

DRAMATURGIA DEL CUERPO: DE LA EXPERIMENTACIÓN A LA CREACIÓN

*DRAMATURGY OF THE BODY: FROM
EXPERIMENTATION TO CREATION*



[Redacted]

[Redacted]

Jose Octavio Castro Bedoya

[Redacted]

Actor, dramaturgo y director de teatro. Docente universitario y decano de los programas de Prácticas Escénicas Teatrales de la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango. Miembro del grupo de investigación Prácticas Artísticas en Contexto e integrante de la Red Latinoamericana de Investigación de y desde los Cuerpos. Asesor y director del Semillero de Investigación Laboratorio de Dramaturgia Corporal y de la estrategia curricular *Teatro desde mi Burbuja*. Líder en diseño y seguimiento curricular de los programas de Prácticas Escénicas Teatrales.

Correo electrónico:

decanaturaescenicas@deboraarango.edu.co

Fecha de recepción: 05-05-2022

Fecha de aprobación: 03-06-2022

DOI: 10.37127/25393995.143

Resumen

Este artículo se ocupa de pensar el rol que poseen el cuerpo y la dramaturgia en la creación escénica contemporánea, asimismo del lugar donde se instala el actor-creador en un escenario de investigación-creación como el Laboratorio de Dramaturgia Corporal. Su construcción surge de la indagación sobre las posibilidades creativas que puede arrojar la experimentación en ambientes de formación con un enfoque desde la dramaturgia corporal. Además, en la búsqueda de metodologías que contribuyan a la decolonización del teatro de ese textocentrismo y de modelos establecidos que llevan el ejercicio actoral a la simple reproducción. Esto ubica, tanto al cuerpo como a la dramaturgia, en campos expandidos que permiten una relación dialógica en la construcción de nuevas teatralidades, guiando al estudiante-investigador a la experimentación y al encuentro con lo inexplorado, para arribar a maneras de creación y expresión diferentes de las establecidas por la tradición.

Palabras clave

Dramaturgia expandida; dramaturgia corporal; laboratorio de creación; experimentación; actor-creador; investigación creación

Abstract

This article deals with the role that the body and the dramaturgy have in the contemporary performing arts creation, as well as of the place where the actor-creator is settled in a scene of research-creation, such as the Dramaturgy of the Body Laboratory. Its construction arises from the inquiry about the creative possibilities that experimentation can shed in academic areas with a standpoint from the dramaturgy of the body. Therefore, in the research of a methodology that allows to decolonize the theater of the text-centrism and established models that become the acting exercise into simple reproduction. This put both, the body and the dramaturgy, in expanded fields that allow a dialogue between them in the construction of new theatricalities, leading the researcher-student to the experimentation and the encounter with the unexplored, to get to different ways of creation and expression, different from the established by tradition.

Keywords

Expanded dramaturgy, dramaturgy of the body, creation laboratory, experimentation, creative actor.

Introducción

El siguiente artículo se sitúa en un contexto de indagación en torno a las dramaturgias del cuerpo en el Laboratorio de Dramaturgia Corporal con estudiantes de Prácticas Escénicas Teatrales de la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango. Además, es impulsado por interrogantes relacionados con el acercamiento reflexivo de la creación teatral a partir de otros lugares, formas y técnicas, que permitan decolonizar al teatro del predominio del texto escrito, a fin de preguntarnos por el lugar de enunciación en el que se ubica el cuerpo del actor-creador en formación en las propuestas teatrales contemporáneas (el actor-creador es un rol que engloba el oficio de la actuación en la creación teatral contemporánea y será tomado aquí para referirse al desempeño de actores y actrices en formación que hacen parte de procesos de investigación-creación). Estos cuestionamientos atraviesan los procesos de formación actoral de las escuelas y academias en la actualidad. Los espacios de educación y creación en teatro son ambientes que, en la búsqueda de poéticas, estéticas y prácticas de producción, plantean la estrategia dramaturgica en tanto técnica discursiva y generadora de nuevas ideas para preparar artistas atentos a sus capacidades de creación.

Indagar la dramaturgia en su campo más expandido permite encontrar diversos recursos para crear en la escena y, a la vez, se concibe como una habilidad narrativa de lo que acontece en la misma. Explorar corporalidades para la teatralidad demanda disponer un cuerpo creativo, expandido y construido desde su propio acontecer, para que así emprenda el acto de la creación más allá de reproducir modelos establecidos como mecanismos colonizadores del

saber en las artes. Pero, además, se requiere entender el cuerpo en la posmodernidad como territorio de múltiples investigaciones, creaciones y construcciones de resistencia para la expresión y la comunicación desde diversos campos del conocimiento.

La dramaturgia del cuerpo se investiga como una de las oportunidades para formar *Creadores Escénicos Teatrales* (este término se instala en el programa de Prácticas Escénicas Teatrales de la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, como uno de sus propósitos de formación del área, desde los diversos desempeños que se adquieren a lo largo de la formación con sus líneas de actuación, dramaturgia, apreciación, escenotecnia y gestión para las prácticas artísticas) desde la adquisición de competencias en el campo artístico específico. Acercarse a la dramaturgia expandida y al cuerpo como territorio para la experimentación, creación y expresión desde su gramática, favorecen la conformación del laboratorio de investigación-creación y la construcción de reflexiones pedagógicas en torno a la formación de la corporalidad para la escena.

Dramaturgia en el campo expandido

Al mirar por el retrovisor de la historia del teatro, particularmente de la dramaturgia, se encuentra que esta última y sus componentes para la creación teatral eran el objeto de estudio de los escritores o autores dramáticos, quienes producían la obra literaria en estilo de drama. Dicha obra escrita era el suministro inicial para emprender el desarrollo de la puesta en escena; proceso que se daba a través de la indagación y

Acercarse a la dramaturgia expandida y al cuerpo como territorio para la experimentación, creación y expresión desde su gramática, favorecen la conformación del laboratorio de investigación-creación y la construcción de reflexiones pedagógicas en torno a la formación de la corporalidad para la escena.

experimentación de los actores con la idea del autor, quien hacía las veces de director u orientador de escena. Décadas después se inserta en la producción la figura del director: “El director de escena se convierte en el elemento fundamental de la representación teatral: la mediación necesaria entre un texto y un espectáculo” (Dort, 2009, p. 11), quien se hizo necesario como eje articulador de todos los eslabones que componían la puesta en escena de una obra teatral (texto, actor, decorados y espacio escénico).

