

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

Armando Collazos Vidal. Universidad del Valle -Cali, Colombia-

Jesús Montoya Herrera. Universidad de Granada

Rafael Peralbo Cano. Universidad de Granada

Recepción: 07.05.2018 | Aceptado: 28.05.2018

Correspondencia a través de **ORCID**: Armando Collazos Vidal  0000-0002-6158-018X

Citar: Collazos-Vidal, A., Montoya-Herrera, J. y Peralbo-Cano, 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, 124-139.

Resumen: El teatro físico, forma escénica basada en el movimiento y generada desde el cuerpo, y no en una teorización previa, surge como alternativa que se contrapone a los modelos tradicionales. Defiende el movimiento del cuerpo como una forma de investigación plástica en sí misma validando conocimiento asociado. **Métodos:** mediante la adaptación a teatro físico de la obra *Casa de Muñecas*, de Henrik Ibsen, se ha desarrollado un proceso de investigación/creación apoyado en la improvisación, considerando el ensayo y error como metodología y vinculando el cuerpo como elemento autónomo de interpretación y representación, implicándolo en ese sentido como portador de significados y como dispositivo propio para develar una dramaturgia basada en él mismo. **Resultados/Conclusiones:** esta experiencia arrojó como resultado principal la adaptación a teatro físico de la obra de Ibsen, estrenada en julio de 2017, derivando hacia otros resultados no menos importantes como el registro de procesos de creación de una partitura corporal; la concepción de una dramaturgia del movimiento; un manual de fortalecimiento muscular, correcciones posturales y entrenamiento propioceptivo, generando así aportes a la educación artística, todo ello a través de la confluencia de docentes, profesionales, estudiantes y variados sistemas de trabajo puestos al servicio de un objetivo común.

Palabras clave: Investigación Multidisciplinaria | Enseñanza de Arte Dramático

Physical Theatre as a Research and Educational System in Artistic and Physical Formation. Methodological Description of a Staging from A Doll's House by Ibsen

Extended Abstract: Physical theatre, a stage art based on movement and embodiment, and not on prior theorization, is a phenomenon with diverse forms born over the past two decades in parts of Europe and Latin America. It arises as an alternative to existing, reiterative traditional models, whose authenticity and expressive potential grows weaker with every passing year, and has become emblematic of a new artistic identity. These physical artists have, in eclectic ways, framed their work in new forms of stage performance as a clear reaction to a theatre which has reduced action to a minimum, and their renewed emphasis on dynamic action occupies an ever more significant territory on the current map of stage performance. The phenomenon therefore merits research in accordance with this growing pre-eminence, not only through the creation of physical theatre productions but also through a theoretical and conceptual defense towards a tentative summary of its own transformation and development. **Method:** In examining the adaptation into physical theatre of the play *The Doll House* by Henrik Ibsen, using a creative methodology based on improvisation and trial and error, it is hoped to describe the outcome of a research-creation process which responds to the need to question, characterize and define the nature of physical theatre. This analysis has the particular aim, in engaging the body as a passageway from literary to stage performance, of emphasizing the idea that the body in movement is a fully independent artistic and investigative agent in the creation of knowledge. The guiding hypothesis for this article is the search for a theoretical and conceptual defense of a methodology for the physical staging of a dramatic work which relies entirely on the body and its resourcefulness. As a response to this exploration in defense of an experience in research/creation, I will present a methodological description of this process which will rely on the theories and concepts of recognized stage directors belonging to the European theatre avant-garde of the end of the XIX and beginning of the XX centuries. In addition to this, the work will seek to register the knowledge produced and shared during the process of this research-creation as a consequence of the confluence, interaction, participation and interdisciplinary collaboration of several professionals, artists and students interested in stage movement, who brought diverse work methods to a common objective, giving rise to concrete and practical contributions to contemporary artistic training. **Results/Conclusions:** The main result of this research project by the Colectivo Voces del Cuerpo (Voices of the Body Collective), a research and creation group of Del Valle University, in Cali, Colombia, was a physical theatre adaptation of Ibsen's play, which opened in July of 2017 under the name of *The Flight of the Lark*. In addition to this

production, there were other equally important results obtained from the group's particular approach to multidisciplinary research-creation. For example, emphasis must be put on the work of the physiotherapist Angela Maria Hoyos, whose analysis from a health-care perspective of the physical symmetry and the quality of life of the members of the collective, resulted in a handbook for muscle strength, posture correction and proprioceptive training. From an artistic standpoint, the work with professor Juan Carlos Agudelo based on Marceau's poetics and Decroux's capacity for abstraction, made for the first insights into the essentials of Ibsen's text and a first approach to a type of movement that might signify it. Professor Andrea Bonilla provided tools from contemporary dance for building and defining body language for the play. The contribution of professor Dixon, whose belief that the great majority of canonical theatre texts not only bear but demand a physical staging which does not depend on the text, is a reflection on the concept of stage action. Other results, such as the video recording of the process of creating a physical score and elaborating a dramatic structure in movement, are also commented upon. And so through a generic model a particular language has been created for the play in the framework of an *ethical, technical and aesthetic body of work* from which all of the other components have been articulated. For all of these reasons, the pertinence of this research experience is seen to be justified in the sense that it will contribute to the development of stage movement in a universal way.

Keywords: Multidisciplinary Research | Drama Education

Agradecimientos: Este trabajo ha sido posible gracias a la colaboración entre el Grupo de Investigación Colectivo Voces del Cuerpo - Pesquisa para la creación corporal escénica -, de la Universidad del Valle (Cali, Colombia) y el Grupo de Investigación HUM629 (Materiales Avanzados para Aplicaciones Técnicas y Artísticas y su Conservación-Restauración), de la Universidad de Granada.

Introducción

El siglo XX ha determinado un cambio en los paradigmas del arte de la actuación, pasando de uno tradicional, con gran presencia de lo textual, a uno que se preocupa por redescubrir el cuerpo en toda su dimensión; a partir de ahí, la acción a través del cuerpo adquiere tal importancia que logra que el movimiento corporal del ejecutante escénico se convierta en un nuevo portador de resignificación. La mayoría de los nuevos teatros que surgieron en el novecientos reformaron la escena mirando no a los nuevos medios de expresión que surgían con los nuevos tiempos, sino, más bien mirando a la retaguardia de la historia: al teatro de esencia ritual y mítica de los orígenes, o a formas de teatro antiguas como la *commedia dell'arte*, el circo o el teatro tradicional oriental (Ruiz, 2008). El teatro físico, unido a lo performativo, es un fenómeno con muchas aristas acentuado en las últimas dos décadas en parte de Europa y Latinoamérica. Surge como una forma de romper los reiterativos modelos existentes, que adolecen cada vez más de un verdadero sentido expresivo, y se ha convertido en signo de identidad artística de grupos que de forma muy ecléctica se han enmarcado en estas formas de manifestación escénica como una clara reacción a un teatro que ha reducido al mínimo la acción. Como bien señala Herrero (2014): "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: Teatro Gestual, Teatro de los Objetos, Teatro Experimental, Teatro Posmoderno, Teatro Visual, Teatro Antropológico, Teatro de Calle, Mimo, Danza-Teatro, etc." (p. 11-12).

