

Módulo de Teatro físico
Master de Teatro Aplicado U.V
Domingo Ferrandis

1. Historia del teatro físico

“Para estar en escena, debes tener algo que decir”

Étienne Decroux

“La labor esencial del actor es presentar de forma clara y efectiva los pensamientos y sentimientos del hecho teatral”

“El teatro es una expresión física de interacciones, relaciones y acontecimientos y el actor, por medio de las imágenes y los sonidos, es el catalizador”

Anne Dennis.

El teatro físico son retazos en el tiempo, una alfombra de antiguas tradiciones asiáticas, teatros populares occidentales, danzas ritualistas y folklores. Retales tejidos a las nuevas tendencias, danza-teatro postmoderno, movimientos teatrales de vanguardia europea y la cultura pop más contemporánea se enredan en un mismo cuerpo. Fusión de lo antiguo y lo nuevo, de lo técnico y lo orgánico, entre lo racional y lo emocional, entre lo animal y lo controlado, un teatro de contacto, en el que la relación entre los actores y el público es a la vez íntima y sorprendente, convincente y de confrontación, ritual y profano.

Es una representación interdisciplinaria conocida como teatro total que valora todos los elementos de la producción por igual. Actuaciones basadas en el movimiento, la palabra, imágenes, sonidos, iluminación y tecnología. Pero sobre todo, gravita alrededor de su eje central, las cuestiones humanas. Esto hace que sus espectáculos no sean lineales y generen un gran impacto emocional.

El teatro físico es tan ecléctico que no pertenece a un género u otro, sino son los géneros los que se apropian de su nombre. En ocasiones sus montajes son presentados como performance por su mestizaje artístico. Las coreografías del teatro físico dibujan una estética que se aleja en ocasiones de la danza y del teatro tradicional. Sus acciones exploran la relación del personaje con aquello que le afecta, sus estados, sus

sentimientos, sus pasiones, sus ideas a través de la investigación de gestos, actitudes y acciones.

Para concluir, la irrupción del teatro físico rompió con una mirada aséptica, que no se implicaba más allá de los personajes de un texto. Para cubrir la ausencia de una mirada que no interactuaba con la percepción difusa de un escenario vacío, una inmensa niebla que la obligaba a fijarse en los detalles más cercanos sin saber lo que vendría después. Este cambio de miras donde lo invisible es el punto de inicio, explicita un recorrido complejo para el actor, cuyos soportes serán la creatividad, el contacto y la escucha.

2. ¿De dónde nace? Historiografía del teatro físico

“Las emociones no son un fenómeno mental, sino una concurrencia mental y física con reflejos visibles o invisibles en el cuerpo”

Toshiharu Kasai

Dado que el lenguaje y comportamiento corporal se encuentran estrechamente ligados a la evolución humana, si queremos ir tras las huellas en el tiempo del teatro físico, debemos remontarnos casi hasta nuestros primeros ancestros para revelar su orígenes, a los motivos primarios de la acción, antes incluso que los antiguos ritos prehistóricos, y por supuesto, mucho antes que surgiera la música, la danza, o el teatro. Pues el fin de este arte, residía en la necesidad del hombre primitivo a expresar algo con el lenguaje del cuerpo, ya que el ser, los movimientos y el entorno son parte de un todo.

Caminar en postura bípeda fue una de nuestras primeras conquistas culturales. Sin cultura hubiéramos continuado siendo cuadrúpedos: el desarrollo del bipedismo por parte de nuestros ancestros, los grandes primates, es totalmente cultural, coevolutivo con las transformaciones geológicas y geográficas que testimonió nuestra historia. Dominamos el fuego, jugábamos, danzábamos, hacíamos mímica, sexo frontal, sexo colectivo y desarrollamos ese modo de vida amoroso, del placer de la compañía, del humor, de la alegría, de la esperanza y de la colectividad. Eso nos hizo desarrollar nuestro neocórtex, esa materia gris que nos separó de los otros animales: conciencia de

nuestra existencia, imaginación, pensamiento, juicio y capacidad decisión que nos colman de felicidad como de tristeza, de recursos y limitaciones.

