técnicas danzarias por medio de las teatrales (Sanabria, 2021) y el reconocimiento de conceptos que consideramos centrales, pues subyacen a la enseñanza de la Danza-Teatro: actor danzante, danza dramatúrgica, acción física, fisicalidad y rol dramático.

Afirmar que algo es Danza-Teatro posiblemente implica asumir un andamiaje complejo que requiere de una deconstrucción de ese concepto compuesto, para entender qué de la danza y qué del teatro hacen de esta acepción un territorio teórico y práctico sobre el cual pueda elaborarse una aproximación epistemológica aliada de las prácticas y no solo especulaciones teóricas. De manera que a continuación presentamos algunas reflexiones conceptuales vinculadas al ejercicio docente de la profundización, que nos permiten valorar la pertinencia de tales referentes.

LAS RAZONES DE LA DANZA-TEATRO, APROXIMACIONES TEÓRICAS POR JUAN PABLO GONZÁLEZ

En el XXVI Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU) de la UNAM 2019, en Ciudad de México, Dubatti (2008)¹ ofrece una conferencia acerca de su 'Filosofía del Teatro'. Allí propone tres maneras de hacer investigación teatral: la primera, definida "razón bibliográfica", desde la cual refiere las relaciones que un investigador establece entre autores, pensadores y creadores, solamente desde lo que está escrito,

otorgando poder jerárquico a las verdades publicadas bajo grandes nombres. Para lo que Dubatti concluye: “La razón biblio- gráfica se fija en el principio de autoridad” (Cultura en directo UNAM, 2019).

La segunda, “razón de la lógica”, alude al positivismo racional, desde el cual cualquier discurso bien argumentado podría aceptarse como una justificación válida para explicar un hecho: como cuando asistimos a un espectáculo escénico y tomamos como verdad casi absoluta la explicación de la pieza con los conceptos expuestos en el programa de mano y asentimos convencidos de que el discurso cuenta con la solidez necesaria para explicar lo que estamos por ver. Damos entonces la razón a la lógica. El pensador apunta a la importancia de confrontar permanentemente la lógica con la práctica, especialmente si se está hablando de investigación escénica.

En consecuencia, “la razón de la praxis” asume que la práctica teatral en sí misma tiene la capacidad de producir conocimiento, cuya observación como acto escénico podría acercarnos a los problemas -no solo prácticos- sino teóricos más pertinentes para comprender de qué se habla y sobre qué se filosofa desde las tablas: “Una filosofía del teatro, se diferencia de la filosofía a secas por su interés particular en el ser peculiar del acontecimiento teatral, un ser del estar-acontecer en el mundo.” (Dubatti, 2017, p. 5). Posiblemente una conceptualización de la Danza-Teatro deba atender a las lógicas que en las prácticas relacionan elementos teóricos desde mixturas tan específicas que nos permitan saber qué de cada autor y qué de cada concepto (qué de la danza y qué del teatro) se trae a colación para este análisis:

¿Qué de Rudolf Laban? ¿De coréutica, kinesfera y eukinéctica?

Jean Newlove propone ejercicios prácticos para llevar a los cuerpos la teoría del coreógrafo Rudolf Laban. La particularidad de esta referencia es lo sugerente de su título: *Laban for Actors and Dancers* - (Laban para actores y bailarines), en donde no hay una separación entre el trabajo para la danza y para el teatro en sus contenidos y prácticas, utilizando la noción inglesa ‘mover’, cuya traducción coloquial al español puede referirse tanto al que mueve como ‘al que se mueve’.

Los elementos propuestos por el coreógrafo húngaro para el estudio del movimiento tienen una estructura metodológica que va de lo sencillo a lo complejo; como primer momento, la coréutica para la toma de conciencia de las formas del cuerpo en el espacio, a través de las partes del cuerpo. Igualmente, a través de locomociones: caídas, caminatas, saltos, corridas, giros; de movimientos articulares: flexiones, extensiones, circunducciones, abducciones, aducciones, expansiones y contracciones; de posiciones simétricas y asimétricas, la relación derecha-izquierda del cuerpo o arriba-abajo, la velocidad de los movimientos, rapidez y lentitud, el estudio de las líneas curvas o rectas, entre otros. Para comprender el acontecimiento gráfico del cuerpo en movimiento, Newlove (2012) agrega: “Siente las formas que estás describiendo en el espacio, ya sean directas o indirectas, pequeñas o grandes; tomar conciencia de momentos de ligereza y fuerza y de rapidez y lentitud en la ejecución” (p. 21).

Una segunda parte de esta práctica refiere a la kinesfera como el espacio personal que está al alcance de las extremidades cuando se las lleva a su límite distal. Allí se estudia “la cruz dimensional”: alto, ancho y profundo, que componen las seis direcciones básicas: arriba, abajo, derecha, izquierda, adelante y atrás.

