

que oculta su esfuerzo y la resistencia de los mismos al público, sino todo lo contrario. Para Phia, que comenzó su vida artística como Phillip Menard y cuyo recorrido sobre el escenario colaboró a entender a su propia identidad también como una construcción mudable y performativa, nuestro entorno y nuestras identidades están en perpetuo cambio. Su obra es testimonio vivo de ello, de cómo el control total de aquello que nos circunda es una ilusión con la que la artista batalla en cada representación. Finalmente, es un claro ejemplo de cómo el circo contemporáneo funda su discurso en la intensidad del cuerpo del artista que redefine el mundo que habita.

#### Referencias bibliográficas

- Danto, A. (1995). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. s.l Editorial: Paidós Transiciones.
- Jacob, P. (2002). *Le Cirque. Du théâtreéquestre aux artes de la piste*. Bologne: Ed. Larousse.
- Liotard, J. (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona: Ed. Gedisa.
- Mauclair, D. (2003). *Historia del circo. Viaje extraordinario alrededor del mundo*. Lleida, Editorial Milenio.
- Ricardes, G y Cruz, A. (2014). *Circo Expandido. Una mirada del arte circense del siglo XXI* desde la perspectiva del Festival Internacional de Circo de Buenos Aires, Buenos Aires, Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Zuzulich, J. (2012). *Performance. La violencia del gesto*. Buenos Aires: Ed. del Instituto Universitario Nacional del Arte.

**Abstract:** The circus arts considered as popular art and its young academic history. His aesthetic tours to get to the Contemporary Circus and performance. The new artistic rules, production, circulation and reception of works that correspond to contemporary art.

**Keywords:** Contemporary circus - Vanguardias - popular art - postmodernity - performance

**Resumo:** As artes circenses conceituadas como arte popular e sua jovem história acadêmica. Seus percursos estéticos até chegar, ao Circo Contemporâneo e a performance. As novas regras artísticas, de produção, circulação e recepção das obras que se correspondem com a arte contemporânea.

**Palavras chave:** Circo contemporâneo – Vanguardias - arte popular – posmodernidade - performance

(\*) **Antonela Scattolini**. Actriz

## El entrenamiento corporal del actor. Acerca de la percepción del cuerpo y sus posibilidades. Vínculos entre docencia teatral y puesta en escena

Fecha de recepción: julio 2018  
Fecha de aceptación: septiembre 2018  
Versión final: noviembre 2018

Nuria Schneller (\*)

**Resumen:** El presente trabajo intenta brindar una mirada sobre generalidades implícitas del trabajo corporal actoral tomando como referencia los siguientes ejes: la acción y relevancia de su carácter estético, la desnaturalización de los modos del entrenamiento corporal en teatro, la forma como contenido y el teatro como productor de sentidos.

**Palabras clave:** Entrenamiento – cuerpo – mimo – desnaturalizar – acción – significar – forma – teatro – docencia – escena.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 74]

“Todas esas utopías por las cuales esquivaba mi cuerpo, simplemente tenían su modelo y su punto primero de aplicación, tenían su lugar de origen en mi propio cuerpo” (Foucault, 1966, p.2)

#### Introducción

El cuerpo, tal como puede entenderse en nuestro lenguaje cotidiano, es objeto de trabajo y estudio desde ópticas tan diversas como el marketing, la bioquímica, la antropología, el teatro. Teniendo en cuenta la inminente complejidad alrededor de la cual nuestra sociedad conceptualiza el cuerpo, entiendo que es imprescindible

preguntar y relativizar los modos en que se enfoca el trabajo corporal escénico.

El recorte teórico que hago, es sin duda acotado en relación a las múltiples referencias que podrían hacerse, pero a pesar de ello considero que tener al menos la noción de un amplio panorama como punto de partida para indagar sobre las posibles concepciones del cuerpo, es un primer punto aclarador de acuerdo a la orientación que deseo compartir.

