

# TEATRO EN MOVIMIENTO: DEL CUERPO Y SUS POSIBILIDADES

Beatriz J. Rizk

De todas las artes escénicas es quizás la danza-teatro, ese "genuino género propio de la posmodernidad" al decir del cubano Ramiro Guerra

("Danza y posmodernidad", 5), la que de hecho se identifica más con el

vigente posmodernismo por sus ilimitadas posibilidades interpretativas y porque en ella se cumplen casi todas las premisas asociadas con el mismo; a saber, la continuidad de formas tradicionales al tiempo que irrumpen otras que se derivan del acervo vernacular o autóctono, el uso de los recursos estilísticos vanguardistas como el *pastiche* y el *collage*, la ironía como eje central de la composición, la apropiación del pasado a través del inquisitivo presente, la descentralización del sujeto generador de cánones... y casi podríamos enumerar todos los cambios que se han efectuado en nuestro momen-

to histórico. Lo interesante de esta situación es que en la América Latina, y obviamente debido a esa simbiosis de modelos culturales que conforman nuestro entorno, la danza, aun derivándose de formas esencialmente modernistas, fue desde sus inicios posmodernista *avant-*

*la-lettre*, por oposición a los movimientos de danza europeos y norteamericano que no asumieron un proceso de "depuración" formal hasta bien entrado el

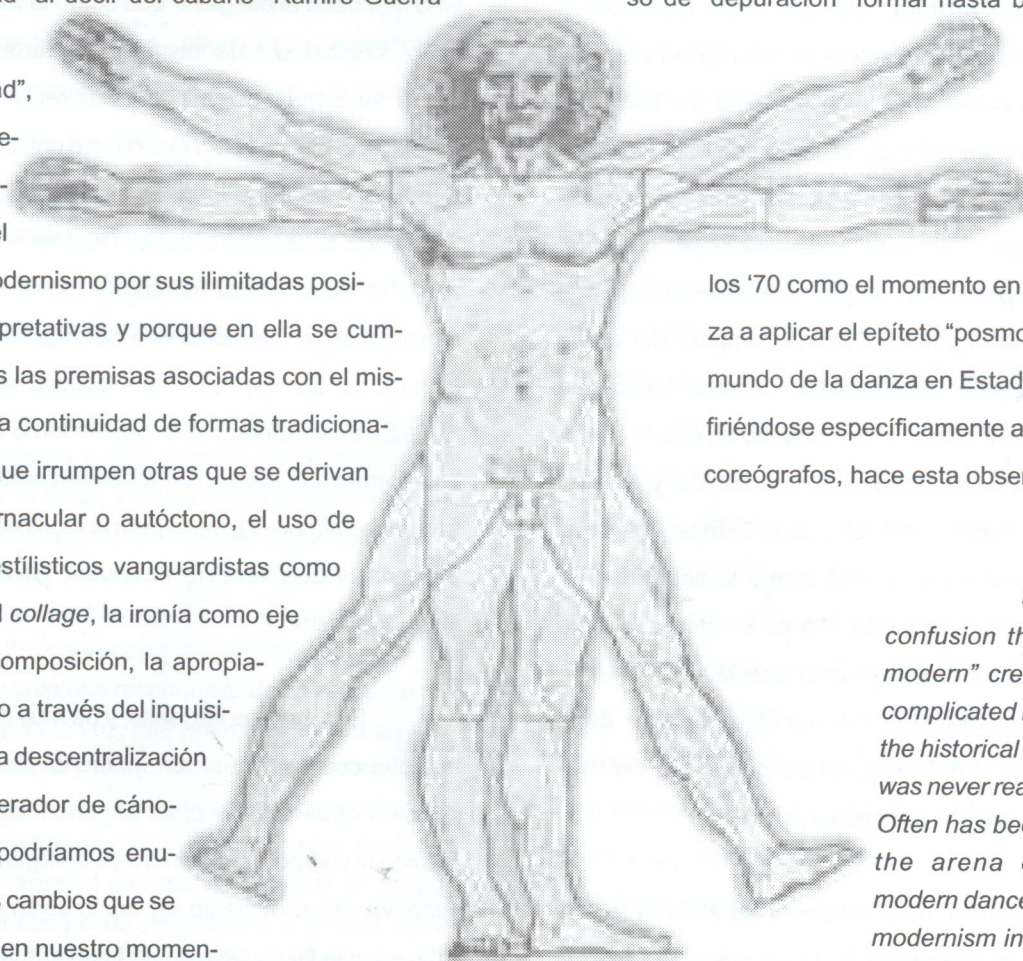
Posmodernismo. La historiadora S. Banes, quien señala la década de