Significa una elaboración práctica de la consciencia tridimensional del cuerpo en movimiento. Un siguiente nivel de complejidad en el estudio del espacio implicaría la escala diagonal, en donde la kinesfera toma la forma de cubo (el cubo de Laban), cuyas esquinas definen las ocho diagonales del espacio y determinan el estudio de las contraposiciones de fuerzas que el cuerpo debe hacer para mantenerse dentro y fuera del eje perpendicular, es decir, inclinado hacia dichas direcciones.

Si pensáramos en una estructura curricular pertinente para Danza-Teatro, esta primera sección de Laban profundiza en elementos de la conciencia física, por la cual podría determinarse qué técnicas o estilos de danza y teatro ayudan a que los estudiantes desarrollen habilidades expresivas desde el estudio de las formas y su relación con el espacio y cómo estas formas tienen la capacidad de hacer alusión tanto a un hecho teatral como uno danzario.

Un tercer momento implica comprensión de los factores del movimiento desde el concepto de eukinética o teoría del “esfuerzo-forma” para responder: ¿qué tanto esfuerzo debo hacer para realizar determinada forma?, cuyos componentes son: Tiempo (súbito y sostenido), se observan los cambios de una velocidad a otra; Espacio (trayectos directos e indirectos), las direcciones son estudiadas desde su recorrido; Peso, liviano y fuerte, para profundizar la conciencia del uso de las tensiones y distensiones musculares; y la fluidez de la energía, contenida y liberada: hasta dónde llega el movimiento en el espacio. La combinación en pares de dichos factores se denomina “estados de movimiento”², por ejemplo: tiempo súbito + peso liviano, lo que querría decir que el intérprete debe alivianar sus músculos mientras ejecuta cambios de velocidad abruptos.

En un mayor nivel de complejidad, la combinación de tres factores determina las acciones básicas de Laban: presionar, retorcer, deslizar, flotar, golpear, latigar, sacudir y dar toques ligeros. Lo particular de dichas acciones es que pueden estudiarse desde su ejecución teatral, pero también como dinámica de movimiento danzado, es decir, una cosa es empujar una mesa y otra es empujar el movimiento. Esta parte de la teoría del coreógrafo húngaro es uno de los elementos trans- versales entre la teatralidad y la danzaridad, porque toca ámbitos de la expresión que pasan por la forma, el movimiento, la expresión, la imaginación: “Las acciones básicas de esfuerzo están también presentes en cualquier forma de expresión mental o intelectual, y la proyección externa de un esfuerzo puede revelar un estado mental” (Laban, 1993, p. 59).

Para la asignatura denominada: “Danza-Teatro-situación acción personaje”³ resulta pertinente el estudio de la eukinética de Laban por la estrecha relación que estos principios de movimiento pueden aportar a la comprensión de la acción como un elemento transversal de los estudios teatrales y danzarios.

Un interés particular de este investigador es comprender las características para la ejecución e interpretación de la acción cuando está relacionada con las poéticas del movimiento danzado y cómo se puede establecer una metodología para la enseñanza de estas cualidades específicas de mixtura de los lenguajes.

Haré una última consideración tangencial al ¿Qué de Rudolf Laban?, esta vez sobre la danza moderna.

Su llegada implicó diferentes maneras de asumir el movimiento danzado, no solo desde las formas sino también desde el adentro, emociones, sensaciones, etc., como detonadores de coreografía. Jacques Barill expone varios principios, surgidos en el s. XX, como la posibilidad de contemplar la particularidad del bailarín por sobre la técnica que esté ejecutando. Esta es una característica heredada de la modernidad desde la cual el individuo se empodera de sus decisiones y su lenguaje corporal y desarrolla nuevas estéticas para el movimiento:

Isadora Duncan y Ruth St. Denis no son aceptadas, en un principio, como bailarinas de danza moderna. Para estas artistas, la danza es el reflejo de lo que sienten, de lo que quieren expresar intensamente con su cuerpo, sin preocuparse de consideraciones de orden técnico o estético. (Baril, 1987, p. 9).

Lo anterior precede al estudio que hará la Danza-Teatro de la relación psicológica, imaginativa y emotiva con el acto coreográfico, planteado desde Mary Wigman hasta Pina Bausch, siendo necesario preguntar, ¿Qué de Mary Wigman y Michael Chejov?: Imágenes e imaginación.

Con la mirada hacia el interior del individuo, la danza moderna refuerza el interés de la época por la expresividad, por encima de la forma. Tal es el interés por ese mundo inmaterial que provoca el movimiento, que aparece dentro del campo de la danza con las nociones de imaginación e imágenes, como simientes de la coreografía. Ejemplo es la pieza de danza expresionista alemana “La Bruja”, cuya composición se nutre de estalógica mental, que posteriormente Wigman (2002) explicaría: “Cuando la emoción del hombre que baila libera el deseo de hacer visibles imágenes todavía invisibles, esa través del movimiento del cuerpo que estas imágenes manifiestan su primera forma de expresión” (p. 17).

