

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Un cuerpo posible: reflexiones en torno al vínculo entre la danza y el teatro

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA OBTENER EL GRADO DE BACHILLER EN ARTES ESCÉNICAS CON MENCIÓN EN DANZA

AUTOR

Perez Flores, Lorenzo Andre

ASESORA

Lastres Dammert, Pamela Maria

2019

Resumen

En este artículo propone una aproximación teórico-reflexiva que desarrolla el concepto “cuerpo posible” como el espacio que le permite al intérprete desprenderse de las categorías durante el proceso creativo para aprovechar la virtud del cuerpo en todas sus posibilidades, esto sugiere otro tipo de vínculo entre la danza y el teatro, tal que el artista escénico (actores, actrices, bailarinas y bailarines) tenga la posibilidad de utilizar sus herramientas técnicas desde el concepto “el cuerpo posible” para poder conseguir una mayor dimensión de recursos técnicas en sus procesos creativos, que le permita comunicar lo ideado por el intérprete. La importancia de este artículo se encuentra en su valor deontológico centrado en el sentido de responsabilidad que tiene el artista-intérprete en relación a su capacidad de comunicación. El eje central de la construcción de esta nueva perspectiva se encuentra en el concepto de la liminalidad propuesto por Van Gennep, el cual es el vínculo que propongo entre la danza y el teatro como un estado simultáneo de estar y no estar en las disciplinas donde las herramientas -la voz, el movimiento, el gesto, etc.- y los objetivos -los principios de la representación o el estudio detallado de la dinámica de movimiento- se encuentran en un flujo constante y se confunden o matizan entre ellas. De este modo, este trabajo responde a la siguiente pregunta: ¿de qué manera se construye el concepto “un cuerpo posible” a través del vínculo entre la danza y el teatro?

Palabras claves:

Cuerpo posible, danza, teatro, proceso creativo, cuerpo, voz, movimiento, liminalidad.

ÍNDICE

Resumen	2
INTRODUCCIÓN.....	4
Un nuevo vínculo.....	5
¿Cuál es el elemento que permite que estas dos disciplinas coexistan?	7
La liminalidad entre la danza y el teatro.....	9
CONCLUSIONES: un cuerpo posible	11
BIBLIOGRAFÍA.....	12



INTRODUCCIÓN

[...] sobre el cuerpo, se encuentra la huella de los sucesos pasados, de él nacen los deseos, los desfallecimientos y los errores [...].

(Foucault, 1987, p.15)

El cuerpo tiene un gran potencial anatómico, biológico, emocional, sensorial y vivencial; todos somos cuerpo y existimos en base al reconocimiento de este; si no pudiésemos reconocer la materialidad de nuestro cuerpo, entonces, no podríamos aseverar que existimos. El cuerpo es tan potente que podemos reconocer su existencia gracias a los sentidos que este nos otorga, el cuerpo existe gracias a su propia virtud.

Este ensayo surge como la primera parte de una investigación más profunda en la que se ha vuelto necesario construir el concepto “un cuerpo posible”. Se plantea la elaboración de este concepto como un término que colabore con la investigación desde la práctica del vínculo entre la danza y el teatro desde un lugar que aún no ha sido tomado en cuenta. Para esto se explicará dónde radica la importancia de este ensayo; en segundo lugar, se recorrerá brevemente cuáles han sido las propuestas de aproximación entre estas dos disciplinas; después se planteará un elemento en común entre estas dos disciplinas que permita vincularlas; luego se expondrá la forma en la que se propone el vínculo y finalmente se definirá el concepto del cuerpo posible.

La importancia de este ensayo radica en su aspecto deontológico; nuestro valor como artistas-intérpretes se encuentra en nuestra capacidad de comunicación, más allá del objetivo de nuestra propuesta. Desde que nuestro trabajo entra en relación con alguien más, ya estamos comunicando: “El cuerpo es una forma antropológica y política, una mezcla de emociones, pensamientos y de condiciones de inteligibilidad. El cuerpo no puede considerarse sin su dimensión afectiva y pasional, pero tampoco es posible considerarlo sin su configuración simbólica, estética y política” (Castañeda, 2011, p.2). No nos podemos escapar de los símbolos, códigos, lenguaje y contexto en el que estamos circunscritos.