Fundamento este trabajo en una inquietud que surge en relación a mi formación particularmente en la (EAM) Escuela argentina de mimo, expresión y comunicación cor-

poral de Angel Elizondo (de la que egrese y fui docente diez años) y los estudios que, aunque con interrupciones, realizo desde el 2003 en Ciencias de la Antropología (UBA). De este contacto con la teoría social, hago mención de la idea de la desnaturalización que considero puede brindar un eje adecuado para replantear algunas formas implícitas de concebir la relación del cuerpo/palabra y cuerpo/acción en la puesta en escena teatral. La diferencia entre lo normal y lo natural nos invita a relativizar comportamientos (por ejemplo) que cotidianamente admitimos como naturales, y desconociendo su constitución histórico/cultural. Es decir, al naturalizar asumimos un comportamiento como único posible, en vez de dilucidar la incidencia del contexto. Al desnaturalizar un comportamiento o una situación podemos preguntarnos ¿de qué otra forma podría ser? Con este puntapé direcciono la inquietud llevada al plano teatral para problematizar la acción escénica.

Para el antropólogo Víctor Turner, la hechura de los actos, su carácter estético (ligado a lo sensorial) es un componente que construye sentido. Se pregunta sobre el vínculo entre lo que se dice y lo que se hace y brinda un innovador enfoque en los estudios sociales: para comprender qué ocurre, se vuelve necesario analizar el cómo de una situación; podría decir que aspectos que pueden parecer accesorios, son sin embargo constitutivos y definitorios de la misma. Desde ya no intento hacer una exposición de los estudios de Turner, sino ayudar a crear un marco que identifique en el contexto teatral la relevancia que tienen las acciones en la expresión escénica. En relación a mi formación artística, menciono a E. Decroux cuyos esfuerzos estuvieron destinados al estudio de las formas corporales en tanto diferenció la acción de la emoción. Para Decroux la forma del cuerpo, el dibujo mismo implica contenido. Siguiendo esta línea también menciono a un maestro argentino, discípulo de Decroux, Ángel Elizondo que además de profundizar en las distintas formas de significar el cuerpo, definió tres conceptos nodales en el terreno del trabajo corporal teatral: acción, movimiento y gesto.

### Acción y teatro

El trabajo sobre la acción puede cumplir distintas funciones en una escena, una de las cuales es usualmente de las más utilizadas, que es la de pensar la acción con una función complementaria de la palabra. Por ejemplo un personaje pone la mesa en una conversación familiar. En otro extremo, el desarrollo de la acción indaga en elementos abstractos y exploratorios, generalmente bordeando la danza. Es muy posible que en cualquier obra podamos encontrar una escena que gire en torno a la acción por ejemplo en una persecución o tal vez en un abrazo. Es, sin embargo mucho más difícil que una obra entera se desarrolle con el lenguaje de la acción, y es probable que si se desarrolla la acción, disminuya el texto; y si conviven acción y palabra es probable que se pierda el hilo dramático. Considero que la técnica de la acción brinda una base para amplificar o matizar las maneras de articular significados desde la vos, el texto, la imagen, la puesta en escena. Para Decroux el teatro es una preparación para llegar al mimo (teatro de la acción)

La idea de acción y la del modo, nos llegan al mismo tiempo: por la misma voz, por la misma vía. ¿No es maravilloso? El texto por si solo es incapaz de realizar tal proeza porque procede por sucesión... Cada frase es una encrucijada. (Decroux, 1963, p. 98).

En el desarrollo de este fragmento Decroux ejemplifica como el cuerpo completaría la intencionalidad del texto, aquello que está implícito y redimensiona el texto quebrando su linealidad.

Es decir que dar por descontado que a cierto texto corresponde tal corporalidad, nos desvía de potenciales formas expresivas tales como el desarrollo de un arte de la acción así como un teatro de texto, cuyo trabajo corporal con la acción no intervenga necesariamente para cambiar su estilo sino, justamente para reforzarlo.