Este universo de la imaginación es estudiado técnica- mente por Michael Chejov desde una lógica teatral, con ejercicios que proponen una relación evolutiva y consciente del uso de las imágenes para la interpretación teatral, algunos casos aplicada a los textos hablados y también al uso del cuerpo en la escena. Un esfuerzo por materializar el mundo subjetivo que provoca las acciones y reacciones de los intérpretes, que va a componer un lenguaje, es aplicado en la asignatura “Danza- Teatro - situación acción personaje”. Chejov afirma: “Cuanto

más pueda un actor estimular y entrenar su imaginación y su fantasía, mayor será el poder para comunicar la profundidad y el significado del personaje” (2005, p. 57), a lo que podría añadir que, como en Wigman, si se elabora técnicamente una consciencia sobre el estudio de la imaginación y las imágenes para el evento coreográfico, podría hablarse de una cualidad específica para la interpretación en Danza-Teatro, que ponga en juego las relaciones técnicas y estéticas danzarias con los elementos propuestos por Chejov.

DEFINICIONES SOBRE DANZA-TEATRO: LABAN, WIGMAN, JOSS

En *The Pina Bausch Sourcebook - The Making of Tanztheater*, Climenhaga (2013) hace un recorrido: Rudolf Laban, Mary Wigman y Kurt Joss. Encuentra sus definiciones sobre la práctica de la Danza-Teatro, antes de que el concepto fuera instaurado con Pina Bausch. Laban afirmó la danza como arte autónomo: “La danza se mostró como una forma de arte independiente basada en las leyes de la armonía formas espaciales” (Climenhaga, 2013, p. 27), diferenciando el movimiento de coro -experiencia de la danza para el espectador- de la Danza-Teatro como un lugar en donde se entrena a los bailarines profesionalmente en una forma de arte o “art form”. El autor expone el paso de esta concepción del término hacia Wigman, quien lo define como “danza absoluta”, aludiendo a la relación que había entre las temáticas de las obras de teatro y las de danza: “El tema es el hombre y su destino” (Climenhaga, 2013, p. 28), quizás insinuando que lo absoluto de la danza radica en su relación con la temática o con la dramaturgia, asunto que resulta del interés de esta investigación, en tanto la escritura del movimiento como la composición dramática y de dramaturgia para la Danza-Teatro, conceptos que circulan en asignaturas como Taller de Composición Dramática en el contexto académico que atiende este marco teórico.

La definición de Joss sobre Danza-Teatro instaaura otra relación de las prácticas de enseñanza y aprendizaje dentro de la profundización: “Él veía la Danza-Teatro como una acción dramática grupal” (Climenhaga, 2013, p. 29). Cabe mencionar que con Kurt Joss se concreta una cualidad de entrenamiento en Danza-Teatro, que cruza por las técnicas de moderno, ballet clásico, voz y estudios del espacio de Laban, en una búsqueda de lo que denominó “coreografía dramática”, conjunto de entrenamientos cuyo resultado en los cuerpos sería la “danza dramática”. El autor alude a un evento primordial de la Danza-Teatro que resuena hasta las prácticas más contemporáneas de esta relación de lenguajes escénicos: un coreógrafo tiene la tarea de traducir los temas que suscitan una pieza escénica en estructuras armónicas de movimiento. Metodológicamente, una propuesta del paso del contenido dramático al lenguaje que lo va acoger.

Pina Bausch: fenomenología de los gestos y acción dramática danzada

El universo creativo de Pina Bausch está cargado de símbolos entre los lenguajes de la danza y el teatro, en la expresión del cuerpo en la escena, más allá de una definición disciplinar. “La fenomenología de los gestos” es una propuesta de lectura que hace Godínez (2017) acerca del trabajo de la coreógrafa alemana: “su singular capacidad de observar y traducir idea y emociones en movimiento. También es herencia de aquellos autores que reconocieron el valor de lo gestual” (p. 107). Acciones, gestos, movimientos, imágenes, formas puestas en práctica con detalle por Bausch iban componiendo el sentido de sus piezas.

Esto es terreno fértil para instalar una de las operaciones célebres de la composición en la danza post expresionista alemana: la repetición. En Pina, este es un elemento que, por su carácter escénico, resulta cambiante, lo que lo vuelve dinámico: “La repetición dinámica es más profunda, en ella se repiten puntos de desigualdad, de flexión, de acontecimientos rítmicos, no hay simetría posible y, solo entonces, aparece la diferencia o lo otro.” (Godínez, 2017, p. 115). Para que ocurriera fue necesario instalar una especie de intensificación del motivo recurrente, leitmotiv. Un crescendo, cuyo accionar reiterado iba cocinando la

tensión necesaria hasta comprender el clímax del momento, procedimiento que no dista de la teoría de la composición de las acciones dramáticas:

La acción dramática si bien significa básicamente movimiento y actividad, implica también, como base, desarrollo y crecimiento en progresión; es el suceso mismo, continuo y siempre más importante que el anterior, que ocurre frente al público; está intrínsecamente ligada a la intensidad, gradual y evolutiva, hasta el clímax del texto dramático. (Rivera, 2001, p. 43)

¿Podríamos decir que el ejercicio de reiteración, que propone Pina Bausch dentro de su fenomenología gestual, es susceptible de definirse como “acción dramática danzada”? Las prácticas escénicas nos han permitido ingresar al universo de la especulación conceptual sobre los acontecimientos de la Danza-Teatro. Es quizás menester de esta investigación retomar la observación y análisis de las piezas realizadas por compañías como DV8, Sasha Waltz, Peeping Tom, Ana Teresa de Keersmaeker, Johan Kresnik, Sussane Linke, L’explose, entre otras, para determinar qué conceptos resuenan en la creación de esta recurrente relación entre la danza y el teatro.