Tanto actores como bailarines trabajamos con el cuerpo, se profundizará sobre este punto más adelante, lo que nos dota de un sentido de responsabilidad en cuanto a lo

que estamos comunicando con nuestro trabajo; por lo tanto, debemos tener en consideración el tipo de reacción que generará nuestra creación al ser expuesta. El arte no lo creamos para que nadie lo vea, no cuenta como arte la “performance” que hacemos como terapia para poder expresar lo que sentimos -si es que lo hacemos en nuestro cuarto sin que nadie nos vea-; pero desde el momento que decidimos que exista un solo espectador, entonces somos responsables de lo que vayamos a exponer.

Considerando este sentido de responsabilidad del intérprete es que este ensayo pretende ofrecerle al artista escénico (actores, actrices, bailarinas y bailarines) un nuevo lugar donde tenga la posibilidad de utilizar sus herramientas técnicas desde el concepto “el cuerpo posible” para poder conseguir una mayor dimensión de posibilidades en sus procesos creativos que le permita comunicar lo que desee.

De este modo, este trabajo tiene como objetivo responder a la siguiente pregunta: ¿de qué manera se construye el concepto “un cuerpo posible” a través del vínculo entre la danza y el teatro? Propongo una aproximación teórico-reflexiva para desarrollar el concepto “cuerpo posible” como un espacio en donde el vínculo entre la danza y el teatro se materializa.

Un nuevo vínculo

La danza y el teatro son expresiones artísticas con una vasta historia, se podría decir que aparecieron juntas porque ambas señalan su origen en la búsqueda por expresar todas las necesidades vitales del ser humano; a través de los rituales como menciona Luis Chesney Lawrence (2008) y Judith Artiaga de Vivar Gurumeta (2017). El teatro le atribuye su aparición a los rituales por medio de la representación (Luis Chesney Lawrence, 2008); mientras que la danza le atribuye su aparición a los rituales por medio de la utilización del cuerpo para generar un movimiento que exprese (Vivar Gurumeta, 2017). Si ambas artes tuvieron su origen prácticamente en el mismo punto, ¿por qué se distanciaron tanto? Con el paso del tiempo han buscado vincularse nuevamente, pero la relación que han conseguido no es, por ejemplo, como la que tuvo la música con la danza.

"La danza y la música a lo largo de los años se volvieron fundamentales para la vida social y espiritual" (Vivar Gurumeta, 2017, p.7); esta forma de relacionarse provocó que se mimetizaran entre ellas y no se piense a una sin la otra; el vínculo entre estas dos

se ha perfeccionado en el tiempo y, aunque cada una se desarrolló independientemente, siempre han mantenido el vínculo en ese proceso desde que los egipcios las hacían coexistir en un mismo status al ser consideradas disciplinas sagradas (Vivar Gurumeta, 2017), hasta la actualidad donde existe danza "sin música". Sin embargo, como sostiene Eleonora Coloma Casula (2017), incluso ahí la danza responde a una musicalidad del entorno o del propio ser, porque la danza y la música comparten elementos como el ritmo y el compás.

Su relación es tan cercana que incluso se puede encontrar semejanzas al buscar en la RAE donde bailar significa ejecutar movimientos acompasados con el cuerpo, y extremidades; además, danzar significa mover el cuerpo y las extremidades con ritmo siguiendo el compás de una pieza musical; mientras que la música es descrita en su primera acepción como el arte de combinar los sonidos en una secuencia temporal atendiendo a las leyes de la armonía, la melodía y el ritmo. Al revisar las acepciones de estos tres términos, podemos reconocer lo que Eleonora Coloma Casula (2017) asevera en cuanto que la música y la danza tienen elementos comunes que los conectan sin necesidad de que la otra disciplina la esté acompañando en su desarrollo.

