

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Análisis del trabajo corporal en la obra *Gnossienne* de la Compañía de Teatro Físico

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN TEATRO**

AUTORA

Andrea Yaremis Rebaza Zarate

ASESOR

Adolfo Guillermo Bustamante Siura

Lima, 2021

RESUMEN

El presente documento tiene como objetivo analizar de qué manera se desarrolla el trabajo corporal de la obra *Gnossienne* de la Compañía de Teatro Físico, para lo cual se indaga en la línea de investigación sobre Jacques Lecoq que aborda la compañía, con enfoque en el trabajo de las máscaras y la *Geodramática*, y, además, en las técnicas que se emplean en el montaje: la acrobacia y la manipulación del objeto, con énfasis en la técnica circense del *acroportes* y del coreógrafo Pierrick Malebranche, respectivamente. De tal manera, el presente trabajo pretende ser una interpretación de la apropiación de la metodología de Lecoq y se propone brindar herramientas para la comprensión de una gramática corporal del teatro físico. El análisis se da a partir de la examinación de los recursos e insumos creativos que formaron parte del proceso de construcción de la obra, la información se toma de los testimonios individuales de los miembros de la compañía, lo cual permite una propuesta de descomposición técnica del total del montaje para una distinción detallada del trabajo corporal. Finalmente, esta investigación da cuenta de la metodología de Lecoq como posibilitador de la integración de técnicas interdisciplinarias para la composición escénica, ya que se resuelve que su aporte esencial en *Gnossienne* consiste en ejercer el sentido de libertad que permite ampliar lo lúdico y definir la especificidad para representar escénicamente el imaginario del colectivo a través de un lenguaje físico, particular, preciso y con detalle, el cual mantiene a las corporalidades cohesionadas en función a la liminalidad como tema transversal de la obra.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a todas y todos mis maestros y compañeros de la facultad por las historias compartidas que hoy inspiran cada paso en mi carrera. Gracias a Fernando, Diego y Eduardo de la Compañía de Teatro Físico y a Helder, Omar y Manasés de la Tarumba por su tiempo y amabilidad. Gracias a Fito por aceptar acompañarme y ser el mejor asesor por su disposición, paciencia y carisma de inicio a fin. Gracias a mis patas Francis, Déborah, Álvaro, Sol N. y Gabriel por su entusiasmo y confiar en mí cuando el camino de esta investigación era otro, en especial gracias a Ilda y a Christian por ser la amistad, creatividad, alegría y soporte durante todos mis procesos de estos últimos años. Gracias también a Stefany Olivos por su ayuda instantánea, a Sol Vega por su aliento y aporte desde otro continente y a Daniela Trucíos por el impulso y todas las reflexiones. Finalmente, gracias a mamá y a papá, Angélica Zárate y José Rebaza, por el esfuerzo, la ternura y absolutamente todo lo demás.

ÍNDICE

RESUMEN	II
AGRADECIMIENTOS	III
ÍNDICE	IV
ÍNDICE DE FIGURAS	V
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: EL TEATRO FÍSICO Y LA COMPAÑÍA	7
1.1.Estado del arte y marco conceptual	8
1.1.1. Conceptos del Teatro Físico	13
1.1.2. El lenguaje físico del actor	18
1.2. Enfoques y técnicas específicas aplicadas en la compañía	20
1.2.1. La pedagogía de Jacques Lecoq	20
1.2.2 La acrobacia	31
1.2.3. El objeto en el espectáculo	39
1.3. La Compañía de Teatro Físico	46
CAPÍTULO 2: <i>GNOSSIENNE</i>	48
2.1. Motivadores creativos	48
2.1.1. El taller de manipulación del papel a cargo de Pierrick Malebranche	49
2.1.2. El circo	50
2.1.3. El joven príncipe y la verdad de Jean Claude Carrière	51
2.1.4. Los rituales de paso de Victor Turner	52
2.2. El montaje	54
2.2.1. Estructura dramática	54
2.2.2. Los personajes	56
2.2.3. Análisis del trabajo corporal	58
CONCLUSIONES	77
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82
ANEXOS	89

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Primer encuentro entre el maestro y el joven.....	60
Figura 2. El joven abraza al maestro.....	60
Figura 3. El maestro ayuda al joven a nadar.....	62
Figura 4. Doble altura.....	62
Figura 5. El joven se acerca a la gran masa.....	64
Figura 6. El joven asustado con la gran masa.....	65
Figura 7. Encuentro entre la joven mujer y el joven viajero	66
Figura 8. Los dioses de la naturaleza	66
Figura 9. Escena de transición	67
Figura 10. Escena del mar asustados.....	68
Figura 11. Escena del mar disfrutando.....	68
Figura 12. Marionetas de calaveras hechas de papel	69
Figura 13. El papel como elemento de juego y que evoca viento	70
Figura 14. Escena del beso	70
Figura 15. Escena de la muerte del maestro	73
Figura 16. Escena del ser repulsivo.	73

INTRODUCCIÓN

El interés por analizar el trabajo corporal en una obra de teatro inicia con mi afición por el circo. Desde los mejores recuerdos de mi infancia, me encuentro fanática, observando con admiración y extrañeza a los artistas circenses por lo extraordinario de sus habilidades físicas y su ingenio creativo. Por ello, durante mi formación profesional como actriz en la facultad, paralelamente he complementado mis aprendizajes en espacios artísticos que inciden en el trabajo corporal y la exploración del movimiento con el fin de conocer, desde la práctica, las oportunidades que permiten el dominio de técnicas circenses y de la danza en la creación teatral con un lenguaje que priorice la expresión corporal. En ese sentido, este proyecto aspira a fortalecer una línea de trabajo personal como artista escénica, y, además, encuentra relevancia en el enfoque que identifica las tendencias contemporáneas sobre el teatro físico en nuestra cartelera teatral local.

Desde el origen de esta rama del arte teatral en el siglo XX, el teatro físico ha tenido distintos fundamentos teóricos y prácticos que han ido acorde a su contexto temporal y cultural, muchos de ellos siguen vigentes y han evolucionado en los trabajos de agrupaciones y compañías teatrales de todo el mundo; por ello, es pertinente conocer la expresión y comprensión del teatro físico en la actualidad y en nuestro medio. Según la revista *Backstage* (Wright, 2014), entre las compañías más conocidas que se dedican a la producción de teatro físico actualmente en Europa se encuentran, por un lado, en Inglaterra, las compañías DV'8, fundada en 1986 por el coreógrafo Lloyd Newson (DV8, 2020), y la Frantic Assembly, fundada en 1994, cuyo director artístico es su cofundador Scott Graham, las cuales en sus producciones inciden en técnicas del teatro físico y la danza contemporánea (Frantic Assembly, 2021). Por otro lado, en España, se localiza AuMents Dansa-Teatre fundada en 1997 por Andrea Cruz y Tomeu Gomila, en la cual trabajan con sombras y dibujos estilo

cómico (Auments dansa - teatre, s. f.). Así, también, en Norteamérica, hay distintas compañías de teatro físico de alcance internacional, como la compañía Theatre Grottesco fundada en 1983 en París por Jhon Flax y Didier Maucort, actualmente localizada en Nuevo México, Estados Unidos desde 1996 (Theatre Grottesco, 2019), cuyos trabajos parten de la metodología planteada por Jacques Lecoq. Asimismo, están en Nueva York la Saratoga International Training Institute conocida como SITI Company, fundada en 1992 por Anne Bogart y Tadashi Suzuki, que parten del método de Suzuki y los viewpoints para la creación de sus trabajos (Siti company, 2021), y, también, la compañía Push Physical Theatre fundada en el 2000 por la pareja Darren y Heather Stevenson, la cual se caracteriza por las técnicas de atletismo y acrobacias que se abordan en sus obras (Push theatre, 2020).

En nuestro país, el teatro físico tiene sus orígenes en la formación de los grupos de teatro de creación colectiva que surgen en la década de los sesenta en Latinoamérica como reacción a los acontecimientos políticos en distintos países del continente. El teatro de creación colectiva, como menciona Mediavilla (2016), surge en Perú cuando los sectores sociales de bajos recursos económicos inician movimientos políticos y sociales como intentos de romper con los regímenes de desigualdad provocados por medidas de gobiernos ineficientes (p. 133). En ese contexto, las principales agrupaciones que se formaron según Lázaro y Panfichi (1992) fueron el grupo Yuyachkani, fundado en 1971 por Miguel Rubio, Teresa Ralli, Rebeca Ralli, Ana Correa, Débora Correa, Augusto Casafranca y Julián Vargas; el grupo Cuatrotablas fundado, también, en 1971 por Mario Delgado, y Maguey Teatro fundado en 1982 por Wili Pinto (pp. 10 – 11). Desde los encuentros con el Odin Teatret de Eugenio Barba, estos grupos adquieren los conceptos de la técnica teatral de Augusto Boal, Jerzy Grotowski, Antonin Artaud y Bertolt Brecht (Mediavilla, 2016, p. 27). Por ello, y por la influencia del arte pop y los movimientos contracultura, el teatro de creación colectiva desarrolla nuevos lenguajes que inciden en la exploración de la expresión corporal (Lázaro &

Panfichi, 1992, p. 9). Por su parte, en 1984 surge el grupo de teatro y circo La Tarumba, fundado por Fernando Zevallos y Estela Paredes, quienes heredan las formas de los espectáculos del circo tradicional conformado por números acrobáticos, malabares e ilusión (Hurtado, 2018, p. 20).

Si bien, cada vez son más difusas las clasificaciones entre las manifestaciones artísticas, es posible reconocer a las agrupaciones de teatro físico de nuestro país que surgen posteriormente, entre los cuales se encuentran Kimba Fá, agrupación que fusiona el teatro con música y danza afroperuana (Kimba Fá, 2020), La Tropa del Eclipse, que se caracteriza por basar su trabajo en las técnicas de la comedia del arte, las máscaras y el payaso clásico (La Tropa del Eclipse, 2020), el colectivo escénico Ángel Demonio que incluye recursos del performance y danzas folclóricas (Baxerías, 2019, p. 12); y la Compañía de Teatro Físico que basa su metodología de trabajo en la pedagogía de Lecoq y el clown (Compañía de Teatro Físico, 2021).

La Compañía de Teatro Físico, fundada en Lima el año 2013, estrena posteriormente *Gnossienne*, obra elegida para la realización de este trabajo debido a que propone un lenguaje escénico que parte de una línea de investigación sobre la pedagogía de Jacques Lecoq, uno de los grandes exponentes del teatro físico del siglo XX, cuyos aportes permiten el desarrollo de técnicas interdisciplinarias en una composición escénica, por lo que el montaje propicia una interpretación sobre la apropiación de esta pedagogía. De esta manera, el presente trabajo puede brindar herramientas para la comprensión de una gramática corporal, brindar herramientas de análisis y métodos de creación escénica para artistas en formación y para futuras investigaciones académicas de montajes de teatro físico.

Este estudio se dará a partir de las técnicas empleadas en la obra tales como la técnica de la manipulación del objeto y la acrobática conocida como *Acroportes*, cabe mencionar que

este término empleado para dicha técnica circense cuenta con escasas referencias bibliográficas, por lo que esta investigación pretende colaborar en su legitimación académica.

Por otro lado, valga señalar que la elección de esta obra también se debe a que es una producción local que ha tenido alcance internacional por su participación en el Festival de Artes Escénicas de Lima 2018 y que forma parte del repertorio de una compañía teatral independiente que los últimos años ha ido adquiriendo reconocimientos por el particular estilo de sus montajes.

La pregunta principal de la que parte esta investigación es: ¿De qué manera se desarrolla el trabajo corporal de obra *Gnossienne*? La cual se desprende en las siguientes interrogantes: ¿Qué técnicas de teatro físico se pueden identificar en el montaje?, ¿De qué manera se involucra el trabajo corporal con la propuesta estética de la obra? y ¿Cómo el lenguaje corporal potencia la estructura dramática de la obra? En ese sentido, el objetivo principal de la presente tesis es interpretar el trabajo corporal de la obra *Gnossienne* desde la apropiación que hace la Compañía de Teatro Físico de las herramientas que Lecoq plantea en su pedagogía, mientras que, como objetivos específicos se propone identificar las técnicas sobre el trabajo físico que se abordan y analizar el trabajo corporal respecto a la propuesta estética y a la estructura dramática de la obra. La respuesta tentativa a las interrogantes mencionadas supone que la línea de investigación sobre la pedagogía de Lecoq que sigue la compañía permite la integración de técnicas interdisciplinarias como la técnica acrobática y de la manipulación del objeto que resultan ser los recursos principales para la construcción del lenguaje de *Gnossienne*. Por ejemplo, el papel, además de ser el elemento versátil para la construcción de atmósferas, adquiere roles de personajes y es, también, componente para la caracterización de otros. Así mismo, los números acrobáticos presentados en solos, dúos y en colectivo que parten desde la técnica del *Acroportes*, más allá de pretender solo expectación,

complementan y expanden en todo momento la función del papel, posibilitando la composición y transición de las escenas que determinan la estructura dramática de la obra.

Esta investigación se trata de un estudio de caso cuya metodología de trabajo parte esencialmente de entrevistas a los miembros de la compañía y artistas de circo, la observación del registro audiovisual del montaje y consultas a bibliografía relacionada al teatro físico, al trabajo corporal del actor y al análisis de espectáculos.

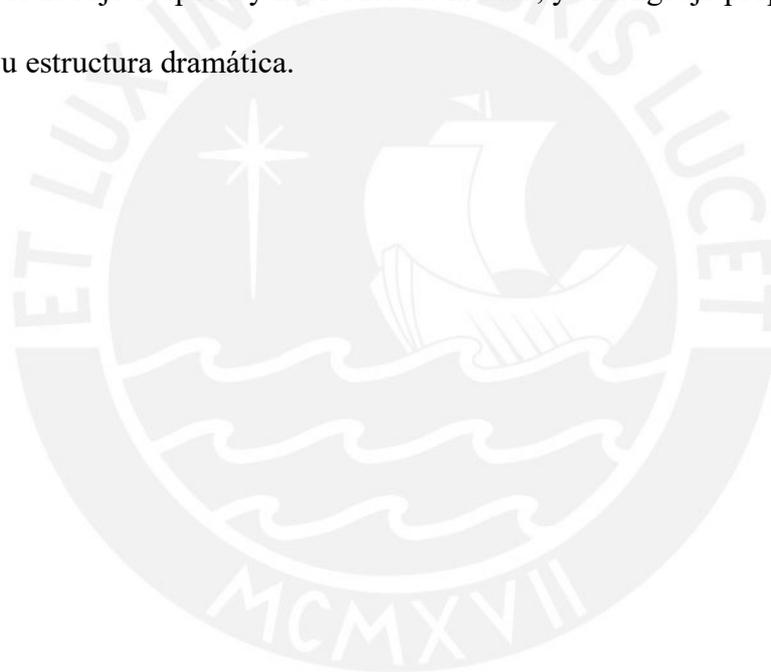
El trabajo se dividirá en tres partes. En primer lugar, se partirá de los conceptos que se ameriten comprender para llevar a cabo la investigación, desde los conceptos sobre el teatro físico, la pedagogía de Jaques Lecoq, con especial énfasis en su propuesta sobre la máscara neutra y los territorios geodramáticos, hasta las habilidades de representación para el teatro físico como la técnica acrobática y la manipulación del objeto. En estos puntos se detallará la descripción de la técnica del Acroportes y de la manipulación del papel propuesto por el coreógrafo Pierrick Malebranche respectivamente.

La segunda parte abordará el análisis de *Gnossienne*. Desde los testimonios de los miembros de la compañía se expondrán los insumos que se emplearon en el proceso creativo de la obra; estos incluirán los hallazgos del taller con Malebranche y el trabajo acrobático, así como el texto que sirve como inspiración de Jean Claude Carrière *El Príncipe y la verdad* y la estructura de los rituales de paso del antropólogo Victor Turner para entablar una estructura dramática concreta que será de utilidad para analizar las decisiones sobre el lenguaje físico del montaje.

Para identificar la estructura dramática del montaje se partirá de los conceptos planteados por Anne Huet y la propuesta de Anne Ubersfeld sobre el modelo actancial. Así mismo, se emplearán los aportes de Patrice Pavis sobre análisis de espectáculos, específicamente sobre el gesto.

Será a partir de la identificación de los conceptos y técnicas mencionadas en el capítulo anterior, la aproximación de la compañía sobre ello, y su funcionamiento en la estructura dramática que se realizará el análisis de la gramática corporal, del uso de las acrobacias, del uso del papel y de los territorios geodramáticos de toda la obra. De esta manera, se realizará un análisis que integre estas perspectivas en una escena que incorpore todas las técnicas mencionadas.

Finalmente, se elaborarán las conclusiones que corresponderán a los objetivos planteados anteriormente: el funcionamiento de las técnicas propuestas en la representación, la relación entre el trabajo corporal y la estética de la obra, y el lenguaje propuesto como potenciador de su estructura dramática.



Capítulo 1: El teatro físico y la compañía

La presente investigación se centra en el análisis del trabajo corporal de *Gnossienne* de la Compañía de Teatro Físico, cuarta obra del repertorio de la compañía que se presentó en la ciudad de Lima en distintas temporadas entre los años 2017 y 2018 y que, además, fue una de las obras seleccionadas para presentarse en el Festival Internacional de Artes Escénicas de Lima 2018. Con fines de contar con las herramientas teóricas sobre el trabajo corporal, en este primer capítulo se indagará en las investigaciones académicas que se hayan hecho hasta el momento sobre análisis del trabajo corporal de obras de compañías de teatro físico, así como los conceptos y fundamentos que se han ido proponiendo desde el siglo XX, para luego incidir en las nociones sobre el lenguaje físico del actor y, a partir de ahí, exponer la metodología propuesta por Jacques Lecoq, quien propone una línea de investigación que sigue la compañía. Posteriormente, se expondrán los enfoques y técnicas específicas que, según el director de la obra, fueron los recursos base para la creación. En primer lugar, se indagará en propuesta de Lecoq respecto a su pedagogía con las máscaras, la exploración de los territorios *geodramáticos* y sus aportes en el trabajo actoral. Luego, se dedicará un subcapítulo a la acrobacia como disciplina de las artes escénicas y herramienta de composición, específicamente sobre la acrobacia dramática como condición de la habilidad física dentro de escena y, también, sobre la especialidad circense conocida como *acroportes*. Por otro lado, se expondrá las nociones sobre la manipulación del objeto en el trabajo actoral con énfasis en la propuesta del bailarín Pierrick Malebranche debido a su influencia en el proceso de creación de *Gnossienne*. Finalmente, se hará una presentación de la compañía, sus miembros y recorrido para comprender de dónde nace la obra.

1.1. Estado del arte y marco conceptual

Existen numerosas investigaciones que se concentran en el trabajo corporal en espectáculos de distintas compañías de teatro físico, como es el caso del artículo elaborado por Fiona Buckland que analiza la obra *Dead Dreams of Monochrome Men* (1988) de la compañía DV8 Physical Theatre. Buckland (1995) menciona que la obra presenta un estilo y ritmo que se basa en la caída física y su recuperación, lo cual revela un conflicto interior humano que manifiesta el anhelo de la seguridad, pero también el deseo del riesgo (p. 9). De tal manera, su perspectiva de análisis aborda los territorios de la danza y el teatro, relaciona las secuencias físicas con el tema de la obra (la homosexualidad) para elaborar una lectura que da valor al trabajo de los cuerpos como generadores del lenguaje de la puesta en escena. Este estudio no menciona relación alguna entre la pedagogía de Lecoq y el trabajo de la compañía, aunque sí comparte el objetivo de analizar el trabajo físico en el producto escénico como también se pretende en esta investigación.

Un análisis de una obra teatro físico donde se resaltan los aportes de la pedagogía de Lecoq se encuentra en el estudio sobre el juego dentro del ámbito teatral realizado por Juan José Cuesta (2011). El autor se concentra en definir el concepto de juego desde los estudios de distintos filósofos y distingue su desarrollo dentro de la pedagogía teatral de dos maestros y directores de teatro del siglo XX: Jacques Lecoq y Philippe Gaulier, para luego analizarlo en el espectáculo *Las tres vidas de Lucie Cabrol* de la compañía Théâtre de Complicité estrenada en 1994. Para Cuesta la influencia de Lecoq en Théâtre de Complicité es evidente y es parte de su esencia debido a que fue formada dentro de la escuela del director francés; considera que la improvisación es el principal aporte dado que es “la marca lúdica por excelencia del proceso de creación” (p.89) y es así como encuentra la relevancia del juego en el ámbito teatral. Desde el testimonio de un miembro de la compañía, Cuesta precisa que una técnica para la improvisación es la transposición, término que Lecoq propone y desarrolla

en su escuela; así también reconoce en la puesta en escena su técnica sobre la gestualidad, los estudios sobre el mimo, el trabajo de las máscaras y los objetos dentro de un lenguaje propio, ya que desde su posición como espectador considera que la obra se experimenta como un juego de composiciones, acumulaciones y descontextualizaciones que van oscilando entre la realidad y la ficción (pp. 102 - 105).