Sanabria (2021) hace referencia a varios trabajos de grado que toman un autor como punto de partida y realizan creaciones con un contexto colombiano. Es el caso del trabajo *Reminiscencias*, donde su autor John Briñez (citado por Sanabria, 2021) toma como referente a la coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker, enfatizando en conceptos como la repetición, el *leitmotiv* y el canon en tanto herramientas coreográficas. Para enfatizar en el gesto y aportar a la dramaturgia se tomó a Stanislavski como referente teatral, al iniciar un trabajo en las acciones físicas que potencie la presencia del intérprete y que permita establecer un vínculo directo entre las emociones y el movimiento, factores teatrales que siguen estando presentes en la comunidad de estudiantes del currículo, lo que evidencia la importancia de mantenerlo en el plan de estudio.

La presencia, la acción física y la acción psíquica en el bailarín actor por Dora Inés López

Desde los orígenes del teatro griego (siglo VI a.C.) se ubica el texto teatral como lugar hegemónico de la puesta en escena, situación que se perpetúa hasta el siglo XX. Con el advenimiento de las propuestas teatrales de ruptura de Antonin Artaud se logra poner en tensión el uso del texto dramático como base generador de sentidos y sensaciones.

En la historia del teatro se producen varios momentos de crisis. Jean Frédéric Chevallier (2012) sugiere que las transformaciones van surgiendo como respuesta a los acontecimientos de carácter estético, político, social y existencial, mas no se da estrictamente una ruptura dentro de las formas imperantes del quehacer teatral. Se da una crisis en lo que atañe a la mirada del texto y la palabra, en la que surgen nuevas estructuras dramáticas alejadas de la estructura aristotélica, pero sigue siendo el texto dramático el lugar que soporta y marca el devenir de la puesta en escena.

Es Artaud, el incomprendido de su tiempo, quien logra ir más allá, no solo generando una crisis en el drama sino una nueva manera de habitar la escena. Abre el espectro poniendo la mirada -no solamente en el texto teatral- sino en el cuerpo como generador de dramaturgia, al igual que otros aspectos que componen la escena: las dramaturgias de la luz, del sonido, del movimiento y del espacio, relacionadas entre sí para tejer el suceder orgánico de las acciones, producción sensible que permitía al espectador una vivencia corporal frente a lo que se ve, se siente, se oye y se vive.

La palabra ya no es el todo en que se basa el actor para comunicarse con el espectador, ahora es un lugar más que suma en este gran espectro de posibilidades sintientes desplegadas por Artaud, para imbuirnos en una ensoñación real, produciendo reacciones físicas corporales, que capturan la atención y los sentidos del espectador, permitiéndole ser parte integral del acto escénico.

Cabe entonces pensar en Antonin Artaud como el precursor de los movimientos que hacia la década de los 60 inundaron la escena teatral y cuestionaron la relación de la obra con el espacio escénico y la participación del espectador como sujeto operante y transformador de la escena. De los movimientos más destacados encontramos el fluxus, el happening y el performance teatral, siendo este último el espacio de la presentación -no de representación- que busca un sentir alejado de lo ficcional, se acuña en la mayoría de los casos en lo

autobiográfico o autorreferencial, en un aquí y ahora vivo, tanto para el actuante como para el espectador que está vivenciando el acto escénico.

De este legado se resalta la transformación de la mirada sobre el cuerpo y su lugar en la escena, siendo ahí donde surge la idea según la cual el bailarín actor ⁴ de Danza- Teatro está la mayor parte del tiempo en un tránsito entre el lugar de la presentación y la técnica. Si lo pensamos en términos de Eugenio Barba (Barba y Savarese, 1990) con relación a lo pre-expresivo, la comunidad de bailarines cuenta con variadas técnicas danzarias que le permiten disponer de sus habilidades y capacidades para acceder al movimiento. Sin embargo, el portador de la técnica sube a escena y expone su cuerpo en acto presente: se hace presencia cuando danza e interpreta, manejando el espacio y todo lo que ahí habita en un aquí y ahora presentes. Solo se es con la totalidad de su cuerpo en abierta exposición, con su pleno ser.