los '70 como el momento en que se empieza a aplicar el epíteto "posmodernista" en el mundo de la danza en Estados Unidos, refiriéndose específicamente al trabajo de los coreógrafos, hace esta observación:

*In dance, the confusion the term "post-modern" creates is further complicated by the fact that the historical modern dance was never really **modernist**. Often has been precisely in the arena of the post-modern dance that issues of modernism in the other arts have arisen: the*

*acknowledgment of the medium's material, the revealing of dance's essential qualities as an art form, the separation of formal elements, the abstraction of forms, and the elimination of external references as subjects. (S. Banes, XIV)*

*(El énfasis es de la autora)*





*(En la danza, la confusión que crea el término "posmoderno" se complica aún más por el hecho de que la danza moderna histórica nunca fue en realidad modernista. A menudo ha sido precisamente en la arena de la danza posmodernista que las cuestiones del modernismo en las otras artes se han ventilado: el reconocimiento de los materiales del médium, la exposición de las cualidades esenciales de la danza como forma de arte, la separación de los elementos formales, la abstracción de sus formas, y la eliminación de los referentes externos como sujetos.)*

Ahora, de si el término o el concepto de "danza-teatro" es el apropiado para denominar esta nueva forma aparentemente híbrida, aunque igual que con el posmodernismo ya tenía antecedentes pleclaros en bailarines y coreógrafos a lo largo del siglo, no todos los implicados parecen estar de acuerdo con esta elección. Algunos como el costarricense Jimmy Ortiz prefiere llamarla "teatro en movimiento" y Hercilia López de Venezuela apuesta por el más amplio "artes en movimiento". Otros como la argentina Cristina Tambutti del grupo Núcleodanza define "danza-teatro" como un término de "emergencia" que surge en el momento en que la coreografía se eleva a categoría de arte escénico, y para su compatriota Miguel Angel Robles de la Compañía Antikos esta nueva nomenclatura "responde a la necesidad de que la danza trascienda más allá de sí misma, que no sea una búsqueda de movimiento puesta solamente en lo coreográfico. El teatro aparece como el lugar de la profundidad, de la reflexión, del planteo, de la exploración, del mensaje" (C. Pacheco y A. Cruz).

Emergencia, o no, la danza se abrió al teatro, mejor dicho a la teatralidad en todas sus posibilidades creativas: nuevos usos del cuerpo y del espacio se dieron cita, la utilería pasó a considerarse como tal y el decorado entró formalmente en escena. La organización rítmica y medida en el movimiento pasó a ser un vehículo de la narración, esa "estructura que impregna nuestro

mismo sentido del tiempo y de la existencia social" (D. Carr, 9) casi fundamental en la escena artística posmodernista, cuyo contenido se empezó a buscar en otros mundos fuera del de la danza. El mero hecho de observar la danza moderna, sus cualidades formales depuradas, acompañadas o no de acordes musicales, ya no fue suficiente como espectáculo. El contexto entró de lleno dándole significado hasta a la misma ausencia del movimiento, al no-baile. La condición de estar estático no es que dejara de ser "original", como habían declarado algunos bailarines modernistas siguiendo de cerca la reducción abstracta a la que se sometieron las artes plásticas en manos de pintores como Mondrián y Malevich, sino que dado el desgaste que sufrió el mismo concepto de lo "original" por los mismos vanguardistas, en cierto modo se banalizó también por repetitivo. Si para Malevich, el blanco sobre blanco "era una experiencia pura y total sin nada que la distrajera o traicionara" (cit. por Rusell, Vol. 8, 26) para el bailarín norteamericano Kenneth King, "la Mejor Danza no tendría movimiento porque el movimiento se interpondría a su originalidad" (K. King, 223, cit. por Banes, 112). Este reduccionismo es símbolo, final del arte anterior por agotamiento tanto en la pintura como en la danza, en realidad surtió el efecto contrario pues abonó el terreno para la explosión coreográfica y pictórica que vendría después, ya entronizado el Posmodernismo.