Otro análisis sobre la influencia de Lecoq en compañías de teatro físico se encuentra en el artículo de Simon Murray (2020) que se concentra en el trabajo de Théâtre de Complicité y de Mummenschanz, compañía de teatro suiza. Sobre las obras de Mummenschanz describe que son espectáculos que se caracterizan por abarcar máscaras o disfraces más grandes que el cuerpo humano y que a veces son irreconocibles como tal en el escenario dado que se suelen presentar en secuencias abstractas, sin ninguna intención de transmitir significados específicos o una historia lineal, sino que ofrecen contenido emocional, estructuras narrativas simples y una estructura dramática deliberadamente abierta a la interpretación y lectura del espectador (p. 141). La actitud particular de Lecoq que rastrea dentro de las obras de Mummenschanz son las siguientes:

1. Una preocupación constante por crear un vocabulario teatral basado en el movimiento, máscaras y manipulación del objeto.
2. La apuesta por el juego como motor de la creatividad
3. La voluntad de invocar la creencia en la posibilidad de crear lenguajes teatrales universales que trasciende las diferencias de clase, cultura y raza (p. 142).

Cabe resaltar que estas características están presentes también en la obra que compete en la realización de esta investigación: *Gnossienne* de la Compañía de Teatro Físico, lo cual hace constatación de las semejanzas como evidencia del aporte de Lecoq en compañías de teatro físico de diferentes lugares y épocas. Esto tiene que ver con el testimonio de un

miembro fundador de Mummenschanz, Bernie Schürch, en la que relata que “hay mucha influencia de Lecoq no en lo que hacen, sino en cómo lo hacen, ya que lo que hacen se averigua y eso es solo de la compañía” (Murray, 2020, p. 35), es decir, encuentra que el valor de la técnica está en relación con la disponibilidad lúdica y creativa que se propicia en conjunto, ya que los recursos, convenciones y el lenguaje que cada obra propone es particular y propia de ella. De este modo, así como Cuesta concluye, Murray (2020) también resalta que el gran aporte de Lecoq en Théâtre de Complicité y de Mummenschanz es el juego que toman como condición de trabajo porque, sin la intención de subestimar la investigación o las habilidades corporales de los actores, Murray precisa que es el juego el que impulsa el viaje creativo en el proceso y diseño de ensayos, lo que permite definir la relación entre los actores y con los objetos para la interpretación, los cuales indican el tipo de relación que esperan lograr con su audiencia (p. 143).

Estas investigaciones sobre la influencia de Lecoq en diferentes compañías de teatro comparten la postura de este estudio acerca de lo lúdico en la metodología de creación que propone el director francés, lo que además refuerza el desglose de las disciplinas como recursos empleados en el espectáculo abordados por la Compañía de Teatro Físico que permite la sistematización del análisis de esta tesis.

Un estudio sobre la ejecución del acroportes como potenciador de la estructura dramática de una obra es la tesis doctoral de Mercè Mateu Serra (2010), en donde analiza la expresión motriz de los espectáculos del Cirque du Soleil estrenados entre 1986 hasta el 2005, señala que los artistas en su trabajo escénico generan relaciones en dos niveles: un nivel práxico de ejecución y un nivel simbólico. Sobre el primero se refiere a las relaciones que los artistas establecen con los aparatos, elementos de manipulación y con otros artistas (por ejemplo, a través del acroport estático o dinámico). Sobre el segundo, el nivel simbólico se constata en los momentos de interpretación teatral y del clown, en donde se contempla la

construcción de los números en los que aparece una figura protagonista que debe afrontar obstáculos, impedimentos conformados por la disminución de números de apoyo, desafíos de altura, provocación de las leyes físicas y/o la exploración de nuevas relaciones con objetos, aparatos y personas; es decir situaciones que al ser superadas generaran la figura de un héroe o heroína (pp. 554- 555). De tal manera, desde los apuntes de Mateu, se deduce que la acrobacia, específicamente el acrosport (conocido también como acropotes) proporciona los elementos para la estructura dramática en los espectáculos del Cirque du Soleil, dado que en el nivel simbólico representa desafíos, generación del riesgo en la historia que determinarán al protagonista. Si bien el trabajo de Mateu se centra específicamente en espectáculos de circo, considero que su punto de vista puede contribuir a esta investigación dado que la obra de la Compañía de Teatro Físico presenta también características de esta disciplina.

Por otro lado, en la investigación de Laura Orozco y Yira Gironza (2014) se presenta a la acrobacia como el eje central puesto que plantean su justificación como herramienta de composición escénica, a partir del análisis de las escenas de la obra *Biodiversi – Bar* dirigida por Armando Collazos estrenada en el 2009. Esta tesis sustentada en la Universidad del Valle en Colombia desarrolla dos conceptos sobre los que se sostiene: Esquema corporal y la transposición. Se plantea que el esquema corporal es la estructura que los actores diseñan y que se realiza mediante una secuencia de movimientos que puede construirse antes o después de determinar la situación de la escena (p. 71). Es así como en su análisis de las escenas describe los esquemas corporales nombrando en orden los movimientos ejecutados como: giro atrás - molinete – patada (p. 43). Del planteamiento de este término se tomará la primera parte, aquella que sugiere que el esquema corporal es la estructura de un cuerpo particular que los actores componen para sus personajes y las situaciones que enfrentan; pero no hará referencia a las secuencias de movimientos que los actores ejecuten ya que para ello esta investigación hará uso del término “gramática corporal” tomado de la investigadora teatral

Anne Dennis, de tal manera que se pueda sistematizar un análisis detallado sobre el lenguaje corporal de Gnosienne. El otro término del que se basa el trabajo de Orozco y Gironza (2014) es la transposición, esto tiene que ver con los aportes teóricos que toman de Lecoq. Las autoras señalan que, así como Lecoq lo aborda al plantear la improvisación en su pedagogía, la transposición busca transferir los movimientos de una exploración o técnica a un lenguaje escénico:

El movimiento una vez efectúa su transposición no se verá esquemático, pues el intérprete le ha creado un valor, una historia una justificación al movimiento. La transposición del movimiento es apoyada por el gesto dramático y las acciones físicas; en donde se logra crear el personaje a través de un trabajo corporal (p. 72).

Es por ello por lo que, dentro de sus conclusiones, las autoras apuntan que el cuerpo es la principal herramienta de interpretación artística porque pueden componer escenas corporales gracias a las acrobacias y su respectiva transposición ya que, de esa manera, el movimiento acrobático se convierte en pensamiento, emoción y acción (p. 66). Sobre este punto se puede resaltar la indispensabilidad de la teoría de Lecoq al abordar el trabajo corporal en esta obra de teatro físico, debido a que el concepto de transposición justifica y potencia la ejecución de las acrobacias en el arte de la interpretación.

En Perú, la mayoría de los estudios sobre espectáculos de teatro físico se concentran en el proceso de creación de las obras o en laboratorios de investigación académica como en las tesis de Isis Rojas (2020), donde propone el trabajo de la máscara neutra de Lecoq como herramienta para hacer el cuerpo disponible hacia la interpretación de un texto de Strindberg (p.2), y la tesis de Álvaro Pajares (2020) donde explora y analiza el método de la transposición de Lecoq para la interpretación de monólogos de Shakespeare (p.1). Por otra parte, para este trabajo es pertinente también mencionar la tesis de Alfredo Pastor (2015)

sobre el proceso creativo de la obra *Santiago* (2000) del grupo de teatro peruano Yuyachkani (p. 7), porque, aunque no relacione la metodología del grupo con la pedagogía de Lecoq, presenta el término *liminalidad* como una herramienta para definir el trabajo físico en *Santiago*, cuyo concepto también encuentra lugar en el desarrollo de esta tesis.

Este concepto lo toma del antropólogo Víctor Turner quien lo propone en sus estudios sobre los rituales de paso, Pastor (2015) lo entiende como el estado transicional en el que un sujeto ha perdido los roles sociales que tuvo y que aún no adquiere nuevos, es decir no conforma la estructura social de su contexto; sin embargo, señala que esta “anti estructura” no debe ser entendida como una oposición o rechazo sino como una liberación de las capacidades humanas de las restricciones normativas, a representar una multiplicidad de roles sociales (115 - 116). De tal manera, el concepto de liminalidad en esta tesis hará referencia de aquel estado transicional, abstracto, indeterminado que puede ser asignado a una situación, en la línea dramática de la obra, por ejemplo, o a los elementos físicos en escena.

1.1.1. Conceptos del teatro físico

Antes de pretender definir el teatro físico es importante reflexionar sobre su naturaleza; por lo tanto, resulta pertinente mencionar los planteamientos teóricos sobre el teatro propuestos por el crítico, teórico y gestor teatral Jorge Dubatti, que parte desde distintas disciplinas, conceptos y categorías desarrolladas dentro de la teatrología. Dubatti (2011), plantea que el teatro es un acontecimiento producido por la multiplicación del convivio, la *poíesis* y la expectación. El convivio, entendido como la reunión de cuerpos presentes en espacio y tiempo determinado; la *poíesis*, que implica la acción de crear y el proceso de creación desde el cuerpo de los actores; y la expectación, como proceso en el que el espectador toma conciencia y distancia de la *poíesis*, son los aspectos que componen este acontecimiento que no se limita a la transmisión de información o a la construcción de mensajes, sino también a provocar e incitar (pp. 35 - 37). Desde esta perspectiva filosófica

que se propone definir qué es el teatro se permite comprender que el rol de la *poiesis* manifestada en el “cuerpo poético” o el cuerpo en acción (Dubatti, 2011, p. 38) es la esencia del hecho teatral, debido a que es el medio por el cual se marca un salto ontológico respecto a la realidad cotidiana.

Este énfasis en el rol de las acciones como núcleo de la práctica teatral y elemento central en las investigaciones sobre el oficio del actor está presente desde los postulados del director ruso Konstantin Stanislavski. Su método de las acciones físicas que surge en el periodo final de su trabajo se refiere al control de todas las fuerzas elementales en el cuerpo que están orientadas hacia el otro o hacia sí mismo (Grotowski citado en Ruiz, 2008, p.97), es decir, las acciones físicas dan la base sobre la cual el actor puede construir la representación. Esta concepción del trabajo que proponía Stanislavski privilegiaba las acciones físicas sobre los aspectos psicológicos en los procesos de creación y fundamentó las bases para el análisis y evolución del arte del actor occidental del siglo XX (Ruiz, 2008, p. 102).

Entre los autores que se basan en los aportes de Stanislavski para formular sus propias investigaciones se encuentran Vsevolod Meyerhold y Jerzy Grotowski. Meyerhold, quien acompañó a Stanislavski en la última etapa de su trabajo, propone una alternativa que difiera al teatro naturalista, espectáculos en los que el cuerpo, la voz y diseño del movimiento en el espacio se convirtieran en las principales herramientas para comunicarse con el público. Con la biomécanica, el director ruso propone una técnica que parte de las nociones del teatro oriental y que recupera la esencia del juego de la *comedia dell'arte* hacia un teatro anti naturalista (Ruiz, 2008, pp. 112 – 113). Por su parte, el director teatral Jerzy Grotowski, a partir de los principios sobre las acciones físicas de Stanislavski, técnicas del hatha yoga, de las danzas balinesas, del teatro japonés y de la gimnasia, propone una técnica actoral que consiste en la elaboración de una partitura detallada y memorizada al punto de no tener ninguna necesidad de pensar en lo que sigue con el fin de que las reacciones del cuerpo sean

vivas y verdaderas (Ruiz, 2008, p. 376). Esta propuesta para el oficio actoral corresponde a la concepción de Grotowski sobre el aspecto elemental del teatro: la relación que surge entre el actor y el espectador (Ruiz, 2008, p. 361). De esta manera, el director italiano Eugenio Barba, quien fue discípulo y ayudante de dirección de Grotowski, elabora una línea de investigación basada en su propuesta de entrenamiento actoral. Barba (2010), desde la Antropología Teatral, que define como el estudio del comportamiento del ser humano cuando utiliza su presencia física y mental en una situación de representación organizada y de acuerdo con principios que son diferentes a los utilizados en la vida cotidiana (p. 13), explica que el potencial creativo reside en el ámbito de la preexpresividad, la cual propone como la disciplina por la cual el actor puede llegar a un nivel de actuación que le permite utilizar las tensiones y distensiones del cuerpo-mente para captar la atención del espectador. De tal manera, la propuesta de sus montajes tenía como base principal el trabajo actoral en su entrenamiento de cuerpo-mente (Ruiz, 2008, p. 419).

De la misma manera, en otra línea de herencias teóricas y prácticas sobre el teatro físico y el oficio del actor, se encuentran los autores Jacques Copeau, Étienne Decroux y Jacques Lecoq. Ruiz (2008), en su compilado sobre las técnicas actorales del siglo XX, indica que Copeau retoma nociones de la tragedia griega, el teatro de Molière y la comedia, e identifica el juego actoral como su herramienta expresiva principal. De ahí que propone que el secreto de la práctica actoral se encuentra en un punto intermedio entre el juego natural y la gimnasia. Así mismo, rescata la idea del teatro como vivencia colectiva, es decir, la necesidad de recuperar la esencia popular del teatro; de esta manera, Copeau sienta las bases de una corriente teatral francesa la cual tiene como área nuclear la investigación de la expresión corporal (pp. 218 – 221). Por su parte, Decroux, discípulo de Copeau, desarrolla la disciplina del mimo corporal que, a diferencia del mimo tradicional, tiende a trabajar el movimiento de forma abstracta y hace especial énfasis en las posibilidades de la articulación del tronco

(Ruiz, 2008, p. 235). Jacques Lecoq también se encuentra con la escuela de Copeau y, a partir de allí, continúa sus investigaciones. Por ejemplo, la técnica de la máscara neutra que previamente conoce como máscara noble es una propuesta que conforma un eje importante en su pedagogía, así también como el espíritu del teatro popular basado en la expresión del cuerpo; mientras que de parte de Decroux toma sus aportes sobre el mimo corporal para sugerir un mimo libre de codificaciones técnicas y estéticas predeterminadas y que, además, implique la posibilidad de introducir la palabra. Es así como Lecoq desarrolla fundamentos para la investigación de las bases corporales en la creación escénica (Ruiz, 2008, pp. 274 – 281).

De este repaso, sobre las concepciones del teatro y las técnicas actorales, es importante entender que la especial atención al movimiento corporal como ejecutante escénico es determinado por el contexto en el que surge, en el cual los cambios de paradigmas sobre la vida y su representación rechazaban los modelos reiterativos existentes, en este caso, la gran presencia de lo textual.

Dada esta revisión, cabe señalar también que lo físico es inherente al teatro. Sobre ello, Águila y Olivares (2020) en su tesis acerca de los *viewpoints* en un proceso de creación de teatro físico, explican que esta inherencia se debe a la necesidad de expresión y repercusión que el teatro tiene para con el público, necesidad que es atendida por el cuerpo (p. 10), lo cual también señala Dubatti sobre la expectación de la *poíesis* y de manera más puntual sugiere Grotowski en sus fundamentos sobre el teatro pobre. ¿Pero qué hace particular al teatro físico?

El apelativo teatro físico ha ganado una gran difusión internacional en los últimos veinte años y engloba una serie de tendencias escénicas conocidas bajo diferentes denominaciones (Collazos, Montoya, & Peralbo, 2018, p.2). Sobre ello, Collazos señala:

[Que] Desde las consideraciones precedentes de ciertos aspectos consonantes sobre lo físico en el teatro y el teatro físico - y muy a pesar de que aún hoy día subsista una enquistada resistencia a los cambios que proponen las tendencias escénicas actuales y que la idea de perfección teatral siga asociada al teatro naturalista y por ende al texto- la apuesta es por la exploración de nuevas formas de ejercicio y conocimiento escénico que posibiliten la deconstrucción de formas tradicionales para establecer otras miradas dramáticas donde de manera autónoma se pueda referir lo corporal, lo físico y lo performativo (Collazos, 2016, p. 142).

Acorde a ello, Callery (2001) en su libro *Trough the body a practical guide of physical theatre* considera que el término “teatro físico” es aplicado para los trabajos escénicos que presentan algunos de los siguientes aspectos: el énfasis está en el actor como creador más que como intérprete, abarca un proceso de trabajo colaborativo, la práctica laboral somática, la relación escenario-espectador es abierta, el método de trabajo se basa en la idea de que el teatro se trata de artesanía, la idea de que la celebración y el juego están arraigados en la colaboración y se realizan por un conjunto dedicado a descubrir su imaginario (p. 5).

De ahí que, como dice Callery (2001), se puede concluir que el teatro físico es el teatro donde el medio principal de creación ocurre a través del cuerpo en lugar de a través de la mente; es decir, el impulso somático se privilegia sobre el cerebral en el proceso de fabricación (p. 8). En otras palabras, en el teatro físico el cuerpo es el instrumento elemental porque es donde surgen los impulsos somáticos, los cuales junto al compromiso creativo generan las ideas para la creación.

Esta creación, según Dennis (2004) amerita que el actor cuente con un instrumento que le permita generar un vocabulario, una “gramática”, un lenguaje que le dé la confianza

física que necesite para interpretar con claridad las exigencias teatrales sea cual sea la convención (p.27). A partir de esta palabra planteada por Dennis dentro de sus estudios sobre el trabajo físico del actor, para los fines de esta investigación se utilizará el término “gramática corporal” para hacer referencia al conjunto de estructuras y acciones de los cuerpos que crean la convención del lenguaje de la obra, la cual puede estar conformada por distintos “esquemas corporales”, término planteado desde este trabajo para hacer referencia a los mecanismos de movimiento que determinan un cuerpo en particular.

1.1.2. El lenguaje físico del actor

Tal como se ha señalado anteriormente, lo físico en el teatro es inherente; sin embargo, uno de los aspectos que definen al teatro físico en particular es que el eje de la convención suele ser la propuesta sobre el trabajo corporal del actor; por ello, este subcapítulo está dedicado a indagar en la importancia del lenguaje físico del actor y tres elementos del movimiento que son la base de la gramática corporal.

Anne Dennis (2014) en su libro *El cuerpo elocuente*, señala que “la base del oficio del actor es reflejar a través de su fisicidad todo lo que ocurre por dentro: hacer visible lo invisible” (p.27) para el espectador. Sobre esta relación entre el actor y el espectador, Barba y Savarese (2010) indican que se basa en una trama de ilusiones que para ser eficaz tiene que erigirse en un terreno sólido; es decir, apoyarse en una consistencia física por parte del actor (p. 87). Por ello, el actor debe contar con un instrumento que esté condicionado para crear y sostener un lenguaje que le dé la confianza física, le permita ser preciso y concreto con su interpretación y esto sea visible para el público. Dennis (2014) menciona:

[Que] El lenguaje del actor es un lenguaje físico; a través de este lenguaje es como se manifestarán la imaginación del actor y su creatividad. El cuerpo debe estar preparado para proyectar claramente, con precisión y detalle. Todo se ve y sirve como parte de la propuesta teatral claramente, con precisión y detalle.

El actor debe tener el control y ser capaz de ejercitar la elección. Su lenguaje, como cualquier lenguaje, tiene unas reglas precisas de dicción y una gramática de expresión física que han de ser aprendida y dominadas (pp. 61 – 62).

Desde otra perspectiva, Collazos (2016) indica también que el uso del cuerpo del actor, a través del movimiento y su expresión, como dispositivo de representación emancipado del texto, genera un sistema de signos que admiten un lenguaje (p. 143). Para Dennis (2014) la base de esta gramática actoral está conformada por tres elementos del movimiento: El diseño, la intensidad y el ritmo (p. 66). Así mismo, para Barba y Savarese (2010) tres perspectivas que denominan la acción del actor son la forma, el ritmo y el flujo (p. 92).

Lo que Barba y Savarese llaman forma, para Dennis (2014) el diseño es la línea creada en el espacio, las imágenes escénicas creadas por los cuerpos que componen y hacen uso del espacio para darle tanto valor estético como narrativo (p. 66). Por otro lado, para Barba y Savarese (2010), el flujo se refiere el fluir orgánico de las energías del actor (p. 92), mientras que para Dennis (2014) la intensidad se refiere al nivel de tensión en cada momento o movimiento que se escoge para indicar al espectador qué observar en específico y qué es lo más importante (p. 67). Por último, ambas referencias indican que el ritmo es la forma de medir y alternar tiempos, acentos, velocidades y distintas calidades de energías que se emplean para expresar relaciones y controla el nivel con el que el público asimilará una acción.

Por lo tanto, el cuerpo debe estar listo y alerta, por lo cual, el actor podrá construir un lenguaje físico que le permita tener dominio de los tres elementos del movimiento y llevar a cabo los objetivos de la representación escénica determinada.