En la creación teatral contemporánea, la dramaturgia se ha constituido en un oficio que convoca a todo aquel que decida emprender el camino creador en este lenguaje artístico e invita a sumergirse y reconocerla como estrategia narrativa más allá de la producción literaria, tal como se planteaba en el siglo XIX. Sin embargo, aún se observa una tendencia a relacionar la labor dramaturgica únicamente con la producción del texto literario previo a la puesta en escena.

Parece necesario reconstruir una vez más la historia de la dramaturgia contemporánea desde un terreno distinto al literario y partiendo del momento histórico en el que el drama burgués comenzó a manifestar su agotamiento, y con él una forma de teatro supeditada a la literatura (Sánchez, 1999, p. 14).

Lo anterior suscita preguntas y despliega posibilidades para la concepción de una puesta en escena teatral cuyo punto de partida no solo requiere del texto convencional, en tanto pensar la dramaturgia más allá de producción literaria convoca a la diversidad creativa, integrando así diversas disciplinas del arte para enriquecer su producción.

Ningún otro género de la literatura se encuentra en tan estrecho contacto con las demás especies del arte como el drama. En realidad, este no es simplemente otro género literario, sino que, en sí mismo es algo que sobrepasa los límites de la literatura y su análisis puede efectuarse, ya no tan solo con base en la teoría literaria, sino también en la teoría teatral (Kurguinian, 2010, p. 19).

En consecuencia, el teatro es llamado a trascender sus métodos y estrategias en la construcción de teatralidades entendidas como “síntesis alquímica, [que] provoca finalmente una desaparición del texto bajo su potencial universalista, ya que ella convoca otras sensaciones” (Sarrazac, 2013, p. 221). Desde allí se reconoce que existen otras maneras de creación, tanto teatral como dramaturgica, que permiten dar una mirada a diferentes componentes de la puesta en escena; entre ellos, el cuerpo, el espacio, la palabra, la imagen, los objetos y los sonidos.

Algunos autores de habla hispana han centrado su mirada en diversas dramaturgias: Sánchez, en dramaturgias de la imagen (2007); Griffero, en la dramaturgia del espacio (2011); y Argüello, en la dramaturgia de la dirección de escena (2016). Los planteamientos de estos



Imagen 2. Fragmento 60

Dramaturgia: Colectiva / Director: Jose Octavio Castro Bedoya /
Grupo: Laboratorio de Dramaturgia Corporal / Año: 2018 / Fotografía: Andrés Mora

autores han permitido reflexiones como la antes mencionada, respecto al sesgo de la mirada que comprende la dramaturgia como una práctica exclusivamente escritural, nombrado por Pavis (1980) como “arte de la composición de obras teatrales” (p. 115).

En la actualidad, la dramaturgia expande sus fronteras y produce procesos transversales con las poéticas teatrales contemporáneas, lo cual la ha llevado a una multiplicidad creadora, tomándola en un sentido narrativo más amplio que trasciende el texto literario. Ya Dort, citado por Danan (2012), plantearía una alteración en el orden establecido: “No partir del texto y llegar a la realización escénica, sino invertir estos términos. Plantear de entrada el hecho escénico y, a partir de ahí, remontarse al texto (...) la representación es, de principio a fin, dramaturgia” (p. 25). Dicha variación permite modular o transgredir el método tradicional de crear para la escena teatral e instaura, además, a la dramaturgia como todo aquello que sucede en la escena misma.

Partiendo de la pluralidad en el ejercicio dramático y de la constante confrontación que se ha dado sobre los límites, enfoques y tradiciones del dramaturgo, Joseph Danan (2012) en su texto *Qué es la dramaturgia*, ha planteado dos definiciones. En la primera acepción alude a la dramaturgia en el sentido tradicional de “arte de composición de las obras de teatro”, noción aceptada y ya mencionada en Pavis (1980); sin embargo, Danan insiste en que en la actualidad resulta una expresión en la que el teatro mismo se siente ya un poco estrecho, puesto que es un planteamiento que sigue instando el *textocentrismo*. En una segunda acepción, el autor amplía el horizonte para las teatralidades y concibe la dramaturgia como “movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la puesta en escena” (p. 12). Ya en esta segunda definición el autor propone la dramaturgia como la estrategia narrativa para llegar del texto a la realización escénica con el propósito de integrar los elementos que hacen parte de ella.

Posterior a estos planteamientos, Danan presenta su comprensión de la dramaturgia en la actualidad, o lo que él denomina *escribir para la escena*: “Escribir, considerado en el sentido más amplio, no restringido a la escritura dramática ni siquiera textual. Se trata de una escritura que surge directamente de la escena” (p. 109). De esta manera, varias de las estrategias discursivas ya mencionadas, pueden ser susceptibles de análisis desde la dramaturgia para trascender en los métodos narrativos de la escena y facilitar el acontecimiento efímero con el público. Los movimientos teatrales —y las alianzas que se han ido gestando entre los mismos— sugieren preguntas por el tipo de creador que requiere este lenguaje artístico para el reconocimiento de la dramaturgia como un eje articulador de todos los elementos que hacen parte de la construcción y puesta en escena de una teatralidad. El filósofo y teórico teatral Jorge Dubatti (2004) plantea el término *Teatrlista*, el cual se instauró en Argentina desde mediados de los ochenta:

Teatrlista es una palabra que encarna constitutivamente la idea de diversidad: define al creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo (p. 101).

El rol de *Teatrlista* reitera la pluralidad creadora —antes mencionada— en la que se producen diálogos comprensivos en el quehacer teatral, entre las dramaturgias del autor, las de dirección, las de actuación, las del espacio y otras. Por lo que se sugiere reflexionar sobre la mutación que ha tenido la dramaturgia y cómo en la actualidad este mismo concepto ampliado implica la complejización de la visión hacia el mismo término. De esta manera se abre espacio para un creador que plantee preguntas a las estéticas y métodos de creación escénica actuales, que genere movimiento en el contexto artístico y a la vez un enriquecimiento del lenguaje teatral en la búsqueda de transcurrir en una era de globalización.