El vínculo entre estas dos disciplinas tiene como antecedentes a la comedia del arte y el ballet, ambas en el siglo XV en Italia y Francia, respectivamente, como apunta Sebastián del Toro Ruiz (2008). Es en el periodo de las vanguardias donde la multidisciplinariedad y todos los vínculos entre las artes cobraron gran fuerza e interés; por lo tanto, la danza como el teatro también han generado intercambios de información; ambos se han detenido a mirar de reojo qué es lo que está haciendo la otra disciplina. Este vínculo fue trabajado por quienes ahora son nuestros referentes del teatro y la danza como Meyerhold con su aporte de la biomecánica teatral, Grotowski con el training actoral del Objective Drama Program, Peter Brook con el espacio vacío, Barba con sus propuestas del Odin Theatre, Mary Wigman con la danza expresionista alemana, Pina Bausch con el Tanztheater, Lloyd Newson con sus propuestas del DV8, Kurt Joss, entre otros. Estos coreógrafos y directores provocaron que aparezcan términos como teatro físico, danza expresionista, danza-teatro, teatro-danza, teatro no verbal, teatro de objetos, etc.

Actualmente se siguen haciendo estudios buscando el desarrollo de las artes a partir de generar un vínculo entre ellas como en el estudio de Mauricio Flores Raigoza (2011) que propone trasladar elementos cómicos de la improvisación teatral y de la

comedia del arte a la danza en favor a que esta sea más popular y genere una mayor cantidad de público.

También tenemos a Lina Gabriela Reinoso Bueno (2013) que propone una forma de resignificar el movimiento cotidiano para ampliar las herramientas creativas en la danza o Beatriz Elena Noreña Agudelo (2013) que busca un vínculo entre la danza y el teatro que permita generar una propuesta metodológica en aras de formar individuos activos socialmente. Asimismo, Valeria Lisseth Román Rodríguez (2018) propone desarrollar la presencia escénica de los actores, a partir de un training actoral basado en la técnica Graham.

Todos los que buscaron un vínculo entre estas artes tienen en común que utilizaron alguna de las herramientas o características técnicas de la otra disciplina como aporte en la transformación o el desarrollo de su especialidad. Este tipo de aproximación provoca que las herramientas no sean estudiadas con la rigurosidad y especialización con las que se desarrollan en su “disciplina madre”; esto provoca que se pierdan las cualidades que la técnica exige como consecuencia de ingresar en una disciplina que no la domina y que se ponga en riesgo el sentido de responsabilidad del intérprete.

Propongo la búsqueda de un vínculo parecido al que tiene la danza con la música, un espacio donde alguno de los elementos esté tan interiorizado que por el hecho de usarlos ambas disciplinas se permitan coexistir sin pretender ser una fusión.

¿Cuál es el elemento que permite que estas dos disciplinas coexistan?

La forma en la que se hace danza ha cambiado en el tiempo y eso se puede leer en el trabajo de Judith Urtiaga de Vivar Gurumeta (2017) -ha cambiado en los lugares en los que se ejecuta, ha ganado elementos de otras artes, ha variado la forma en la que se crea; pero hay un par de cosas en las que no ha cambiado. La primera es en lo que busca el bailarín o bailarina al formarse, se dedican a entender los principios y dinámicas con las que se organiza su cuerpo. Valeria Lisseth Román Rodríguez (2018) señala que la danza es un estudio detallado del cuerpo en movimiento. La segunda es consecuencia de la primera; el movimiento del cuerpo es la clave de la existencia de este arte, porque “cualquier forma de movimiento es danza” (Martha Graham, 1971, p.15).

El teatro también ha mutado mucho, pero al igual que la danza la actuación no ha cambiado en cuanto a lo que busca el actor al formarse, el actor se dedica a entender los principios de la representación y el manejo del texto hablado, como menciona Karina Mauro (2015). La forma de transmitir esos principios es a través del cuerpo, como afirma Delgado-Vico (2013) cuando pone en relación a la danza con el teatro; él menciona que ambos combinan una serie de movimientos codificados que permiten a actores y bailarines crear obras multifacéticas para convertir su instrumento de trabajo (el cuerpo) en algo reflexivo.