El ADN del hombre y el hábitat están íntimamente influenciados entre sí, en la medida en que es imposible aceptar los cambios de uno sin aceptar también los del otro. Todos somos parientes, todos somos una única raza. Los distintos rasgos sólo son las adaptaciones físicas que nuestros antepasados desarrollaron al poblar los diferentes rincones del planeta. Hoy la ciencia de la epigenética ha revelado que nuestras propias experiencias pueden marcar nuestro material genético y que estas marcas pueden ser transmitidas a generaciones futuras. Y en el cuerpo, en su manera de moverse, de expresarse, en su gestualidad, en su ritmo son muy visibles dichas marcas hereditarias. Por otra parte las emociones son huellas físicas de lo que nos pasa por dentro, marcas que la neurociencia ha empezado a estudiar, reconocer y controlar. El cuerpo es el transportador y expositor que desvela desde el silencio nuestra procedencia, quiénes somos. Es el ejecutor que narra la historia de nuestra genética en relación con el entorno. Y un personaje no es más que un biotipo cuyos movimientos están constituidos por lo biológico, lo psicológico y lo social. El movimiento se desarrolla entre estos tres ámbitos. No sólo los liga y une, se siente a la vez sujeto y objeto.

Ese legado enraíza nuestro cuerpo al pasado y de su reminiscencia surge el arte. Según Tetsuji Takechi el movimiento “namba” que se observa mucho en las artes escénicas japonesas, que consiste en mover la mano y la pierna del mismo lado, tiene sus orígenes en las actividades de la agricultura. Del mismo modo, el cultivo del arroz ha tenido por tradición su expresión en los movimientos explícitos o simbólicos de las danzas rituales y festivas a lo largo de la historia del Japón. Sin embargo, el teatro físico ha querido romper con la idea de un cuerpo objetivado, es decir, el cuerpo como objeto es utilizado como herramienta del sujeto. En la danza japonesa butoh, no está permitido la utilización de espejos para alcanzar la no-objetivación, o sea, un cuerpo vivido. De esta manera el bailarín no guía su consciencia por la comprensión visual de su cuerpo, sino que al contrario, la falta de espejos lo invita a sentir su propio interior.

Por otra parte, los humanos somos una especie social y curiosa, eso nos ha hecho avanzar en nuestro intelecto, aunque de igual modo somos seres deseantes, sentimentales, emocionales e impulsivos. Codiciosos, miedosos y enamoradizos los arquetipos físicos sirvieron para caricaturizar las bondades y miserias humanas, técnicas como el uso de máscaras que ya aparecen en el teatro griego de Aristófanes y en épocas

posteriores, la Commedia dell'arte italiana y el kabuki japones, para retratar nuestra consciencia; sus polarizaciones, inquietudes y atracciones. Teatros tradicionales basados en la sátira e incluso en lo grotesco, que otorgan una visión importante hacia el cuerpo, una conciencia del mismo dentro de un contexto, y por lo tanto le concede un nuevo papel dirigido hacia su libertad. Esta emancipación creativa del cuerpo, no es sólo de carácter puramente expresivo, una vivencia íntima e individual, sino que además cumple una determinada función social. Lo grotesco corporiza lo sagrado, lo venerado y los convierte en asunto puramente humano. Dicho de otro modo, estos tipos de teatro más físicos, hallan sus fundamentos en la cultura popular y en especial en sus formas carnales para desnudar delante de un público la psique humana.