En la actualidad, la dramaturgia expande sus fronteras y produce procesos transversales con las poéticas teatrales contemporáneas, lo cual la ha llevado a una multiplicidad creadora, tomándola en un sentido narrativo más amplio que trasciende el texto literario.

En este sentido, las teatralidades ameritan reconocer que el discurso hegemónico de concebir el texto y su palabra como columna vertebral del acto teatral ha sido desterritorializado para generar nuevos agenciamientos de la creación en la escena. Ya los cuerpos, las imágenes, los espacios y los objetos como factibles principios para una idea creativa devienen en nuevas textualidades a las cuales se puede arribar desde la dramaturgia, entendida en su terreno más expandido, como método narrativo para la construcción de sentido en la puesta en escena. Es así como indagar por las contribuciones de la dramaturgia del cuerpo al teatro en la contemporaneidad permite esclarecer este concepto y potenciar algunos aportes para la creación escénica en las teatralidades desde el cuerpo y las corporalidades, ubicándolo como herramienta y terreno ineludible para todo acto creativo en el teatro. Recuperar lo que otrora fue eclipsado por la palabra, o como bien lo diría Pavis (2015): “En la obra clásica se supone que el cuerpo desaparece detrás del sentido y las palabras. Pero desde el momento en que estas son pronunciadas sobre un escenario y cargadas por el actor el cuerpo recupera sus derechos” (p.304), derechos reivindicados por el carácter performativo que contiene en su esencia la teatralidad.

Un cuerpo en potencia para la narrativa escénica

Pensar el cuerpo es pensar la complejidad humana. Es darle la palabra. Pues él ha estado presente a lo largo de la historia, a la vez que ha

sido objeto de estudio desde perspectivas sociales, políticas, culturales, médicas y religiosas. El cuerpo ha sido entendido como medio y fin de la relación del sujeto con su entorno, dado que es él quien permitiría la expresión ante el mundo; sentir cómo este se manifiesta y representa en su corporalidad. Desde allí surgen y se reproducen las significaciones que conforman el principio de la existencia individual y colectiva, funciona como eje articulador de relaciones con el espacio, el tiempo y el mundo que conforman la existencia.

El cuerpo es comprendido aquí en correspondencia con la manera como es definido por Le Breton (2002) en *Antropología del cuerpo y modernidad*: “El cuerpo, en efecto, funciona como un ‘principio de individualización’ (Durkheim), es una especie de mojón fronterizo que encierra la realidad del sujeto y lo diferencia de los demás” (p. 178), entendido así, como estado íntimo de identidad y medio de relación con los otros. Al acercarse a los postulados de este autor se observa que ubica el concepto en una condición social, puesto que: “El cuerpo mezcla, desordenadamente, sus acciones y sus constituyentes con la simbólica social, y solo puede comprendérselo en relación con una representación que nunca se confunde con lo real, pero sin la cual lo real no existiría” (p. 182). De esta manera, se concibe el cuerpo y su identidad como una construcción social y cultural que nos permite establecer formas de relación en los espacios que habitamos.

En la actualidad algunas corrientes de pensamiento parten del cuerpo como oportunidad para la construcción de identidades. Se recono-



Imagen 2. *Me.moria o los cauces de la piel*

Dramaturgia: Colectiva / Actriz: Manuela Rueda / Director: Jose Octavio Castro Bedoya / Grupo: 6° Nivel Prácticas Escénicas / Año: 2017 / Fotografía: Lis María Ríos

ce su aporte para constituir formas de pensar, lo cual lo ha llevado a superar postulados que otrora lo escindían y lo dejaban como simple receptáculo del alma o el espíritu, sin facultad de fundar conocimiento para la vida, tal como lo diría Deleuze (1987):

El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que este debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. No es que el cuerpo piense, sino que, obstinado, terco, él fuerza a pensar, y fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida (p. 251).

En este sentido, el cuerpo construye una subjetividad que moviliza, a la vez, formas de pensar y habitar el mundo desde dicha corporalidad; establece relaciones con el entorno, con los otros cuerpos y con los sistemas sociales; elabora continuamente estrategias de comunicación y modos de instalarse en tiempos y espacios que le acontecen.

Así, por ejemplo, el artista escénico —especialmente en el campo del teatro— despliega una búsqueda y una pregunta constantes por el cuerpo y sus lenguajes; por ende, las teatralidades lo han llevado a expandir sus formas y estrategias para la investigación, creación y producción escénica. Ya en el siglo XX el cine, con sus facultades tecnológicas, impulsó al teatro a preguntarse por la imagen y el impacto que en lo visual debía buscar, pero este logra avenirse a los desafíos que le plantean los avances y las revoluciones tecnológicas. Sánchez (2007) propone una reflexión sobre las artes y movimientos audiovisuales:

El cuerpo era aquello que el cine no podía contener y que dio lugar a la definición del teatro de imágenes físicas de Artaud. El cuerpo es lo que sobra al discurso de la realidad virtual y que el teatro una vez más reivindica como ineliminable y propio (p. 275).

Se reitera, una vez más, la práctica teatral con su carácter de presencialidad, lo cual la ha caracterizado desde sus inicios hasta la actualidad. El cuerpo en el teatro sostiene facultades de relación directa con el espectador en el marco del acontecimiento efímero, lo que hace que se construyan constantemente estrategias para la comunicación y sea arrojado como mediación única para llevar a cabo el hecho teatral.

En los procesos escénicos es necesario preguntarse por las condiciones de posibilidad que encuentra el creador de teatro y dramaturgia para generar ideas de creación en diálogo con las perspectivas de globalización y virtualidad, entre otras condiciones que abruma y desplazan los modos de presencialidad corporal convencionales. En este sentido van apareciendo otros cuerpos y, por ende, otras formas de hacer presencia; pero el creador escénico siempre pone en juego el cuerpo para la escena:

La inteligibilidad del espectáculo implica la significancia de las puestas en juego del cuerpo del actor. Simultáneamente con la palabra enunciada o en ruptura con ella según la dramaturgia escogida, el cuerpo mismo se hace relato, carga con el sentido de la interpretación en un pie de igualdad con la palabra (Le Breton, 1999, p. 220).