Este estudio pretende referenciar el resultado de un proceso de investigación-creación que responde a los cuestionamientos acerca de la caracterización del teatro físico. Está dedicado precisamente a la investigación teatral como práctica artística, con una motivación que busca su origen en el ejercicio mismo del quehacer escénico y el arte del cuerpo en movimiento, y no en el desarrollo de una teorización como objetivo principal, aunque la conceptualización de ese hacer remita irremediabilmente a reconciliarse con la teoría.

Los objetivos, no sólo de definir y caracterizar el teatro físico sino también de sentar las bases de un proceso investigador y creativo en sí mismo, se han llevado a cabo mediante la adaptación de la obra de teatro clásico *Casa de Muñecas* (Alba Editores, 1999) del poeta y dramaturgo noruego Henrik Ibsen (1828-1906, considerado el más importante dramaturgo de ese país nórdico y uno de los autores más influyentes en la reforma del teatro universal) a una versión de teatro físico, cuya innovación se basa en la sustentación de la obra en el movimiento, como elemento generador y narrativo, consiguiendo respetar el carácter e historia de la obra eliminando por completo las referencias textuales de la misma. *Casa de Muñecas*, escrita y estrenada en 1879, ha sido representada en incontables ocasiones. Esta obra constituye una provocación a la emancipación del ser humano en general, encarnada en el personaje femenino central, Nora. Esta mujer ha permanecido cómoda en el aparente bienestar de su hogar. De repente la vida le muestra que ese mundo ideal se ha derrumbado, situación que acepta con entereza y la lleva a tomar medidas para revalidar su soberanía como persona y a distanciarse del papel encasillado que se le ha asignado en la sociedad, activando una especie de instinto de conservación en vía de restablecer su propia existencia. Nora, como personaje, se ha constituido en un ícono del teatro, en una verdadera heroína, en una mujer capaz de amar como pocas y de sacrificarse por los demás en un mundo cada vez más materialista. En ese sentido, la obra es de una actualidad absoluta, pues pone en evidencia temas tan presentes como la irracional actitud del ser humano hacia el dinero, la corrupción en todos los niveles de la sociedad (escándalos que son dados a conocer a la luz pública de forma frecuente), la disgregación de estructuras de organización tradicional como la familia, los abusos de poder por parte de la justicia y las marcadas diferencias de clases, contenidos que permitieron abordarla con cierta certeza temática.

Si en *Casa de Muñecas* la relación de sus personajes está sustentada fundamentalmente en lo textual, en la adaptación a teatro físico, titulada *El vuelo de la alondra* (Figura 1), se ha procurado sustituir dicha textualidad, usando la danza y el arte del cuerpo como instrumentos para comunicar esa intención discursiva.



Figura 1. Cartel promocional del estreno de *El vuelo de la alondra*.

Con ello se pretende resaltar la idea de que el cuerpo en movimiento es un elemento de investigación artística capaz de generar conocimiento por sí mismo. Usando el teatro físico como medio de expresión escénica autónoma y ecléctica, y estableciendo una relación entre el movimiento y lo gestual como forma de emoción y de conocimiento, y del pensamiento como conductor del sentimiento y la idea, se ha pretendido la búsqueda de una resignificación del cuerpo para convertir esta emblemática obra en *El vuelo de la alondra*, con otro objetivo esencial: aportar una nueva dimensión de Ibsen.

Método

El Colectivo Voces del Cuerpo, Grupo de Investigación de la Universidad del Valle, en Cali (Colombia), integrado principalmente por docentes, egresados y estudiantes de esa *alma mater* estrenó el 8 de julio de 2017, en dicha ciudad colombiana, *El vuelo de la alondra*, una adaptación para teatro físico de la obra clásica *Casa de Muñecas*, de Henrik Ibsen. El saber producido y compartido durante este proceso de investigación-creación ha sido el resultado de la interacción, participación y transversalidad de muchos profesionales, artistas y estudiantes interesados en el movimiento como elemento artístico en general, la danza en particular y la escena como convergente de esos saberes, aportando cada cual desde su capacidad de observación y su disposición de dar y aprender. De especial beneficio ha resultado para los estudiantes participantes el sentirse inmersos en un proceso tan articulado y diverso, pudiendo aportar sus ideas al mismo nivel de destacados y reconocidos profesionales. Como investigadores, creadores y artistas contemporáneos, se ha asumido con el mismo rigor y sin distinción alguna la responsabilidad de investigar y de crear, direccionando las búsquedas hacia la construcción de un lenguaje simbólico producido a través del cuerpo. Esto permite, por un lado, posicionar ese lenguaje como una opción real de comunicación y expresión escénica; y por otro, lograr una identidad como grupo, atentos de no reproducir lenguajes ya validados, haciendo oír la propia voz, para finalmente poder evaluar el proceso de aprendizaje mutuo y la colaboración multidisciplinar.

Transformar la obra de Ibsen en teatro físico se ha realizado utilizando lo textual como estructura paralela y no como fin, empleando un lenguaje expresivo que busca su origen en y desde el cuerpo, prescindiendo de la palabra como premisa fundamental, en pos de una expresión que permita develar signos que se acerquen a una semiótica propia y posibiliten al espectador abrir múltiples universos de elucidación. El desafío ha consistido en lograr una obra con un lenguaje corporal diverso, de carácter contemporáneo y, teniendo en cuenta cada una de las perspectivas de los personajes, se ha ampliado en visiones y posibilidades, atendiendo a la escucha de la voz de su autor, quien reclama la toma de conciencia y el ejercicio de una actitud valiente como la protagonista.