Artaud, en su intento por hacer un teatro más atento a lo sensible, indaga en las puestas en escena orientales, específicamente en el teatro Balinés, para más tarde adentrarse en la cultura de los Tarmaumaras en México, articulando un trabajo sobre los sentidos, distanciado de la mirada del drama psicológico occidental y del pensamiento eurocentrado. Artaud trasciende esta tendencia heredada de Stanislavski y amplía el espectro, colocando al cuerpo como laboratorio donde subyace la experimentación de índole interdisciplinar. Así, Artaud se convierte en precursor de varios autores y directores teatrales que resultan ser pilares fundamentales en el encuentro entre la danza y el teatro, como Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, para quienes su encuentro con culturas orientales marcó también un derrotero fundamental en su quehacer escénico, llevándolos a anclar la mirada sobre el cuerpo.

Grotowski declaraba que Stanislavski era su maestro, aunque nunca lo conociera en vida. Sin embargo, es él quien logra desarrollar el trabajo inconcluso del maestro ruso sobre las acciones físicas, llevándolo más allá de la búsqueda del personaje y la representación. De ahí la pertinencia de revisar también a Stanislavski, quien acuña una metodología en su “Sistema de formación para el actor” (Stanislavski, 1953), marcando las directrices fundamentales de la enseñanza de la actuación del siglo XIX, que aún sigue vigente en el trabajo de la construcción del rol y del personaje para la escena. Aquí es de resaltar que el rol en específico nos ofrece múltiples posibilidades a la hora de interpretar en la Danza-Teatro, más allá de una búsqueda del personaje que se encuentra determinada por el lugar de la representación para poder ser construido.

Para los bailarines en formación es relevante el valor que da Stanislavski al trabajo interpretativo con el desarrollo hacia la rítmica, propendiendo a la escucha del ritmo externo e interno del actor (tempo-ritmo) como también la búsqueda de la plasticidad y el sentido del movimiento pensado para el ritmo total de la escena, viéndose influenciado sobre este tema por la bailarina Isadora Duncan, en el manejo de la fluidez y energía muscular (Baril, 1987). Desde la mirada de la representación, es importante revisar el trabajo que desarrolla sobre la emoción, en el que la psique del intérprete resulta un lugar preponderante para la creación de personaje, la “memoria emotiva”.

Con Grotowski entramos a revisar el cuerpo de los intérpretes como lugar único de producción de sentido en la escena, llevándolo al grado más elevado a partir de su trabajo sobre las acciones físicas (Richards, 2005): son acciones tendientes a la búsqueda de lo orgánico en el movimiento, que no desdeña la precisión técnica, pero que invita al actor a vivenciar desde sus impulsos lo vivo en la escena, y que, a su vez, reverbera en la percepción del espectador, invitándolo a experimentar el acto del cual está siendo testigo y partícipe, como veíamos con Artaud y sus avatares en los años sesenta.

Grotowski pone en tensión el espacio escénico en tanto lugar de producción ritual, propiciando el encuentro del cuerpo; persigue, a partir de la utilización de cantos y danzas sagradas ancestrales, una relación consigo mismo, con el espacio, los partners, el espectador y hasta lo sagrado universal. A su vez, desarrolla en el teatro pobre (Grotowski, 1970) la noción de un espacio escénico desprovisto de absolutamente cualquier artificio innecesario que aleje la atención del cuerpo y del acto vivo escénico.



Imagen 1. Clase: Teatro Físico: planteamientos técnicos (2022), maestra: Diana Lucía León Bohórquez. Estudiantes: Viviana Carolina Alfonso y Brayan Felipe Neisa. Fotografía: Diana Lucía León

Es también de destacar, para el trabajo del bailarín-actor, la exploración de Grotowski sobre el training como forjador de disciplina y puente para el advenimiento de lo creativo con entrenamientos que no solo derivan hacia un autoconocimiento consciente de las posibilidades corporales y espirituales del intérprete, sino que promulgan una narrativa experiencial del propio cuerpo como exposición en la escena, un cuerpo presente en el aquí y ahora de la acción, abierto, generador de múltiples sentidos.

Encontramos pertinente la mirada de Michael Chejov y volvemos sobre ella para priorizar la escucha y observación de los impulsos corporales en la Danza-Teatro, lugar fundamental en el trabajo de la apertura de los bloqueos y el trabajo imaginativo, activando en el intérprete la disposición y vulnerabilidad del cuerpo-espíritu y su conexión con el otro y los otros en la escena, que repercuten en el training y la creación. Además, Chejov trabaja en la construcción de roles: el actor visualiza un cuerpo que corresponda a las características del rol, adoptando estas necesidades a sus propios rasgos, logrando así una transformación física. En síntesis, para Michael Chejov el actor debe conocer y manipular su cuerpo de tal manera que el más pequeño gesto que produzca en la escena no pase inadvertido por el espectador y genere una comunicación directa con este, perdurando así también en su cuerpo y su memoria.

Para la Danza-Teatro y específicamente para los estudiantes de la profundización de Danza-Teatro del PCAD, es de suma importancia reconocer el lugar de la presentación para el advenimiento de lo sensible, de la comunicación con el espectador. Todo se resume en lo que el bailarín-actor logra transmitir con su cuerpo, volviendo los límites disciplinares entre la danza y el teatro difusos, precisamente porque no se está buscando representar, sino que se viven en el instante, desde el movimiento, los impulsos y las acciones.