En la entrada del convulso siglo xx nuevos creadores ven en el cuerpo una nueva manera de narrar sus historias, nombres como Meyerhold, Artaud, Grotowski ponen su foco en el cuerpo, eje de un teatro directo, cercano y provocador. Al otro lado del océano el cine entra con fuerza y un nombre cobra protagonismo, Charles Chaplin que ha comprendido el poder del gesto psicológico para vibrar conciencias. En momentos de crisis, cuando hay un choque entre dos concepciones del mundo, una totalitaria que adoctrina y encorseta el pensamiento y las emociones, con otra que busca mantener viva la libertad de expresión, dejando de lado la represión de sus pasiones, es cuando nace un nuevo movimiento creativo. A Bertolt Brecht le tocó vivir una guerra en la cual no pudo evitar fijarse en el horror que causa en el rostro de las personas. Se dio cuenta que si quería denunciar todo eso debía conseguir aquellos gestos en sus actores. Así nace el término 'gestus' las acciones y la actitud física del actor: no pensar en ilustrar una idea, sino en fisicalizar las contradicciones y los conflictos que constituyen el momento dramático.

Acercar la investigación al teatro facilitó novedosos abordajes del cuerpo que vieron la luz pública en franco reto al mundo de formalismos y convenciones del teatro naturalista que pecaba de cierto estatismo, tornándolo de algún modo agotado. Meyerhold se centró en la biomecánica del cuerpo para que el actor encontrase un escorzo físico a su personaje, el cual le permitiera decir su texto con corrección. Eugenio Barba en su laboratorio del Odin, trabajó las acciones físicas para que fueran reales, aunque no necesariamente realistas. La soltura, la improvisación, el contacto resultaron claves en la concepción de una manera nueva de interpretar como mostró Jean-Louis Barrault o

Marcel Marceau. Impulsos de espontaneidad e irreverencia portavoces de la concepción de un teatro cercano a todos y a la vida cotidiana, alejado de elitismos intelectuales y estéticos de otros tiempos.

La nostalgia por recuperar la vitalidad de un cuerpo que comunica salvajemente enamora a directores de la talla Dario Fo, Peter Brook, Peter Stein, Pina Bausch... es el quiebre definitivo de las compañías con las restricciones físicas asociadas con el estilo teatral y surge un nuevo método, el laboratorio de investigación, un espacio de reflexión, exploración, experimentación y creación, en donde buscar y probar nuevos lenguajes escénicos a partir de un elemento, el cuerpo. Un teatro basado en el aspecto físico del actor, en donde la belleza del movimiento corporal radica en su arranque, que germina por una composición psico-emotiva, mostrada al ojo del espectador a través de un lenguaje corporal metafórico. Es en su mirar donde termina la obra.

En 1978, Pina Bausch dirigió una de sus piezas más famosas *Café Muller*, la crítica le quiso poner una etiqueta danza teatro o teatro físico. A Bausch la etiqueta era lo menos importante, lo valioso consistía en la narración de una historia, y encontró a través de la fisicidad del cuerpo su mejor aliado. La sola presencia de un cuerpo que siente era suficiente para sacudir al público. que ya no era un pasivo que veía danza sino un ser que se emocionaba y pensaba. Para Decroux percusor del *Mimo creativo corporal*, el biotipo de un personaje (lo biológico, lo psicológico y lo social) debía estar presente en su fisicidad, centro de la expresión del actor: ya sea en el silencio o con voz, quieto o en movimiento. Para Michael Chejov creador del *Método de las acciones físicas*, la imaginación y la concentración como motores de la caracterización en el personaje, comenzaban en las imágenes creadas por un cuerpo habitado, vivo: el gesto en el sentido de un movimiento que tiene intención. Jaques Lecoq tomó el movimiento y el gesto como base de trabajo del mimo dramático. Es gracias a nuestro cuerpo que adquirimos conocimientos del mundo que nos rodea, imitándolo aprendemos las leyes de la naturaleza y de la vida social. De ahí que los juegos físicos de los más pequeños sean el comienzo de aprendizaje. El cuerpo es el primer informador y captador antes de aprender a usar y reconocer palabras, y los maestros de actores se dieron cuenta que la corporeidad tenía una gramática, un lenguaje que el público entendía, ya que en algún lugar de su inconsciente ciertos movimientos y gestos calaban más hondo que las palabras. Cuando más consciente el actor era del uso de sus movimientos y gestos más impactaba en el inconsciente colectivo del público. En la misma idea se centró Tadashi