Con el ánimo de ampliar el universo de referentes que posibiliten un continuo aprendizaje interdisciplinar, a favor de un sistema educativo que refuerce valores colaborativos, la investigación se caracterizó por la búsqueda, exploración y comprobación de nuevas formas y maneras de expresar dentro de las artes escénicas y corporales, reuniendo técnicas y estilos artísticos y físicos diversos, y por el constante intercambio de información con diferentes profesionales, artistas, creadores y teóricos de la escena. Entre todas las artes, la particularidad del teatro reside en que, tanto quien hace la obra como quien la contempla son seres humanos vivos. Es por esta razón por la que, con frecuencia, los estudios sobre teatro se han encontrado en una situación de intercambio con las investigaciones existentes sobre las dinámicas que gobiernan la organización de los seres vivos (Sofía, 2008). En ese sentido, la

necesidad de definir un discurso expresivo vinculado a lo corporal y profundizar sobre el cuerpo y su función, ha provocado el encuentro con profesionales del movimiento y con artistas en el ejercicio de la creación escénica, ya bien desde alguna disciplina corporal o desde el hacer mismo de la composición o la dirección. De este modo, la relación profesional con La Universidad del Valle (Cali-Colombia) a través de la Facultad de Artes Integradas y, en particular, el Departamento de Artes Escénicas fue determinante. En primer lugar, permitió que este proyecto de investigación/creación fuese avalado por la Vicerrectoría de Investigación de esta institución, garantizando al docente investigador principal las condiciones y el tiempo necesario para la realización del mismo. Y en segundo lugar, facilitó el intercambio de información a través de la cercanía a otros artistas, creadores y teóricos de la escena y del movimiento, resultando fundamental para la configuración de nuevos y diferentes puntos de vista, generando un dinámico y amplio discernimiento que viabilizó la comprensión de la agudeza de la obra en cada una de las etapas del proceso de montaje.

Todo este sistema multidisciplinar permanente se ha materializado a través de seminarios y encuentros en los que se establecieron valoraciones, correcciones y seguimientos posturales, un taller de teatro gestual, clases magistrales de danza y una asesoría constante en análisis y dirección de actores. Dichas actividades e interacciones han permitido además contrastar posiciones y puntos de vista en relación con el teatro físico y corporal contemporáneo, nutriendo el proceso y ampliando las posibilidades y recursos tanto conceptuales como de creación.

Dentro de esta experiencia multidisciplinar cabe destacar, por su relevancia, la participación de algunas personas altamente calificadas que contribuyeron con su experiencia al resultado final de la obra. Empezando, desde el área de la salud, por la intervención de la fisioterapeuta y estudiante de la Maestría en Epidemiología de la Universidad del Valle, además docente de kinesiología para la danza en la Licenciatura en Danza Clásica del Departamento de Artes Escénicas de la misma universidad; Ángela María Hoyos, que ha supuesto una retroalimentación fundamental entre arte y ciencia, centrando su interés en indagar nuevas formas de concebir y abordar al artista corporal desde el punto de vista de la relación cuerpo-salud, con la clara pretensión de redundar positivamente en el resultado artístico final. Para los actores, artistas del cuerpo y performers, la conciencia de un cuerpo sano, conocedor de sus limitaciones y posibilidades, es algo que resulta fundamental para el teatro físico. Mientras existe tensión no se puede hablar de sensaciones sutiles, correctas, ni de una vida espiritual normal del personaje. Por eso antes de iniciar la creación, hay que poner en orden los músculos para que no paralicen la libertad de acción (Stanislavski, 2003).

De esta manera, el trabajo realizado por la fisioterapeuta Hoyos, aplicado a cada uno de los miembros de este colectivo, se basó en dos premisas. La primera en torno a la reflexión de que el movimiento humano es más que solamente acción muscular, siendo un continuo ajuste del cuerpo en contra de la gravedad para mantener el equilibrio, requiriendo acomodaciones constantes del sistema artro-muscular, lo que posibilita erguirse sin dificultad y controlar los movimientos al pasar de un plano a otro, permitiendo el reconocimiento de las diferentes dimensiones del movimiento y adquirir un equilibrio relativamente estable o un desequilibrio permanente constantemente compensado, como argumenta Hernández (1995). La segunda, en torno a la consideración de que la calidad de vida incide de manera directa sobre la corporalidad. Para ello se usó el test de valoración postural y el cuestionario WHOQOL-BREF de calidad de vida, realizando diferentes análisis desde el punto de vista postural, artro-muscular y de calidad de vida buscando diferentes relaciones en la condición corporal previa que incidiera en la actuación del performer durante la construcción e

interpretación del personaje. Se planteó la concepción y construcción de una propuesta de fortalecimiento que promoviera la simetría corporal.

Por otra parte, y en lo que corresponde específicamente al campo artístico, al proyecto se vinculó el maestro Juan Carlos Agudelo, alumno directo de Marcel Marceau (el reputadísimo mimo y actor francés fallecido en 2007) y quien, amparado en una consistente y rigurosa trayectoria artística, ha dado a conocer en Colombia la técnica de mimo corporal dramático creada por el también francés Étienne Decroux (1898-1991). El mimo corporal dramático es una depurada técnica que en su misma denominación y de forma tácita involucra el cuerpo en relación con lo dramático, centrado en la búsqueda de una comedia muscular, del cuerpo en drama y no solo de una cuestión puramente estética. Tanto el legado de Decroux como el de Marceau, incorporados al proyecto por el maestro Agudelo, no tanto por el uso de la técnica sino por toda la conceptualización que los acompaña, han sido puestos al servicio del proceso de investigación-creación. El maestro Agudelo tuvo la claridad y generosidad de distanciarse de la técnica para hacer su aporte desde lo eminentemente teatral. Así pues, su trabajo consistió en un seminario taller permanente desarrollado durante cinco días consecutivos (de lunes a viernes) con ocho horas de trabajo diario (40 horas en total) donde se abarcó el entrenamiento físico y técnico, el desarrollo de dinámicas de improvisación y un trabajo práctico direccionado a solucionar problemas relacionados con el montaje de la obra propiamente dicha.

De igual modo, la maestra Andrea Bonilla, actualmente estudiante de la Maestría en Estudios Interculturales de la Universidad del Cauca y Maestra en Artes Escénicas con énfasis en Danza Contemporánea de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, quien además ejerce como docente en las Licenciaturas en Arte Dramático y Danza Clásica, programas de estudio del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad del Valle y en la Pontificia Universidad Javeriana de Cali, ha servido de puente para vincular la danza, asumida como un sistema corporal de relación y comunicación, además de perseguir una detallada limpieza técnica y crear canales que permitiesen interpretar el universo propuesto por Ibsen en toda su dimensión. En la danza-teatro y en el arte performativo, el movimiento del bailarín o performer depende de la relación con otro u otros cuerpos, con los objetos y con el espacio escénico, a través de la acción justificada por los sucesos y las circunstancias dadas. En sesiones semanales permanentes durante todo el proceso de montaje con la maestra Andrea Bonilla, se propusieron versiones posibles de la realidad textual, determinando una nueva posibilidad existencial de los personajes, existencia que es construida por medio de un lenguaje cinético que viabilizó la comunicación de los discursos establecidos en el texto. Se utilizaron los elementos propios de la danza para crear, incorporar o enriquecer, según el caso, la construcción de la narración corporal de cada personaje.