Son muchas las ideas, y de muy diferentes fuentes, que confluyeron en un momento dado abriendo la danza a otras artes y otras experiencias. En primera medida el cuerpo como centro de energía, principio de la iniciativa del movimiento así como de su aborto, se convirtió en este fin de siglo en un texto que puede ser artístico y, por encima de todo, productor de sentido. No solamente la danza contemporánea o moderna lo propuso como tal; filosóficamente, primero, M. Merleau-Ponty en su tratado sobre la fenomenología colocó el cuerpo humano como motor y receptor de la experiencia sensorial



y como tal en una situación dinámica respecto al mundo (**Phenomenology of Perception**), y luego el indispensable Foucault llamó la atención al hecho de que el poder opera por medio de vastas redes coercitivas dirigidas al nivel "capilar" de la actividad humana: el cuerpo—"cuerpos encarcelados, cuerpos hospitalizados, cuerpos educados, generalmente cuerpos dóciles" (cit. por R.J. Roach, 296-7)—cuya libertad, dado el final de las ideologías, el hombre contemporáneo debía posibilitar. La historia, nos dice Foucault, se debe situar "dentro de la articulación del cuerpo y la historia. Su tarea es exponer un cuerpo totalmente marcado por la historia y el proceso de su destrucción por la historia misma" (M. Foucault cit. por R.J. Roach, 148). No se halla muy lejos la propuesta del pensador francés de la llevada a cabo por su compatriota el director teatral Antonin Artaud. En su llamado **Teatro de la Crueldad**, desde los años 30, postulaba la recuperación del cuerpo convirtiéndolo en un "atleta del corazón" a través de "prácticas reconstructivas" como el "método del *souffle*", del que M. de Marinis nos ofrece una mirada desde dentro difícil de soslayar aquí:

*Consistió inicialmente en suspiros, estornudos, aspiraciones y espiraciones muy fuertes con la nariz y la boca, y después en gritos, ritornelos, cantinelas y piruetas rítmicas que Artaud ejecutaba constantemente, solo y en presencia de otros (pese a los regañones de los médicos): ejercicios físicos-vocales de preparación para una difícil y dolorosa reconquista del movimiento, del gesto y de la voz, que además tenía de una forma evidente y manifiesta una función exorcista-propiciatoria, y eran utilizados como instrumentos de antimagia o magia blanca para defenderse del complot mundial que, según él, trataba todo el tiempo de perjudicarlo y el cual representaba mitológicamente la injusticia del internamiento y el choque con la institución psiquiátrica (M. de Marinis, 1-2).*

De manera analógica, otros de los grandes directores/investigadores europeos que más influencia han