Suzuki al diseñar su método *Suzuki*; crear conciencia al actor de su cuerpo, especialmente su centro. Para Anne Bogart creadora de la compañía SITI, gran parte de los movimientos de un actor en escena consisten en andar y sentarse, eso significa explorar múltiples maneras de hacerlo, porque sino el cuerpo tiende a abandonarse en la comodidad, una cotidianidad inexpressiva. Ariane Mnouchkine fundadora y directora de la compañía del Théâtre du Soleil, ve al actor como un contador de historias. Por lo tanto muy físico, con habilidades corporales para representar y transmitir emociones fuertes e imágenes mediante el reconocimiento de lo que Mnouchkine llama 'el estado'; centro de la vida física y emocional de un personaje antes de explorar tales cambios.

Jean-Louis Barrault, discípulo de Decroux rompió con el silencio de su maestro, introduciendo la voz a su mimo. Un cambio que se le llamó "teatro total" o "arte total" el mismo término que utiliza La fura dels Baus, cuyo germen de la compañía fue un teatro callejero marcado por las técnicas circenses y la música en directo. Interacción, fricción, que rompe la pasividad de los asistentes invadiendo su espacio vital, a través de un teatro de imágenes, un tipo de dramaturgia muy visual y no textual, provocativa y de retos al público.

Esa idea de teatro total, es adoptada por las nuevas compañías como pueden ser DV8 Physical Theatre, Lloyd Newson su director y fundador después de crear varios espectáculos si textos empezó a sentir que ya no podía expresar ideas complejas e historias exclusivamente a través del movimiento, beneficiándose de elementos verbales y visuales para acentuar más un teatro social y duro que pone en el espejo lo peor que somos. Amit Lahav director artístico de Gecko, una de las compañías líderes del Reino Unido en teatro físico, está en un estado constante de evolución, en las relaciones de las artes escénicas y la técnica, que por supuesto interrelacionan, con el objetivo de cautivar a mentes pasivas que necesitan de un teatro de confrontación para despertar. Darren y Heather Stevenson fundadores CEO PUSH Physical Theatre, definen al Teatro físico como una forma de arte creado a partir de los préstamos (otras formas de arte) para crear una verdadera sinergia entre ellos en el que el todo es mayor que, y diferente de la suma de las partes.

En suma, diferentes formar de incorporar la creatividad corporal y la presencia en el escenario. Todo elemento escénico es acto si su efecto consigue el objetivo, dar forma y generar un artefacto artístico.

3. Qué es el teatro físico

El teatro físico es en verdad un acto de divulgación que extiende a través del cuerpo un manifiesto que lo pone al alcance de una audiencia. Se trata de una disciplina artística viva, continuamente cambiante, que se transforma a sí misma de acuerdo con los ritmos de las dinámicas sociales y con las circunstancias personales de cada creador. Por ello, resulta complejo abordar su definición de una manera única y general. Sus tendencias son tan disímiles como las mismas necesidades que les dan origen y sus técnicas de conocimiento han proliferado precisamente en función de esas exigencias.

Así que el teatro físico es un término flexible que normalmente describe piezas teatrales que exploran y ponen de relieve los aspectos físicos como principal base del trabajo. Sus técnicas se pueden aplicar a una variedad de diferentes estilos y presentaciones escénicas. Casi siempre se utiliza el nombre de teatro físico para referirse a las actuaciones que se basan en algún tipo de entrenamiento físico extenso y riguroso. Hoy en día el teatro físico se ha convertido en una frase comodín que engloba muchas disciplinas escénicas. Toda puesta en escena basada en el movimiento principalmente se acoge bajo el amplio paraguas de este término. Quiere decirse, que se encuentran fuera del “teatro tradicional”. Por este motivo, es fácil que el teatro físico pueda ir acompañado de danza-teatro, acrobacia, circo, payaso, lucha escénica, máscara, pantomima y mimo, pues como se ha descrito en su historiografía, su árbol genealógico anexa muchas familias con lo que el linaje que corre por su sangre es muy rico.