También se ha contado con la participación del maestro canadiense Everett Dixon, director, actor, traductor y profesor en cuatro idiomas; Doctor en Estudios Teatrales por la Universidad de York de Toronto, Magister en Dirección de Teatro por la Academia Rusa de Artes Teatrales (GITIS) en Moscú, donde fue alumno de Piotr Fomenko (considerado uno de los directores de teatro más importantes de la segunda mitad del siglo XX), Licenciado en Traducción y Estudios Eslavos por la Universidad de Ottawa y actualmente profesor Asociado de la Universidad del Valle. Dixon, quien ha establecido una ruta hacia una posible metodología de trabajo de la acción escénica en el teatro, fue asesor en análisis y dirección de actores durante todo el proceso del montaje. Para Dixon el arte del director escénico consiste en plasmar una partitura de textos dialogados en acciones escénicas que no necesitan de estos diálogos para que la obra se entienda. La acción no debe ser una simple actividad física que narra o ilustra el texto en pos de una claridad banal. Ya Stanislavski (2003)

intenta aproximarse a una acción viva al hablar de un movimiento con una intención, o de una tarea. Desde la óptica de la práctica artística del siglo XX, directores-pedagogos como Stanislavski, Meyerhold, Grotowski o Barba, cada uno desde su punto de vista, ya hacían hincapié en la importancia del cuerpo y de la voz como elemento material del actor y de la acción como elemento formal de dicha relación, considerando la acción como conducta de la emoción y de la construcción del *bios* escénico del actor (Marinis, 2005), entendido este como la capacidad para estar presente. Aristóteles es curiosamente más radical al usar la palabra “praxis”, que en el griego original significa una acción que se hace por el placer de hacerla. Como señala Klauss (2012, p. 78), “No es importante si la acción se logra o si se realiza con éxito. La finalidad se encuentra en la acción misma [...] Aristóteles subraya precisamente que la vida es praxis, es acción humana”. Al mismo tiempo, los directores, instintivamente se apoyan en la narración para armar la estructura escénica. Son, pues, estos tres ámbitos (la acción narrativa, la acción intencional, la acción placentera, acciones que no deben depender del texto dialogado), los que conforman lo que se quiere decir cuando se habla de acción. Según Dixon (2018, p. 85), “El problema central de resolver cualquier escena de una obra en montaje es llegar a la acción, que se define como la manifestación en tiempo real del conflicto”.

Desde el punto de vista de cada uno de los actores o performer que han participado en la adaptación de la obra, se pretendió, desde una perspectiva pedagógica, que éstos estuvieran haciéndose las preguntas adecuadas en cuanto a la acción corporal y expresiva, con especial foco en las relaciones y anhelos entre los personajes, buscando una acción física completa (tanto interna como externa). Sin una expresión vital y corporal de las relaciones de los personajes, la obra caería en una pobre ilustración narrativa.

De esta manera, el reto de pasar por el cuerpo una obra tan emblemática como la de Ibsen, ha constituido una experiencia escénica que ha supuesto un gran desafío, no sólo por lo que Ibsen representa para el mundo de la escena moderna, sino por la exhaustiva investigación que ha implicado condensar en acción su extenso y dinámico universo literario, expresado a través de la cotidianidad del diálogo de sus personajes, tremendamente cercanos y reales y que remiten, de forma simple pero contundente, a la condición humana y a universos personales cargados de sensaciones, sentimientos y situaciones límites, desde donde exploran sus relaciones. Esa condensación, desde el punto de vista de la fundamentación conceptual, se ha basado en dos principios escénicos esenciales. El primero es el que Eugenio Barba (1990), desde su antropología teatral denomina “la virtud de la omisión o principio de simplificación” o también llamada acción indirecta (p. 27), mediante el cual guía el camino de búsqueda del artista escénico, condicionándolo a una cuidadosa selección a través de omitir algunos elementos en virtud de destacar o resaltar otros. El segundo, es el principio de estilización propuesto por Meyerhold, figura clave en la construcción del teatro moderno, descrito por Braun (1986) como un procedimiento que consiste en representar la realidad de forma simplificada, reduciendo a lo esencial sus características. Este procedimiento se da a través de concentrar la acción en un pequeño espacio y en reproducir los elementos sólo esenciales de una acción.

Además del principio escénico de “la virtud de la omisión” enunciado por Barba, se ha considerado también otra de sus concepciones antropológicas sobre el teatro, donde define tres niveles para la acción: el nivel de la propia acción, la acción en relación con el espectador sin que todavía signifique algo concreto para éste, y la acción en un contexto, el de la totalidad, desde el cual surgen distintas funciones y, por tanto, significados diferentes (Barba, 1992).

El proceso de investigación-creación como metodología de trabajo incluyó la teorización y el análisis que de ella se desprendió, lo que ha demandado la concepción de una dramaturgia que estuviera en correspondencia con los fundamentos y principios del teatro físico. Ha sido así como una vez determinada su gramática, la dramaturgia se hizo necesaria como elemento articulador y estructural en su desarrollo. Para ello la investigación se centró en todo lo acaecido antes, durante y después del proceso de creación, con una metodología muy próxima a la investigación basada en las artes (Hernández, 2008 y Marín y Roldán, 2017), aplicada al campo de la expresión artística corporal, relacionando continuamente todo el proceso investigador de forma directa con los recursos creativos corporales puestos al servicio de la obra por parte de los actores, bailarines, performers y estudiantes del proyecto, lo que permitió definir el lenguaje usado y establecer una dramaturgia propia. Para ello, y sin limitarlo solo a los recursos conceptuales de los ya citados Barba y Meyerhold, se utilizó todo un acervo teórico, que cronológicamente abarca finales del siglo XIX y principios del siglo XX, periodo en el que se produce un considerable número de iniciativas de distintos creadores escénicos donde el denominador común es la búsqueda y consolidación de sistemas y métodos para la formación corporal del actor, como apoyo y herramienta de análisis conceptual, el cual se puso al servicio de la estructura y sustentación del proceso de creación, proceso que se documentó en toda su conceptualización (Figura 2).