Se desprende del párrafo anterior que el cuerpo se presenta como un vínculo concreto entre estas dos disciplinas. El cuerpo siempre ha sido motivo de curiosidad para el ser humano, por eso Paula Arranz Raso (2016) hace una revisión histórica sobre cómo la percepción y la importancia del cuerpo ha mutado en el arte occidental. En este compendio se observa que los estudios y las aproximaciones hacia el cuerpo son diversos. Dentro de las múltiples aproximaciones me interesa mencionar la de Gómez y Sastre (2004) en *Concepciones del cuerpo en la filosofía francesa contemporánea*, en la que señalan que el cuerpo es el espacio donde la existencia humana adquiere una dimensión espacio-temporal y a su vez es el que nos permite vincularnos de una forma activa a la naturaleza y al proceso de la vida.

-Según Sastre entendemos que el cuerpo es capaz de generar vínculos muy fuertes lo que me lleva a pensar en la potencia de la danza y el teatro, como dice Ivelic en relación al acto escénico: "... es un aparecer y una revelación de sentimientos humanos que no son vividos, sino transfigurados y simbolizados por el cuerpo en el acto" (2007, p.27).

El cuerpo en el acto involucra gesto, voz y movimiento; esto ya ha sido entendido por muchos nuevos intérpretes, autores y autoras que vienen de ambas disciplinas como Alfonso de Toro (2004) y Ixiar Rozas (2015); ambos escriben sobre la importancia de la voz y del movimiento en las disciplinas de las que provienen. Pero esta, más que ser una propuesta de apropiación de técnica o herramientas, es una propuesta para poner en cuestión los paradigmas, categorías, estructuras.

La liminalidad entre la danza y el teatro

Se propone utilizar el término de liminalidad que fue propuesto por Arnold Van Gennep (1960) en su libro *Los ritos de paso* en el que escribió sobre las categorías que dichos rituales tenían y reconoció una categoría a la que nombró ritos de margen que eran más desarrollados en el embarazo, el noviazgo, la iniciación, etc. A esta categoría le otorgó la característica de ser una etapa liminal. Esta etapa sucede cuando el ritual se encuentra en pleno proceso, es aquel momento antes del límite que existe entre las cosas; para tener una experiencia liminal se tiene que entrar a un estado simultáneo de estar y no estar.

Pongo en relación la liminalidad de Van Gennep con el vínculo que quiero proponer entre la danza y el teatro como un estado simultáneo de estar y no estar en las disciplinas donde las herramientas -la voz, el movimiento, el gesto, etc.- y los objetivos -los principios de la representación o el estudio detallado de la dinámica de movimiento- se encuentran en un flujo constante y se confunden o matizan entre ellas como los colores de un atardecer donde el azul, amarillo, rojo y naranja están en una especie de degradado y entrelazado, en el que no se puede nombrar con certeza qué colores son.

Para especificar el lugar que propongo utilizaré como referencia a Víctor Turner (1988) en *Liminalidad y communitas*; en este texto el autor profundiza en la propuesta de Van Gennep y demuestra que todos estos ritos de paso se caracterizan por tres fases siendo la segunda un periodo “liminal” intermedio. Turner (1988) señala: “a los entes liminales no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial” (p.102). Esto quiere decir que no se sabe en qué posición se encuentra el sujeto; porque está en plena transición y los atributos de las personas liminales son ambiguos, ya que estas personas escapan del sistema de categorías. El individuo ha perdido su status anterior y aún no ha conseguido el siguiente.