1.2. Enfoques y técnicas específicas aplicadas en la compañía

En este subcapítulo se indagará el enfoque que el director francés propone sobre el teatro en su pedagogía, dado que la Compañía de Teatro Físico sigue su línea de investigación (Compañía de Teatro Físico, 2021). Así mismo, se desarrollarán las técnicas que, según los medios de difusión de la obra plantean se aplican en la representación de *Gnossienne*, como la acrobacia y la manipulación del objeto (Perú21, 2017).

1.2.1. La pedagogía de Jacques Lecoq

En las investigaciones de Ruiz y Salvatierra se exponen los puntos importantes sobre el recorrido y la cimentación de la pedagogía del director e investigador de teatro Jacques Lecoq, quien, desde su escuela en Francia, ha propuesto herramientas para la creación teatral que han tenido alcance internacional y perdura en la actualidad.

En 1921, en París, nace Jacques Lecoq e inicia su carrera en el teatro gracias a su pasión por el deporte. A los 17 años, se forma como gimnasta y más adelante en 1941, cuando es alumno de una escuela de educación física, entró en contacto con Antonin Artaud y Jean Louis Barrault quienes lo acercaron al teatro. Primero, formó parte de varios grupos amateurs de teatro, con los que realizó espectáculos multitudinarios de carácter popular en los que se cantaba, se bailaba y se mimaba, lo cual lo llevó a ser invitado a formar parte de la compañía *Les Comédiens de Grenoble* en donde debutó como actor profesional y se encargó de dirigir el entrenamiento de sus compañeros. Tras estas experiencias decidió formarse como pedagogo teatral en la escuela de París *Éducation Par Le Jeu Dramatique* y luego en Alemania. En 1948 fue invitado a Italia por la Universidad de Padua para dictar clases de movimiento y dirigir varias obras, de ahí que se acercó a las nociones de la *commedia dell'arte*, la tragedia griega y el coro, lo cual fue integrando a su trabajo de dirección y determinó su metodología como pedagogo. Es así como en 1956 regresa a París para abrir su

propia escuela de teatro: *Ecole Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* (Ruiz, 2008, p. 267 – 269).

Lecoq (2003) señala que el objetivo de su escuela es la realización de un nuevo teatro de creación, portador de lenguajes en los que esté el juego físico del actor, el cual se provoca sobre todo a través de la improvisación que considera es el primer paso de toda escritura (p. 34). Es decir, el objetivo de Lecoq no es fijar una metodología hacia una gramática corporal fija, sino preparar al actor para que sea capaz de crear nuevos lenguajes que estructuren una creación escénica.

Salvatierra (2006) explica que es el juego como transmisor del imaginario el concepto consustancial del teatro de Lecoq y es a partir de la práctica de la improvisación que ambos se ponen en acción (p.239). Sobre el juego, Salvatierra en sus investigaciones lo describe como el mecanismo orgánico que respetando sus reglas y manteniéndose fiel a lo real posibilita la creación de una estructura no fija que organiza el movimiento de una actuación. Una dinámica viva que es impredecible, incierta, que implica riesgo, placer, ligereza, sorpresa y fascinación. Lo que, en la enseñanza de Lecoq, se da a través de la práctica de la improvisación dado que lograr poner al actor al servicio de y a disposición del juego (pp. 276–277).

Acercas de lo imaginario, Lecoq apela a la imaginación que toma como fuente inagotable de impulso la materia (referencia a elementos de la naturaleza, objetos, etc.) y que le permita al actor viajar hacia su interior para que explore y descubra las estructuras y ritmos que la constituyen. Los aspectos comunes entre lo imaginario y el juego es que ambos tienen una dinámica propia, son procesos abiertos en continua realización, desaparece el ego, comparten los atributos de placer, ligereza y libertad, además que se rigen y organizan según sus propias leyes y reglas internas (Salvatierra, 2006, p. 304).

En cuanto al rol de la improvisación en la pedagogía de Lecoq, Salvatierra (2006) indica que “la improvisación es un proceso hacia la construcción de una estructura que permita la actuación, pero esta estructura ha de permitir que esta actuación permanezca viva, y en ningún caso puede ser únicamente el trazo de un trayecto o recorrido” (p. 248). Así mismo, la improvisación cumple con la condición de ser dinamizador e integrador de los actores y el público que reclama la intervención del imaginario de ambas partes (Salvatierra, 2006, p. 253).

Por lo tanto, se puede concluir de la forma de abordar estos tres conceptos: juego, imaginario e improvisación; que el rigor de la pedagogía de Lecoq consiste en propiciar la capacidad de juego para transmitir el imaginario que se pone en acción a través de la improvisación, la cual construye estructuras que permiten la actuación.

Esta manera de comprender el teatro es un aporte que toma y desarrolla Lecoq de la *commedia dell'arte*. Según Salvatierra, el arte de la improvisación, desde el juego del actor de la *commedia dell'arte*, es para Lecoq lo que está en la base de la tradición del teatro occidental, y “lo que constituye uno de los mayores hallazgos de su enseñanza es haberle devuelto su valor, encontrando una forma de organizarlo y estructurarlo como un medio de creación en pos de un actor-improvisador-autor” (2006, p. 243). De esta forma, el uso de la máscara, como referencia tomada de la *commedia dell'arte*, conforma también parte fundamental de la pedagogía de Lecoq.

Las máscaras de la *commedia dell'arte* que invitan al actor ser como el Arlequín, el Pantaleón o el Capitán por ejemplo, que tienen una tipología fija pero que permiten variedad de comportamientos, propicia que los actores entren en la dimensión del juego y desarrollarse ahí, no a partir de aspectos psicológicos sino desde la construcción de credibilidad por la máscara misma la cual busca el equilibrio en la acción que realiza; es decir, el equilibrio entre el carácter del personaje con la situación que lo envuelve (Salvatierra, 2006, pp. 248 – 250).

Es así como Lecoq en su escuela desarrolla y profundiza un entrenamiento con las máscaras (neutra y expresivas) para potenciar las habilidades de creación de los actores.

1.2.1.1. El trabajo con las máscaras

El trabajo que aborda Lecoq sobre las máscaras está clasificado en dos partes diferentes: el trabajo con la máscara neutra y el trabajo con las máscaras expresivas.

En su investigación, el pedagogo francés (2003) explica que la neutralidad que tiende esta máscara pedagógica hace que el actor pueda establecerse a partir de una referencia reconocida que le permitirá encontrarse con su propia posición; indica que esta máscara sugiere al actor la sensación física de calma, le brinda el estado de neutralidad previo a la acción, sin conflicto interior y en receptividad a lo que le rodea, que además, le propiciará una economía de movimientos; es decir, le permitirá el movimiento justo de gestos y acciones (pp. 61 – 63).

Es así como, a partir de ejercicios de improvisación propuestos por Lecoq llamadas *el despertar, el adiós de los adioses y el viaje elemental*, que el actor será provocado por la imaginación, podrá descubrir su cuerpo y el espacio con otro nivel de conciencia y estar en estado de disposición absoluta de ello (Lecoq, 2003, pp. 63 – 69). De esta manera, en otro nivel del entrenamiento, el trabajo de identificación con elementos de la naturaleza: el agua, el fuego, el aire, la tierra y luego con distintos materiales y sensaciones que aluden al sentido del juego, el actor debe recopilar la información de la formulación de estos gestos para hacer posible la transposición; es decir, el trabajo de recolocarse en la dimensión dramática, fuera de una actuación realista.

El resultado del entrenamiento con la máscara neutra, según Lecoq, “son las *huellas* que se imprimen en el cuerpo de cada uno, los circuitos físicos instalados en el cuerpo, por los cuales circulan paralelamente las emociones dramáticas que se encuentran así en el camino para expresarse” (Lecoq, 2003, p. 73).

Así mismo, el entrenamiento con las máscaras expresivas que involucra distintos tipos (larvarias, jesuita, utilitarias, simbólicas) servirá de referencia para que el actor pueda alcanzar una dimensión de juego, comprometer el cuerpo, sentir intensidad de emoción y de expresión.

Para Lecoq (2003), la investigación con las máscaras expresivas conduce al descubrimiento de una población de personajes que es desconocida, extraña, por lo cual la exploración de estos cuerpos necesariamente diferentes, activan el imaginario; de esta manera aparecen las desviaciones dramáticas; es decir, las máscaras permiten ampliar el juego, eliminar los detalles innecesarios en beneficio de las grandes secuencias de actitudes. En tal sentido, la máscara expresiva hace aparecer las líneas que determinan a un personaje, en otras palabras, estructura y simplifica la actuación del actor, ya que transmite al cuerpo las actitudes esenciales del personaje (pp. 84 – 93).

A modo de conclusión, se puede inferir que el trabajo con la máscara que propone Lecoq tiene como clave el juego a través de la improvisación para potenciar la imaginación, parte de eliminar la interioridad, los aspectos psicológicos del actor, lo que le genera tener una aproximación necesariamente desde el exterior para la construcción de sus personajes. En primer lugar, reconociendo el punto de origen, las formas de expresión de uno mismo dado el entrenamiento con la máscara neutra, para luego explorar dimensiones desconocidas, dado el entrenamiento con las máscaras expresivas, que le permitan determinar las características de sus personajes de manera específica.

1.2.1.2. Los terrenos geodramáticos

Esta es la metodología que Lecoq propone para que los actores puedan recorrer las diferentes facetas de la naturaleza humana, aborda la exploración de los lenguajes del cuerpo y los lenguajes del gesto en los sentimientos del melodrama, la comedia del arte, el bufón, en la tragedia y, finalmente, del clown y variedades cómicas, pero, las cuales partirán desde la

concepción imaginaria de estos terrenos por parte de los actores; esto se debe a que Lecoq (2014) busca propiciar un teatro donde el actor se pone en juego; en tal sentido el director francés propone abordar los lenguajes del cuerpo y del gesto de estos terrenos bajo la premisa de hacerlo como si se reinventara el teatro teniendo como objetivo la creación dramática (pp. 146 – 147).

1.2.1.2.1. El melodrama

Lecoq propone abordar el melodrama desde la concepción de dos premisas: creer algo con tanto fervor y, en contraste, burlarse de ello; de esta manera sus alumnos se adhieren a los temas sobre la moral y la justicia exploran los sentimientos que estos evocan y ponen en juego la aflicción, el remordimiento, el rencor, la vergüenza, la venganza, es así como el actor está obligado a imponer sus convicciones al público sin dudar sobre lo que va a decir. (2003, pp.146 – 160).

Uno de los ejercicios para explorar este territorio es el ejercicio del soldado, el cual consiste en que un actor hace de un soldado que luego de la guerra, después de muchos años, regresa a su hogar y encuentra a su esposa y dos niños acompañados de alguien más, su nuevo esposo (Lecoq, 2003, p. 158). Los actores sumergidos en esta situación sostienen la actuación a través de la expresión en las miradas, silencios, de manera muy conmovedora, siempre evitando caer en los clichés, puesto que el melodrama no consiste en hacer referencia a un estilo de actuación, sino en descubrir y resaltar aspectos específicos de la naturaleza humana.

En el melodrama, todos los grandes sentimientos se ponen en juego: el bien y el mal, la moral, junto con la inocencia, el sacrificio, la traición... El objetivo es lograr una interpretación lo suficientemente fuerte como para que, a partir de la expresión de estos grandes sentimientos, los espectadores se conmuevan hasta las lágrimas (Lecoq, 2003, p. 157).

Es decir, en este territorio Lecoq se concentra en explorar y elevar el drama de las situaciones cotidianas que pueden estar cargadas de emoción y volverse extraordinarias.

1.2.1.2.2. *La Commedia de' ll arte*

Con el fin de darle la vuelta a los clichés de la interpretación con máscaras de la *commedia de' ll arte*, este terreno reaparece en su pedagogía tomando un camino más amplio, con una gran libertad de invención. En la *commedia de' ll arte* los actores descubren la comedia humana, los pequeños arreglos, las trampas, el hambre, el deseo, la urgencia de vivir; es decir, el actor explora las grandes artimañas de la naturaleza de la humanidad: hacer creer, engañar, aprovecharse de todo; los deseos son urgentes, los personajes están en estado de supervivencia. Para abordar este territorio, la premisa básica es tender una trampa y a partir de ahí llevar esa tarea al extremo, lo que quiere lo quiere lo más rápido posible, está desesperado y le tiene miedo de todo, lo que le lleva a hacer creer, engañar y sacar provecho (Lecoq, 2003, pp.146 – 162).

Son dos personajes los que Lecoq (2003) propone explorar: el Arlequín, el servidor, y Pantalón, el patrón. El primero es ingenuo y malicioso; mientras que el segundo es un empresario jefe que tiene control sobre sí mismo pero que al mismo tiempo está bajo el influjo del amor. Si bien la exploración parte de la historia de estos personajes de la tradición italiana y el pedagogo esté al tanto del boceto argumental, está más enfocado en el motor de la actuación; es decir en “cómo” desarrollan la interpretación (pp.165 – 168). “Esta dinámica sube baja, nunca permanece horizontal, y en la comedia del arte, sobrepasa los comportamientos cotidianos hasta llegar a alcanzar una dimensión imaginaria. No sonreímos, ¡nos morimos de risa!” (Lecoq, 2003, p.166).

En este territorio, si bien se propone partir de esquemas corporales predeterminados heredados de otra pedagogía teatral, se vuelve un espacio de libertad para la creación debido

a que principalmente se propicia el juego entre los personajes y esto puede ocasionar composiciones físicas muy alejadas de los clichés.

1.2.1.2.3. Los bufones

La forma de abordar a los bufones fue diversa en la escuela de Lecoq (2003), la primera etapa consistía en parodiar a otro, hacer burla y parodia a través de la imitación de sus movimientos. En una segunda etapa, la burla y la parodia se enfocaba también en las convicciones más profundas del otro; mientras uno exponía sobre un tema científico o matemático, por ejemplo, y el bufón lo imita burlándose al mismo tiempo. Luego de ello, dado que el ejercicio podía llegar rápidamente a un nivel de maldad difícil de asumir a Lecoq le pareció indispensable que el burlador no fuera idéntico al burlado, de ahí que el siguiente proceso consistió en fabricar un cuerpo diferente para el burlón, gordo e hinchado. Según la perspectiva de Lecoq con ello los actores podían atreverse a hacer cosas que jamás habrían hecho con su propio cuerpo (pp. 174 – 176).

Los bufones tienen la intención de caricaturizar al mundo, sacar a la luz la cara grotesca del poder y de las jerarquías; por ellos, abordan situaciones y la deforman, la retuercen y la representan de manera insólita (Lecoq, 2003, pp. 146 – 185). En su investigación, Ruiz (2008) señala que los bufones son unos personajes cuyo motor dramático se fundamenta en burlarse de las convicciones más arraigadas en la sociedad, por lo que tienden a subvertir las situaciones, a retorcerlas, a imponer una lógica inversa. De ahí que la construcción de estos personajes conlleva la elaboración de un cuerpo marcadamente artificial que proviene del imaginario teatral ya que cada actor elabora un traje para su bufón que le permita distorsionar las partes de su cuerpo, haciéndolas exageradamente más anchas o largas (pp. 289 – 290).

Para el pedagogo francés existen tres grandes terrenos diferenciados dentro del trabajo del bufón, estos son: el misterio, los grotescos y los fantásticos. En el misterio juegan con

conocer el misterio de antes del nacimiento y el después de la muerte, son adivinos y profetas. Los grotescos se asemejan a los personajes de nuestra vida cotidiana, pero con rasgos caricaturescos, no ponen en cuestión los sentimientos y la psicología, pero siempre la función social. Y, por último, los fantásticos tienen como soporte lo tecnológico, lo científico y la más desbordante imaginación, todas las locuras son posibles en este territorio. Aunque estos tres territorios no se pueden establecer de forma definitiva, Lecoq plantea que los bufones no pueden estar a la vez en ellos tres registros, sin embargo, es posible que se vayan transformando y pasando de un terreno a otro (Lecoq, 2003, pp.178 – 180).

Tal como dice Lecoq aquí “¡Estamos en el terreno de la locura organizada!” (Lecoq, 2014, p.186), es el territorio en el que los actores se permiten componer esquemas corporales disruptivos.

1.2.1.2.4. La tragedia

Para Lecoq (2003) este es el mayor territorio dramático que existe. Plantea una interrogante sobre la relación de los humanos con los dioses, el destino y lo trascendente. Para sus alumnos, la gran experiencia de la tragedia es el descubrimiento del vínculo, pues es donde descubren el verdadero significado de estar unidos con otros y con un espacio. Todo el trabajo actoral consiste en establecer una conexión entre dos polos: el coro y el héroe (pp. 187 – 188).

El pedagogo francés menciona que el trabajo en los coros es uno de los elementos más importantes de su pedagogía puesto que se encargan de desarrollar los vínculos para ensamblar a las personas, hacer vivir un cuerpo colectivo como un organismo vivo evitando la coreografía, además menciona que es el elemento esencial para establecer un verdadero espacio dramático. Dado que el coro siempre está en reacción ante un acontecimiento o ante una palabra, tiene como consigna transmitir y hacer comprender al público lo que está observando, por medio de sus reacciones. Estos movimientos dramáticos pueden estar

determinados por sentimientos y también inspirarse en los movimientos trágicos de la naturaleza. Por ejemplo: la madera que se quiebra, el azúcar que se disuelve. En ese sentido, resulta interesante que el coro se disuelva, quiebre, arrugue o desgarre (pp. 192 – 194).

El coro comienza con un ejercicio que se inventó en la escuela que se basa en jugar con el equilibrio y desequilibrio de una superficie escénica que estará puesta en movimiento por el desplazamiento de los actores, lo cual luego provoca diversas acciones dramáticas en función de las posiciones ocupadas por los actores; es decir la relación del espacio entre ellos decide la situación. Luego de ello, uno de los actores pasa a ser el que dirige y pasará a ser el héroe (Lecoq, 2003, p. 199).

En la tragedia son los dioses quienes dirigen las pasiones humanas, el deseo del poder, el odio, el amor, los celos y evocan al héroe a la muerte y, por lo tanto, se representa al héroe como el personaje grandioso; sin embargo, dado que en la pedagogía de Lecoq se propone rechazar los antiguos modelos y las imágenes determinadas de la tragedia, en sus investigaciones en la escuela fue que encontró en el melodrama al héroe moderno. Sería el hombre que se encuentra en su más sencilla cotidianidad, el cual el coro sentía la necesidad de rodearlo, sostenerlo, aconsejarlo, como si lo ayudara y expresara sus voces interiores. Es así como con este antihéroe melodramático pareció el tema de la soledad que unió de manera profunda al melodrama y la tragedia (Lecoq, 2003, pp. 200 – 2001).

1.2.1.2.5. El clown

Tanto el trabajo con la máscara neutra como el del clown enmarcan la pedagogía de su escuela. Mientras que la máscara neutra es un denominador común que todos pueden compartir, el clown se basa en la singularidad de cada individuo. Aparece en la escuela dado que descubre que el reconocimiento de una debilidad

personal que se manifiesta y puede transformarse en fuerza teatral que hace reír y es con la máscara más pequeña del mundo, la nariz roja, la que puede permitir emerger el estado de indefensa disponibilidad para el clown. Si bien para Lecoq las referencias del circo fueron inevitables, dentro de su escuela optó por no seguir ningún estilo o forma; optó por que sus alumnos buscaran su propio lado irrisorio. Para ello, los actores deben despojarse de su máscara social, es decir, el comportamiento que impone ante la sociedad más bien debe aceptar sus fracasos y así revelar su naturaleza humana que emociona y causa risas (pp. 210 – 215).

Otra referencia del circo aparece en la cantidad de participantes en un número de clown. En el circo abordan el fenómeno del trío: el clown blanco, el Augusto y el segundo Augusto a quienes se le impone una jerarquía en cada situación; sin embargo, en la escuela de Lecoq (2003) prefiere trabajar en dúos para permitir a cada clown situarse en función del otro. Los números que los alumnos arman tiene que experimentar el “fracaso total” que puede presentarse de dos maneras, por el “fracaso de la pretensión” que es cuando un clown hace un número lamentable, pero cree genial, y el “fracaso del accidente” que es cuando el clown no consigue hacer lo que pretende, será en estas situaciones que el clown llegará a manifestar de manera intensa su lado más irrisorio y también su dimensión trágica (pp. 217 – 220).

De las prolongaciones del trabajo con el clown es que parten las variaciones cómicas: lo burlesco, el absurdo y el excéntrico. Lo burlesco se apoya en el gag, el cual subvierte los datos de la realidad y nos acerca al dibujo humorístico. El burlesco recurre a la contraposición de dos lógicas diferentes entre sí. Y el excéntrico hace las cosas de manera distinta a los demás (Lecoq, 2003, p. 222).

Todo este bagaje permitirá que el actor tenga referencias para construir los gestos específicos para crear el lenguaje particular y concreto que logrará la convención de la obra para los espectadores.