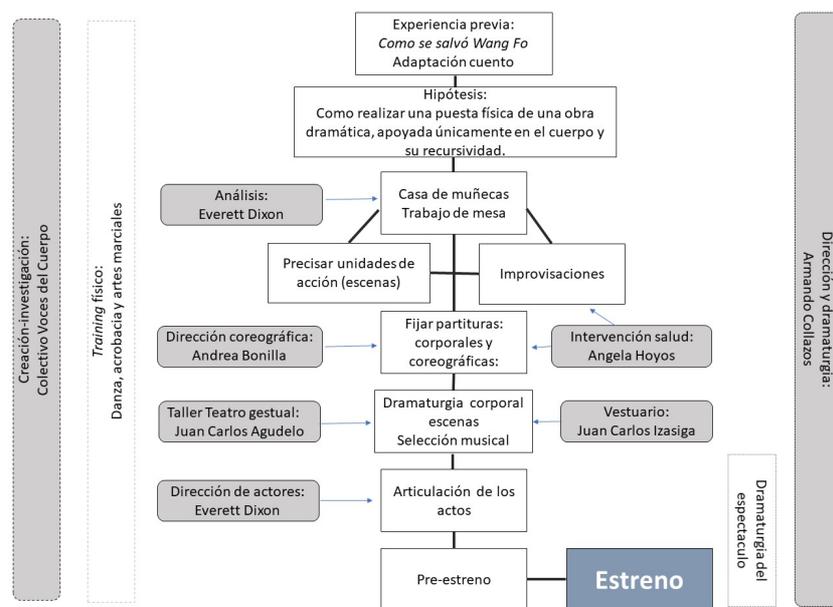


Figura 2. Mapa conceptual del proceso de montaje. En él puede observarse el carácter multidisciplinar de este proceso de investigación/creación.

En consecuencia, después de un trabajo de lectura y análisis, que dio como resultado una primera adaptación, de un año de sesiones y seminarios de training físico, de improvisación y de la posterior creación y fijación de partituras de movimiento, se fue generando una gramática corporal para la obra. Esa gramática determinó el tipo de movimiento a ser usado como lenguaje para la obra, demandando al mismo tiempo la búsqueda de signos que estuvieran en correspondencia con los del texto, los cuales se establecieron a través del mismo movimiento procurado como algo vivo, tal como lo es la acción física. Entre otras cosas se hizo necesario identificar y precisar el centro del cuerpo como el lugar donde se origina dicho movimiento, centro que se localiza algunos centímetros por debajo del ombligo, en correspondencia con el baricentro, donde los orientales aseguran se concentra la energía del cuerpo (Tassinari, 2008), y desde donde el movimiento se transmite hacia la periferia en una continua e

ininterrumpida sucesión. Lo anterior es apoyado por la noción de impulso (Figura 3) como elemento clave desde una perspectiva psicológica tal como lo propone Grotowski, extrapolándolo luego a lo corporal, donde los deseos y motivaciones internas inducen a actuar de forma espontánea: “las verdaderas acciones físicas siempre están ligadas a deseos o anhelos”, palabras de Grotowski recogidas en Richards (2005).



Figura 3. Ejemplo de impulso corporal, basado en las ideas de Grotowsky, extrapolado a lo corporal y en correspondencia a la gramática resultante.

Así también, la adecuación de un tempo-ritmo apropiado para la obra en general, ha sido otra de las variables consideradas. En música el tempo y el ritmo son dos conceptos diferentes, sin embargo, Stanislavski los unifica en una sola entidad en relación con la psicotécnica del actor (Ruiz, 2008). El encontrar esos tempo-ritmos ha facilitado el tránsito por diferentes estados de ánimo como medio para la evocación orgánica de sentimientos, revirtiéndolos hacia el pensamiento del personaje, generando una gama de modificaciones desde una continua afectación emocional, en correlación con los objetos empleados y con las acciones seleccionadas. Stanislavsky (1979) argumentaba que el tempo-ritmo encierra no sólo las cualidades externas, que influyen directamente sobre nuestra naturaleza, sino también sobre el contenido interior que nutre el sentimiento. De esta forma el tempo-ritmo se conserva en nuestra memoria y es apto para la finalidad creadora.

Por otra parte, con respecto al atrezzo (específicamente el vestuario, los objetos y la escenografía) y a sabiendas que dentro del proyecto no fue un elemento de investigación, si estuvo involucrado directamente en la escena y por ende en la acción, en ese sentido el criterio utilizado para su selección fue el respeto máximo a la idea fundamental de equilibrio e integración con la estética general de la obra, cimentada en toda la conceptualización anterior. De igual manera, el recurso del vestuario permitió generar información adicional en lo referente a la clase social, la edad, el género y hasta la condición sexual del personaje, además de reforzar su psicología. Acentuando el carácter multidisciplinar del proyecto se atendió el criterio de Jorge Reyes, profesor Titular del Departamento de Artes Visuales de La Universidad del Valle, quien llama la atención sobre el problema de caer en lo “pintoresco” de la imagen teatral (en Dixon, 2018, p. 216) al uniformar los personajes y no vestirlos acorde a su particularidad. Reyes señala además que el vestuario debe contar su propia historia: si empieza ordenado, y la trama es un enredo, el vestuario en algo debe enredarse también, concepto que hace extensivo a la escenografía y a los objetos. Es por eso por lo que, con respecto a los objetos, se ha perseguido la idea de

que cada objeto debe cumplir un rol articulador en sí mismo; por tanto, cada uno de ellos fue usado e incorporado en relación con la dramaturgia del espectáculo. Esta dramaturgia se extendió al universo total de todos los elementos utilizados, generando información no solo por el uso que hacen de ellos los performers, sino además por hacer parte de su discurso corporal.