tenido en el teatro occidental, tanto en la teoría como en la práctica, se fueron concentrando a lo largo del siglo en la expresión de lo físico hasta colocar el cuerpo del actor en un primer plano, por encima de otros códigos, como instrumento esencial del hecho teatral. De esta forma, constatamos, cómo Constantin Stanislavski ya en el caso de su producción (1936) se concentra en las "acciones físicas" como generadoras de los sentimientos de los personajes por encima de la "memoria emotiva y afectiva" meollo de su difundido sistema de actuación. "El material síquico es figurativo, no se mantiene", aducía el director ruso, "lo que cubre este propósito son las acciones físicas. Se realiza con el cuerpo, que sin comparación, es algo más resistente que nuestros sentimientos" (C. Stanislavsky, 6). Vsévolod Meyerhold, a su vez, rompe con el teatro naturalista para dedicarse a la "biomecánica" dedicada al movimiento del actor ideando una serie de ejercicios derivados en gran parte de las formas vanguardistas tanto futuristas como constructivistas. Brecht, en los últimos años de sus investigaciones teóricas, destaca su relación con el "teatro eminentemente gestual", residuo de su aprendizaje con los expresionistas alemanes. Curiosamente es en la danza-teatro, como señala Patrice Pavis, en donde el uso del *gestus* brechtiano que "proporciona la clave de las actitudes corporales, de las entonaciones y expresiones faciales, en otras palabras: del cuerpo entero en su dimensión visual y vocal", deja de ser un instrumento sociológico, o psicológico, para pasar a ser sicofísico, "al reintroducir una *fisicidad* en la representación escénica". Según Pavis, son Kurt Joos y Pina Bausch quienes "revivifican el *gestus* ... restituyéndole su pugnacidad al asociarlo con la movilidad y con la rítmica del cuerpo", y recuperando, de paso, su valor político (P. Pavis, 127). Actitudes que Bausch ha incorporado de manera obvia en espectáculos como **Café Müller** o **Barba Azul** a tono, de paso, con el vigente Neoespressionismo de las artes visuales en el país germánico. Más próximos a nuestro tiempo, Jerzy Grotowski usa el yoga para brindarle a sus espectáculos "secuen-



cias de plasticidad corporal” al tiempo que promueve el desarrollo gestual por medio del entrenamiento físico, a través de su “Teatro pobre”, del “Teatro de participación”, o del “Teatro de las fuentes” nombres que le dio a sus diferentes etapas experimentales consecutivas. Eugenio Barba, quien fuera su colaborador, siguió sus pasos apoyándose, a su vez, en lo que él llama la “antropología teatral” que busca el “comportamiento humano a nivel biológico”. A través de sus escritos (*La canoa de papel, Más allá de las islas flotantes, Anatomía del actor*, etc.), Barba centra gran parte de su teoría en el campo de la pre-expresividad, estadio que precede a la verdadera experiencia, aun a la expresión intencional, en el que el actor hace uso de su cuerpo siguiendo determinadas líneas oposicionales para restringir la energía física con el fin de “cumplir una acción en el espacio”. Los ejemplos que utiliza en la práctica provienen de la tradición japonesa (Noh, Kabuki), de la técnica del teatro-danza hindú Kathakali, de la danza china, y de la balinesa en un renovado esfuerzo por unir el rigor del entrenamiento actoral oriental a la investigación de la expresión corporal occidental. El actor barbiano debe desarrollar su propio **bios escénico** que le permita, sobre todo a través del entrenamiento corporal, recuperar los principios pre-expresivos con los cuales romper la codificación del uso cotidiano del cuerpo resultando en un teatro más de presencia física que de acción muy de acuerdo con los modelos orientales que lo inspiran. En este sentido el entrenamiento es de vital importancia, y es en donde creemos estriba su legado más importante, por ser un medio eficaz para “colonizar” el cuerpo. Podríamos aventurar que es con Barba, aunque Grotowski lo precedió, que el entrenamiento físico trasciende el campo de la danza para instalarse de lleno en el teatro. Los actores no bailarines empezaron a considerarlo en serio y hacerlo parte de su preparación teatral, lo que raramente pasaba antes (ver C. Badillo, 1994 y F. Duque Mesa, 1994).