1.2.2 La acrobacia

Las investigaciones académicas sobre la acrobacia se encuentran en dos campos de estudio diferente; por un lado, se desarrolla como ejercicio deportivo dentro de la gimnasia, y por otro lado se presenta en distintas ramas de las artes escénicas. El diccionario de Akal Teatro (1997) la define como:

Género circense que consiste en hacer distintas habilidades gimnásticas y de equilibrio, como dar saltos y piruetas. Cualquiera de dichas habilidades. Los ejercicios acrobáticos eran muy practicados en los orígenes del teatro, así como en la *Commedia dell'Arte* y distintas especies del teatro primitivo español. Hoy han recobrado parcialmente su vigencia en diversos movimientos y tendencias del teatro contemporáneo (p. 13).

La historia de las acrobacias también nos demuestra que desde sus orígenes ha estado ligado a las manifestaciones artísticas. En el antiguo Egipto, los ejercicios acrobáticos se presentaban para amenizar las ceremonias y fiestas. En Grecia durante el siglo V a.C. las acrobacias se presentaban como capacidades corporales extraordinarias que los actores populares utilizaban para contar historias de manera más atractiva y así captar la atención de los espectadores que paseaban por las plazas públicas.

Posteriormente, en el Imperio Romano 330 años a. C., se presentaban los *ludi scaenici* en donde de manera supersticiosa con la finalidad de entretener a los dioses y aplacar su cólera. Estos juegos escénicos sucedían solo durante las festividades y algo igual que en Grecia tenían el objetivo de llamar la atención del público con sus espectáculos conformados por música, danza, combates y acrobacias; de esta manera se puede entender que las acrobacias en las expresiones artísticas parten como un mecanismo hilarante para captar audiencia. Así mismo, en la Edad Media los artistas de los juglares medievales, las acrobacias buscaban el reconocimiento de las multitudes que transitaban por los sectores públicos,

haciendo de esta disciplina una herramienta física que da cuenta al espectador de las capacidades extraordinarias y virtuosas del cuerpo de los artistas, siendo este la fuente principal de creación y expresión (Fernández, 2016, pp. 12 – 23).

En tanto a las expresiones artísticas vanguardistas, desde el teatro, Stanivslaski desvincula las acrobacias de su función meramente espectacular. Con el fin de brindar herramientas para que los actores dominen su instrumento, Stanislavski incorpora los ejercicios acrobáticos en sus investigaciones. Por un lado, para que los actores estén condicionados físicamente a cualquier sea la exigencia escénica y por otro para que los actores puedan entrenarse en un nivel psicofísico, ya que consideraba que la acrobacia ayudaba a desarrollar la capacidad de decisión. (Stanivslaski 1980, p. 61) En tal sentido, cabe mencionar lo que Collazos (2014) señala en su investigación:

La acrobacia amplía los límites físicos del artista escénico, la práctica rigurosa consolida la precisión de movimientos dentro de un mayor rango y complejidad motriz, conduciéndolo progresivamente a la adquisición de una relajación activa o tensión justa necesaria, al mismo tiempo que establece una regularidad física afirma el despliegue de un poder de concentración superior, así como adecuado manejo y dominio del cuerpo dentro y fuera del espacio escénico (p. 14).

Para Vsevolod Meyerhold, otro importante investigador teatral del siglo XX, las acrobacias se vuelven una herramienta esencial para poner en práctica sus aportes sobre la “biomecánica”. Ya que para esta técnica el cuerpo es elemento fundamental, a través de ejercicios específicos los actores biomecánicos notaban las oposiciones y resistencias corporales, del ritmo de la acción y de la percepción del uso del centro de gravedad, es así como las acrobacias permitían que los actores puedan reconocer cada zona de su cuerpo y utilizarlo con mayor precisión y expresividad (Fernández 2016, p. 35).

A partir de este breve recorrido de la historia de las acrobacias, se puede dar cuenta de su inherente rol como recurso de creación y expresividad en las artes escénicas. Así también que es una disciplina que se la considera como herramienta de entrenamiento para actores debido a que su nivel de complejidad les permite ampliar su conciencia psicofísica, desarrollando mayor concentración y superando bloqueos.

Por otro lado, antes de hablar de las acrobacias como una habilidad del actor es necesario señalar que se distingue del funcionamiento que le dan los artistas de circo. Anne Dennis indica que el acróbata de circo en un trampolín o trapecio involucra un lenguaje distinto al de actor. “No queremos decir que un actor no pueda hacer un buen uso de estas habilidades, pero la peripetia acrobática solo será tan útil como lo sea la capacidad de incorporarlo en las necesidades del momento teatral” (2014, p. 106) Para indagar en ese aspecto será necesario dar cuenta de las acrobacias en su condición dramática.

1.2.2.1. La acrobacia dramática

La acrobacia dramática es un término que presenta Jacques Lecoq en su libro *El cuerpo poético*; dentro de su escuela el primer objetivo de los ejercicios acrobáticos es que “el actor encuentre esa libertad de movimiento que predomina en el niño antes de que la vida social le imponga otros comportamientos más convencionales” (Lecoq 2003 p. 109). Con estos ejercicios los actores retan la fuerza de gravedad y desarrollan la flexibilidad, la fuerza y el equilibrio; ahí el director teatral añade que siempre se debe tener en cuenta la justificación dramática del movimiento (Lecoq, 2003, p. 109).

Sobre ello, Dennis (2014) indica que “no es importante desde qué altura tenga lugar una caída. Lo importante es que el contexto en el que ocurre la caída sea claro” (p. 107); es decir, las acrobacias en el acontecimiento teatral no se valen por sí mismas, estas se deben encontrar en función de un contexto específico de la representación escénica, ya que de otro

modo sería presumir la habilidad que, en el lugar de potenciar la acción, podría distraer del momento dramático.

Para hallar la justificación de esta herramienta dentro de una escena, Lecoq indica que es el juego dramático lo que le permite al actor llevar al límite sus expresiones, lo cual le conllevaría a ejecutar estos movimientos físicos extremos de manera orgánica. (Lecoq, 2003, p. 109). Por su parte, Dennis menciona que estas habilidades acrobáticas deberían ser consideradas como extensiones del lenguaje del actor: “a lo que nos referimos es a la capacidad del actor para tomar un movimiento natural y extenderlo todo lo posible” (Dennis, 2014, p. 107). También, menciona la idea de la integración; es decir, que es necesario entender el movimiento dramático como resultado de algo que ha sucedido y que en sí mismo causará la continuación; por lo tanto, el límite físico al que llega el actor por la habilidad acrobática se produce como una respuesta natural.

1.2.2.2. El Acroportes

Esta disciplina es conocida en el ámbito circense y deportista por distintos términos y se caracteriza por estar compuesto principalmente por dos acróbatas que ejecutan figuras y secuencias de piso. En la escuela peruana de circo La Tarumba la llaman *acroportes* a esta especialidad. Helder Lacunza, artista de circo y docente de dicha institución, menciona que el término “acroportes” se le puede entender desde su conformación etimológica: acro viene por lo acrobático y portes de la palabra portar que hace referencia a la acción de cargar, de sostener a otra persona (H. Lacunza, comunicación personal, 21 de octubre de 2019). Así mismo, indica que en otras escuelas la conocen con distintos nombres; por ejemplo, en España, en la escuela de circo Rogelio Rivel la llaman “equilibrios acrobáticos”, y en la Asociación Valenciana de circo lo reconoce como “portés”, mano a mano o acrobacia a dúo, la cual describen como una técnica circense heredada de la técnica gimnástica conocida como el *Acrosport* (Espacidecirc, 2015); mientras que, en su investigación, Florez lo denomina

como acrobacias *Partner stunt* que es la actividad del porrismo que realizan dos personas en conjunto (Florez, 2016, p. 3).

Al ser el *Acrosport* la disciplina análoga al *acroportes* en el mundo deportivo resulta importante conocer la definición que le otorga el licenciado en Educación Física Antonio Manzaneda según los parámetros de la Federación Internacional de Deportes Acrobáticos:

[El *Acrosport*] Es definido como deporte acrobático realizado con compañeros o en grupo, mediante la combinación de pirámides humanas, saltos acrobáticos y elementos coreográficos, donde el cuerpo realiza varias funciones claramente determinadas. Por razones evidentes, el compañero que se sitúa en la parte superior, llamado “ágil” o “volteador” es más pequeño y ligero que el que hace de base, denominado “portor”. Incluye elementos gimnásticos y coreográficos organizados en torno a los momentos culminantes de equilibrio y volteos (2008, p. 1).

Esta definición calza también con la actividad circense. La práctica del *acroportes* coincide también con la propuesta de Manzaneda sobre el *Acrosport* al señalarla como una actividad que integra fundamentalmente la construcción de figuras que requieren fuerza, flexibilidad, propulsión y equilibrio, las acrobacias en suelo y la música como componente coreográfico (Manzaneda, 2008, p. 1). La propuesta de La Tarumba como escuela de formación de circo profesional, según cuentan los egresados de la especialidad de *acroportes* de la última promoción Manasés Palacios y Omar Salinas en una entrevista realizada en el 2019, comparten los aspectos prácticos y teóricos mencionados; sin embargo, hay algunas exigencias específicas que contrastan la actividad circense con la gimnástica.

En primer lugar, la circunstancias en las que se llevan a cabo constituyen la naturaleza de cada actividad. El *Acrosport* es una actividad de competición que tiene protocolos y exigencias determinadas desde las categorías para competir de acuerdo con el género de las

parejas, las medidas del espacio que se deben usar, la duración de los ejercicios controlados por cronómetro y las diferencias máximas que puede haber entre el portor y el ágil en tamaño y edad (Manzaneda, 2008, p.1) en el ámbito circense, estos aspectos técnicos no se toman necesariamente en consideración al mismo nivel que para la gimnasia.

Como se menciona en página web de la Asociación Valenciana de Circo, el objetivo del acroportes es desarrollar un lenguaje escénico a través de las acrobacias, empujes y equilibrios a partir del trabajo en parejas (Espacidecirc, 2015). Los egresados de la Tarumba, Palacios y Salinas, ágil y portor respectivamente, indican que dentro de los aspectos más importantes de su trabajo es fundamental desarrollar una buena convivencia entre ambos para, de esta manera, generar un vínculo, el cual les permita entender orgánicamente las miradas y respiraciones de cada uno que serán las señales que determinarán la fluidez de los ejercicios (M. Palacios & O. Salinas, comunicación personal, 21 de octubre de 2019). En este trabajo en colectivo conformado por el portor y el ágil, cada uno cumple con ciertas características, desempeña habilidades y desarrolla destrezas según las exigencias de su rol.

1.2.2.2.1. El portor

Según Manzaneda (2008, p.1), el portor juega un papel relevante ya que su cuerpo sirve al compañero como superficie de apoyo para formar diferentes posiciones estáticas o como soporte para generar disparidad de movimientos en el volante. Las condiciones que el portor debe presentar son el equilibrio, fuerza y flexibilidad; en palabras de Lacunza (comunicación personal, 21 de octubre de 2019), el portor debe ser como una máquina que se encarga de lanzar y atrapar, estar firme y estar bien anclado al piso, hacer bien su línea corporal y brindar soporte; para ello, Salinas indica que debido a lo violentas que pueden ser algunas expulsiones y recepciones es necesario fortalecer con mayor rigurosidad la espalda, la parte dorsal y lumbar, los abdominales y las piernas.

Para la gimnasia el trabajo del portor tiene cuatro funciones: ofrecer posiciones de base, arrancadas, propulsiones y capturas. El primero consiste en ser superficie de apoyo para formar diferentes posiciones estáticas, desde que sostiene al ágil hasta que cambia la posición por una transición o bajada (Vernetta, Rodríguez & Bedoya, 2007, p. 1). Las posiciones básicas del portor que aplican en el *Acrosport* según Manzaneda son la posición bípeda, la de rodillas o cuadrupedia y la posición tumbada supina (Manzaneda, 2008, p.1). Para Salinas, las posiciones que puede adoptar el portor para dar soporte al ágil son aquellas que resulten cómodas y que han ido explorando durante el proceso del trabajo en conjunto. Salinas menciona que “el portor ve con el tiempo lo que puede hacer o no; por ejemplo, no puede hacer una determinada posición si esta le causa molestia, es algo que se va probando y construyendo de acuerdo con la anatomía de cada involucrado” (comunicación personal, 21 de octubre de 2019).

Las arrancadas son la acción en la que el portor alza al ágil en un movimiento explosivo de empuje con una flexo-extensión de piernas; mientras que las propulsiones son las acciones que el portor hace para lanzar al ágil a una evolución aérea (Vernetta et al., 2007, p. 1).

Estas funciones son conocidas por Salinas como las expulsiones y menciona que las más comunes en su trabajo suelen ser la expulsión de contra mano, a los hombros, de mano a pie y de mano a mano. Por otro lado, las capturas son el elemento dinámico en el que el vuelo del ágil termina sobre el portor en equilibrio sin llegar a tocar el suelo. Además del Acroportés, también se puede encontrar el desempeño de los portores en otras disciplinas circenses conocidas como Banquinas, Barra Rusa, Cuadro Coreano y Juegos Icaros (O. Salinas, comunicación personal, 21 de octubre de 2019).

1.2.2.2.2. *El ágil*

Para Lacunza, en el caso del ágil, el acróbata debe dominar tres disciplinas, tiene que ser equilibrista, paradista de manos y acróbata de piso o gimnasta, es decir, saber saltos de mano; además menciona que otro requisito fundamental para el ágil es poder tener la capacidad de ceder su confianza al portor (H. Lacunza, comunicación personal, 21 de octubre 2019).

Las posiciones básicas del trabajo del volante en la gimnasia indican dos aspectos fundamentales sobre la relación con el cuerpo del portor: como plataforma e impulsor de giros. Como plataforma de giros debido a que el ágil hace posible los movimientos giratorios gracias al apoyo en una o varias superficies corporales del portor, en diferentes planos y con ejes de apoyo diversos: hombros, abdomen, espalda, etc. Así mismo, como impulsor de giros dado que el portor facilita los giros del ágil mediante lanzamientos que permitan mayor altura (Manzaneda, 2015, p. 1).

Las funciones del ágil tienen consisten en construir posiciones de equilibrio, hacer subidas, saltos y recepciones. Con las posiciones de equilibrio se refiere a la postura estática que el ágil debe mantener sobre el portor cuya dificultad radica en el acceso, así como en el mantenimiento de la posición. La subida es el movimiento progresivo en el que el ágil varía de una posición baja a otra más baja sobre el portor. El salto es el movimiento, tras la propulsión del portor, que produce la pérdida de contacto con la superficie de apoyo; mientras que la recepción es el movimiento en que el ágil toma contacto en equilibrio con su posición con el portor o el suelo después de un vuelo (Vernetta et al., 2007, p. 1).

Para Palacios las posiciones más básicas del ágil a donde llegar o de donde partir son el salto a doble altura y la expulsión *sutff* (comunicación personal, 21 de octubre de 2019).

1.2.3. El objeto en el espectáculo

Dentro de la propuesta de análisis de espectáculos del autor Patrice Pavis (2000), se define al objeto como todo lo que puede ser manipulado por el actor pero que va más allá de ser accesorio, en un teatro de objetos no queda ligado a la idea de una herramienta secundaria del personaje, sino propone que se sitúa en el centro y corazón de la representación, sugiriendo que abarca el decorado, el actor, y todos los valores plásticos del espectáculo, cuya naturaleza sobre el escenario es flexible, manejable y cambiante (p.190). La investigación de Ubersfeld (1989) señala que en el teatro el objeto es una materia lúdica la cual conduce a uno de los procedimientos claves del teatro: jugar; y es mediante esta dinámica objetual que se puede producir relaciones humanas (entre los personajes) y producir sentido, debido a que el personaje deja de recibir al objeto de manera pasiva y le da movilidad al signo; es decir genera un significante (pp. 142-143).

Si bien estos planteamientos esclarecen la concepción del objeto en escena, la función de este ha ido evolucionando con las manifestaciones artísticas abarcando distintos aspectos para relacionarse con los intérpretes y espectadores de las diferentes ramas de las artes escénicas, convirtiéndose así en un elemento que contribuye a la interdisciplinariedad de las obras contemporáneas.

1.2.3.1. Breve reseña histórica del objeto en el teatro

La historia de los objetos para la representación humana ha sido una necesidad ancestral en todas las culturas y épocas que se remonta al año 1000 a.C. en el cual hay hallazgos de una marioneta “amuñecada” de la cultura China. El término “marioneta” surge en Europa de la Edad Media cuando los titiriteros de la época hacían representaciones de pasajes de la biblia y milagros de María, de ahí que adoptaron el nombre (Zamarona, 2008, p. 210).

Así pues, a lo largo del desarrollo de la humanidad las marionetas han sido un poderoso instrumento para representar una cultura desde distintas perspectivas. Según los estudios de Jurkowski algunos de los tratamientos de las marionetas han sido y son como elemento ritual, como sustituto humano, como sustituto del actor, como actor artificial, como títere amañecado, como objeto material e impersonal, como personaje-títere en manos de su creador y compañero, como personaje-títere que se revela en manos de su creador, como accesorio para el actor, como ídolo y simplemente como objeto (Zamorana, 2008, pp. 211 – 213).

Sobre la historia del teatro de objetos, la inclinación hacia esta rama artística se da por una fuerte preferencia de los titiriteros occidentales hacia un teatro que integra elementos plásticos, producto de las influencias de artistas plásticos y la búsqueda de una síntesis visual en el siglo XX en el teatro. Los directores de teatro Edward Gordon Craig, Tadeusz Kantor, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, fueron algunos de los artistas que involucraron los objetos en escena con la intención de retar los límites de la literatura teatral, enriquecer los lenguajes teatrales y provocar la sensibilidad del actor a otro nivel.

Se eliminó la estructura dramática clásica y, junto a esto, tendió a desaparecer el teatro de títeres como sustituto del teatro de actores, volviendo más como imagen, que como representación misma. Además, se agregó una multiplicidad en medios expresivos que convivieron junto al títere surgiendo, de esta forma, actores enmascarados y todo tipo de objetos en coparticipación con actores vivos. Todos estos medios, en conjunto, dieron relevancia a la metáfora visual. (Zamorana, 2008, pp. 215 – 216).

En este teatro contrario al naturalista se resignifica el valor del objeto en escena; por ejemplo, en el caso de Tadeusz Kantor los objetos entendidos como “cuerpos artificiales” son aquellas construcciones plásticas capaces de figurar la presencia de un personaje en la escena,

en forma de títere, escultura o maniquí, los cuales hacen que en su teatro se renuncie a la base humana y psicológica del actor, y contribuye al empleo del objeto, haciendo que este deje atrás su condición de accesorio y se ubique al mismo rango que el actor (García, 2015, p.51). Por su parte, Gordon Craig plantea el concepto de la “supermarioneta” para abordar el trabajo de los actores. Para Craig la interpretación de los personajes no podía quedar en manos de los actores dado que los consideraba incapaces de desligarse por completo de lo psicológico y emocional, por lo que proponía que los actores debían ser como magníficas figuras inanimadas que podían ser manipuladas como marionetas por el director, sin verse afectadas por sus emociones (Lizarraga, 2016, p.30). De estos casos, se puede concluir que dentro de las características de las manifestaciones teatrales del siglo XX se encuentra la pérdida del estatus del actor o, mejor dicho, adquiere el mismo nivel de jerarquía que otros elementos que lo acompañan en escena.

Es así como el concepto de marioneta evoluciona gracias a la labor teatral. De comprender a la marioneta tradicionalmente como aquel material que se identifica por su forma antropomórfica, en la actualidad cualquier cosa puede ser considerada como tal, dado que para muchos artistas el sentido de la marioneta o títere significa “ser transformado” (Zamorano, 2008, p. 2019); en tal sentido, cualquier objeto no pensado para la escena puede transformarse en una marioneta, y por lo tanto, se puede comprender la evolución del término de estos espectáculos y sus investigaciones que prefieren referirse a estos elementos como objetos.

1.2.3.2. El teatro de objetos

Para la directora Ana Alvarado, quien es una de las fundadoras del grupo de teatro El Periférico de Objetos, menciona que el Teatro de Objetos es la ampliación del concepto de los títeres que toma como herencia su lenguaje dado que la manipulación sigue siendo humana y es la que otorga vida y sentido a los objetos. (Zamorano, 2008, p. 263). Por otro

lado, cabe mencionar la postura del teórico Jean-Louis Heckel, quien considera inoportuna la codificación de los espectáculos con objetos:

Espectáculo de títeres, teatro de figuras, Teatro de Objetos, espectáculo visual: ya no se polemiza sobre etiquetas, encasillamientos y categorías: Se aprende a desaprender, se olvidan los estereotipos, los tics lingüísticos, se poda, se pule, para llegar a figuras mitológicas que finalmente nos llevan al cuento” (citado en Zamorana, 2008, p. 219).