Resultados

El resultado final de todo el proceso ha sido el estreno, en 2017, de *El vuelo de la Alondra*, la adaptación a teatro físico de la obra *Casa de muñecas*, de Ibsen. Sin embargo, se pueden señalar resultados secundarios complementarios, aquellos que reflejan claramente el carácter multidisciplinar del proyecto y los que evidencian toda la complejidad de esta experiencia educativa y artística. Dentro de estos resultados se encuentra el análisis realizado por la fisioterapeuta Ángela María Hoyos posterior a la intervención con los performers, donde se arrojan conclusiones dicientes respecto a la simetría corporal (Tabla 1). En ese sentido, más de la mitad de los evaluados presentaron alteración en su centro de gravedad, lo cual genera una distribución inadecuada del peso, en su mayoría de manera anterior, produciendo sobrecarga en las rodillas y los hallux, articulaciones donde se hace evidente dichas alteraciones. La idea es prevenir futuros problemas ya que, en caso de persistir esta alteración, el cuerpo tendrá que realizar acomodaciones a nivel toraco-lumbar y pélvico para posicionarse en contra de la gravedad. Los efectos pueden no observarse tempranamente pero un cuerpo que persiste en esta postura inadecuada genera, en el futuro, problemas articulares permanentes, situación que aumenta el riesgo de esguinces, luxaciones y tendinitis. De la misma manera, la asimetría de la cintura escapular y del cuello provoca alteraciones en la distribución del peso corporal, pues la percepción del propio cuerpo tiene directa relación con la orientación de la mirada. Es así como, el lado hacia donde el ser humano oriente la mirada y rote su cabeza, es el lado que más reconoce y el que recibe más peso. Si se analiza el uso de los músculos como herramienta para mantenerse en contra de la gravedad, el hemicuerpo que carga el peso será el de mayor fortalecimiento y propiocepción, lo que induce el riesgo de lesión en el lado contralateral. Aunque la intervención se orientó usando el entrenamiento autodirigido que delega a los performer la responsabilidad de la aplicación de las recomendaciones individuales (sugeridas en el manual), fue inevitable que apareciesen dificultades asociadas a este modelo de entrenamiento, como por ejemplo componentes emocionales los cuales retrasan su realización. Aun así, se observaron pequeñas mejorías en la simetría de los performers, en relación con la distribución del peso y su autopercepción, logrando que ellos identificasen sus alteraciones y lograsen pequeñas acomodaciones temporales. Es pertinente aclarar que esta evidencia requiere un mayor tiempo de intervención ya que dicha habilidad se adquiere a través de un trabajo constante, perseverante y disciplinado, que en la mayoría de los casos se afianza después de muchos años, constituyéndose prácticamente en una indagación permanente.

Tabla 1. Resultados de valoración postural detectadas durante el trabajo centrado en la relación arte-salud desarrollado por la fisioterapeuta Ángela María Hoyos.

Aspectos valoración postural Colectivo Voces del Cuerpo	Valoración inicial (n=6)		Valoración final (n=6)	
	SI	NO	SI	NO
Asimetría cabeza	50% (3)	50% (3)	33.33% (2)	66.66% (4)
Asimetría superior (cintura escapular y hombros)	83.33% (5)	16.66% (1)	83.33% (5)	16.66% (1)
Asimetría inferior (cintura pélvica y miembros inferiores)	66.66% (4)	33.33% (2)	66.66% (4)	33.33% (2)
Alteración columna	83.33% (5)	16.66% (1)	50% (3)	50% (3)

Respecto a la calidad de vida se observó que, para la mayoría, ésta es afectada por la dificultad de controlar factores económicos que están relacionados directamente con su vida laboral, evidenciando la dificultad de ejercer el arte como medio productivo en este contexto social. Los efectos negativos de este tipo de inconformidades en el bienestar de las personas han sido abordados en diferentes estudios vigentes (Wilkinson, 2003), relacionando el aumento de los niveles de estrés con el riesgo de enfermedad. Lo anterior se aplicó y se relacionó directamente con las lesiones y alteraciones que presentaron los performers del colectivo durante el desarrollo del proyecto, pues al no tener una adecuada percepción de ésta y una cultura de autocuidado, asumieron riesgos que incidieron de forma negativa en su salud. Cabe mencionar que igualmente durante el proceso se implementaron correctivos paliativos que posibilitaron el desarrollo y la terminación del proyecto, los actores que mejoraron su estabilidad corporal producto del incremento en la fuerza muscular y la propiocepción evidenciaron mayor seguridad y libertad. De esta manera, el área de la salud afectó indirectamente el resultado principal, pues a través de los cambios que hicieron evidente cada uno de los actores se observaron igualmente transformaciones en la corporalidad del personaje.

Las consideraciones precedentes en el contexto de la investigación generaron inquietudes sobre el abordaje de los colectivos escénicos y sobre la importancia de que éste se realice por parte de un equipo profesional interdisciplinario que trabaje mancomunadamente buscando, desde un saber más amplio, disminuir el riesgo en el que se encuentran. Fue así como, resultado de este análisis, se presentó un manual (en proceso de publicación) que contiene orientaciones sobre fortalecimiento muscular, correcciones posturales y entrenamiento propioceptivo, material educativo del cual pueden hacer uso estudiantes, artistas o profesionales de la escena que estén en el ejercicio y aplicación de expresiones escénicas corporales y físicas como apoyo a su trabajo de creación.

El trabajo con el maestro Agudelo basado en la combinación de lo poético de Marceau y la capacidad de abstracción de Decroux, fusión enriquecedora para el proceso de creación, facilitó el camino a lo esencial del texto de Ibsen y al encuentro de un tipo de movimiento que lo significara, destacando especialmente la construcción de imágenes metafóricas (Figura 4), fundamental para no reiterar ni ilustrar el texto en el momento de la interpretación. Ejemplo de ello: en *Casa de muñecas* existen como personajes los niños, hijos del matrimonio entre Helmer y Nora; en *El vuelo de la alondra* se resuelve su presencia física remplazándolos por una gran pelota. El significado de este objeto unido a la acción física generada a través del juego con ella permitió resolver su presencia de forma metafórica.



Figura 4. Ejemplo de imagen metafórica: la pelota como metáfora de juego infantil, una manera de representar los hijos de los Helmer (protagonistas de la obra).

Con respecto al trabajo realizado por la maestra Andrea Bonilla, siempre sustentado en un vocabulario técnico preestablecido desde el mismo entrenamiento de base, al performer o artista corporal se le brindaron herramientas para que construyera y definiera el lenguaje corporal para la obra a partir de la danza contemporánea, lenguaje que se caracterizó por una dinámica dialógica entre la técnica y el discurso corporal integrando el gesto como portador de sentido, aspecto que se hace evidente en la escena inexistente de los sombreros, la cual trata el poder manipulador de Krogstad sobre Nora, manifestada en una frenética coreografía donde la corporalidad de los ejecutantes desempeña un rol decisivo que genera significados corporales fundamentalmente vividos en la experiencia relacional de los dos. Una vez definida la estética de la obra se incorporaron también metáforas visuales que permitieron, desde una fuerza expresiva, la construcción de simbologías a partir del sentir de cada uno de los intérpretes. La danza se vinculó al proyecto como proceso investigativo autónomo aportando soluciones corporales determinantes para el resultado final.

Del trabajo realizado con el maestro Dixon podemos señalar, como resultado significativo, la reflexión acerca de que una acción placentera sin narración ni intención se vuelve pintoresca y banal; una acción narrativa sin intencionalidad o placer se vuelve seca y aburrida; una acción intencional sin narración ni placer se vuelve agresiva y termina negando el tema de la obra. En ese sentido las escenas se nutrieron con acciones concretas tratando en lo posible de develar libertad, narratividad e intencionalidad. El maestro Dixon defiende que la gran mayoría de los textos canónicos del teatro no sólo aguantan, sino exigen una puesta física que no dependa del texto, apoyándose únicamente en el cuerpo y su recursividad. La adaptación a teatro físico de *Casa de muñecas* de Ibsen constituye un claro ejemplo de esto.