Esta pormenorización de Turner sobre la liminalidad me ayuda a plantear la idea de pensar la danza y el teatro desde un ritual de margen o un periodo liminal en el que nos liberemos de las categorizaciones, debido a que nos encontramos en un periodo de multidisciplinariedad donde es muy difícil detectar los límites entre ambas disciplinas. Esta propuesta consiste en dejar de pensar en categorías; además, va acompañada de darle un énfasis al valor del cuerpo, debido a que este es un elemento compartido por estas

disciplinas. Estas disciplinas no serían posibles si no se trabajara sobre el potencial del cuerpo, porque se pondría en riesgo el sentido de responsabilidad del o de la intérprete.

El lugar en el que posiciono al cuerpo se debe a que las herramientas técnicas con las que trabaja un actor o un bailarín, como se mencionó previamente, son netamente corporales. Pero este discurso va más allá de la técnica y el nivel que se alcance en entender principios de movimiento, la particularización de la voz o el trabajo del gesto. Cuando se propone que nos alejemos de las categorías quiere decir que nos alejamos de una filosofía de creación, porque la categoría es la que condiciona el punto de partida creativo. Cada disciplina trae consigo sus propias consignas de creación.

Este punto lo detallo desde mi experiencia como actor y bailarín, durante la preparación actoral occidental las máximas para la creación son entender los principios de la representación y la comprensión de la “acción” (el qué y el para qué) que va ligado al objetivo que todo intérprete debe buscar en escena. Esta forma de crear provoca una limitación en el proceso creativo, porque se escapan otras posibilidades de relaciones o de estar en escena. Esta creación tiende a ser en una primera fase mucho más pensada y siempre sujeta a las circunstancias que se establecieron en el contexto imaginario, orientando todas las exploraciones en este único sentido donde el intérprete está constantemente presionando para conseguir su objetivo del otro o de una situación específica.

Karina Mariel Mauro (2010) profundiza sobre este tema en su artículo titulado *La concepción del cuerpo en la actuación entendida como “interpretación”* donde menciona que la actuación obedece tanto a la representación como a la interpretación. Desde mi perspectiva, esto le quita al intérprete la posibilidad de ser él o ella misma y constantemente va a jugar con la posibilidad de crear situaciones, características que de cierta forma la enajenan. No critico la virtud de estos principios, porque lo que reprime las posibilidades de un proceso creativo en esta disciplina se podría transformar en una gran virtud para la danza.

Lo mismo sucede con la danza: ella crea desde el movimiento, desde la relación con el espacio, desde el entendimiento de fuerzas físicas en el cuerpo, desde la biomecánica, desde lo sensorial y desde un lugar más cercano a un yo; todo esto puede ser considerado una virtud, pero también reduce las posibilidades de exploración, no

permite la enajenación, la representación o a veces la claridad de tener un objetivo en escena.

Lo que se propone es dejar de lado los puntos de partida para la creación, por lo menos los puntos de partida desde la concepción de la creación de ambas disciplinas. El intérprete debe entrar “limpio” al espacio creativo, debe poder tener la posibilidad de crear desde cualquier principio, desde cualquier estímulo e impulso que surja en el proceso; sea que parta de un tema, una premisa, una sensación o de la nada (si es que esto es posible). El cuerpo del intérprete no debe estar limitado a una sola técnica o disciplina, este debe tener libertad para poder comunicar lo que desee usando las herramientas o estrategias que quiera. Debe tener un cuerpo entrenado para múltiples posibilidades.

Debe existir un “cuerpo posible” para el intérprete, un espacio que provoque una liminalidad entre la danza y el teatro durante el proceso creativo. Esto como consecuencia que el intérprete se encuentre entrenado en todas las formas que tiene el cuerpo para manifestarse, desde lo emocional hasta lo sensorial, desde la voz hasta el movimiento entendido por mecánicas o por la acción.

CONCLUSIONES: un cuerpo posible

En este ensayo, se ha establecido que los artistas/intérpretes tenemos un compromiso social en relación a hacernos responsables o cargo de lo que comunicamos en nuestras propuestas escénicas, debido a que somos profesionales que trabajan con el cuerpo y este por ser parte de un contexto ya tiene carga política, simbólica, sensitiva, estética, etc. Es por este motivo que debemos centrarnos en lo que nuestros cuerpos pueden hacer en un proceso creativo como principal elemento en el desarrollo de nuestras artes.