Sin embargo, para fines prácticos de esta investigación se continuará con el concepto de Alvarado. Para la directora, el teatro de objetos o teatro objetual está constituido por secuencias o segmentos conformados por un montaje de cuerpos: el cuerpo del actor y del objeto. Sobre ello señala que el cuerpo del actor es una unidad más, sin orden de importancia, que además puede funcionar en simetría con los objetos, verse como partes de estos, como piezas intercambiables y también independiente entre sí; en ese sentido, el actor de este teatro es un manipulador ya que, como indica Alvarado, su función “es una intensa y emotiva fuerza externa que impulsa al objeto. Su cuerpo está conformado por zonas o provincias disociables que le permiten ser él mismo, pero también lo otro, el objeto” (Alvarado 2018, p. 80).

1.2.3.3. La manipulación del objeto

Según la investigadora, en este teatro el objeto puede ser protagonista de la obra, sin necesitar ser personaje, aun manteniendo su condición inerte o maquinal puesto que sin ellos la obra no existiría y los actores dependen de esa presencia “objetual”; así mismo, el objeto puede compartir el protagonismo con los actores, es decir, ambos pueden ser personajes protagónicos y se pueden relacionar naturalmente como si estuvieran en el mismo universo (Alvarado, 2018, pp. 80 – 82).

Desde la danza, Cecilia Levantesi, sugiere que la aproximación del intérprete hacia los objetos se debe construir a partir del asombro del encuentro con este “como si recién los descubriese respaldándose en una actitud atenta que exige nuevas consideraciones” (2014, p. 992). Así mismo, para la bailarina Karol Castillo el método de creación que aplica es la improvisación desde los ejercicios del *Contact Improvisation* (CI) que consiste en hacer lecturas del cuerpo del otro respecto al propio, conocer todo tipo de datos físicos (dimensión de extremidades, peso, amplitud, etc.) y emocionales, bajo los principios básicos de peso y contrapeso, búsqueda de apoyos (espaciales y corporales) y percepción del espacio; es decir, se hace el ejercicio de profundizar en un campo de información que se transforma constantemente a través del movimiento del otro y el propio; el cual también puede ser aplicado para la creación con un cuerpo inerte (Castillo, 2017, p. 11).

Castillo (2017) expone que la percepción sobre el objeto debe ser como una relación comunicativa, en su trabajo primero se aproxima al objeto como un emisor de información, siendo el intérprete el receptor que debe identificar el valor funcional del objeto, luego debe abarcar las cualidades físicas que se tuvieron en cuenta para que el objeto alcance sus objetivos funcionales a través del movimiento que acompaña el bailarín (p.13). De esta manera se generan nuevas lecturas del objeto y se enriquece la interacción con este.

Para Levantesi, es necesario que la manipulación del objeto sea un proceso que investigue las propiedades intrínsecas; es decir, forma, tamaño, materialidad y peso, y las propiedades relacionales; es decir, las de uso y contexto del objeto; a través de la trasposición a un lenguaje corporal; es decir, acciones, gestos, movimientos y voz; es por ello que en las improvisaciones es importante que el intérprete estimule su creatividad haciendo asociaciones libres sobre las cuales se puede indagar el objeto.

Levantesi propone tres tipos de asociaciones: asociación por el movimiento, por la idea y por la forma. En la primera se toma a un objeto y se le mueve evocando otro modo de

acción que le sea propio; por ejemplo, al abrir y cerrar las tapas de un cuaderno puede evocar un ave; solo el movimiento arriba y hacia abajo puede ser asociado a las alas de un ave.

La segunda, la asociación por la idea, se da cuando se desea transmitir una idea a partir de la utilización de un objeto. Por ejemplo; la nada por medio de una caja vacía.

Mientras que la tercera, la asociación por la forma, se da a través de la utilización de objetos que por su forma evoquen algo que no son ellos. Por ejemplo, la tapa de una olla como timón de un auto (Levastesi, 2014, p. 993).

Por su parte, el director y coreógrafo Phillippe Genty en su trabajo con el teatro de objetos propone también que el movimiento, la idea y la forma son maneras diferentes para la asociación del objeto a su simbología, lo cual, acompañado del gesto del intérprete, podrá determinar el significado del elemento en escena (Castillo, 2017, p.16). De tal manera, se puede concluir que el trabajo escénico con el objeto por parte del intérprete amerita la ampliación de la percepción, la sensibilización y de la disposición para estar presente, receptivo y poder creer lo que el objeto da como resultado de la manipulación y así ir entrando al juego del manejo del cuerpo y el objeto con el fin de ir más allá de la forma de la cosa y darle identidad a los momentos que el cuerpo reconoce como parte de una dramaturgia (Zamura, 2020, p. 18). De este modo, se posibilita la creación de piezas para la composición escénica.

1.2.3.4. La técnica de Pierrick Malebranche sobre la manipulación del objeto

El bailarín, coreógrafo, director y profesor francés Pierrick Malebranche, quien se formó en la escuela de circo de Annie Fratellini y en la escuela de mimo de Marcel Marceu ha tenido un acercamiento multidisciplinario con las artes escénicas, desde la danza, el teatro y la acrobacia, por lo que en su carrera artística y en su profesión como pedagogo ha desarrollado una propuesta de trabajo particular que le ha permitido viajar por distintos países

y convertirse en un referente para artistas a nivel mundial (Ministerio de Cultura de Argentina, 2016).

Malebranche considera a Phillippe Genty como su maestro e influencia más directa debido a que integró su compañía durante una década y fue donde adquirió las herramientas para encontrar su propio estilo de creación que evoca la exploración del cuerpo en movimiento; en una entrevista para el Ministerio de Cultura de Argentina indica lo siguiente:

Elegí la danza para transmitir porque el teatro me gusta mucho como público, pero, como intérprete, la idea que tengo es de una entrega más física. Lo encontré en la danza y, más concretamente, en la danza contemporánea, dónde hay una liberación del cuerpo. El cuerpo del espectador siente lo que pasa en el cuerpo del bailarín, hay una comunicación de cuerpo a cuerpo. Podemos contar cosas, a veces un poco surrealistas, no estamos aferrados a un texto, hay un trabajo parecido al montaje cinematográfico (Ministerio de Cultura de Argentina, 2016).

En los talleres que Malebranche ofrece siempre propone como punto de partida el cuerpo, desde el estado en el que se encuentra, lo cual brinda la posibilidad de probar, da lugar a las equivocaciones y al despojo de las cargas o estereotipos para que los participantes puedan estar al servicio del material. Para Malebranche, el material u objeto es considerado partenaire (compañero) del intérprete, entonces en las exploraciones todo gira en torno al material, que tiene su propia dinámica; es decir, propone que la base de las creaciones se da en el encuentro, el diálogo, el enfrentamiento con el material (Ministerio de Cultura de Argentina, 2016).

Pierrick entiende la relación entre el objeto y el intérprete como un enigma permanente, por lo cual el cuerpo del actor tiene el desafío de estar al servicio de la materia inerte hacia una historia. Sugiere que el estímulo para generar el diálogo con lo inanimado

surge a través del juego de asociación de ideas (Ministerio de cultura de Argentina, 2016).

Así, el intérprete será capaz de dar vida y brindar a la escena objetos enigmáticos.

1.3. La Compañía de Teatro Físico

La Compañía de Teatro Físico fue fundada en Lima el año 2013 proponiendo, a la escena local, espectáculos que exploren las posibilidades del cuerpo en movimiento para contar historias siguiendo la línea de investigación propuesta por Jacques Lecoq. Los miembros fundadores son Fernando Castro, director teatral con formación como payaso en la escuela Pataclaun, como bailarín en la Escuela de Danza Contemporánea de la PUCP y con formación en la pedagogía de Jacques Lecoq en Argentina; Diego Sakuray, actor y cómico egresado de la Escuela de Comedia La Divina de la Asociación Cultural Ketó, con formación como payaso en la escuela Pataclaun y en la pedagogía de Jacques Lecoq en Argentina, y Eduardo Cardozo, artista de circo y bailarín formado en la Escuela de Danza Contemporánea de la PUCP, en la escuela de circo y danza Agárrate Catalina y en la Escuela de Circo de Bruselas (Compañía de Teatro Físico, 2021).

Inicialmente, en el año 2013, la compañía estuvo conformada por Castro y Sakuray, ambos se conocieron en la escuela Pataclaun donde el enfoque del trabajo escénico era de creación colectiva y planteaba al actor como centro de todo (López, 2019), juntos estrenaron la obra *Copacabana* en el año 2014, un espectáculo que combina la danza, el circo y la música en vivo; luego en el 2015, Cardozo se integra y les propone formalizar la compañía, es decir, inscribirse a la SUNAT (Causillas, 2018, p.78). Los tres habían leído y tenían conocimiento sobre la pedagogía teatral de Jacques Lecoq así que encontraron en ella la oportunidad para fusionar la acrobacia del circo, el humor del clown y el movimiento del cuerpo para realizar obras de teatro (Robles, 2015). Es así como, en agosto del 2015 estrenan su obra con más reposiciones hasta el momento *Los Regalos*, cuyos recursos escénicos

empleados son la danza, las acrobacias y la máscara para contar la historia. *Los Regalos*, según indica Castro en la mesa de diálogo organizado por la Especialidad de Danza de la PUCP sobre danza y autogestión, señala que fue la carta de presentación de la compañía (Causillas, 2018, p. 79), la cual les ha permitido consolidarse como compañía de teatro en la escena limeña que además de ofrecer espectáculos que inciden en la exploración del cuerpo en movimiento ofrece talleres sobre las disciplinas que aplican en sus creaciones, en donde se encargan de difundir la pedagogía de Jacques Lecoq a través de la enseñanza de los terrenos geodramáticos la máscara neutra y el entrenamiento físico. Así mismo, en su oferta también brindan asesorías sobre diseño de movimiento para otras producciones teatrales y medios audiovisuales. Por otro lado, la ópera prima de la compañía se presentó en varias ciudades del país y le concedió la participación en distintos festivales de artes escénicas en países como Chile, Colombia, Argentina, Uruguay y Alemania, en el Festival de Arena de Erlaguen, donde ganó el premio otorgado por el público, consiguiendo así prestigio internacional.

Posteriormente, las obras que la compañía ha ido estrenando son *Prehistoria de la felicidad* (2017) dirigida por Alonso Núñez, *Gnossienne* (2017), *Deshuesadero* (2018) y *Perra* (2018) dirigidas por Fernando Castro. Cada obra presenta características particulares, pero siempre ligadas al cuerpo y la colectividad como núcleo de la acción escénica. Si bien los miembros fundadores de la compañía son tres, para la creación de las obras los elencos suelen estar conformados por distintos artistas invitados a quienes se les retribuye las horas de ensayo con un intercambio de información. Por ejemplo, *Gnossienne*, obra que surge en coproducción con la Alianza Francesa, tuvo un elenco conformado por artistas con formación profesional en circo, danza y dominio de la técnica acrobática, para los que la compañía organizó un laboratorio que estuvo dirigido por el coreógrafo francés Pierrick Malebranche en donde la exploración partía de la manipulación del papel, lo cual sirvió de punto de partida para la creación de la obra.

Capítulo 2: *Gnossienne*

Gnossienne es la cuarta obra que estrena la Compañía de Teatro Físico, que, como todo su repertorio, tiene como característica principal la supremacía del trabajo corporal por sobre la palabra, contando, esta vez, con la manipulación del papel como un recurso importante e imponente. En este capítulo, en primer lugar, se expondrá desde los testimonios de los miembros de la compañía, cuáles fueron los motivadores creativos que inspiraron la obra: el circo, un taller laboratorio, un cuento y un postulado teórico. Luego, se explicarán los conceptos sobre la progresión dramática, el modelo actancial y el gesto, desde los aportes de Anne Huet, Anne Ubersfeld y Patrice Pavis los cuales servirán para identificar la estructura dramática y los personajes de la obra que servirán de base para, finalmente, identificar y analizar el trabajo corporal del montaje en general y las decisiones que se tomaron sobre el lenguaje físico para potenciar la narración de la historia. Este será un análisis detallado que estará bajo el lente de cuatro perspectivas: el análisis de los esquemas corporales, de la aplicación acrobática, de la manipulación del objeto y de la incidencia en los territorios *Geodramáticos*, cuyos hallazgos serán expuestos en el análisis integrado de un fragmento del montaje.

2.1. Motivadores creativos

La producción de la obra estuvo de la mano de la Alianza Francesa de Lima, entidad que tomó la iniciativa de convocar a la Compañía de Teatro Físico para llevar a cabo el proyecto de hacer un montaje escénico. Según las bases que indica la dirección de asuntos culturales de la Alianza Francesa que conservan los mismos requisitos los últimos 5 años, en sus coproducciones se proponen incidir en la innovación en las artes escénicas, en el diálogo con otras disciplinas artísticas y como requisito piden que las obras cuenten con autores

franceses o, tratar temas, motivos y técnicas que estén relacionadas directamente con obras, directores, dramaturgos y artistas franceses o francófonos (Alianza Francesa de Lima, 2021). En tal sentido, entre los principales insumos para abordar el proceso creativo fue la elección de un cuento de autoría francesa y la invitación del coreógrafo francés Pierrick Malebranche para que dirija un taller laboratorio con la compañía.

2.1.1. El taller de manipulación del papel a cargo de Pierrick Malebranche

Todas las creaciones de la compañía procuran que parta de la investigación de una técnica que no dominan, de esta manera, Sakuray propuso invitar a quien fue su maestro en su formación en Argentina: Pierrick Malebranche, por su trabajo especializado en la manipulación del objeto. La compañía presentó a la Alianza Francesa la propuesta que esta producción implique un taller laboratorio con el elenco y público abierto y a cargo del coreógrafo francés.

Desde la perspectiva de Cardozo, la metodología de Malebranche tenía mayor acercamiento a la danza y al circo, partía de una exploración de los sentidos con el material a través de la improvisación corporal, desarrollaban dinámicas que implicaban la exploración del cuerpo en movimiento y luego las posibilidades del objeto, para luego combinar ambas exploraciones con distintas variaciones. “Por ejemplo, para una improvisación cada uno usaba un pedazo del papel, para otra usábamos un papel por cada dos personas y así sucesivamente, él iba configurando estos ejercicios de acuerdo con lo que veía” (E. Cardozo, comunicación personal, 10 de diciembre de 2020).

De este intensivo laboratorio de dos semanas, los hallazgos que el director de la compañía detectó respecto a la manipulación del papel fue su nivel de versatilidad para transformarse, lo sorprendente que le resultaba cómo se podía construir una forma que sería rápidamente destruida. “Eso fue lo que descubrí en el taller: lo mágico que [el papel] logra esa forma y lo frágil que es la duración de esa forma, rápidamente desaparece la magia. Eso

se convirtió en el lenguaje de la obra.” (F. Castro, comunicación personal, 4 de diciembre de 2020). De tal manera, esta efimeridad de las imágenes constituidas por el papel y los cuerpos se volvió la convención que se le presentó al público.

2.1.2. El circo

Otro punto de partida fue la idea de hacer un montaje con más inclinación hacia lo circense, según el director: “para esta obra queríamos trabajar mucho más con la acrobacia, queríamos tener un elenco que tenga un entrenamiento, que tenga la capacidad de crear desde lo físico, pero, digamos, desde el riesgo de la acrobacia” (F. Castro, comunicación personal, 4 de diciembre 2020). En tal sentido, los artistas invitados que conformaron el elenco junto a Eduardo Cardozo y Diego Sakuray cuentan con formación profesional en circo y danza, ellos fueron Ximena Riveros, Miquel de la Rocha, Leonor Estrada y Ana Chung. A partir de los hallazgos del laboratorio sobre la transformación del papel, la técnica acrobática coincidía en la propuesta del lenguaje. Castro señala:

Entonces en el proceso, nos dimos cuenta de que frente a este papel que nace y se muere, el acroportes nos servía mucho porque tenía la misma lógica: hay una forma que se crea y puede desaparecer rápidamente El lenguaje de la obra son todos estos nacimientos y muertes de imágenes, es lo mismo que le pasa al personaje y a todos estos objetos que se arman con el papel (comunicación personal, 4 de diciembre de 2020).

Por lo tanto, el *acroportes*, la técnica de acrobacia en dúo constituyó la composición de las formas con el papel que fueron conformando las escenas del montaje. Es así como los actores, dentro de sus roles se encargaban de ser los portores, mientras que las actrices y el protagonista asumieron el rol de las ágiles para gran parte de las figuras representadas. Si bien, en un inicio la idea de construir un montaje con carácter circense, según Cardozo la obra fue tomando otro rumbo de acuerdo con el relato, en función al protagonismo del papel

y no se priorizó lo acrobático ni altos niveles de riesgo. (E. Cardozo, comunicación personal, 10 de diciembre de 2020). Así también lo ejemplifica Sakuray, desde su experiencia: “en ese proceso fue aceptar que algunas cosas se pueden hacer y descubrir otras cosas que pueden aportar a la historia; de repente lo otro era muy mío, muy pretencioso, lo que quedó era más consecuente con lo que estaba pasando” (comunicación personal, 7 de diciembre de 2020). Es decir, se fueron descartando algunas figuras o secuencias de acrobacias, dado que la presencia acrobática, la manera en la que abordaron el acroportes se involucró con la finalidad de potencializar las formas con el papel que estaban en función del relato que la obra contaba.

2.1.3. El joven príncipe y la verdad de Jean Claude Carrière

Para indagar en el universo francófono de acuerdo con las bases de la producción de la Alianza Francesa, la compañía escogió el texto del escritor Jean Claude Carrière “El joven príncipe y la verdad”, cuento filosófico para niños que trata sobre el viaje de un joven príncipe en búsqueda de la verdad.

La historia comienza cuando el príncipe se enamora de una joven mujer y le pide su mano al padre, un campesino, este asegura concedérsela luego de que el joven encuentre la verdad. Es así como el joven príncipe acompañado de un cuentacuentos emerge un viaje por el mundo. Primero, cruzan un río y se encuentran con un cocodrilo, luego van a un restaurante en donde le cobran demasiado por la comida, de ahí se cruzan con unos vagabundos, después pasan por un pueblo de ciegos y luego se encuentran con un juez y otra serie de personajes enigmáticos; en cada lugar preguntan sobre el paradero de la verdad y aunque ninguno les asegura a verla visto antes, van planteando incógnitas sobre la verdad desde las distintas experiencias que han pasado y van contando. Hacia el final, en una cueva el príncipe se encuentra con un ser amorfo, sucio, viejo, peludo y maloliente que se presenta como la verdad, esta anciana le relata al príncipe todos los acontecimientos que ha pasado en

su viaje y por ello él le cree. Habiendo cumplido con la misión, el joven y el cuentacuentos regresan a la casa del campesino y se encuentra con la mujer con un niño en brazos. La mujer le explica que por los muchos años que pasaron pensó que ya se había olvidado de ella y el campesino le cuenta que decidió darle la mano al dueño de un barco porque de seguro él conocía la verdad. Ante esto el príncipe decide enrumbarse otra vez de viaje junto con el cuentacuentos, esta vez en búsqueda de lo que no encontró (Carrière, 2018).

Este cuento fue explorado en los ensayos que iniciaron después del taller con Malebranche. En la primera semana de ensayos, luego de representar algunas escenas del cuento, la compañía decide abandonarlo dado que intuían podían construir un montaje parecido a una obra anterior y esa no era su intención; sin embargo, de este relato conservaron la idea principal: el viaje de un joven príncipe en búsqueda del conocimiento; es así como empezaron a crear a partir de este universo, los personajes y el papel (F. Castro, comunicación personal, 4 de diciembre de 2020).

Los personajes que conservaron del relato original para la repartición de roles entre los miembros del elenco fueron el joven príncipe quien también es el protagonista del montaje, interpretado por Diego Sakuray; y el narrador, representado en el montaje más bien como maestro y guía del joven, interpretado por Eduardo Cardozo lo cual pasará a explicarse mejor en el capítulo sobre el montaje.

2.1.4. Los rituales de paso de Victor Turner

Otro insumo creativo que se abordó desde la dirección para construir dramáticamente la obra fue la estructura que propone el antropólogo Victor Turner en su teoría sobre los rituales de paso (F. Castro, comunicación personal, diciembre 4 de 2020).

El estudio de Turner se centra en el proceso por el que un individuo de una determinada sociedad tiene que pasar para asignarse otro título social. Geist (2006) indica que para Turner esta es una fase liminar, es decir, aquella donde el individuo o grupo se le

comprende como carente de insignias y propiedades sociales, “como no-muerto y no-vivo al mismo tiempo” (p. 269). Se trata de un estado transicional de indeterminación, como Turner señala:

Su condición propia es la de la ambigüedad y la paradoja. [...] Lo liminar puede tal vez ser considerado como el NO frente a todos los asertos estructurales positivos, pero también al mismo tiempo como la fuente de todos ellos, y, aún más que eso, como el reino de la posibilidad pura, de la que surge toda posible configuración, idea y relación. (citado en Geist, 2006, p. 270).