Todo este proceso multidisciplinar, asentado en planteamientos investigadores y creativos, con una marcada vertiente educativa y pedagógica, y partiendo de los medios expresivos con los que cuenta el teatro físico, ha dado como resultado la estilización del movimiento como método de síntesis de los contenidos textuales de la obra. Esta síntesis, producto de la abstracción de la realidad, ha exigido además que las escenas se recreasen desde el cuerpo y sus posibilidades de movimiento, determinando que una representación realista estuviese descartada de plano, aspecto concluyente en la consecución de la unidad interpretativa.

Durante la investigación no solo se abordó el problema de convertir en acción un texto, sino que además se consiguió la realización de una dramaturgia corporal acorde para la obra. En este sentido, partiendo del texto original, se realizó una primera adaptación escrita donde se develaron las unidades de acción fundamentales de cada escena, permitiendo la posterior adaptación construida ya en el ejercicio escénico propiamente dicho, fuertemente fundamentada en las acciones físicas como motor. De esta manera, las escenas de la obra han surgido de la sucesión de acciones en correspondencia lógica con la del texto original, a partir de una expresión física definida.

Considerando el estudio del concepto de Barba (1992) de los tres niveles para la acción anteriormente descritos y de la articulación de esas secuencias se obtuvo como resultado la construcción de las partituras de movimiento o partituras corporales (Figura 5), pensadas como unidad fundamental del proceso de montaje. Basados en la Biomecánica de Meyerhold (2003), estas partituras han sido estudiadas y concebidas en relación al espacio escénico de representación y ejecutadas, como él propone, como formas plásticas de movimiento donde se incluye la manipulación de los objetos usados, determinando un juego biomecánico adaptado a la escenografía (en ningún

momento concebida de forma figurativa) y a esa convención espacial escénica, donde además el performer se relaciona con otro, siempre con el propósito de generar un diálogo corporal encaminado hacia la acción dramática.



Figura 5. Fotograma: primer boceto de una partitura de movimiento, instalación árbol de navidad, acto I, escena 1 (inicio de la obra).

Por otra parte, en relación al tempo-ritmo, y dentro de todas las posibilidades expresivas que involucra el teatro físico, se optó por privilegiar la danza-teatro como forma de expresión predominante, sustentándose en investigaciones conceptuales realizadas por Laban (1978) en torno a la relación que él propone entre tiempo de ejecución de un movimiento respecto del tiempo del movimiento que lo precede o lo sucede (denominado *ritmo temporal de movimiento*), lo que en este proyecto se entendió como *cambio de ritmo*. De esta manera, el acto performativo que implicó para el proyecto la incorporación de la danza y el teatro como un solo lenguaje escénico y como una unidad estética y estilística determinó como resultado la consideración de diversos espacios-tiempos para la obra. Ha sido de esta manera en la que el ritmo, ligado al tiempo, estableció la referencia de un primer espacio correspondiente al lugar de la acción, relacionada ésta con las circunstancias dadas en dependencia directa con la obra, con referencia a lugares y momentos determinados. Por ello, una vez identificada la acción, se delimitó el espacio, incluyendo el lugar de los espectadores ya que, de manera indirecta, también forman parte de la acción, resultando fundamental para la dramaturgia en el sentido de ubicar el universo en el cual ocurre la acción. El segundo espacio-tiempo se estableció por la duración y las cualidades de las partituras coreográficas y de movimiento, resultado del análisis de la acción; éstas determinaron y definieron su propio tiempo y su diseño espacial dentro de la puesta escénica, delineando de igual manera cualidades específicas para cada una de ellas. El tercer espacio-tiempo fue construido por los performers ejecutores (estudiantes y profesionales) a través de sus cuerpos en movimiento. Este espacio-tiempo individual, que corresponde al performer, se construye en la medida en que en un tiempo definido ocupa el espacio escénico, es decir, cada vez que el performer genera movimiento construye su propio tiempo.

De igual forma, y partiendo de la premisa fundamental de que el movimiento en el teatro físico debe originarse desde una intención concreta del pensamiento, una vez fijadas las partituras, desde la forma se buscó que éstas correspondieran con el pensamiento del personaje, dando paso a esa intención concreta y posibilitando que el cuerpo actuase como intérprete de emociones. Para ello se potenciaron los recursos corporales de expresión como forma básica de comunicación no verbal y creativa, y como resultado de la acción del pensamiento, producto del riguroso *training* físico

referido anteriormente. El hecho de vincular el pensamiento al movimiento garantizó que el performer ubicara una serie de procesos a nivel muscular, algo así como la memoria emocional a la que hace referencia Stanislavsky (2003) pero esta vez localizada en los músculos, lugar en donde se enlazan diferentes procesos bioquímicos, desde donde las sensaciones se recuperan a través del movimiento mismo. El performer utilizó la articulación de las diferentes partituras corporales, como forma de acceder a los sentimientos que las relacionan. Usando las formas como expresión externa, se consiguió darle soporte interno a toda la estructura de movimiento creada para la obra. En otras palabras, el movimiento por sí mismo consigue remitir al correspondiente sentimiento, lo que posibilita que el movimiento ocurra encarrilado en una serie de acciones que tienen que ver con la expresión externa construida por el performer y que solo dependen de él. En consecuencia, si su partitura ha sido bien concebida, las emociones deben aflorar en correspondencia con ella. En este sentido, a partir de las circunstancias dadas, cada performer resolvió desde su cuerpo cada una de las escenas, posibilitando la definición técnica, estilística y estética de los elementos incorporados y con los que se construyeron cada una de las partituras corporales y coreográficas que determinaron igualmente la forma física de representación, la cual se sustentó en la abstracción respecto de la descripción textual de las escenas, recurriendo al análisis de la realidad enunciada por el autor, fundando de este modo el texto corporal de cada uno de los personajes.

Dicha abstracción afectó la gramática corporal usada, en el sentido de que implicó la búsqueda de una significación asociada al movimiento, asunto que fue resuelto pasando por el cuerpo las emociones correspondientes, desde la sucesión del movimiento, en un mismo espacio y tiempo, y desde el juego de la acción dramática, situando el drama en el cuerpo del performer intérprete. Esto ha exigido conjuntamente la aparición de un lenguaje, fundado en el manejo del cuerpo del performer, constituyéndose en el elemento narrativo y al mismo tiempo narrador en el que acontece y tras el que transita la fábula. Dicho lenguaje se llenó de signos próximos al espectador, y a través del movimiento y la expresión se articuló una semiótica propia para la obra, respaldada en una dramaturgia desde el cuerpo y para el cuerpo, con el objetivo de sustituir del todo la palabra y de posicionar la acción en un lugar de relevancia, justificando el uso del teatro físico y lo físico del teatro. Hay que insistir en que todo este proceso investigador y creador fue especialmente enriquecedor para aquellos estudiantes/performers más jóvenes, permitiéndoles activar nuevos mecanismos de creatividad.