Lo anterior pone de manifiesto que las preguntas e indagaciones sobre el desempeño del cuerpo en la escena —y este como medio para la formación del actor— siguen siendo objeto de reflexión y análisis de las teatralidades. Tal como lo han hecho, desde años atrás, algunos directores con sus grupos y laboratorios de creación como Eugenio Barba (Italia, 1936) con el “Odin Teatret” y Jorge Eines (Argentina, 1949) con “Tejido Abierto”. En Colombia se destaca en este sentido el trabajo de Juan Carlos Agudelo con la “Casa del Silencio” (2012) y Tino Fernández con la compañía “L’explose Danza”

(1991); estos que mencionamos, entre una multiplicidad de grupos, laboratorios y directores de escena, han construido un legado para los procesos de formación.

A propósito de estos legados, María Teresa Villar Martínez, en su investigación doctoral *El proceso creador del actor corporal: de la gramática a la representación* (2015), hace un recorrido por gran parte de maestros, directores y teóricos del teatro, quienes plantearon reflexiones sobre el cuerpo en la escena. Allí propone que “la capacidad de pensar en movimiento constituye el objetivo de toda gramática corporal, entendida esta como la utilización particular que hace el actor de su corporalidad” (p. 4). Es así que instala la gramática corporal del actor en terrenos de construcción de lenguajes para la teatralidad sin entrar en oposición con la gramática textual; si ambas dialogan y construyen unidad de sentido, ninguna tendrá que estar subordinada a la otra en la búsqueda de la comunicación y poética pertinente para la escena. Es el cuerpo en relación con los múltiples lenguajes, incluida la palabra.

En las investigaciones y propuestas de creación escénica de la actualidad, se aborda el cuerpo desde su complejidad social, política y antropológica, dado que el cuerpo ha venido a reflexionarse en tanto subjetividad, percepción y capacidad de Estesis, entendida como “la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso” (Mandoki, 2006, p. 50). Además, se identifica el cuerpo con su inteligencia y capacidad de percepción como forma de conocer el mundo y relacionarse con él:

Hay una inteligencia del cuerpo como hay una corporeidad del pensamiento, y ambas no son más que obra de la existencia de un sujeto que pertenece a su carne y esta pertenece a él, en una relación ambigua pero que es la condición misma del hombre (Le Breton, 1999, p. 41).

Se acude a esta condición para fortalecer la expresión escénica y allí construir un cuerpo narrativo para crear unidad de sentido desde

la gramática corporal, además de abordar métodos que permitan consolidar un cuerpo creativo, más allá de un cuerpo reproductor. No se puede obviar la necesidad de formación de condiciones técnicas para la escena, pero se requiere además una indagación para estar, percibir y pensar el mundo desde allí; esto es, una puerta de entrada para llevarlo a un proceso creativo desde lo escénico que construya estrategias y lenguajes para la puesta en escena, y que le incentiven a trascender modelos aprendidos.

Una de las condiciones que viabilizan estas características y evidencian las dificultades para la creación en la escena desde lo corporal, es que en la actualidad se encuentran diversas exigencias sociales, educativas y económicas que pretenden controlar el cuerpo y ponerlo al servicio de las demandas de los sistemas de consumo capitalistas contemporáneos. Existe un cuerpo social y colectivo diseñado y controlado por el sistema mismo, el cual no es ajeno a la historia, los miedos, los tabúes y las vergüenzas, que convierten al propio cuerpo en medio y estrategia para establecer control “puesto que está muy mediatizado por la cultura y expresa la presión social que tiene que soportar. La situación social se impone en el cuerpo y lo ciñe a actuar de formas concretas” (Barreiro, 2004, p. 130). En últimas, se termina habitando un cuerpo desde las visiones y necesidades del otro, ser o ente externo, a diferencia de habitarlo desde la necesidad e identidad propias: sujeto interno, quien tiene un cuerpo, pero no se habita.

En esta perspectiva, para abordar la dramaturgia corporal es preciso desterritorializar el cuerpo, encontrar líneas de fuga que le propicien el cambio y conectarse con otras líneas (Deleuze, 2004, p. 14), hacer rupturas para deshacerse de la cotidianidad, buscar la desinhibición desde una desestructuración de ese cuerpo reproductor para así favorecer otras estructuraciones corporales e iniciar la construcción de un cuerpo en resistencia desde sus condiciones subjetivas y contextuales, que impulse la superación de esquemas de formación estandarizados. Una

vez allí, disponerlo para la experiencia creativa, explorando al máximo las características del potencial expresivo, fomentando todo lo que un cuerpo puede comunicar encaminado a la creación escénica. Llegando a esto, se puede hablar de condiciones para la creación desde una dramaturgia corporal, en tanto estrategia para la construcción de la puesta en escena y la creación de teatralidades.

Laboratorio de dramaturgia corporal

El *Laboratorio de Dramaturgia Corporal* (en adelante se hará referencia con el término Laboratorio) se consolida como un espacio para la indagación, experimentación y creación teatral. Se conforma como semillero de investigación con estudiantes del programa de Prácticas Escénicas Teatrales de la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango en el año 2017. Su propósito ha sido hacer búsquedas y exploraciones que fortalezcan el lenguaje artístico en la pesquisa de nuevos sistemas para la formación de *creadores escénicos teatrales*. Allí se sitúa el trabajo corporal del actor como campo de estudio desde la praxis y, a la vez, como territorio para la investigación-creación. En este laboratorio el cuerpo potencia su capacidad para el diálogo y la expresión en el espacio escénico.

El lugar donde se instala la creación artística es tema de discusión en los proyectos de investigación-creación que hoy emprenden procesos con este modelo de producción de nuevo conocimiento para el campo de las artes. Al referirse al teatro se encuentran, a lo largo de los siglos XIX y XX, diferentes procesos, grupos, escuelas y laboratorios de indagación para el ejercicio de la actuación, dirección y puesta en escena, los cuales estuvieron liderados por directores y actores de teatro que hoy son reconocidos como referentes de la disciplina por redes de profesionales y facultades o departamentos universitarios de formación actoral.