Desde esta perspectiva, en la que el cuerpo tiene mucho valor en nuestras disciplinas, es que se toma el concepto de la liminalidad entendido como las fases de transición, donde el sujeto se encuentra en un estado ambiguo en el que no pertenece a una categoría concreta, sino que se encuentra entre lo uno y lo otro, entre el aquí o el allá. Según esto no se busca apropiarse de los elementos de otra disciplina para mejorar, potenciar o mutar la propia: más bien, se busca trabajar desde el cuerpo para no limitar al

intérprete en su proceso creativo y así alcanzar su máximo potencial para lograr su sentido de responsabilidad.

De esta forma podemos entender que “el cuerpo posible” es el espacio que le permite al intérprete desprenderse de las categorías durante el proceso creativo para aprovechar la virtud del cuerpo en todas sus posibilidades.



BIBLIOGRAFÍA

Albarracín, P. C; Bustos, R. M. (2018). *Memoria dancística: Sistematización de las experiencias de los profesionales partícipes de las prácticas dancísticas tradicionales de los municipios de Cundimarca*. Colombia: Universidad de la Salle.

- Berthold, M. (1974). *Historia social del teatro*. Madrid: Guadarrama
- Chesney, L. L. (2008). *La teoría ritual del teatro*. Venezuela: Universidad central de Venezuela.
- Dubatti, J. (2015). *Teatro-matriz y teatro liminal: La liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires
- Fons, S. M. (2012). *La interpretación grotesca en el teatro-danza: Marta Carrasco*. 177-197
- Gómez, A. J; Sastre, C. A. (2008) En torno al concepto del cuerpo desde ángulos pensadores occidentales. 118-131
- Gómez, G. J.; Sastre, C. A. (2004). *Concepciones del cuerpo en la filosofía francesa contemporánea*.
- Grumann, S. A. (2008). *Estética de la "danzalidad" o el giro corporal de la "teatralidad"*. Chile: pontificia universidad católica de Chile
- Insunza, F. I. (2017). *Presencia, liminalidad y apertura para una relación teatro documento*. Chile: Universidad de Chile.
- Ivelic, R. (2017). El lenguaje de la danza *Aisthesis* (43), 27-33. Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Kosme, M. B. (2015). Ensayos sobre danza. *Kobie* (serie bellas artes) Bilbao. 58-196.
- Labatte, B. (setiembre del 2006). Teatro-danza los pensamientos y las practicas. *Cuadernos de Picadero* (10). Instituto nacional de teatro, Buenos aires, Argentina.
- Lynton, S. A. (2006). *Crear con el movimiento: La danza como proceso de investigación*. México: Instituto nacional de bellas artes.
- Mauro, K. M. (2010). La concepción del cuerpo en la Actuación entendida como "interpretación". *Revista latinoamericana de estudios sobre el cuerpos, emociones y sociedad* (4). Universidad naciona de Buenos Aires, Buenos aires, Argentina.

- Mujica, S. V. (2012). *La emergencia del cuerpo en la danza contemporánea. Pensar la danza desde el cuerpo y el cuerpo desde la danza*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Noreña, A. B; Toro, R. S (2013). *La danza-teatro en la escuela*. Colombia: Universidad de San buena aventura.
- Paz, B. M; Vicente, P. M. (2017) . *Arte, individuo y sociedad (1)* 71-87.
doi:10.52097ARIS.51727
- Reinoso, B. L. (2013). *Danza teatro: Rescatar el movimiento cotidiana re-significado y llevado a escena*. Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Urtiaga, V. J. (2017). *Evolución de la danza y su lugar de representación a lo largo de la historia*. Universidad Alfonso X el sabio. Madrid, España
- Turner, V. W. (1988). *El proceso ritual, estructura y antiestructura*. Madrid, España. Taurus.
- Van Gennep, A. (1969). *Los ritos de paso*. Madrid, España. Alianza editorial.