Turner (1969) divide en tres etapas los estados por los que pasa el sujeto en una ceremonia de rito social de las tribus africanas: La etapa preliminar, que consiste en la separación del individuo de uno de sus estatus sociales; la etapa liminal, que es el periodo intermedio en el que experimenta un estado simbólico donde tiene poco o ningún atributo de su estado pasado o futuro; y la etapa posliminal, en la que el individuo se reintegra en la estructura social con un nuevo estatus (pp.170 – 171). De ello, el director de *Gnossienne* rescata:

[Que] Hay una primera etapa donde el que inicia el viaje se resiste a la transformación, hay una segunda etapa donde está en un estado liminal donde no es lo que era, pero todavía no es lo que será, entonces es todas las posibilidades, hay un trance que tiene que pasar, que tiene que superar y finalmente cuando termina este trance llega a este nuevo estado (comunicación persona, 4 de diciembre de 2020).

La información sobre las tres etapas tomadas de Turner permite dar una lectura orientada sobre la representación, a mayor detalle, en el caso de la evolución del protagonista, lo cual posibilita hacer una propuesta de estructura dramática concreta que servirá de base para analizar las decisiones sobre el desarrollo del lenguaje físico en el montaje.

2.2. El montaje

Este capítulo se concentrará en el análisis del montaje con especial énfasis en el trabajo corporal; para ello, primero se expondrá la estructura dramática y el desarrollo de los personajes de la obra, además de los aportes de los motivadores creativos mencionados en párrafos anteriores. Luego, para el análisis del trabajo corporal, se abordará desde los enfoques señalados en el primer capítulo.

2.2.1. Estructura dramática

Según el teórico Patrice Pavis (2000) para llevar a cabo el análisis de un espectáculo se debe partir de la descripción de la totalidad o, al menos, de un conjunto de sistemas ya estructurados y organizados de una puesta en escena (p. 24). En este apartado se empleará las nociones de Anne Huet para describir la estructura dramática de *Gnossienne*.

Anne Huet, autora del libro *El guión, a favor o en contra del guión, cine moderno, versus cine clásico, carta abierta al aprendiz del guionista*, expone la estructura de los relatos contruidos sobre una lógica legible y reconoce las constantes de los guiones del cine moderno de donde fundamenta que hay una ley de progresión continua en toda historia (Huet, 2006, p. 3 – 4). Huet señala que esta ley es la que permite que la tensión dramática sea concebida en crecimiento hasta el fin, es decir, el final tiene que estar previsto luego de los acontecimientos más impresionantes y las emociones más fuertes (Huet, 2006, p. 143). Para la realización de una estructura dramática propone los siguientes puntos:

- La exposición: es la parte inicial. Se expone los diferentes elementos y puntos de salida por los que la historia podrá funcionar y ser contada.
- Efecto teatral: Aparece después de la introducción de la historia. Es un giro brusco que modifica la situación y la relanza de manera imprevista. Añadamos que el cambio generalmente es hacia peor. Se basa en el efecto de sorpresa, y a

menudo acarrea cambios de fortuna. Después de un desarrollo de este punto, puede aparecer un segundo efecto teatral.

- Clímax: Es el punto culminante de su progresión dramática, no es obligatoriamente una escena violenta, le basta con ser fuerte emocionalmente hablando.

Desenlace: Debe resolver los conflictos expuestos a lo largo del relato. Se destroza la fuerza de afinidad o de repulsión, se crea una relación de afinidad entre los objetos o se rompe la relación entre los objetos de repulsión. (Huet, 2006, pp. 145 - 158).

En ese sentido, la estructura dramática de *Gnossienne* podría distribuirse de la siguiente manera:

Exposición 1: La primera escena muestra a seis personas que se encuentran buscando afecto físico espontáneo y aleatorio, todos tienen la visión y el rostro cubiertos, se van retirando hasta quedar solo uno en el espacio, este será quien se convierta en el protagonista. Esta escena es como un preámbulo que contiene la esencia de la historia, un sujeto en búsqueda de su destino.

Exposición 2: La escena siguiente comienza con el nacimiento del protagonista, acontecimiento que permite la introducción del mundo que va a recorrer y enfrentar, y la aparición de quien se volverá maestro y compañía en su viaje de vida. Ambos recorren varios territorios y se encuentran con distintos personajes que afectan al joven de manera amena o confrontativa.

Efecto teatral: La dinámica entre el joven y su maestro cambian, el joven ha crecido y ganado destrezas gracias a las experiencias con los seres de la naturaleza, se vuelve más hábil y fuerte, por lo tanto, ahora el joven cuida del maestro, esto se pone

en evidencia cuando en una escena el joven asume el rol del cazador y la responsabilidad de dar movilidad a su guía.

Clímax: El momento con mayor carga emocional de la obra se desarrolla cuando el joven afronta la muerte de su maestro. En un punto del viaje, los personajes principales atraviesan su última experiencia juntos cuando llegan al mar dado que el maestro, ya con rasgos de ancianidad, fallece.

Desenlace: Luego de ver al joven convertido en adulto, asumiendo la independencia de su recorrido y encontrarse con otros seres como él que representan su pasado y futuro, el protagonista se enfrenta a una criatura hostil, gana la batalla y sigue su camino. En lugar de un cierre definitivo, se pierde de vista al protagonista y se presentan calaveras bailando, festejando el devenir.

De la formulación de esta estructura se puede distinguir los aportes del texto de Jean Claude Carrière y de la teoría de Victor Turner. Por un lado, se conserva la estructura narrativa del protagonista que viaja acompañado de alguien con más sabiduría lo cual se heredó del texto, y por otro lado está presente el conflicto que enmarca el estado transicional de los ritos de paso que postula Turner y que determina la estructura dramática. Desde mi perspectiva, las tres etapas para pasar de una asignatura social a otra se pueden distinguir en el desarrollo de la obra, la etapa preliminar, cuando el joven es guiado por su maestro; la liminal, cuando fallece el maestro y afronta su futuro y pasado; y la posliminal, cuando vence al monstruo y continúa su camino.

2.2.2. Los personajes

En el montaje los personajes que se distinguen principalmente son la dupla conformada por el joven que emerge el viaje y su guía, de ahí también participan otros personajes que configuran los territorios que el protagonista atraviesa; desde mi interpretación estos son los seres de la naturaleza: los dioses, la princesa, los animales, las

montañas, el mar, el desierto, el futuro, el pasado, el monstruo, la muerte.

Continuando con el análisis utilizaré la investigación de Ubersfeld para definir la acción de la obra, el rol y la relación de los personajes. La noción de la distribución de los roles de cada personaje permitirá relacionar las decisiones de los esquemas corporales, las secuencias físicas y las decisiones de la composición del lenguaje con el modelo actancial; es decir, servirá de herramienta para resolver cómo el trabajo corporal está en relación con la estructura dramática.

2.2.1.1. Modelo Actancial

Para Ubersfeld (1989) las relaciones entre los términos que componen un relato son los llamados actantes y desarrolla su trabajo en base al modelo del lingüista Julien Greimas (p. 43), el cual está conformado por seis ejes principales:

- Destinator: es la fuerza interna o externa que lleva al sujeto a querer conseguir el objeto.
- Sujeto: es el personaje que va a buscar el objeto.
- Objeto: es el objetivo, lo que el sujeto quiere conseguir.
- Destinatario: es quien se beneficia con la consecución del objeto.
- Ayudante: es quien ayuda al sujeto a cumplir el objeto.
- Oponente: es quien intenta impedir que el sujeto logre su objetivo.

(Ubersfeld & Torres citado en Del Águila & Olivares, 2020, p. 57).

Tomando en cuenta la descripción básica de estos ejes, a los actantes de *Gnossienne* se les puede otorgar los siguientes roles:

- Destinator: La búsqueda del conocimiento
- Sujeto: El joven
- Objeto: Su destino
- Destinatario: El joven

- Ayudante: El guía, algunos seres de la naturaleza
- Oponente: El monstruo, algunos seres de la naturaleza

De esta identificación de los momentos que determinan la estructura de *Gnossienne* y la distribución en el modelo actancial se permite distinguir los propósitos de los esquemas corporales desarrollados y la ejecución de diferentes secuencias físicas en el espectáculo, en comparación a la información de los insumos creativos mencionados; es decir, la propuesta de estructura y de modelo actancial permiten hacer una lectura semiótica de esta historia original que se presenta solo en escena. De esa manera, se puede interpretar que la acción de la obra sostenida por el joven es encontrar y/o construir su destino a través del viaje en búsqueda del conocimiento, asumiendo la vida y la muerte como aventuras, lo cual también se puede reconocer como el viaje del héroe del terreno de la Tragedia según los postulados de Lecoq.

2.2.3. Análisis del trabajo corporal

El análisis del trabajo corporal de *Gnossienne* se dividirá en cuatro perspectivas la primera se enfoca en la distinción de las estructuras corporales de los dos personajes principales según los elementos de movimiento; la segunda parte está dedicada al desarrollo de lo acrobático, desde su aplicación individual, en dúos y en colectivo; en la tercera parte se analiza las distintas funciones de la manipulación del objeto en la obra, y, para finalizar, la cuarta perspectiva se concentra en la asociación del lenguaje físico con los territorios de la *Geodramática* propuesta por Lecoq; para ello será una herramienta pertinente comprender el concepto de gesto que propone Pavis en su libro sobre análisis de espectáculos.

2.2.3.1. El gesto

Para Pavis (2000) los gestos son elementos de representación arbitrarios que se debe describir desde lo visible, pues solo son legibles desde una estética de lo verosímil y lo mimético (p.81). Toma la clasificación que Lecoq le da: “Los gestos de acción, los que

atañen más bien al acto de cuerpo mismo; los gestos de expresión, más bien a los sentimientos y los estados de ánimo de la persona; y los gestos de indicación puntúan la palabra, la preceden, la prologan o la sustituyen” (Pavis, 2000, p. 83).

2.2.3.2. Análisis del esquema corporal

En el esquema corporal de los personajes principales: el joven y el maestro, se presentan características que pueden asemejar a los animales que inspiraron la construcción de sus personajes según los actores, como fueron el mono, los felinos y la serpiente en el caso del joven, y un roedor grande en el caso del guía (ver figura 1).

Los elementos de movimiento, tales como el flujo, diseño, intensidad y ritmo conforman características de los personajes que varían de acuerdo con el desarrollo de la historia. La historia envuelve el crecimiento del protagonista por lo tanto en un inicio el ritmo que es inconstante, la intensidad libre de tensión y el diseño irregular de este personaje se vuelve constante, aumenta en tensión y se regulariza, respectivamente, a medida que la historia avanza.

Por otro lado, en el caso de su compañero, el esquema corporal que lo caracterizan en un comienzo solo varía en la suspensión del ritmo y la dilatación de la intensidad lo cual evoca también el paso del tiempo en su personaje. Estas características de sus movimientos, así como los gestos empleados, indican los roles y la dinámica de la relación de los personajes principales. En su mayoría, los gestos expresivos del joven evocan curiosidad, contemplación, admiración y temor; mientras que los gestos de acción del otro personaje indican cazar, proteger, enseñar, regañar, aleccionar, lo cual permite que el espectador interprete que un personaje sea mayor, con más conocimiento, le otorgue el rol de mentor del otro y asimile como un vínculo afectivo paternal la relación de este par (ver figura 2)



Figura 1. Primer encuentro entre el maestro y el joven. Recuperado de <https://www.facebook.com/companiadeteatrofisico/photos/1530534430401535>



Figura 2. El joven abraza al maestro. Recuperado de <https://www.facebook.com/companiadeteatrofisico/photos/1525546077567037>

2.2.3.3. Análisis de la aplicación acrobática

La aplicación de las acrobacias individuales funciona como elemento característico de la corporalidad de los demás personajes. Las primeras acciones acrobáticas individuales son aplicadas por los actores que representan los demás seres que habitan en el mundo del joven y el maestro, estos demuestran la diversidad de cuerpos, movimientos y experiencias que el protagonista va a descubrir. Otro momento relevante de la aplicación de la acrobacia individual sucede cuando el protagonista se prepara para confrontar a la bestia del final, de esto se puede interpretar que ahora el protagonista ha alcanzado un nivel de madurez que le permite identificarse con los demás seres de este mundo ya que representa acciones físicas semejantes a la de las criaturas que observa al inicio.

Por otro lado, la aplicación de la acrobacia en dúo o la técnica del acroportes se emplea de distintas formas. En primer lugar, los conceptos más básicos del acroportes se aplican en las secuencias físicas entre el joven y el maestro tomando cada uno el rol del ágil y portor, respectivamente. En un inicio, el joven con gestos que evocan la infancia salta indeterminadamente hacia su acompañante quien lo atrapa y da soporte desde distintos puntos de apoyo, lo cual funciona como gestos de acción que indican la responsabilidad de cuidar al otro (ver figura 3). Mientras la historia avanza, el joven se vuelve el portor y carga a su maestro representando así el paso del tiempo, el cambio de roles, las nuevas responsabilidades del personaje, pero siempre con la esencia de lo lúdico en la relación.

De una manera más evidente, el acroportes se ve aplicado en las dobles alturas; por ejemplo, en la aparición de la mujer, en donde la participación del portor es disimulada por la cobertura que da el papel, este recurso funciona no necesariamente para dar la ilusión de un gran tamaño del personaje sino más bien para otorgarle rasgos de divinidad y para causar mayor impacto en los encuentros con el protagonista (ver figura 4); lo mismo sucede con el monstruo de la batalla final, la doble altura, esta vez sin disimulos, carga la cabeza de la

serpiente gigante dando la dimensión adecuada para potenciar el peligro que enfrenta el protagonista.



Figura 3. El maestro ayuda al joven a nadar. Recuperado de <https://peru21.pe/cultura/compania-teatro-fisico-obra-gnossienne-alianza-francesa-373159-noticia/>

»



Figura 4. Doble altura. Recuperado de <https://elcomercio.pe/luces/teatro/impreso-temporada-alta-cartelera-festival-teatro-lima-noticia-495350-noticia/>

Las acrobacias en colectivo dentro del montaje son aquellas que integran la participación física de casi todos los actores en escena; sin embargo, cabe señalar que no se puede determinar el rol de cada integrante con especificidad debido a que, en este caso, siempre se incluye el papel *para ocultar la base*. Desde una revisión técnica provoca algunas incógnitas, no es posible distinguir con claridad la función de cada integrante, es difícil diferenciar cuántos con exactitud son los que conforman una figura o quiénes hacen de soporte y, además, queda difusa la noción de los límites de las expansiones de los cuerpos individuales. Desde mi perspectiva como espectadora puedo señalar que esta opción le otorga al lenguaje un carácter enigmático.

En los momentos de la acrobacia en colectivo los integrantes toman el centro del espacio escénico y se encuentran en posiciones extra cotidianas, esto se corrobora debido a que muestran algunas extremidades en diferentes alturas en los bordes del papel, en una ocasión componen la corporalidad de una criatura enorme y amorfa la cual tiene como cara el rostro de la ágil. En otra ocasión, son los pies los que conforman los puntos de apoyo para recibir al protagonista, los mismos que rotaran para sostenerlo solo desde sus pies y en posición erguida. El primer momento cuenta con una interacción entre la criatura y el joven por lo que los gestos que intercambian demuestran una escena de repulsión y temor; la otra escena por su parte es guiada por las expresiones del protagonista y el ritmo sostenido del cuerpo colectivo, los cuales evocan un momento de solemnidad e integración. (ver figura 5).



Figura 5. El joven se acerca a la gran masa. Recuperado de <https://enlima.pe/blog/gnossienne-el-viaje-surrealista>

2.2.3.4. Análisis de la manipulación del objeto

La manipulación del papel cumple diferentes funciones tales como representar personajes, agrandar partes del cuerpo, vestuario, ambientes, escenografía, como utilería y como marioneta tradicional.

Se puede distinguir dos maneras en las que el objeto manipulado representa personajes, la primera es cuando el papel en su totalidad es sostenido y acomodado de tal forma que los manipuladores se encuentren sujetándolo y dándole movimiento desde los exteriores de la figura, sin que las partes del cuerpo del manipulador interfieran con la composición del objeto armado; un ejemplo de ello es la serpiente gigante que el protagonista enfrenta hacia el final. La otra manera en la que se puede reconocer al papel como personaje es cuando los actores lo manipulan desde una posición que se encuentre cubierta por el mismo objeto, dándole la estructura que se amerita desde el interior, sin mostrar el rostro u otras partes del cuerpo más que los pies, en algunas ocasiones. Ejemplo de ello se distingue en la aparición de los animales que el protagonista observa por primera vez.

El papel como extensión y dimensión anatómica de los personajes es otra de sus funciones, esto se desarrolla en la mayoría de las escenas. El papel cumple el rol de extender las dimensiones de la corporalidad de los actores que representan las criaturas con las se cruzan los personajes principales; por ejemplo, el personaje que hace del padre de la mujer intercepta al joven con las extensiones de los brazos que ha construido con el papel que tienen forma de largas tenazas. Así como en este caso, se moldea el papel de tal manera que incrementa el volumen de los actores o el cuerpo colectivo con formas extraordinarias (ver figura 6).



Figura 6. El joven asustado con la gran masa. Recuperado de <https://www.facebook.com/companiadeteatrofisico/photos/1530535373734774>

En ese sentido, cabe mencionar que en ciertas ocasiones la función del objeto de formar parte del cuerpo de los actores se puede interpretar como la función que resuelve el papel como vestuario. Esto se debe a la irregularidad de las estructuras corporales de los animales y seres divinos que se van presentando, lo cual insta la atención del espectador para ir descifrando el rol de las criaturas que van apareciendo. Por ejemplo, en el encuentro de la mujer con el joven ella aparece en doble altura con el largo del papel rodeándola como una montaña o un gran vestido que luego desaparece cuando la actriz pasa al primer plano, lo cual

se puede interpretar como la divinidad y el asombro que evoca este encuentro desde la perspectiva del protagonista (ver figura 7).



Figura 7. Encuentro entre la joven mujer y el joven viajero. Recuperado de <https://rpp.pe/cultura/teatro/compania-de-teatro-fisico-celebra-su-quinto-aniversario-presentando-tres-obras-noticia-1132500>

Por otro lado, en otra situación donde la función del papel es más difusa determinar se puede encontrar con la aparición de los cuatro seres que acompañan el inicio y el final de la aventura del protagonista, aquellos que se desplazan solo dando la espalda que están cubiertas con papel. Sin embargo, el hecho que se puedan distinguir como grandes capas o montañas andantes, se interpretan igual como símbolos de deidad (ver figura 8).



Figura 8. Los dioses de la naturaleza. Recuperado de <https://www.facebook.com/companiadeteatrofisico/photos/1359321774189469>

Otro rol fundamental de la manipulación del papel en *Gnossienne* se impone en la composición del espacio escénico y el espacio dramático. En primera instancia se ve que el papel delimita el espacio para la acción dentro del escenario lo cual también se va transformando mientras la obra va aconteciendo (ver figura 9). Un buen ejemplo en el que el papel componga el espacio dramático sucede cuando este es alzado como un plano horizontal de manera que genera ondas sobre los personajes que hacen gestos que indican la acción de nadar, un gran mérito de la manipulación del objeto en esta escena es que hace que el público sea parte también del espacio dramático ya que comparte algo de la misma experiencia que los actores que representan estar en el mar (ver figuras 10 y 11).



Figura 9. Escena de transición. Recuperado de <https://enlima.pe/blog/gnossienne-el-viaje-surrealista>



Figura 10. Escena del mar asustados. Recuperado de <https://enlima.pe/blog/gnossienne-el-viaje-surrealista>



Figura 11. Escena del mar disfrutando. Recuperado de <https://www.facebook.com/companiadeteatrofisico/photos/1362742637180716>

Así también, el objeto es manipulado como una marioneta en el sentido de que de manera individual cada uno moldea un pedazo de papel para representar animales, evocar climas y hacer otros objetos, que se pueden distinguir con facilidad a través de las

asociaciones de movimiento, idea y forma que cada uno emplea; por ejemplo: varias serpientes, aves, nubes, viento, un bebé, e incluso como marioneta tradicional, así como cuando los actores traen consigo marionetas de calaveras a las que hacen bailar (ver figuras 12 y 13). También es importante señalar que el papel adquiere un carácter simbólico cuando una pareja desarrolla una secuencia física con este, lo cual se debe a que brinda información sobre el vínculo de estas relaciones, como en el caso del joven y la mujer cuando comparten un papel y como en el caso de la pareja que aparece en la visión del protagonista (ver figura 14).

En ese sentido, cabe mencionar que el objeto adquiere una corporalidad en escena, el papel como parte del cuerpo de los personajes y como cuerpos autónomos; por un lado, cuando es manipulado junto con los gestos de los actores para que adquiriera un significado y represente la parte de la anatomía del personaje que conforma el imaginario de la obra, y, por el otro, cuando en su manipulación no se amerita la gestualidad de sus manipuladores si no, más bien, es la dimensión que ocupa en el espacio y el tiempo que se toma en escena lo que le determina su significado en la obra.