En esta perspectiva, para abordar la dramaturgia corporal es preciso desterritorializar el cuerpo, encontrar líneas de fuga que le propicien el cambio y conectarse con otras líneas (Deleuze, 2004, p. 14),

A partir de estos procesos de formación y producción escénica se instauraron algunas orientaciones metodológicas para el desarrollo de la práctica teatral, las cuales se construyeron en la experimentación y diálogo entre actores y directores que hacían parte de los colectivos. En cuanto a la indagación del cuerpo para la escena han existido diversos estudios, sistemas y métodos que aportan un vasto inventario de saberes desde sus colectivos, es así como “en dichos organismos se desarrollaron nuevas pedagogías en relación a la corporalidad del actor, el cual se convierte en objeto de estudio en sí mismo” (Martínez, 2015, p.104). Desde allí la indagación sobre el cuerpo, la práctica actoral y la puesta en escena, dieron como resultado teorías, métodos, técnicas y estilos de actuación e interpretación.

Entre estas experiencias a las que hacemos alusión se podría destacar a: Kosntantín Stanislavski con su grupo de trabajo “Teatro de Arte de Moscú” fundado en 1897 junto con Nemiróvich-Dáncheko, desde donde logró postular su método de las acciones físicas. Tadeusz Kantor en Cracovia (1955), organizó su propio espacio para el teatro experimental denominado “Cri-

cot 2”, en el cual realizaba sus propuestas sin escenario, en una estrecha relación con el espectador y los actores que conformaban su grupo; desde allí se logró consolidar la propuesta de “El teatro de la muerte”, en el cual desarrolló espectáculos muy cercanos al happening. Jerzy Grotowski con el “Teatro Laboratorio” de Apole (Polonia, 1959), donde instauraba un teatro ritual de retorno a los mitos y los arquetipos; en este colectivo logró consolidar un movimiento vanguardista con su propuesta de “Teatro pobre y ritual”, en la insistencia sobre la expresión corporal para la liberación psíquica y física del actor. Peter Brook con el “Centro Internacional de Investigación Teatral” en París (1968); desde allí logra su propuesta de un teatro más elemental, basado en gestos, decorados, movimientos y diálogos rápidos, denominado el “Espacio Vacío”. Y, aún vigente, Eugenio Barba con el “Odin Teatret” en Dinamarca (1964), donde ha realizado sus puestas en escena y ha creado la denominada “Antropología Teatral”; todavía se hace presente en el mundo de la escena teatral impartiendo su método en seminarios y compartiendo sus creaciones en festivales de teatro del mundo (Ceballos, 1992). Estos referentes inspiran la idea inicial del Laboratorio y luego son referentes para establecer didácticas de trabajo dentro del mismo.

La dinámica de trabajo en el contexto del Laboratorio lleva a indagar, poner a prueba y construir prácticas corporales para la escena. A partir de allí se propicia la circulación de saberes encontrados como una estrategia de trabajo colaborativo en el contexto teatral, el cual es logrado desde las interacciones y reflexiones entre estudiantes, profesores y asesores, quienes ponen en práctica constante, al servicio del ejercicio actoral y puestas en escena, lo hallado y reflexionado en la experimentación. En el proceso que se ha desarrollado se ha logra-

do descubrir la importancia de poner a prueba constantemente lo hallado, llevar el cuerpo y la escena a la praxis para revitalizar lo que se quiera y necesite, en las condiciones que quiera y exija. De esta manera se pueden construir otros saberes para renovar y consolidar procesos de estudio que oxigenen el lenguaje artístico para instalarse en condiciones diferentes a las establecidas por métodos o sistemas heredados. Estos modelos han sido referentes conceptuales y disciplinares para el teatro; empero, se hace relevante situar formas y estrategias que dinamicen el conocimiento y la escena.

En este Laboratorio se evidencia la necesidad de trabajar desde la experimentación-creación, dado que el pensamiento en escena requiere movimientos y tránsitos que activen el saber sobre la práctica misma. El cuerpo da forma y presencia a lo pensado, lo imaginado y sospechado en los trayectos construidos a partir de las experimentaciones e inquietudes que motivan la búsqueda. Luego se viabilizan las condiciones para socializar y reflexionar los elementos encontrados, vividos y transitados en la práctica para posteriormente retornar a la exploración, pero ya con aprendizajes y conocimientos que atraviesan el cuerpo del actor-creador en formación. Así, este reemprende con la aprehensión de lo indagado y lo hallado como una estrategia de pensamiento y aprendizaje orgánico; de tal forma, se consolidan los saberes de manera participativa.

En los procesos de investigación-creación “en ambientes envolventes, o ambientes inmersivos se le está ubicando al participante en nuevas realidades creadas, fantaseadas, imaginadas, qué es lo que se quiere presenciar, qué posibles mundos pueden ser construidos, posibilitando nuevos sentidos de realidad” (Cuartas, 2009, p. 89). En este sentido, los actores-creadores en