En función de tener un campo de acción más amplio para las nuevas generaciones de artistas escénicos, se hace necesario también contemplar el estudio del teatro físico, que se caracteriza por tener otro punto de vista acerca de la expresión del movimiento en el cuerpo. Se trata de una estética del gesto físico con elementos comunes en los límites entre la danza y el teatro: en la presencia corporal genuina, incluyendo su naturaleza física a través del gesto y su materialidad, permitiendo la escritura en la partitura y su composición. El estudio del movimiento se hace visible gracias a la práctica, derivadas del teatro como se expone a continuación, poniendo en evidencia los lugares comunes de estudio con la danza.



Imagen 2. Clase: Teatro Físico: planteamientos técnicos (2022), maestra: Diana Lucía León Bohórquez. Estudiante: Azud Romero, fondo estudiantes de la clase. Fotografía: Diana Lucía León

El Teatro físico en la Danza-Teatro por Diana León

Pensarse en Danza-Teatro como en Teatro físico dentro de la formación académica de la profundización en Danza-Teatro del PCAD es permitirse entrar en el tema de corps en jeu y su definición en lengua francesa: *Activité physique ou mentale qui n'a pas d'autre but que le plaisir qu'elle procure*. En el caso de la escena, son el conjunto de actitudes que contribuyen a un efecto escénico, a la importancia en el estudio de los lenguajes del movimiento, centrados en herramientas primordiales de espacios tangentes y su noción derivada, dentro de una función variable de dos disciplinas con logros estéticos diferentes y bases similares, en el movimiento corporal, la presencia física de las/los ejecutantes y las estructuras de contenidos dramáticos.

En la antigua Grecia, la danza es definida como la expresión del cuerpo desde las ideas, sentimientos y sensaciones en sus formas de relación. En su evolución, la danza cambia su categoría y el movimiento se codifica dentro del ballet. Luego, con la danza moderna y contemporánea, surge la necesidad de encontrar otras maneras del cuerpo, como lo menciona Márquez (1998): “La expresión de la fuerza motriz de la representación danzaria moderna: una expresión que observa la realidad, que la vive intensamente, que la recrea y que encuentra una nueva forma de comunicarla con el objetivo de transformarla” (p. 5).

A inicios del siglo XX, el estudio del movimiento en el teatro se potencia con el existencialismo y la acción puesta en la palabra, ubicándose en lo no verbal, en un teatro del cuerpo. Las formas narrativas en la escena teatral se construyen a partir de una necesidad expresiva en la modernidad. Esta distancia entre el naturalismo propuesto en el teatro ruso y el de Stanislavski obliga a traducir la acción, dispuesta en la palabra, en imagen y detalle a través del gesto. Surge entonces una propuesta escénica de la imagen, que incluye a otras disciplinas preocupadas por el movimiento, como la música y la pintura, donde el cuerpo del intérprete es el instrumento principal de escritura: “Escritura de ese nuevo lenguaje, basado en el gesto, en el jeroglífico, en la imagen, y ahí poco espacio queda al autor literario” (Sánchez, 1999, p. 19).

El cuerpo del ejecutante en la escena hace visible la escritura del movimiento como creación de pensamiento sensible desde diversos materiales propuestos según la necesidad de búsqueda, partiendo de sus características y propiedades físicas, sometiéndose al estudio educativo del movimiento, su biomecánica, análisis y codificación, dispuesto en este orden.

Tanto en la danza como en el teatro, la pregunta permanente de Rivera por la expresión del cuerpo en “los límites y/o en los elementos comunes entre la danza y el teatro físico”, se puede reconocer en los diversos acercamientos que han propiciado las narrativas del cuerpo y se han desarrollado dentro de la práctica académica del PCAD, en la pesquisa de una forma de hacer Danza-Teatro desde nuestro contexto, teniendo como referente esos estudios ubicados entre las dos disciplinas y sus aproximaciones expresivas.

Biomecánica - Vsévolod Meyerhold (1874 – 1940)

Meyerhold se interesa por los recursos del cuerpo y la plástica. Estos recursos se orientan a la comprensión del movimiento a través de la racionalidad de la palabra:

Quería que sus gestos y pliegues del cuerpo tomaran un dibujo preciso. Si la forma es justa, decía, el fondo, las entonaciones y las emociones lo serán también puesto que determinadas por la posición del cuerpo, con la condición de que el actor posea unos reflejos fácilmente excitables, es decir, que a las tareas que le son propuestas desde el exterior sepa responder por medio de la sensación, el movimiento y la palabra (Meyerhold, 1998, p. 198).

Propone, de esta manera, una plástica en el cuerpo del intérprete, liberándose de la insuficiencia de la palabra, como lo menciona Sánchez (1999, p.77), “Para expresar el diálogo interior”, procurando el encuentro de su dibujo íntimo de movimiento con el espectador, que se vuelve lector de una propuesta visual corpórea. Desde el simbolismo, en lo íntimo del gesto se da paso a la composición de la partitura del actor, partiendo del ritmo en el texto y la interpretación en la escena. El núcleo de la escena se moviliza y deja al texto fuera del boceto del movimiento. Meyerhold plantea la biomecánica, estudiando los fenómenos naturales del cuerpo por el movimiento y sus destrezas motoras como método de composición de partituras, trasladando el universo psico-lógico a un lenguaje físico de todo el cuerpo.