4. Quién usó por primera vez el neologismo teatro físico

Quién pronunció por primera vez el término ‘teatro físico’, está muy difuso, se dice que tiene su origen en Inglaterra en los años 70 del siglo pasado, cuando el actor, dramaturgo y director Steven Berkoff, regresó a su país después de haber estudiado en París con Jacques Lecoq y Etienne Decroux, y empezó a montar espectáculos con textos clásicos, mientras sus actores exploraban las capacidades físicas. Los críticos ingleses de la época no sabían cómo definir la obra de Berkoff, así que optaron por llamarle teatro físico. Otras versiones dicen que fue Bertolt Brecht en los años 50 del siglo pasado en usar la palabra teatro físico, cuando introdujo su concepto de ‘gestus’, como

parte del teatro épico. Gestus lleva el sentido de una combinación de gesto físico y es diferente a esencia o actitud que es un medio por el cual se revela una actitud o un solo aspecto de una actitud, en tanto que se expresa en palabras o acciones. Otras creencias piensan que a las narraciones de cuentos se le llamaba el teatro físico o de la acción, pues los narradores usaban el movimiento para dramatizar, explicar y mejorar el entendimiento de la historia a la audiencia.

5. Quién puede hacer teatro físico

Lloyd Newson director de DVD8, ha expresado su preocupación sobre el abuso del término como una categoría "miscelánea", el cual incluye cualquier cosa que no entran claramente en el teatro dramático. Newson ponen en duda que muchas compañías y artistas que describen lo que hacen como teatro físico, carecen de las habilidades físicas, la formación y/o experiencia en el movimiento.

El teatro contemporáneo incluyendo post-moderno, el teatro visual y la performance son a menudo simplemente llamado "teatro físico" sin ninguna otra razón que porque son inusual de alguna manera. Como bien expone la preocupación de Newson si nos referimos a técnicas específicas, pantomima, acrobacias, danza o técnicas y métodos específicos, aquellos que se entrenan en sus disciplinas, las cuales llevan años de trabajo.

Otra cuestión es usar el cuerpo como medio de investigación, divulgación, soporte y estimulación. Y también como soporte escénico. En estos casos y con permiso de los profesionales del cuerpo, cualquier persona: niños, adultos, trabajadores, ancianos, discapacitados, etc., Pues solo se necesita un cuerpo y algo que contar, ambas cosas las tenemos todos. A muchas personas no familiarizadas con el teatro, el trabajo corporal puede ser un principio para narrar una historia, Teatro imagen por ejemplo de Augusto Boal, facilita en una sola imagen mostrar la opresión o abuso que sufre un grupo o persona.

6. Quién puede enseñar teatro físico

Esta pregunta está anexa a la anterior. Si los movimientos van a ser complicados (danza, contact, acrobacias...) en donde puede haber una lesión, debería darla un especialista. Si lo que se quiere es usar el lenguaje corporal para aprender algo, clarificar un problema o contar una historia a través del cuerpo, cualquiera puede ejercer de facilitador. Hay grupos de escuela y también en la empresa que utilizan la expresión corporal para mostrar y analizar temas.

El Teatro físico en su cara social se convierte en un teatro aplicado, quiere decirse que ejerce de herramienta muy útil para realizar simulacros de emergencias, visualizar problemas en la empresa, para estimular a discapacitados como a personas con demencias tipo Alzheimer y para aprender.

Uno de los grandes retos en la educación curricular es Desestigmatizar al cuerpo como enemigo del profesor y darle presencia en las aulas, para que sea un recurso más en la memorización de datos: La materia que se estudia no debe empollarse ni mecanizarse (o no sólo esto) sino que también debe comprenderse. Hay que aprender a pensar (deducir-sopesar-intuir), a entender los textos sean de letras o ciencias y a expresarlos en sociedad; es decir, hay que potenciar también las capacidades lingüísticas y de lectura comprensiva a la vez que las interiorizamos, las hacemos nuestra, mostrándolas por medio de la gesticulación. Porque el cerebro es uno solo, y sus estructuras deben servirnos para todas las áreas. Enterrar la magia que tiene el cuerpo para la asimilación de conceptos, bajo montañas de fórmulas y textos aprendidos de forma tediosa no hace sino que dañar el interés del alumnado, y a menudo el aula se convierte para ellos, en una rutina de resople y de resignación.