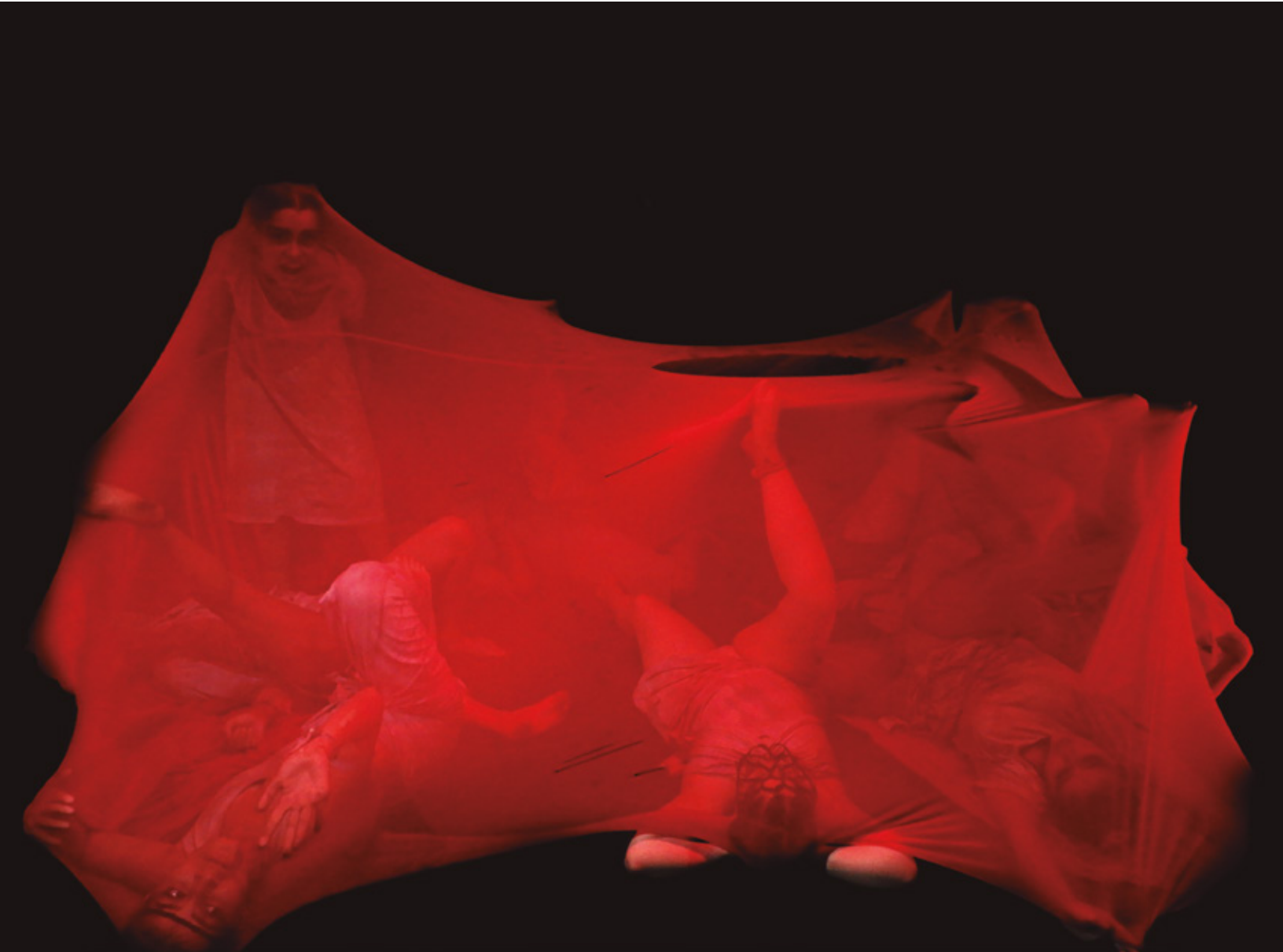


Imagen 3. *Casandra Iluminada*

Dramaturgia: Nohemí Frenkel / Dirección: Jose Octavio Castro Bedoya / Grupo: Laboratorio de Dramaturgia Corporal / Año: 2018 / Fotografía: Mara Botero

formación se instalan en un rol de liderazgo. El Laboratorio crea condiciones para que el participante aproveche su potencial investigativo y creativo, donde experimenta, descubre, confronta, comprueba y pone en relieve la manera de proceder para la escena desde la dramaturgia corporal. Se crea así, una teatralidad desterritorializada a partir de la deconstrucción misma de la cotidianidad del cuerpo.

Epistemológicamente el Laboratorio se sustenta en la *Artografía* comprendida como una forma de investigar basada en la práctica dentro de las artes, la cual transforma la relación tradicional entre teoría y práctica, favoreciendo la exploración de la realidad desde las condiciones de cada participante investigador (Ramon, 2016, p. 165). Es abordada aquí como estrategia desde la *Investigación Basada en Artes (IBA)*, configurada como un tipo de investigación cualitativa que parte de los procedimientos artísticos para hacer saber, desde las prácticas mismas, las interpretaciones y experiencias de los investigadores e investigados (Hernández, 2008, p. 90). Así, los integrantes del Laboratorio nos descubrimos en el proceso y desde allí reflexionamos la propia experiencia corporal, movida por las preguntas e indagaciones que la anteceden. Esta metodología promueve la participación de cada actor-creador en formación; además brinda diversas estrategias para documentar y sistematizar la información obtenida en el mismo. Por lo tanto, el desarrollo de bitácoras es un insumo indispensable para las producciones finales. En estas se registran las percepciones, indagaciones y reflexiones de la experiencia; este proceso de construcción propicia la generación de nuevo conocimiento.

Como ruta de trabajo se plantea la indagación de referentes teóricos, estéticos y disciplinares acerca de la dramaturgia corporal y prácticas corporales para la escena. Paralelo a ello, se hacen encuentros donde se desarrollan diversas formas de experimentación, práctica y tránsito de y desde los cuerpos, para indagar desde allí

los referentes abordados. Además, se incentiva la escritura como estrategia para registrar las experiencias de cada integrante, las cuales son construidas a partir de poner su cuerpo en presencia y exploración con los conceptos, teorías, métodos o preguntas orientadoras. De la misma manera, se documentan los registros y se consolidan como aportes y reflexiones en torno a la dramaturgia corporal en la línea de investigación-creación de la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango.

Al final de las fases de trabajo se han dado resultados como ejercicios y puestas en escena, las cuales evidencian sus indagaciones y derivaciones. Dos de las producciones obtenidas han sido: puesta en escena del texto dramático *Casandra Iluminada* de la dramaturga argentina Nohemí Frenkel, obra diseñada para un personaje femenino, pero que en la propuesta escénica del Laboratorio se llevó a cabo con nueve actrices; dicho montaje es evidencia de las primeras búsquedas y propuestas de dramaturgia corporal. Otro de los resultados es la creación y puesta en escena de la obra *Fragmento 60*; producción inédita derivada del proceso, tomando el cuerpo como territorio de lo escénico. Esta propuesta hace parte de la última etapa desarrollada en el colectivo, articulada con la unidad de formación de Taller Integral de Prácticas Escénicas, la cual hace parte del 4° nivel del programa Técnica Profesional en Actuación para las Prácticas Escénicas Teatrales. Allí se desarrolla una puesta en escena y posteriormente se realiza la circulación en el medio teatral de la ciudad al final del semestre académico.

Por consiguiente, el Laboratorio de Dramaturgia Corporal se instaura como un ambiente en el que se encuentran condiciones de posibilidad para generar procesos de investigación que aporten al enriquecimiento del currículo y a la práctica teatral. Es un espacio para que los estudiantes lideren formas de aprendizaje aplicadas a las necesidades del sector del teatro. Adicionalmente, se consolida como una oportunidad

para investigar y crear lenguajes expresivos, donde se logra el diálogo desde la creatividad y el riesgo de la construcción de un cuerpo para la escena en el encuentro con lo inexplorado.