Drama dentro del cuerpo – Etienne Decroux (1898 – 1991)

Decroux incluye el drama dentro del cuerpo, construyendo una gramática corporal, pensada para una corporalidad dentro de la escena que es capaz de analizar la relación psicofísica de manera organizada, controlada, sistematizada. Esto está consignado en el lenguaje del *Mimo Corporal Dramático* para el actor, en paralelo a lo que Laban planteó en el análisis y la escritura del movimiento para los bailarines. Estos principios de estudio se centran en el drama del movimiento: la inmovilidad, el peso, el contrapeso, la resistencia, el equilibrio, el desequilibrio, la postura, la dinámica, la tridimensionalidad, la fragmentación, la traslación y la musicalidad, buscando hacer visible lo invisible, el pensamiento del movimiento.

La gramática en Decroux tiene una relación opuesta con la danza clásica rusa, encontrando una sistematización en la técnica, usando los nombres comunes de las posiciones (sexta, primera, segunda, cuarta),

diferenciándose en la apertura natural del cuerpo, el peso corporal y la posición de pies. Su propósito giró alrededor de la acción y la estilización del movimiento como expresión y comunicación en la escena. Decroux precisa, da pautas y sistematiza un carácter dramático en acción desde el movimiento. Utiliza el tiempo y el espacio en el cuerpo del ejecutante, precisando su presencia, calidad y condensación de la acción en movimiento:

El Mimo Corporal, desde las exploraciones técnicas/físicas, sin una sola palabra, excava en los gritos y denuncias a través del arte del actor y su cuerpo. Se hace eco nuevamente, y se amplían, las preguntas que incentivaron la ruta a seguir con esta indagación en pro de resolver una duda acerca de la dramaturgia del actor – mimo. (Baena, 2020, p. 40)

La técnica es un sistema-motor fragmentado para Decroux, que parte de la noción escultórica del espacio e inscribe al cuerpo en el pensamiento del movimiento.

¿Cuál es entonces la aproximación entre estos estudiosos del movimiento en la modernidad para la mixtura entre la danza y el teatro? Como respuesta a esta gran pregunta y dentro de una práctica académica de la profundización en Danza-Teatro del PCAD, la aplicación de los principios de estudio del movimiento ha permitido abrir el conocimiento propio y construir rutas de relación conexas a la escritura del movimiento en práctica, en la construcción de contenido poético de una narrativa física. El análisis “Principio de Alteración del Equilibrio”, o PAE, define “las acciones físicas del actor y el bailarín quienes integran la fluidez y el control del cuerpo en el espacio y sus direcciones” (Sierra, 2014), permitiendo ampliar los conceptos de comprensión en el aprendizaje y puesta en práctica en el aula de clase.

A manera de conclusión: impactos de estas aproximaciones en la pertinencia del currículo en Danza-Teatro por Johan Rodríguez

Establecer un marco teórico es indispensable para tener un punto de partida en la investigación, la enseñanza y el aprendizaje de la danza y de la realización de cualquier proyecto escénico, pues este brinda información previamente trabajada que en las nuevas generaciones va gestando preguntas respecto a formas de trabajo y conceptos o la transformación de estos para que el arte evolucione y se manifieste en los acontecimientos socioculturales de la época en que va surgiendo. Por eso, docentes vinculados a la investigación han trabajado los principios de uno o varios referentes de la danza y el teatro: Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, Rudolf Laban, Constantin Stanislavsky, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Pina Bausch, Etienne Decroux, Patricia Cardona, entre otros, adaptando a su metodología de enseñanza principios, experiencias personales y técnicas adicionales de las artes escénicas, a fin de fomentar en la comunidad estudiantil la investigación y abrir el campo de las artes a una permanente renovación.

En síntesis, en este artículo destacamos las búsquedas más representativas, aplicadas en el PCAD por cuatro docentes, en la construcción de la Danza-Teatro en el contexto universitario.

La coréutica de Rudolf Laban impulsa el desarrollo del estudio de las múltiples posibilidades del movimiento. Con el fin de relacionar la consciencia sobre las formas con su interpretación muscular, dinámica, temporal y espacial, aborda el concepto de acción de una forma que une danza y teatro. Allí, la dramaturgia entra a jugar un papel fundamental en la Danza-Teatro, pues de acuerdo con Antonin Artaud, donde no prima el texto y además existe dramaturgia del actor, del cuerpo y de la escena, independiente de las técnicas adquiridas, se establece un lenguaje que permite entablar un diálogo directo con el espectador. Nos preguntamos, ¿qué tan importante es el trabajo de la palabra en el artista danzario? O, en relación a una narrativa, ¿el ejercicio de reiteración que propone Pina Bausch puede ser considerado como una acción dramática danzada?