Con respecto al vestuario de la obra, una vez elaborado un primer boceto de ella y ya con ideas claras acerca de la estética a seguir, se optó por lo clásico con un toque bondage (erotismo basado en la inmovilización del cuerpo) y algo muy vintage (de cierta edad sin llegar a ser antiguo), llevándolo a lo moderno con decoración en trajes metálicos y colores brillantes. Con referencia a los objetos, además de justificar su uso desde el enunciado mismo que Ibsen hace de ellos en el texto original, la adaptación de la obra a teatro físico en algunas ocasiones facilitó y en otras exigió la aparición de objetos, los cuales fueron instalados en la puesta y nutridos por cada uno de los performers desde el personaje mismo, generando de este modo un continuo intercambio, lo que modificó en muchos casos su significado remitiendo a un referente imaginado y adquiriendo de este modo estatus de escritura. Los objetos establecieron e influenciaron las formas de ser de los personajes acentuando sus sentimientos, llegando incluso a ser su representación simbólica. En la figura 6 pueden apreciarse detalles del vestuario y un ejemplo del tratamiento de los objetos.



Figura 6. Vestuario clásico con toque bondage y vintage.

Conclusiones

Partir de una obra dramaturgica de gran dimensión como lo es *Casa de muñecas* para ofrecer como resultado la obra de teatro físico *El vuelo de la alondra* ha implicado un arduo trabajo de investigación-creación que ha generado saberes transversales. Partiendo de un modelo genérico se ha logrado construir un lenguaje particular para la obra en el marco de un *corpus ético, técnico y estético* desde donde se han articulado todos los demás elementos intervinientes.

Las diferentes técnicas corporales propuestas durante el proceso de montaje sirvieron para la construcción de una gramática corporal, gramática que se usó a la vez para la construcción del lenguaje que permitió el relato de esa fábula donde abundan realidades universales, como supone la reconocida obra de Ibsen. Partiendo del riesgo que presume el hecho de eliminar la palabra y buscar tesis posibles para entender cómo abordar el proceso de comunicación sin la misma, fue perentorio una teorización que sustentara el proceso de investigación-creación desde otras ya validadas. Pensando el lenguaje corporal desde la semiología, todo el proceso investigador, creativo y pedagógico que ha supuesto *El vuelo de la alondra* ha sido una tentativa de entender el ejercicio del actor o performer de teatro físico como un acto comunicativo a través de la creación de signos capaces de generar múltiples interpretaciones, estableciendo una suerte de sintaxis general de los cuerpos. Hay que señalar que resultó una riqueza en sí misma el hecho de que cada uno de los actores, bailarines, performers y estudiantes del colectivo pusiesen al servicio del proceso de creación su particular haber corporal. Sus aportaciones, producto de esa codificación específica y reflejo de las técnicas de entrenamiento empleadas por cada uno de ellos, han permitido la exploración del movimiento y la evolución de diferentes formas físicas, diversificando los frentes investigativos en cuanto a disciplinas corporales, aquellas que han construido la vía de pensamiento en un doble sentido: la del actor/performer y la del pensamiento del propio personaje a interpretar. En este sentido, se reitera que a nivel de experiencia pedagógica ha sido muy significativo involucrar a jóvenes estudiantes participando en un proyecto tan complejo y variado, habiendo podido vivenciar y concluir todo el proceso reflejado en el estreno de la obra.

Finalmente, se ha defendido la pertinencia de esta experiencia investigadora en el sentido de que con ella se contribuye al desarrollo del movimiento escénico, no sólo en la región donde ocurre la investigación, sino además a nivel internacional, dado el carácter universal que se le ha otorgado a la obra al prescindir de la palabra hablada, lo que la hace representable en cualquier contexto lingüístico y cultural sin la ayuda de ningún tipo de recursos diferentes a la obra misma. Al favorecer la danza-teatro como expresión escénica, la cual hace parte de ese gran universo del teatro físico, y al abordar la exploración y la creación teatral a partir de un proceso de intermediación de

lo literario a lo escénico, se ha generado un vínculo importante que exige la articulación de la danza a una teatralidad particular, al mismo tiempo que se contribuye al desarrollo de una dramaturgia que aspira, aún con las dificultades que esto entraña y todo lo que puede generar de diálogo y discusión, a lo universal.

Referencias

- Barba, E. Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor*, Traducción Yalma-Hail Porras / Bruno Bert. México: Catálogos, Escenología, A.C.
- Barba, E. (1992). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*, Traducción de Rina Skeel. México: Gaceta.
- Braun, E. (1986). *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*, Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Dixon, E. (2018). *El valor de no seguir. Consejos para jóvenes actores y directores I*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Hernández Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118.
- Hernández, J. (1995). *Torpeza motriz*. Barcelona: EUB.
- Herrero, J. (2014). *Las raíces históricas del teatro físico en el siglo XX*. Murcia: Colección Artes Escénicas. Diego Marín Libroero Editor.
- Ibsen, H. (1999). *Casa de Muñecas*. Alba Editores.
- Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- Meyerhold, V. (2003). *Teoría Teatral*. Madrid: Fundamentos.
- Klaus, A; Muñoz, D. (2012). Pedagogía y praxis (práctica) educativa o educación. De nuevo: una diferencia necesaria. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*. No. 2, Vol. 8, pp. 75-96. Manizales: Universidad de Caldas.
- Laban, R. (1978). *Danza Educativa Moderna*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Richards, T. (2005) *Trabajar con Grotowski, en las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial.
- Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai SL.
- Stanislavski, C. (1979). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Quetzal.
- Stanislavski, C. (2003). *La preparación del actor*. Madrid: La avispa.
- Stanislavski, K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial.
- Sofía, G. (2008). Las culturas teatrales en el cambio de siglo: el encuentro con la neurociencia. *Fabrikart*, 8, 226-237.
- Tassinari, M. (2008) *Artes marciales*, Madrid: Tikal-Susaeta Ediciones.
- Viadel, R; Roldán, J. (Eds.). (2017). *Ideas visuales: investigación basada en artes e investigación artística*. Granada: Universidad de Granada.
- Wilkinson, R. G., & Marmot, M. (Eds.). (2003). *Social determinants of health: the solid facts*. World Health Organization.