Figura 12. Marionetas de calaveras hechas de papel. Recuperado de <http://criticateatralanmarquina.blogspot.com/2018/07/compania-de-teatro-fisico-un-lustro-en.html?m=1>



Figura 13. El papel como elemento de juego y que evoca viento. Recuperado de: <https://limaenescena.pe/los-5-de-la-compania-de-teatro-fisico/>



Figura 14. Escena del beso. Recuperado de: <https://www.picuki.com/tag/compa%C3%B1adeteatrofisico>

2.2.3.5. Análisis de la incidencia en los terrenos de la Geodramática

Así como se ha mencionado anteriormente la compañía sigue la línea de investigación de la pedagogía de Lecoq tanto en los talleres que imparte como en su teatro, por lo tanto,

este apartado se dedicará a analizar qué tanto incide el lenguaje físico de la obra en los territorios *geodramáticos*.

Dadas las características de la tragedia griega conformado por el héroe y el coro se puede reconocer con facilidad estos roles en el montaje: el joven como el héroe, ya que es el protagonista de la historia que envuelve un viaje personal; los demás seres de la naturaleza, como los animales y los dioses, serían el coro; esto es aún más evidente cuando se forma el cuerpo colectivo que componen las criaturas gigantes, además que, junto con el papel, determinan el espacio que afectará las acciones del protagonista; es decir, la trayectoria y el lugar que el héroe toma en el espacio se suele oponer a la del coro para mantener en balance la escena. Así también, están presentes los temas que describen este territorio: el viaje del héroe, la relación de este con los dioses y la búsqueda de su destino; explícitamente la acción dramática de la obra se sitúa en el viaje del joven en búsqueda del conocimiento, dada la inspiración del cuento de Carrière, mientras que la presencia de los dioses se puede interpretar por la intervención de los cuatro seres en forma de montaña que evocan omnipresencia. Algo que no se desarrolla son las emociones que acompañan al territorio trágico, no se llega a ver a un héroe apasionado por el deseo del poder, el odio, los celos o el amor.

Otro territorio que explora es el melodrama, se puede reconocer en la pérdida del maestro debido a que todo el desarrollo de la obra hasta el momento, encargada de construir la relación entre los personajes, y los recursos físicos que se emplean tienen la intención de que este momento sea conmovedor para el espectador, es una escena con instantes de tensión, sostenidas por las miradas del protagonista y su acompañante, lo cual calza con las características que describe Lecoq (ver figura 15); aunque, cabe mencionar, que, desde mi interpretación, si este acontecimiento llega a conmover se debe más por cómo contrasta con

las escenas lúdicas anteriores, el peso de la muerte del personaje luego no afecta al personaje de tal manera que la historia evoque sentimientos como la venganza o el rencor.

El clown está presente sobre todo en la dinámica entre el joven y el maestro, las primeras secuencias físicas que desarrollan en conjunto podrían identificarse como clásicos gags de acciones miméticas entre un augusto y un clown blanco; por ejemplo, cuando el joven recién nacido aprende a caminar imitando a su maestro y, tras algunos fracasos, este termina cargándolo. Así también, se puede reconocer en este terreno la secuencia lúdica que realizan el protagonista junto con su versión más joven y su versión más adulta, ya que se ve una escena en la que tres personajes se encuentran cayendo en su misma trampa de juego.

De la *Comedia de ll arte* y de los bufones no se puede distinguir algún momento en particular que se encuentren definido dentro de esos territorios, aunque cabe mencionar que la escena como preámbulo en la que distintos sujetos con los rostros vendados se encuentran aleatoriamente con el fin de conseguir afecto físico y satisfacer sus deseos sexuales, coincide con la representación de lo mundano y lo insólito del bufón; así como también la secuencia de la criatura conformada por el cuerpo colectivo que presenta gestos de repulsión la cual permite componer una escena con características grotescas que resalta en la obra. También cabe mencionar que, así como en la formación de Lecoq los actores elaboran unos trajes especiales que alteran las dimensiones de sus cuerpos, en la obra los actores van manipulando el papel para armar extensiones más largas y anchas y crear corporalidades disruptivas (ver figura 16).



Figura 15. Escena de la muerte del maestro.

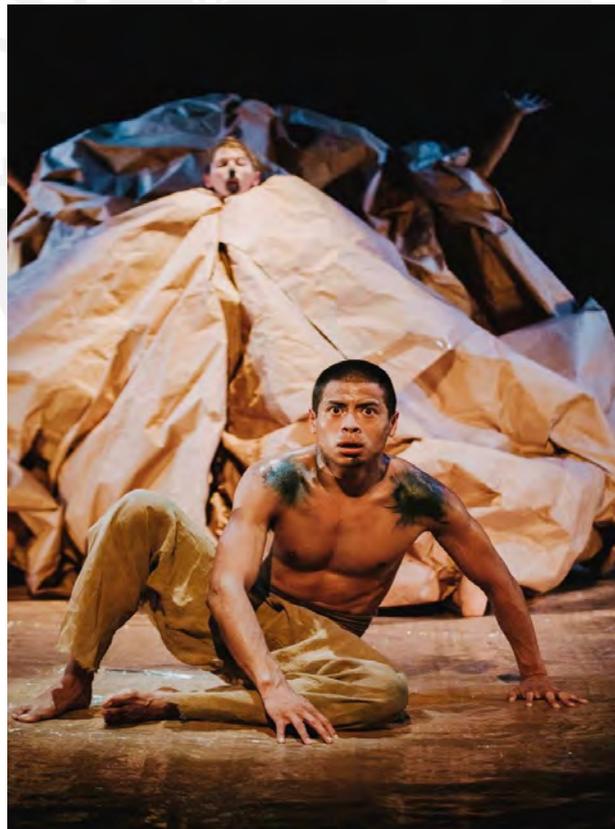


Figura 16. Escena del ser repulsivo. Recuperado de: <https://enlima.pe/agenda-cultural/teatro/5o-aniversario-de-la-compania-del-teatro-fisico>

2.2.3.5. Análisis integrado

Para integrar los puntos de análisis presentados en los párrafos anteriores, en este apartado se tomará una secuencia de la obra para analizar cómo estos enfoques técnicos se van desarrollando de manera conjunta. El archivo tomado para el análisis corresponde a una de las funciones que dieron en su temporada de julio 2018 (ver anexo 1).

El fragmento seleccionado presenta propiedades que son interesantes de analizar porque pone en evidencia como se complementan las técnicas acrobáticas y de la manipulación del objeto y, además, porque presenta una estructura dramática concreta. De la estructura según los puntos desarrollados por Huet, esta secuencia se haya en la segunda exposición de la progresión dramática ya que se observa al personaje expuesto ante algo que desconoce por segunda vez, pero en esta ocasión se revelan las características de gallardía y temor que conformarán las características del resto de la historia.

Correspondiendo a la acción dramática de la obra que se mencionó anteriormente, para que el joven construya su destino se propone confrontar la naturaleza que le rodea y reta; es así como, en esta escena, su segunda exposición, hay un mayor nivel de madurez, en primer lugar, porque se presenta independiente de su compañero guía y en segundo lugar porque tiene un esquema corporal distinto del que mantenía hasta el momento. El joven mantiene una postura erguida, se encuentra cruzando de un extremo al otro en la parte posterior del escenario, su desplazamiento es de trayectoria directa, demuestra seguridad y disposición a lo que se encuentra delante de él, una masa heterogénea conformada por las criaturas de la naturaleza a la cual el joven se entrega.

Se puede hacer una distinción del terreno dramático que aborda esta escena: la tragedia griega, dada la distribución de los personajes en el espacio, la presencia del joven/héroe se impone lo suficiente para equilibrar la distribución del espacio frente a la masa conformada por el resto del elenco, el coro. En esta secuencia, el coro no cumple una función

mimo-dinámica respecto al héroe si no de balance ante el peso de su energía. Se puede distinguir la conexión entre el héroe y el coro debido a que los movimientos del primero determinan el ritmo del resto, ritmo que es sostenido, lento, que genera tensión entre ambos cuerpos (el del joven y la masa) que están próximos a encontrarse.

La masa que vemos está formada por una corporalidad diferente por parte de los demás miembros del elenco. Este grupo se encuentra agrupado en el suelo con las piernas apuntando hacia distintas direcciones, están cubiertos por el papel de tal manera que se observan solo los pies y parte de las piernas que servirán de superficie para el joven cuando este se lanza hacia ellos.

Es esta secuencia, en la que el joven se entrega a la masa a través de un salto largo, se puede apreciar principios de la técnica acrobática. Se podría determinar, desde el punto de vista de los roles del acroportes que el joven cumple el rol del ágil y los demás, como un solo cuerpo, el del portor. El nivel riesgo en esta acrobacia estaría presente, en primer lugar, en la ausencia de una señal de contacto entre el volante y los portores que alerte el inicio de secuencia, deben tener el nivel de conexión que les permita agudizar los sentidos antes los movimientos de todos los cuerpos involucrados. En ese mismo sentido, el riesgo está presente en el momento justo de la recepción, en el que el cuerpo portor, que se encuentra en un movimiento aparentemente indeterminado, debe encontrar puntos de apoyo adecuados en el cuerpo del volante para sostenerlo y brindarle posibilidad de movimiento. De ahí que, otro punto de riesgo es el que asume el ágil cuando se encuentra posicionado sobre las palmas de los pies y ahí mismo debe recolocar su cuerpo de horizontal a vertical, lo cual es exigente en su capacidad de equilibrista, y en el caso del o los portores, su labor se asemeja a la de los juegos icarios de la actividad circense; es decir, les exige

estar en sincronía grupal, emplear fuerza y mantener el equilibrio. De esta manera, lo acrobático le otorga tensión a la escena.

Mientras todo ello acontece, el papel tiene el rol de provocar lo liminal ya que en esta secuencia se explota la calidad heterogénea, amorfa del material en movimiento: lo cual se opone a la uniformidad del joven hasta que este se entrega al grupo y es absorbido. La masa crece en plano vertical, es tal la altura que permite la sospecha de estar empleando el acroportes, pero por el papel y el movimiento se mantiene el enigma.

De la masa se asoma un rostro con gestos de repulsión y se muestra una extremidad para cada lado, de esta manera se compone una criatura monstruosa, la corporalidad más disruptiva hasta el momento, esta grita, llora y no deja muy clara la intención que tiene con el joven, pero este sí evidencia gestos de confusión y miedo.

Esta secuencia que inicia con un protagonista seguro y curioso, y termina con uno temeroso y rechazo, se puede ubicar en la etapa preliminar que propone Turner sobre los rituales de paso. Aquí el joven se presenta despojado de su primera relación social, experimenta un suceso de confrontación, sin embargo, aún resiste a la transformación dado que regresa a encontrarse con su guía y mantiene el estatus del inicio. Cabe mencionar que ahora se muestra más autónomo con relación a su corporalidad y a su disposición con las otras corporalidades.

CONCLUSIONES

Esta investigación se propuso resolver de qué manera se desarrolla el trabajo corporal en *Gnossienne*, para lo cual se partió del presupuesto que la compañía aborda las propuestas de Jacques Lecoq, lo cual permite la integración de técnicas interdisciplinarias para la composición escénica; dada la indagación de las técnicas y enfoques empleadas, la recopilación de los testimonios sobre el proceso creativo, y el análisis del montaje, como resultado se logró absolver las preguntas específicas.

Sobre las técnicas que se pueden identificar en el montaje se comprueba el abordaje del acroportes, la técnica de la manipulación del objeto y de Lecoq su técnica de trabajo con la máscara y algunos territorios geodramáticos, pero sobre todo su filosofía de libertad creativa para los procesos de construcción de montaje.

Se puede reconocer el concepto de trabajo con la máscara de Lecoq en las expresiones corporales y en el uso del papel por su rol de estructurar cuerpos que difieren a lo cotidiano. Así, también, aunque el montaje no se puede categorizar solo en un género teatral, se puede distinguir cómo se explora en los territorios geodramáticos ya que sus características se presentan en las estructuras corporales y perfilan las actitudes de los personajes.

Se observa que para componer el lenguaje de *Gnossienne* se involucran distintas técnicas sin la necesidad de conservar las formas o métodos predeterminados de estas, lo cual sucede con las transposiciones que es la herramienta transversal para ejercer el juego en la pedagogía de Lecoq; por lo tanto, se puede concluir que el aporte esencial de las propuestas del director francés en el trabajo de la compañía consiste en ejercer el sentido de libertad que permite ampliar lo lúdico y, al mismo tiempo, definir la especificidad para representar escénicamente el imaginario del colectivo a través de un lenguaje físico, particular, preciso y con detalle.

Sobre la relación del trabajo corporal como potenciador de la estructura dramática de la obra se puede resaltar la utilidad de la técnica acrobática, dados los siguientes aportes:

Al contrario de mi primera impresión, de las constantes revisiones al archivo del montaje se puede determinar que los números acrobáticos que se emplean se alejan de tener una aplicación meramente similar a los espectáculos circenses, si no, más bien, se desarrollan como lo que postula Dennis sobre la acrobacia dramática. Por un lado, esto se debe a cómo se camufla la técnica en el desarrollo de la obra; es decir, las señales entre el portor y el ágil para ejecutar una acción, así como algunas figuras en parejas y en colectivo, no son expuestas al espectador sino quedan ocultas tras el papel. De esta manera, queda en evidencia que se priorizan las acciones en función a la historia, determinan el contexto de cada secuencia y, en un segundo plano, permite la contemplación del riesgo y precisión de las figuras.

Las figuras acrobáticas realizadas permiten contextualizar la intensidad de las escenas; por ejemplo, el acroportes aplicado en las dobles alturas construyen personajes que evocan divinidad, poder y/o terror lo cual consigue potenciar los puntos de mayor tensión en su estructura dramática. Además, que el acroportes se emplea como una estrategia para hacer indicación de roles específicos y cambio de roles en la evolución de la pareja protagonista. Cabe mencionar que otro aporte de la aplicación acrobática en *Gnossienne* se encuentra en su potencial para ampliar la perspectiva sobre el papel en el espacio, se aprovecha de su mayor ocupación del plano vertical del escenario y así se permite expandir las dimensiones de los personajes.

En cuanto a la manera en la que el trabajo corporal se involucra con la propuesta estética de la obra, la manipulación del papel cobra principal relevancia. Luego de examinar de qué manera esta técnica se puede desarrollar en la composición de espectáculos escénicos desde investigaciones de danza y teatro, y de analizar cómo fue abordado por el elenco, se

puede señalar que, en *Gnossienne* el papel es la pieza clave que compone el lenguaje por las siguientes razones:

Se cumplen las características propuestas por Kantor, Alvarado y Malebranche sobre el objeto como cuerpo artificial o compañero de escena, por lo que, en esta investigación, se puede hablar de una corporalidad del papel.

Los actores se manifiestan en total disposición y cuidado del papel, se amerita que ambas corporalidades se complementen para generar la convención, de tal manera, que el desarrollo y desempeño de las ejecuciones acrobáticas se encuentra asociada a la manipulación del papel.

La manipulación del papel logra alterar las percepciones de las dimensiones de los cuerpos de los personajes y del espacio, delimita el espacio de acción y las transiciones, es decir, sobre ello recae la responsabilidad de la realización del montaje.

Los cuerpos acompañan en ritmo al papel, no se impone alternancia de velocidades en cuanto a su manipulación (salvo cuando es utilizado como marionetas tradicionales), los matices dramáticos se logran a partir de los niveles de expansión del papel; es decir, a mayor sea el tamaño del cuerpo del papel, mayor será la tensión dramática.

Si bien, la convención del lenguaje es precisa con las formas que se le otorga al papel, en algunos momentos, no resuelve el enigma de su rol y, por el contrario, lo propicia; esto se debe a que, en varias ocasiones, los gestos de expresión en los actores son limitados, lo que, en consecuencia, hace que en algún punto el objeto adquiera autónomamente una carga dramática que puede evocar diferentes interpretaciones en el imaginario del espectador.

Así mismo, se puede señalar que la relación del trabajo corporal con la propuesta estética se manifiesta en el tema transversal de la obra: lo liminal. Diferentes aspectos del montaje se relacionan con el postulado de Turner (1969) sobre lo liminal, aquella característica de no estar ni en un sitio ni en otro y de no poder asignar posiciones (p.102).

Por un lado, se aborda en la narrativa ya que el orden de las acciones que acontecen en la obra se puede interpretar como una analogía a las etapas del rito de su propuesta: preliminar, liminal y posliminal; por otro lado, también en el trabajo corporal debido a que la aplicación del acroportes cumple con armar y disolver estructuras, así mismo, la corporalidad del papel que, desde su cualidad física versátil y frágil, se procura construir formas sin marcar un inicio y fin, por lo tanto se desenvuelven como corporalidades que se encuentran en constante movimiento y transformación, es decir, se vuelve construcciones efímeras y, de esta manera, se mantienen en un estado libre de ser encasillado solo en lo que son o en lo que fueron.

Regresando a la pregunta principal: ¿De qué manera se desarrolla el trabajo corporal en *Gnossienne*? Desde mi punto de vista, este desarrolla de una manera muy compleja y fluida. Lo complejo lo señalo por el nivel de detalle para construir las estructuras corporales que se ponen el reto, por ejemplo, de dominar las habilidades psicofísicas que ameritan lo acrobático, de cuidar la materialidad y mantener la animación de los papeles ininterrumpidamente sin soporte de la voz u otra sonoridad, lo cual, paradójicamente, tiene el potencial de cubrir algún margen de error, de ahí que considero la fluidez como una cualidad distintiva del trabajo corporal en *Gnossienne*. Esto se debe a que, ya sea por consecuencia o decisión, el carácter liminal de las estructuras corporales, camuflan aspectos técnicos y resuelven cada transformación y transición; por otro lado, también, resulta en una intermitencia de lo enigmático lo cual puede obstruir la comprensión de una narración lineal clásica, pero sugiere libres interpretaciones y brinda una experiencia que se basa en sensorialidades producidas por la tensión y distensión de los cuerpos en escena. Es importante indicar que para llegar a estas conclusiones se plantean, empíricamente, herramientas para la comprensión de una gramática corporal, las cuales son las perspectivas de análisis. Por un lado, el reconocimiento de los cuerpos en escena, sean individuales, colectivos o inertes, así como la identificación de las leyes del movimiento mencionadas en

capítulos anteriores: el diseño, flujo y ritmo; y también, la interpretación de los gestos, aquellas, expresiones físicas que evocan una información específica sobre la escena.