Quedaría una última aclaración relacionada a un resquemor corriente en que el arte de la acción tiene una propuesta esquemática, poco arriesgada, frecuentemente asociada con lo naif. El mimo como arte de la acción brinda herramientas que están muy alejadas de lo que habitualmente entendemos como mimo y como acción. Lo que en todo caso reúne el mimo es el concepto de enriquecer al cuerpo actor; y desde este punto de vista, potencialmente crear un teatro de acción, que prescinde de vestuario, escenografía y texto. Es decir que si desde la acción misma se puede crear, ser y hacer, el cuerpo mismo nuclea el hecho teatral y el resto sería accesorio y nunca imprescindible (Decroux, 1963). El *Odin teatret* de Eugenio Barba realizó una serie de videos pedagógicos en que presentan la técnica de mimo corporal de Etienne Decroux a través de ejercicios realizados por Yves Lebreton y en los que basaron gran parte de su elaboración del Teatro pobre. Me remito a esta breve contextualización a pesar de querer transmitir una idea que no es completamente afín con las enseñanzas de Decroux, aunque se enmarcan en su línea de trabajo, la cual desarrolla el trabajo corporal del actor. Es decir existe potencialmente un arte silencioso que, sin ser danza puede expresarse corporalmente y plantear distintos niveles de comunicación. Aquí me interesa detenerme, ya que entiendo que las expresiones escénicas suelen polarizarse en estilos abstractos, más cercanos a la danza, o formas de la pantomima clásica. He aquí mi preocupación fundamentalmente por la manera en que entiendo el teatro.

Creo que solamente el concepto de la acción con sus múltiples posibilidades intrínsecas irrumpe el panorama del entrenamiento corporal del actor. En el esquema de la historia de mimo, expresión y comunicación corporal escrito por Ángel Elizondo para los alumnos de su escuela la acción se define como "un movimiento que tiene un objetivo". Se trata de una formación que objetiva posibilidades de enriquecer acciones tan simples y cotidianas como caminar, dejar un vaso, mirar algo. Generalmente las técnicas las adquirimos porque suponen una cierta destreza: así nos resulta lógico elongar para levantar alto una pierna, trabajar la musculatura de los brazos para hacer acrobacia de piso, aprender armonía para tocar un instrumento musical, solo a modo de ejemplos. La acción parece tener que demostrar que potencialmente puede ser artística en si misma: expresiva

y estética y también que puede ser un aporte fundamental para cualquier arte escénica aunque principalmente creo que debería alentarse su relación con el teatro. El trabajo corporal de los actores suele ligarse en el proceso de formación, a lo emocional (desarrollado en distintas corrientes de expresión corporal) o a lo experimental (la investigación, fusión, aproximación a lenguajes de la danza, las artes plásticas, audiovisuales, sonoras etc.). Y suele ocurrir que la referencia a acciones cotidianas se realice desde la alusión a lo gestual: movimientos con una significación verbal.

A mi parecer, por omisión estamos desconociendo entonces, los aspectos creativos (aunque mínimos) de la vida cotidiana. O, en todo caso, este queda librado a la experiencia sensible de un actor o director. El reconocimiento de esta capacidad particular de expresión queda relegada al plano de la subjetividad. Habiendo conocido el trabajo realizado en la (EAM) me resulta necesario insistir en que el trabajo artístico sobre la acción vislumbra un enorme abanico de matices que considero tan vitales redescubrir, tanto en la vida cotidiana como en la escena teatral.

La imagen construida desde la acción articula el carácter estético/narrativo haciendo objetiva la interacción entre forma y contenido, haciendo visible y tangente lo inherente de esa interacción. El desafío desde mi punto de vista es integrar la técnica de la acción para indagar en el potencial ya implicado en cualquier escena/situación. A este respecto cito

Mi comprensión de la estructura de la metáfora es similar a la “visión de interacción” de I. A. Richards, es decir, la metáfora presenta “dos pensamientos de cosas diferentes, activamente juntas, respaldadas por una sola palabra o frase, cuyo significado es el resultado de su interacción (Richards, 1936:93)” (Turner, 1957, p.190)

### Potencialidad del teatro

Muchas veces naturalizamos el desfasaje entre una idea sobre lo que queremos hacer, contar o transmitir y el resultado concreto (visible, real, vivenciado) de una escena. Es en esa grieta, esos lugares o formas no problematizados los que revelan un conformismo, una comodidad metodológica que agrede la potencialidad del teatro como una experiencia viva.