Es importante contemplar en este proceso, las distintas formas de hacer. Referentes como Etienne Decroux, que desarrollan ejercicios específicos relativos al gesto y a la codificación del movimiento, hacen que tanto la creación como la prospección del ejecutante se expanda y posibilite el juego relacional entre saberes.

Finalmente, constatamos en la búsqueda investigativa en Danza-Teatro, su estrecha relación e interés por el movimiento, sustentada en principios trabajados, que posteriormente son utilizados en la formación académica, e incluidos en el plan de estudios de la profundización. ¿Qué otras prácticas alternas, como la biomecánica de Vsévolod Meyerhold, o el release trabajado en la danza moderna y contemporánea, aportan a esta búsqueda?

Es preponderante tener como eje principal la praxis, la cual servirá de análisis, dependiendo de los resultados que esta arroja durante el proceso. ¿Cuáles son los límites disciplinarios que permiten evidenciar la diferencia entre teatro y danza en términos de representación, sin dejar de lado la construcción de un contenido poético de la narrativa física? Una vez identificados y organizados, optimizarán la búsqueda metodológica para ampliar el campo de investigación y de acción de esta disciplina. La articulación de estos principios en el proceso de enseñanza de la Danza-Teatro promueve cuestionamientos en los futuros artistas danzarios con respecto a la posible mixtura entre técnicas y/o herramientas para el desarrollo artístico individual y colectivo.

REFERENCIAS

- Baena, D. (2020). Etienne Decroux. Un maestro oculto. Colombia: Fallido Editores.
- Baril, J. (1987). La danza moderna. Editorial Paidós.
- Chejov, M. (2005). Al actor: sobre la técnica de actuación. Alba Editorial.
- Chevallier, J. (2012). La crisis del drama. Registres, Presses Sorbonne Nouvelle, 14, 38-41.
- Climenhaga, R. (2013). The Pina Bausch Sourcebook. Editorial Routledge.
- Cultura en directo UNAM. (2019). FITU XXVI. Territorio, convivio y existencia. Jorge Dubatti. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=PMfJPpXK_w&ab_channel=CulturaenDirecto.UNAMCulturaenDirecto.UNAM
- Dubatti, J. (2008). Teatro matriz, Teatro liminal. Nuevas perspectivas en filosofía del teatro. Ciudad de México: Editorial Paso de Gato.
- Richard, T. (2005). Trabajar con Grotowski Sobre las acciones Físicas. Alba Editorial.
- Sanabria, A.D. (2021). ¿Cuáles son los aportes de la danza contemporánea a los procesos creativos, investigativos e interpretativos de la Danza-Teatro y viceversa en el PCAD? [Trabajo de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas] <https://cutt.ly/ZDm6Jug>
- Sánchez, J. (1999). La Escena Moderna. Ediciones Akal.
- Sierra M., S. (2014). Las acciones corporales dinámicas. Interpretación del trabajo corporal del intérprete escénico en el teatro moderno a partir del principio de alteración del equilibrio. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 8, 144-159. http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicass/downloads/artescenicass8_13.pdf
- Wigman, M. (2002). El lenguaje de la danza. Ediciones del Aguazul.
- . (2017). Principios de filosofía del teatro. Editorial Paso de Gato.
- Godínez, G (2017). Pina Bausch cuerpo y Danza-Teatro. Editorial Paso de Gato.
- Grotowski, J. (1970). Hacia un teatro pobre. Siglo XXI Editores.
- Laban, R. (1993). La danza educativa moderna. Editorial Paidós.
- Márquez, G. (1998). Danza moderna y contemporánea. Editorial Pueblo y Educación.
- Meyerhold, V. (1998). Teoría teatral, 6ª edición. Editorial Fundamentos.
- Newlove, J. (2012). Laban for Actors and Dancers. "Putting Laban's Movement Theory into Practice". Editorial Routledge.
- Rivera, V. (2001). La composición dramática. Editorial Escenología.

NOTAS

- 1 Jorge Dubatti (Buenos Aires, 1963), doctor en Historia y Teoría de las Artes, Universidad de Buenos Aires. Docente en Historia y Teoría Teatral en Artes en la Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Rosario, Universidad Nacional de San Martín y Universidad Veracruzana (México). Hace investigación teatral desde 1983 y dirige desde 1998 el Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (CIHTT).
- 2 Esta definición, que alude a la suma de dos factores “esta-dos”, es mencionada por Rodolfo Echavarría, maestro tallerista de coreología de Laban, espacio de entrenamiento tomado en la Facultad de Artes ASAB, de la Universidad Distrital FJC, en Bogotá en el año 2019
- 3 Espacio académico de la profundización en Danza-Teatro, del Proyecto Curricular de Arte Danzario, de la Universidad Distrital FJC, a cargo del maestro Juan Pablo González Leal.
- 4 El termino bailarín actor es acuñado por Barba y Savarese en su libro: El arte secreto del actor, y así se verá reflejado en el texto