Como conclusión general se puede señalar que el aporte de este análisis es la comprobación empírica en *Gnossienne* desde un marco conceptual que aborda los acroportes de Lecoq, la técnica del acroportes y de la manipulación del objeto lo cual podría constituir una metodología de análisis de montajes de teatro físico.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Águila, M. & Olivares, E. (2020). *De la palabra al cuerpo. El uso de los Viewpoints de Anne Bogart y Tina Landau para la adaptación de la obra En el jardín de Mónica de Sara Joffré a Teatro Físico*. (Tesis de licenciatura. Facultad de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú). Recuperado de http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/16859/Del%20Aguila%20Llanos_Olivares%20Clavo_De%20la%20palabra_al%20cuerpo_el%20uso1.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Alianza Francesa de Lima. (2021). *Convocatoria de Artes Escénicas 2021*. Recuperado de <https://www.aflima.org.pe/wp-content/uploads/2020/04/Bases-A4-artes-escenicas.pdf>
- Alvarado, A. (2018). El actor en el teatro de objetos. *Móin-Móin: Revista de estudios sobre teatro de formas animadas*, 1(6), pp. 75–86. Recuperado de <https://doi.org/10.5965/2595034701062009075>
- Auments (2021). Auments, dansa - teatre. Recuperado de <http://www.auments.com/es/danza-teatro-companias-sombras-ninos-familiar-espectaculos-comic/> [Consulta: 15 de septiembre de 2020]
- Baxerías, F. (2019). *La evolución de la danza de tijeras y su interacción con distintas manifestaciones artístico – culturales en el contexto urbano de Lima Metropolitana*. (Tesis de licenciatura. Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú) Recuperado de <http://hdl.handle.net/20.500.12404/15581>
- Buckland, F. (1995). Towards a Language of the Stage: the Work of DV8 Physical Theatre. *New Theatre Quarterly*, (11), pp. 3171 – 380. Recuperado de: http://journals.cambridge.org/abstract_S0266464X00009349

- Carrière, J.C. (2018). *Le jeune prince y le vérité*. Yvelines: Claire David
- Castillo, K. (2017). *Reflexiones sobre el uso del objeto en la interpretación – creación en danza contemporánea*. (Tesis de grado. Facultad de Artes, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia) Recuperado de <http://hdl.handle.net/11349/7100>
- Collazos, A. (2014). *La acrobacia: Un recurso para la formación corporal del artista escénico*. Cali: Universidad del Valle Programa Editorial.
- Collazos, A., Montoya & J. Peralbo, R. (2018). El teatro físico como sistema investigador y educativo en la formación artística y corporal. Descripción metodológica de un montaje a partir de Casa de Muñecas de Ibsen. *ReiDoCrea*, 7(12), pp.124-139. Recuperado de <https://www.ugr.es/~reidocrea/7-12.pdf>
- Dennis, A. (2014). *El cuerpo elocuente. La formación física del actor*. Madrid: Fundamentos.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. D.F: Libros de Godot. Recuperado de <https://formaciondanzacontemporanea.files.wordpress.com/2013/05/dubatti-introduccion-a-los-estudios-teatrales-1.pdf>
- DV8 (2020). Lloyd Newson DV8 Physical Theatre. Recuperado de <https://www.dv8.co.uk/> [Consulta: 15 de septiembre de 2020]
- Espacidecirc. (2015). Portés (Acroportes). Recuperado de <https://espacidecirc.com/portes/> [Consulta: 27 de septiembre del 2020]
- Frantic Assembly. (2021). About Frantic Assembly. Recuperado de <https://www.franticassembly.co.uk/about> [Consulta: 15 septiembre de 2020].
- Causillas, T. (Ed.). (2018). *Palabras en movimiento. Cuaderno de trabajo #1 de la Especialidad de Danza*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de: <https://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/wp-content/uploads/2020/10/Cuaderno-Danza-Final.pdf>

- Compañía de Teatro Físico. (2021). La compañía. Recuperado de <http://www.ctf.pe/lacompania.html> [Consulta el 18 de septiembre de 2020]
- Cuesta, J. (2011). *El Juego como motor en el proceso teatral. Proximidades en los discursos de Huizinga, Caillois, Lecoq, Gaulier y Theatre De Complicité*. Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado de: <https://ddd.uab.cat/record/98249>
- Fernández, J. (2016). *Ni un paso atrás, ni para tomar impulso. Análisis sobre la disciplina acrobática en la instrucción del actor contemporáneo*. (Tesis de bachillerato. Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile) Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/147292/ni-un-paso.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Florez, J. (2016). *El equilibrio de la acrobacia partner stunts (pareja acrobática)*. (Tesis de licenciatura. Facultad de Ciencia y Tecnología, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia) Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12209/2153>
- García, R. (2015). Cuerpos artificiales en Tadeuz Kantor. Hacia una nueva corporalidad escénica. *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, (7), pp. 51 – 69. Recuperado de https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-96430/Proscenio_4_Pygmalion%207.pdf
- Geist, I. (2006). El ritual como sintagmática del sentido. *Designis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica*, (9), pp. 269 – 286. Recuperado de: <http://www.designisfels.net/publicaciones/revistas/9.pdf>
- Huet, A. (2006). *El guion: a favor o en contra del guion. Cine moderno versus cine clásico. Carta abierta al aprendiz de guionista*. Barcelona: Ediciones Paidós
- Hurtado, V. (2018). *Análisis de Sostenibilidad de LA TARUMBA. Una perspectiva artística y de gestión cultural*. (Tesis de licenciatura. Facultad de Ciencias y Artes de la

- Comunicación, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú). Recuperado de:
PUCP <http://hdl.handle.net/20.500.12404/13156>
- Kimba Fá (2016). Kimba fá. Recuperado de: <https://www.kimbafa.com/> [Consulta el 16 de septiembre de 2020]
- La Tropa del Eclipse. (2020). La Tropa del Eclipse. Recuperado de <https://latropadeleclipse.com/#:~:text=Informaci%C3%B3n%20LA%20TROPA%20DEL%20ECLIPSE,y%20payasos%20cl%C3%A1sicos%20del%20circo.> [Consulta: el 16 de septiembre de 2020]
- Lázaro, J. M. & Panfichi, I. (1992). *Teatro de creación colectiva en Lima, veinte años después*. (Monografía para optar el Diploma de Actor Profesional en teatro, TUC, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú). Recuperado de <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/170990>
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo pito: Una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial.
- Levantesi, C. (2014). Los objetos en la danza: Prácticas compositivas con objetos. En *I Congreso Internacional de las Artes. Universidad Nacional de las Artes* (pp. 289-296). Buenos Aires: UNA. Recuperado de <https://congresointernacionaldeartes.una.edu.ar/files/actas/0321.pdf>
- Lizarraga, I. (2016). *El origen de la dirección escénica en el teatro*. Movimiento Teatro del Cuerpo. (19). pp. 29 - 30. Recuperado de <https://www.pantomime-mime.com/wp-content/uploads/2017/11/Movimimo-19-PDF.pdf#page=27>
- López, K. (2019, 4 de marzo). Cuerpo al centro. ¡Mucha Mierda! Recomendador de teatro y cine. Recuperado de <http://www.teatromuchamierda.com/cuerpo-al-centro/> [Consulta: 20 de septiembre del 2020]

- Manzaneda, A. (2008). El Acrosport y su aplicación práctica como contenido educativo. *Efdeportes*, 13 (125), 1. Recuperado de <https://www.efdeportes.com/efd125/el-acrosport-y-su-aplicacion-practica-como-contenido-educativo.htm>
- Mateu, M. (2010). *Observación y análisis de la expresión motriz. Estudio de la lógica interna de los espectáculos artísticos profesionales: Cirque du Soleil (1986-2005)*. (Tesis doctoral. Departamento de Historia y Teoría de la Educación. Universidad de Barcelona, Barcelona, España). Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10803/132584>
- Mediavilla, P. (2016). *El teatro peruano contemporáneo (1960 - 2000)*. (Tesis doctoral. Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España). Recuperado de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/40114/1/T38017.pdf>
- Ministerios de Cultura de Argentina. (2016). El cuerpo del espectador siente lo que pasa en el cuerpo del bailarín. Recuperado de: <https://www.cultura.gob.ar/noticias/el-cuerpo-del-espectador-siente-lo-que-pasa-en-el-cuerpo-del-bailarin/> [Consulta: 23 de octubre del 2020]
- Murray, S. (2020). *Lecoq (1921–1999) The Routledge Companion to Performance Practitioners* Routledge. Recuperado de <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315667201-3>
- Orozco, L. & Gironza, Y. (2014). *La acrobacia como herramienta para la composición teatral aplicada en escenas de la obra Biodiversi – Bar*. (Tesis de licenciatura. Facultad de Artes Integradas, Universidad del, Cali, Colombia). Recuperado de <https://www.ucentral.edu.co/sites/default/files/inline-files/guia-normas-apa-7-ed-2020-08-12.pdf>
- Pastor, A. (2015). *Entre la luz y la sombra: el proceso creativo de “Santiago” de Yuyachkani* (Tesis de licenciatura. Facultad de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú). Recuperado de <http://hdl.handle.net/20.500.12404/6939>

- Pajares, A. (2020). *Lecoq a través de Stanislavski: La trasposición de la secuencia de los 20 movimientos en la ejecución de acciones dramáticas*. (Tesis de licenciatura. Facultad de Artes Escénica, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú). Recuperado de:
- https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/16858/Pajares_La_zarte_Lecoq_a%20trav%c3%a9s_de%20Stanislavski1.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, cine, danza*. París: Éditions Nathan.
- Perú 21 (2017). *Compañía de Teatro Físico: todo sobre la obra 'Gnossienne' en la Alianza Francesa*. Recuperado de <https://peru21.pe/cultura/compania-teatro-fisico-obra-gnossienne-alianza-francesa-373159-noticia/?ref=p21r> [Consulta: 10 de noviembre de 2020]
- Push Theatre. (2020). Company - Push physical theatre. Recuperado de <https://www.pushtheatre.org/company> [Consulta 16 de septiembre del 2020]
- Robles, D. (2015). Tratado sobre el teatro físico por Eduardo Cardozo. *Revista del Club de Regatas Lima*, (257), pp. 68 – 73. Recuperado de https://issuu.com/revistaregatas/docs/_edicio_n_257_issuu_/69
- Rojas, I. (2020). *La disponibilidad del cuerpo: Del análisis de texto a la interpretación escénica mediante la máscara neutra*. (Tesis de licenciatura. Facultad de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú). Recuperado de http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/16857/Rojas_Marimon_Disponibilidad_cuerpo_an%c3%a1lisis1.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX*. Bilbao: Artezblai SL
- Salvatierra, C. (2006). *La Escuela de Jacques Lecoq: Una pedagogía para la creación dramática*. (Tesis de doctorado. Facultad de Geografía e Historia, Universidad de

- Barcelona, Barcelona, España). Recuperado de:
https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/400762/CSC_TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Theatre Grottesco. (2019). *Experiencie Theatre Different in the City Different*. Recuperado de <https://www.theatergrottesco.org/> [Consulta: 15 de septiembre del 2020]
- Turner, V. (1969). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Nueva York: Adline Publishing
- SITI Company (2021). SITI about. Recuperado de <https://siti.org/about/> [Consulta: 15 de septiembre del 2020]
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica Teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Vernetta, M., Rodríguez, J., & Bedoya, J. (2007). La utilización del registro de los tiempos de intervención de las acciones motrices en la gimnasia acrobática. *Efdeportes*, 12(110), 1. <https://www.efdeportes.com/efd110/acciones-motrices-en-la-gimnasia-acrobatica.htm>
- Wright, K. C. (2014, 4 noviembre). *13 Innovative Physical Theater Companies*. Backstage. Recuperado de: <https://www.backstage.com/magazine/article/innovative-physical-theater-companies-10279/> [Consulta: 15 de septiembre de 2020]
- Zamorano F. (2008). *Una visión sobre el Teatro de Objetos* (Tesis de licenciatura. Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile). Recuperado de: http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2008/zamorano_f/sources/zamorano_f.pdf
- Zamura, N. (2020) *Construir una dramaturgia desde el movimiento, desde el objeto, a partir de la noción de cosidad de Ana Alvarado* (Tesis de bachillerato. Facultad de Artes Escénicas, Universidad de Cuenca, Cuenca, Ecuador). Recuperado de: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/34539>

ANEXOS

Anexo 1

Enlace de la escena de Gnosienne para el análisis integrado:

<https://drive.google.com/file/d/1-OdcEh-cc1qEcmu0MJ4DsOIM-aigJZf-/view?usp=sharing>



Anexo 2

Entrevista a Fernando Castro, Diego Sakuray y Eduardo Cardozo:

<https://drive.google.com/drive/folders/1SSau-nNWcBhllr-9yLqd3cqj19d9-Uwt?usp=sharing>



Anexo 3

Matrices de análisis:

Matriz 1: Análisis del esquema corporal

Personajes	Esquema corporal	Movimiento	Gesto	Representa
EL JOVEN	<p>Su esquema corporal varía en el transcurso de la obra. En el preámbulo del viaje tiene una postura erguida. Cuando inicia la travesía, le cuesta sostener su cuerpo con la fuerza de sus piernas, adopta una postura semejante a la de su maestro, es decir, primero se desplaza utilizando sus cuatro extremidades. Luego adopta una postura erguida y solo se desplaza con las piernas. Acción repetida en la que hace ondas con los brazos y piernas.</p>	<p>Diseño en el espacio suele ser en línea curvas y de trayectorias amplias. Flujo libre, ágil. Presenta intensidad fuerte y variada. Ritmo: tiende a ser rápido e inconstante.</p>	<p>Gestos que evocan curiosidad. Luego gestos valentía e independencia.</p>	<p>Representa la transición de un estado a otro</p>
EL MAESTRO	<p>La corporalidad de este personaje se caracteriza por tener una columna curvada, los brazos juntos al torso, con los codos siempre flexionados, y en la mayoría del tiempo las extremidades inferiores sin mucha apertura para su movilidad. Suele permanecer con las rodillas flexionadas.</p>	<p>Diseño: sus desplazamientos tienden a trazar líneas rectas entre puntos extremos del escenario. Flujo: Intensidad: no suele mostrar tensión en sus acciones y desplazamientos. Ritmo: constante, sostenido, no es veloz</p>	<p>Gestos que indican la acción de cazar, gestos de protección y de aleccionamiento.</p>	<p>Relación de protección y educación.</p>

Matriz 2: Análisis de la aplicación de la técnica acrobática

	Acción	Movimiento	Gestos	Representa
Individual	Aparición de otros seres.	Fli fla para el desplazamiento y para de manos.	De desplazamientos.	Personajes de anatomía diferentes.
	El joven se prepara la enfrentar al monstruo.	Salto de medio mortal	Confrontativo.	La valentía que asume el personaje.
Dúo	Cargar al joven cuando va aprendiendo a caminar	El maestro porta al joven desde la espalda y lo carga desde algunos brincos que el ágil hace.	Gesto de protección.	Representa la relación el sentido de responsabilidad del maestro y la dependencia del joven.
	La aparición de la joven mujer.	Doble altura, el papel cubre al portor.	Gestos de imponencia y superioridad.	Representa el primer encuentro del joven y la mujer.
	El joven y el maestro están sumergidos en el mar.	El portor tiene los pies en el centro del ágil y lo sostiene mientras que este hace el gesto de estar nadando.	Gesto que indica la acción de nadar, es lúdico, de cuidado y complicidad.	Representa la aventura en el mar y la ayuda que el maestro le sigue dando al joven.
	La aparición del monstruo que enfrenta al joven.	Una pareja hace doble altura, la ágil parada en los hombros del portor sostiene la cabeza de la serpiente gigante.	Gestos de superioridad, hostilidad y confrontación.	Representa el ataque del monstruo al joven, su reto más grande hasta ahora.
Colectivo	Una masa irregular es conformada por el papel sostenido por casi todos los actores.	Parada de cabeza. Luego recepción y movilidad del joven desde los pies del colectivo.	Gestos de asombro y confianza.	Representa integración del joven a la naturaleza.
	La gran masa irregular y en movimiento muestra un rostro.	El cuerpo del rostro es sostenido por uno o dos portores. No se logra distinguir por el papel.	Los gestos de la criatura representan repulsión y miedo.	Representa la carga negativa que también trae la naturaleza.

Matriz 3: Análisis de la manipulación del papel

Acción	Asociación	Gesto	Representa
Retazos de papel cubren los rostros de los personajes.	Forma de máscaras.	Deseo, exaltación, excitación	La máscara social que permite mostrar el deseo sexual.
El papel de al fondo es retirado.	Limita el espacio y el cambio de escena.	Evoca los paisajes, la naturaleza de este mundo.	Representa transición de una atmósfera a otra.
Cubren los cuerpos de cuatro actores.	Forma la anatomía de los personajes como montañas.	Solemnidad, divinidad.	Representa la divinidad de los seres de esta naturaleza.
Cubre al protagonista donde descansa el maestro.	Forma de cáscara o placenta y, a vez, como lugar de reposo.	Gestos de curiosidad que evocan la infancia.	Representa la vida, el nacimiento del sujeto protagonista de la historia.
Cuatro actores desde el suelo juntan los papeles que los cubren.	Forman un pozo o laguna.	El gesto del maestro indica la acción de cazar.	Demuestra los roles y actividades de este mundo.
El papel estirado y manipulado en ondulaciones se arrastran y se entrelazan.	Forma serpientes, grandes gusanos u otros animales rastreros.	Evoca diversidad, movimiento, irregularidad.	Representa la naturaleza del lugar.
El papel cubre una doble altura.	Forma el vestido de la mujer.	El gesto de la mujer expresa divinidad, la del joven contemplación.	Representa el primer encuentro y enamoramiento del joven por la mujer.
El papel cubre a la mujer y luego ella cubre al joven con esto.	Forma de manta y al mismo tiempo de su anatomía.	Gesto afectivo y de seducción.	Representa un cambio en la vida del personaje principal, un paso a la madurez.
Un par de personajes se desplazan por el escenario cubiertos por el papel, mostrando solo las piernas.	Forma de animales.	Evocan la naturaleza, irregularidad.	La relación entre los seres que habitan ahí.
Desde la parte de arriba el papel es manipulado con las manos, mientras que los pies forman parte del personaje de papel.	Hacen la forma de marionetas antropomórficas.	Evocan un ambiente lúdico de energía variantes.	Representan la diversidad de las criaturas del lugar.
El papel expandido es sacudido de manera sostenida y ondulante.	No tienen una forma regular, se mantiene en movimiento.	Evoca calma e irregularidad.	Representa el viento y las nubes.

La mujer le comparte el papel al joven y este interactúa con él, luego lo comparten.	No tiene una forma regular, se mantiene en movimiento.	Gesto lúdico y de afecto.	Representa la relación y vínculo afectivo entre el joven y la mujer.
Entra un personaje con el papel de forma en sus extremidades superiores y ataca al joven que está con la mujer.	Tiene la forma de grandes tenazas y látigos.	Gesto confrontativo y hostil.	Representa la desaprobación por parte del padre sobre la relación entre la mujer y el joven
El papel del suelo es sacudido por el maestro y las criaturas se alejan, a cambio, es arrugado hacia el centro, donde se encuentra el colectivo.	Forma una masa irregular y grande.	Gesto de divinidad y misterio.	Representa el llamado de la naturaleza hacia el joven para que se integre a él.
El papel es acomodado en el centro de tal manera que se muestra en el centro de un rostro que grita, una extremidad en cada esquina que se derrumba hasta que de ahí sale expulsado el joven.	No tiene forma definida, es una gran masa irregular que se mantiene en movimiento.	El gesto de la masa es repulsivo mientras que el del joven es de temor y confusión.	Representa un segundo nacimiento para el protagonista.
El papel es enrollado alrededor de una criatura.	El papel forma parte del cuerpo de una criatura, como una cola o un gran capullo.	La criatura muestra gestos de abatimiento.	Representa el dolor de los ciclos de la vida.
El papel es enrollado desde las cabezas de dos actores que se encuentran distanciados, una se desenlaza y el papel queda es comprimido y sostenido por el actor que se mantuvo en pie.	Primero no tiene una forma exacta, luego toma forma de un bulto pequeño, como un bebé.	La unión de la pareja demuestra pasión, mientras que la separación tristeza y dolor, luego se produce el gesto que indica la acción de cargar a un bebé.	Representa la pérdida de un ser querido y la nostalgia de sus recuerdos en el presente.
El papel que ocupa todo el espacio escénico se va retirando hasta que deja en el centro al maestro echado.	Forma de una gran manta.	No demuestra un gesto definido.	Representan transición de una escena a otra.
El colectivo acomoda estira el papel en	Forma de olas.	Evoca el juego.	Representa el mar y la aventura.

todo el espacio, lo va ondeando.			
Cuatro actores tienen cada uno un papel, como se vieron en un comienzo lo tiene estirado mientras se mueven al ritmo de la música.	Forman cuatro bloques rectangulares y luego cuatro montañas con cabeza.	Evocan armonía calidez.	Representan la abstracción del personaje y la divinidad de la naturaleza.
El colectivo carga el gran papel que se encuentra enrollado y ataca al protagonista.	Hacen la forma de una serpiente gigante.	Muestra gestos de superioridad y agresividad.	Representan el reto más grande hasta el momento que el joven debe afrontar solo.
El papel aún con forma de la serpiente gigante es acomodado por el héroe delante de él.	La forma del cadáver monstruo limita la forma de una balsa.	El gesto del joven indica la acción de remar. La escena evoca la victoria y el viaje.	Representa la continuidad del viaje, la intención de seguir haciéndose cargo de su destino.
Los retazos de con manipulados como marionetas tradicionales, los actores hacen que bailen cumbia.	Tienen forma de calaveras.	Evocan fiesta y alegría.	Representa la celebración a la muerte.

Matriz 4: Análisis de la incidencia en los terrenos geodramáticos

Asociación a los terrenos geodramáticos				
Melodrama	Tragedia	Bufones	Clown	Comedia de'll arte
La escena de la unión y separación de la pareja que luego se transforma en un bebé, en la visión del protagonista.	Relación entre el protagonista y los demás seres que componen el espacio como la relación entre el héroe y el coro.	La escena de ante sala, cuando se encuentran a los personajes con los rostros cubiertos buscando afecto físico en otros, la expresión desmesurada de los encuentros se puede ubicar en el terreno de los bufones porque demuestran.	La dinámica entre el maestro y el joven en la introducción de los personajes se puede distinguir en este terreno por el estatus en esta relación y los momentos de comicidad cuando el aprendiz imita a su mentor.	No hay una referencia específica o que se asemeje a las estructuras de los personajes de esta corriente teatral.
Momentos de carga dramática y conmovedoras como la escena de la muerte del maestro que se sostiene por la mirada del protagonista.	Relación de la disposición del espacio con la situación, en los momentos de mayor carga dramática la escena suele desarrollarse con el colectivo ocupando el medio, para las transiciones.	En el momento en el que la masa expulsa al protagonista simulando un parto representa gestos de repulsión.	La secuencia entre el joven y la personificación de su pasado y futuro que incluye gags cómicos en una situación de juego y trampa.	