Si desde la lingüística el vislumbramiento del carácter arbitrario de las palabras en tanto signos, desentraña una profunda revisión que asume el carácter simbólico (en tanto desnaturalización) del lenguaje, esa misma arbitrariedad debería integrarse al concepto teatral; y volver imprescindible por lo menos la relativización entre palabra y composición visual. Es cierto que con los aportes de la antropología teatral muchas escuelas, docentes, compañías vienen profundizando en el desmembramiento del discurso corporal proponiendo nuevos parámetros de trabajo y con una interesante y variada búsqueda artística. Sin embargo el núcleo de mi planteo se orienta a la posibilidad de trabajar artísticamente lo que en la EAM se denomina acción, a saber: un movimiento que tiene un objetivo. En estos términos, acción se refiere a algo muy distinto a como es entendida cotidiana-

mente ya que solemos referirnos a acción. Asociándola con aspectos dinámicos, tal vez agresivos, generalmente implicando el uso de fuerza física. De una forma casi opuesta, en la EAM acción es un concepto mucho más amplio. Inclusive, el objetivo tampoco es determinante y ni siquiera lo es un resultado supuestamente satisfactorio. Por ejemplo si yo quiero agarrar un vaso y se me cae, eso no deja de ser una acción. Asimismo el objetivo puede también no ser decodificable para el espectador, por ejemplo si yo quiero tocar el recuerdo de mi padre. Desglosar el abanico de posibilidades para concebir que la profundidad del teatro no dependa solo de una temática, un estilo, una interpretación, sino de la combinación de esos elementos que en el fondo, ayuden a que la obra sea más fiel a sí misma. Desde mi punto de vista, ese es el camino inevitable, inagotable y verdadero del teatro como una experiencia necesaria ser vivida.

Poniendo el acento en las posibilidades de ser y hacer con el cuerpo, el panorama se abre y “hacer visible lo invisible” (Decroux, 1963) redimensiona nuestra relación con el mundo y la escena.

Tal vez un elemento renovador no esté tanto en las ideas sino en las metodologías para volverlas cuerpo. La técnica es un concepto mejor entendido en prácticas corporales como la danza, la gimnasia, la acrobacia. En la Escuela argentina de mimo, expresión y comunicación corporal (EAM) de Ángel Elizondo la técnica está asociada a la precisión, algo que no es frecuente en el plano del aprendizaje teatral a nivel de la acción corporal y que remite a las ideas de Decroux.

Toda manifestación que se haga en presencia de un público tiene un carácter escénico.

Es decir, una escena se vuelve tal muchas veces más allá de lo que solemos concebir como teatral. Y por el contrario en contextos que convenimos escénicos a veces la teatralidad se pierde y es la convención (como estar en un teatro o haber pagado una entrada) lo que sostiene la escena. Sin duda son muchas las variables que construyen el hecho artístico. Dentro de estas preguntas sobre el trabajo del actor y su relación con el espectador, las técnicas de la acción invitan a redescubrir la teatralidad de por ejemplo, una caminata, una mirada, una forma de estar de pie. Muchas veces se descuida elementos simples por ser justamente simples. Solemos despreciar aquello que no nos presenta una dificultad. Todo actor puede sentarse, mover un objeto, acariciar a otro, levantar una mano. Son, sin embargo, acciones, movimientos o formas de ubicarse en el espacio, o de tomar un objeto los que pueden hacer la diferencia para el público tanto en el plano estético como en el plano sensible.

### Conclusión

Considero que desde los diversos ámbitos de enseñanza teatral sería imprescindible la integración del arte de la acción en tanto propone una forma técnica de trabajar la expresión corporal del actor confrontando una anticuada dualidad entre cuerpo y alma. Teniendo en cuenta algunas teorías de fines del Siglo veinte y al redimensionar la conceptualización de lo corporal, entiendo que la textura de la acción teatral, no solamente cumple la función materializar sino que el modo de la acción construye sentidos que no son alcanzados por la palabra ni

la narrativa discursiva. Cualquier escena sin el tope de un estilo determinado, puede encarnar una dramaturgia propia. Tanto en el teatro como fuera de él, hay potencialmente formas que desafían nuestras razones más próximas. Siguiendo a Foucault será tal vez, tan posible como necesario hacer de nuestro propio cuerpo, el lugar de las utopías. Entiendo que el teatro, sea cual fuere su temática y estilo comparte en su esencia, cualidades invaluable con la poesía:

Pero la imagen ha tocado las profundidades antes de conmover las superficies. Y eso es verdad en una simple experiencia del lector. Esta imagen que la lectura del poema nos ofrece se hace verdaderamente nuestra. Echa raíces en nosotros (...) Se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa, o dicho de otro modo, es a la vez un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí, la expresión crea ser. (Bachelard, 1957, p.15).

#### Referencias bibliográficas

- Bachelard, (1957) [1965]. *La poética del espacio. Fondo de cultura económica*. S.l
- Decroux E. (1963) [2000]. *Palabras sobre el mimo*. Ed. El Milagro. S.l
- Elizondo A. (1977) *Esquema de la historia del mimo, expresión y comunicación corporal*. Escuela Argentina de mimo, expresión y comunicación corporal.
- Foucault Michel (1966). *Los cuerpos dóciles*. S.l y s.f.

*Pedagogical film on Etienne Decroux's technique (1970) Corporeal Mime with Basic technique Holstebro Theatre Laboratory (1970)*. Disponible en: <https://youtu.be/5ovSwkUvevE>

Turner V. (1967). [1980]] *La selva de los símbolos*. Siglo veintiuno editores. S.l

**Abstract:** The present work tries to offer a glance on implicit generalities of the corporal work taking as reference the following axes: the action and relevance of its aesthetic character, denaturalization of body training modes in theater, form is content and the theater as a producer of senses.

**Keywords:** Training - body - mime - denaturalize - action - mean - form - theater - teaching - scene.

**Resumo:** O presente trabalho tenta brindar uma mirada sobre generalidades implícitas do trabalho corporal atoral tomando como refere os seguintes eixos: a ação e relevância de seu caráter estético, a desnaturalização dos modos do treinamento corporal em teatro, a forma como conteúdo e o teatro como produtor de sentidos.

**Palavras chave:** Treinamento - corpo - mímica - desnaturalizar - ação - média - forma - teatro - ensino - cena.

(\*) **Nuria Schneller**. Egresada en Mimo, expresión y comunicación corporal (EAM) de Ángel Elizondo de 2007 a 2017. En 2010 recibe beca de estudio y perfeccionamiento en Mimo – Danza del Instituto Nacional del Teatro (INT).

## El cuerpo de la dirección. Vínculo entre la dirección escénica y la dinámica actoral desde una perspectiva corporal

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

María Fernanda Sosa (\*) y María Noelia Trento (\*\*)

**Resumen:** ¿Cómo influye el vínculo director/actor en el grado de involucramiento corporal de ambos en el proceso creativo? El objetivo es exponer una metodología de trabajo, en beneficio de los hacedores de teatro. Desde una perspectiva corporal integral, analizamos un proceso creativo vincular que involucra ambos roles como una totalidad. Proceso que se caracteriza por la presencia absoluta tanto de la dirección como de la actuación, siendo consecuencia que las potencialidades de ambas partes se desplieguen. El objeto de estudio es el proceso creativo de la obra *La verdad de los pies. Estudio equívoco sobre el comportamiento humano*.

**Palabras clave:** Dirección, actuación, presencia, cuerpo, proceso creativo

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 77]

### Introducción

En la actualidad, existe un espacio de incógnita para quien desea adentrarse por primera vez en la dirección escénica, o bien para quien desea revisar la metodología de dirección que ha trabajado hasta el momento. Pretendemos abrir un panorama metodológico posible, un punto de partida para que aquellos artistas de la direc-

ción, puedan valerse de una nueva perspectiva de trabajo para extrapolar a sus grupos o elencos, ser una guía, responder a preguntas como: ¿Cómo iniciar el proceso creativo con el actor? ¿Es el cuerpo del actor en su totalidad físico-psíquica una extensión escénica del cuerpo del director y viceversa? ¿Cómo se logra un mayor compromiso mente-cuerpo en todos los participantes del