Hacia una dramaturgia del cuerpo

De acuerdo con la finalidad del Laboratorio de Dramaturgia Corporal y durante un año de trabajo investigativo se generaron inquietudes sobre el tema que convoca al mismo referidas a la dramaturgia del cuerpo, sus campos de interés y maneras de abordarla en la práctica teatral. Estos temas desplegaron algunos aportes para la creación desde este enfoque, articulados con la relación entre dramaturgia y cuerpo. Se pretende inquirir la gramática corporal del actor-creador y sus capacidades dramatúrgicas.

El actor-creador reconoce su cuerpo desde su peso, formas, texturas, pliegues, equilibrios, desequilibrios y posibilidades espacio-temporales. Trabaja desde su corporalidad y habita con ella la experimentación y creación en la escena. Instalado allí reconoce sus condiciones corporales más allá del límite o la barrera, se halla con el umbral como punto de partida para avenirse con otros encuentros, con inesperados territorios factibles para crear; va justo al borde en el que algo se despliega desde el cuerpo y repliega

todo su potencial en la presencia y la energía como actor-creador. La desterritorialización del cuerpo se hace viable con la expresión de otras maneras y desde otros lenguajes. En este entorno aparecen formas, ritmos, encuentros, desencuentros, resonancias y fuerzas en funciones no establecidas, no estratificadas ni formalizadas; es la ocasión para dar lugar a lo inexplorado. Aquí el agenciamiento corporal, comprendido como “ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones” (Deleuze, 2004, p. 14), se enuncia como estrategia de territorializaciones en tiempos y espacios inestables, frágiles, pero que conectan la pulsión del actor para transitar la escena y el acontecimiento allí vivenciado.

Este cuerpo se construye en el movimiento espacio-temporal de la escena, no llega a representarlo, es transitado en presente. Descontextualiza la realidad y desterritorializa la acción creando a su vez narrativas no formadas; construyendo diálogos y estrategias de expresión desde el gesto, el movimiento, la acción y los desplazamientos en la escena. En los tránsitos para la resolución del acontecimiento teatral la corporalidad del actor-creador en formación se sitúa en estados de inestabilidad, desequilibrio y fragilidad. Esto conduce su percepción sensible a la apertura para descubrir lo inesperado, lo descontextualizado y dislocado de la realidad. De modo que, en la escena, el cuerpo se

Por consiguiente, el Laboratorio de Dramaturgia Corporal se instaura como un ambiente en el que se encuentran condiciones de posibilidad para generar procesos de investigación que aporten al enriquecimiento del currículo y a la práctica teatral.

expande al encuentro y el desencuentro como oportunidad creativa, dilatando su energía; tal como lo plantea Eugenio Barba (1990) en el *Arte secreto del actor*:

El cuerpo dilatado es un cuerpo cálido, pero no en el sentido sentimental o emotivo. Sentimiento y emoción son siempre una consecuencia, tanto para el espectador como el actor. Antes que nada, es un cuerpo al rojo vivo, en el sentido científico del término: las partículas que componen el comportamiento cotidiano han sido excitadas y producen más energía, e incrementan la emoción, se alejan, se atraen, se oponen con más fuerza, más velocidad en un espacio más amplio, más reducido (Barba, p. 54).

En consecuencia, se construye una forma de moverse en el espacio escénico y a la vez se declara un pensamiento corporal que hace presente lo intangible, vinculando sensiblemente el espacio teatral y a los espectadores.

Poner en práctica la dramaturgia del cuerpo requiere plantear la experimentación y creación escénica actoral desde la pregunta por el *cómo* y no por el *qué*. Resolver el *qué* estaría articulado con un ejercicio más intelectual que orgánico. De nuevo, Martínez (2015) propone un acertado propósito de este sistema escénico:

El objetivo de la dramaturgia corporal es, por tanto, desarrollar un arte intencionadamente físico. Una abstracción de la realidad que surge desde una lógica antinaturalista, ya que se presenta de forma no narrativa ni lineal, donde el cómo, la forma, adquiere más importancia que el qué, el contenido, y en el que el desequilibrio es el elemento desencadenante del conflicto dramático. En sí, se trata de una dramaturgia construida en un tiempo y en un espacio escénico significativo a través de una óptica multidisciplinar (p. 270).

Por lo tanto, la dramaturgia corporal consiste en darle la palabra al cuerpo y su gramática, allanar el campo de la presencialidad desde la sinergia que construye con lo espacio-temporal en la escena.

Cabe añadir que esta praxis consiste en construir experiencias corporales para la escena que le permitan al actor-creador en formación desestructurar la narrativa del cuerpo y llevarlo a la ruptura de estrategias o elementos jerárquicos instalados en él. Disponerse al encuentro con líneas de fuga y vórtices que expanden las acciones, los movimientos y todos los segmentos que conforman su corporalidad para que lo lleven al asombro con lo no ordenado y lo no predispuesto, transitando así por lo rizomático y lo no lineal. Que disuelva el pensamiento y la acción para dar apertura a las asociaciones, interacciones, acciones y reacciones múltiples no subordinadas y no preestablecidas. Deleuze y Guattari, en *Mil mesetas* (2004), plantean “continuar siempre el rizoma por ruptura, alargar, prolongar, alternar la línea de fuga, variarla hasta producir la línea más abstracta y más tortuosa de n dimensiones, de direcciones quebradas. Conjuguar los flujos desterritorializados” (p. 17). Esto lleva la práctica a la exploración de otras narrativas escénicas creando resonancias entre cuerpo, espacio, tiempo y pensamiento. Con la expansión y dilatación de cuerpo-mente en la pretensión de “ampliar nuestro territorio por desterritorialización, extender la línea de fuga hasta lograr que englobe todo el plan de consistencia en una máquina abstracta” (p. 17). Desde allí se generan insumos para estructurar y consolidar la indagación, además de establecerse como una forma de pensamiento creativo en la teatralidad.