7. Dónde se puede hacer teatro físico

Con que solo se necesita una persona moviéndose, se puede adaptar a cualquier espacio: en la escuela, en la empresa, en la calle, en un hospital, en una residencia de ancianos, incluso en el teatro.

8. Cuánto tiempo se necesita para crear un espectáculo

Si lo que vamos a hacer es un espectáculo estético, bien elaborado, meses incluso más de un año. Si lo que se pretende es crear situaciones, juegos corporales, bastará con la improvisación del momento.

9. Puede el teatro físico incluir textos

Sí, de hecho hasta Marcel Marceau popularizó un mimo que era raramente silencioso, salvo en algunos casos. La idea del teatro físico es producir gestos que integran pensamientos complejos. No explicar las palabras a través del movimiento, sino para iluminar a la audiencia expresando lo que las palabras no pueden. Esto no quiere decir que este arte debe estar desprovisto de palabras, más bien para mostrar palabras que generalmente no están en tiempo real o no se dicen, que solo viven en nuestra cabeza y no son dichas. Para Thomas Leabhart el mimo posmoderno transforma y moldea su cuerpo no como un signo o símbolo de una palabra que ha elegido no hablar, o como complemento a una palabra que había elegido para hablar, sino como una metáfora de alguna otra transformación que no puede ser visto, pero que puede ser insinuado a través de lo visible. Quiere decirse que si estoy interpretando a un sepulturero ¿qué es más importante, la acción de excavar, o la finalidad por la que se excava? La acción sólo es importante si da una información. Pero, a menos que estés cavando un agujero real, la información de la acción debería tomar sólo unos segundos, al comprimirla, uno debe ser capaz entonces de ampliar el tiempo necesario para representar los matices del personaje, los detalles del gesto, las profundas pausas que realmente expresan la esencia del momento. Mostrar la profundidad del significado, no la profundidad del agujero. Una vez que se entiende eso, las palabras serán parte de la trama, pero el público sabrá lo que ocultan, aquello que les remueve, conmueve y estimulan su imaginario gracias al comportamiento corporal. Ideas y sentimientos que trasciende de la escena por las venas de las sensaciones.

Bibliografía

- Barba, E; Savarese, N. (2013). El Arte Secreto Del Actor: Diccionario De Antropología. Artezblai: Bizkaia.
- Callery, D. (2001). Through the Body: A Practical Guide to Physical Theatre. Routledge: Londo.
- Castronuovo, J. (2015). Lecciones de Pantomima. Fundamentos: Madrid.
- Chejov, M. (1999). Sobre la técnica de la actuación. Alba: Barcelona.
- Chejov, M. (2006). Lecciones para el actor profesional. Alba: Barcelona.
- Decroux, E. (1994). Paroles sur le mime. Librairie Theatrale: París.
- Dennis, A. (2014). El cuerpo elocuente: la formación del actor. Fundamentos: Madrid.
- Garre, S; Pascual, I. (2014). El cuerpo en escena. Fundamentos: Madrid.
- Grotowski, J. (2009). Hacia un teatro pobre. Siglo XXI: Madrid.
- Lecoq, J. (2003). El cuerpo poético: una pedagogía teatral. Alba: Barcelona.
- Meyerhold, V. (2016). Teoría teatral. Fundamentos: Madrid.
- Richards, T. (2005) Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas: con un prefacio o y un ensayo “de la compañía y teatral al arte como vehículo de Jerzy Grotowski”. Alba: Barcelona.
- Suzuki, T. (2015). Culture Is the Body: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki. Theatre Communications Group: NY.