La búsqueda y experimentación con la dramaturgia del cuerpo se da al encuentro con lo inexplorado; se trata de captar lo hallado allí y no desecharlo por el temor a salir de lo lineal y estructurado. Es romper con lo jerarquizado como forma de desterritorializar el cuerpo y pensamiento del actor-creador en formación para arribar a nuevas relaciones, nuevas expresiones, nuevos sistemas. Se trata de otros universos creativos contruidos desde un impulso que lo lleva a lo insospechado para encontrar otro cuerpo y otras formas de expresión escénica. Allí se devela lo genuino, lo orgánico y lo energético con la libertad de transitar ese impulso que lleva al cuerpo a desplegar acciones, movimientos, gestos; lo lleva a la vivencia con el espacio, con otros cuerpos y los objetos.

Cabe añadir que esta praxis consiste en construir experiencias corporales para la escena que le permitan al actor-creador en formación desestructurar la narrativa del cuerpo y llevarlo a la ruptura de estrategias o elementos jerárquicos instalados en él.

A modo de conclusión

En la actualidad los procesos de formación teatral sugieren formar actores y actrices con fuerzas creativas para que exploren nuevas dinámicas y estrategias de creación en el teatro; bien sea desde propuestas en la tradición de la representación o poéticas contemporáneas que abordan otras teatralidades. Esas búsquedas pueden instalarse en el cuerpo como recurso de comunicación en la escena; dado que él ya habita nuevos territorios y nuevas esferas que van más allá de formarlo como solo reproductor de movimientos, acciones o artificios corporales es posible explorarlo y potenciar lo encontrado en ellas con su gramática e identidad corporal.

La dramaturgia del cuerpo propicia recursos para instalar el trabajo escénico con la premisa de encontrar rutas y formas; más que mostrar modelos establecidos, reconoce un estado más simbólico en la acumulación de energía y presencia para arribar a una descarga y transferencia con el espectador. Lo anterior es factible en la apertura del trabajo colaborativo y de experimentación que se da en un laboratorio de creación, donde los participantes están presentes en la indagación desde la escena dado que se trabaja con y para la colectividad, pero con las búsquedas y aportes de cada individuo que la conforma; el teatro es, por excelencia, el arte de la colectividad. De la misma manera, concebir la dramaturgia en sus condiciones expresivas y narrativas más expandidas y no limitadas por el *textocentrismo* favorece un universo creativo amplio en la pretensión de comunicar, generar sensaciones y crear unidad de sentido en la escena con todo lo que la compone. Lo anterior se plantea como una estrategia participativa en el encuentro de las teatralidades con las nuevas generaciones.

Referencias

- » Barba, N. S. (1990). *El arte secreto del actor*. (Y.-H. P. Bert, Trad.). Ciudad de México, México: Escenología AC.
- » Barreiro, A. M. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. *Papers. Revista de sociología*, 73, 127-152. doi: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers/v73n0.1111>.
- » Ceballos, E. (1992). *Principios de Dirección Escénica* (1 ed.). Estado de Hidalgo, México: Escenología AC.
- » Cuartas, S. L. (septiembre de 2009). Investigación - Creación. Un Acercamiento a la Investigación en Artes. *Horizontes Pedagógicos*, 11(1), 87 - 92. Recuperado el 16 de mayo de 2018, de <https://revistas.iberamericana.edu.co/index.php/rhpedagogicos/article/view/339/303>
- » Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. (V. Viviescas, Trad.) México D.F., México: PasoDeGato.
- » Deleuze, G. (1987). *La imagen Tiempo, estudios sobre cine 2* (1 ed.). (I. Agoff, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Paidós, Barcelona - Buenos Aires - México.
- » Dort, B. (2009). *Condición sociológica de la puesta en escena teatral*. (L. R. Obregón, Trad.). México D.F., México: PasoDeGato.
- » Dubatti, J. (2004). Dramaturgia (s) y Nueva tipología del Texto Dramático. En D. G. Chabaud, *versus Aristóteles - Ensayo sobre dramaturgia contemporánea*, (págs. 101-107). México D.F., México: Anónimo Drama.
- » Gilles Deleuze, F. G. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia* (6° ed.). (J. V. Pérez, Trad.) Valencia, España: Pre-textos.
- » Griffero, R. (2011). *La dramaturgia del espacio* (1° ed.). (F. Albornoz, Ed.). Santiago de Chile, Chile: Ediciones Frontera Sur.
- » Hernández, F. H. (03 de enero de 2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI* (26), 85-118. Recuperado el 28 de noviembre de 2018, de <https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>.
- » Kurguinian, M. S. (2010). *Hacia Una Teoría Dramática* (1 ed.). (A. P. Tayzan, Trad.). México D.F, México: PasodeGato.
- » Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura - Prosaica I*. Ciudad de México: México: Siglo Veintiuno Editores.

- » Martínez, M. T. (2015). *El proceso creador del actor corporal: de la gramática a la representación*. Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Valencia: Universidad de Valencia. Recuperado el 12 de Julio de 2017, de <http://roderic.uv.es/handle/10550/51025>.
- » Le Breton, D. (1999). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. (H. Pons, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- » Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad* (1° ed.). (P. Mahler, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión Buenos Aires.
- » Pavis, P. (2015). *La puesta en escena contemporánea. Orígenes, tendencias y perspectivas*. (1° ed.). (M. Muguercia, Trad.). Murcia, España: edit.um. Ediciones de la Universidad de Murcia.
- » Ramon, R. H. (2016). Voces y geografías de la educación artística. (A. Orbeta, Ed.) *EARI- Educación Artística Revista de Investigación* (7), 162-166. doi: <https://doi.org/10.7203/eari.7.8145>
- » Sánchez, J. A. (1999). *Dramaturgias de la imagen* (2° ed.). Cuenca, España: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha.
- » Sánchez, J. A. (2007). De las dramaturgias de la imagen a las dramaturgias de la imaginación. *Estudis Escènics* (32), 270 - 280. <https://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/253673/340459>
- » Sarrazac, J.-P. (junio de 2013). A invenção da teatralidade. *Sala preta*, 13(1), 56-70. doi:10.11606/issn.2238-3867.v18i1p138-151
- » Sarrazac, J.-P. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (1° ed.). (V. V. (coord.), Trad.) México D.F., México: PasoDeGato.