En un nivel más cotidiano, en un mundo cons-

tantemente amenazado por plagas ignominiosas, la educación física se ha convertido en un lugar común y en pocas instancias ha generado la obsesión, como lo denota la propagación de la anorexia y de la bulimia, desórdenes digestivos que han pasado a ser malestares recurrentes en este fin de siglo particularmente agudo en la mujer debido al bagaje cultural impuesto sobre ella y en el que ella, inevitable y contradictoriamente, participa (ver J. Forte, 248-62). Ya no sólo los artistas o los atletas tienen cuerpos musculosos y hasta esculturales. Todo el mundo quiere parecerse a los atletas y el ejercicio o entrenamiento físico forma parte de la vida diaria de mucha gente. Este hecho compatible con la prevaleciente estetización en todos los aspectos de la vida, ha hecho del cuerpo humano una metáfora cual organismo que posee vida propia. En la danza-teatro, o teatro en movimiento, esta actitud es evidente al empezar a trabajar los grupos, tanto dancísticos como teatrales, con bailarines no profesionales, o actores sin entrenamiento físico determinado, en espectáculos de expresión corporal. Cualquier actividad humana tiene su correspondencia estética así como cualquier cuerpo puede bailar. Por este mismo camino, cualquier movimiento es danza expandiéndose de esta forma hasta el infinito los límites de lo que se considera arte.

Y de si de la exaltación del cuerpo se trata, pocos espectáculos impactan más en este sentido que **Ver-sus** (1994), coreografía de Henrique Rodovalho con el grupo Quásar de Goiânia, Brasil, fundado en 1988. En esta obra todas las barreras entre teatro, *performance* y danza se borran. Para empezar, el público se convierte en espectáculo: tanto al inicio como al final de la obra dos personajes observan al público mientras entra y cuando desaloja la sala, llevan lentes oscuros y están sentados en sillas que nos recuerdan a las de las “estrellas” o los “directores” en un set cinematográfico. No están quietos, se mueven, aparentemente conversan y hasta parece que se burlaran de los asistentes. Este marco a todas luces



teatral, enfatizando la distancia que nos separa del escenario al tiempo que nos integra a un mundo en el que la imagen y el "star system" imperan contradiciendo, de manera por demás irónica, el material que vamos a ver después. Esta ambigüedad posmoderna del espectáculo que se inscribe en un discurso específico para luego alejarse categóricamente del mismo traicionando por así decirlo el "horizonte de expectativas" del receptor es una modalidad asaz preferida por nuestros creadores contemporáneos, tanto de la danza como de otras artes escénicas. El espectáculo que se desarrolla ante nosotros es uno que fluctúa sensorialmente entre la subjetividad infantil y la del adolescente precoz aunque vislumbramos a cada rato al adulto que ha conservado mágicamente su lado pueril. El elemento del juego infantil permea toda la obra: niños jugando pelota en el parque, o persiguiéndose, o brincando sobre objetos, la diferencia es que aquí son cuerpos adultos musculosos los que lo están haciendo. El formato del juego presentado como danza produce una sucesión de movimientos, por momentos acrobáticos, que se convierten en imágenes. Movimientos que se parecen más a formas de comportamiento que a coreografías e imágenes que nos presentan las faenas físicas cotidianas del individuo, a nivel de necesidad biológica, como son el defecar, sonarse la nariz, o masturbarse. Estos actos "privados" están elevados a categoría de material artístico, algo así como el efecto que se logra con el "extrañamiento" brechtiano, al sacarlos del contexto "familiar" y ponerlos sobre un escenario. Nuestro placer estético, en gran parte, se deriva de ver a estos cuerpos musculosos y formidables haciendo lo que hacemos todos los días, o lo que quisiéramos hacer.

En última instancia queda, el potencial que, en efecto, tiene el cuerpo de producir e inventar arte hasta en los actos más prosaicos, cotidianos y hasta mezquinos del ser humano. El buscado efecto teatral de la obra es obvio; no sólo se percibe una ligera como juguetera intención de *épater le bourgeois*, en un mundo en que

difícilmente algo puede ya *épater*, sino un claro recargo en el aspecto cómico como, por ejemplo, el uso por momentos de movimientos y pantomimas que nos traen reminiscencias de cómicos clásicos como el mismo Chaplin. Desde un punto de vista antropológico, como indica B. Sutton-Smith, el elemento de desorden que irrumpe en el ritual del juego infantil, por tradición con estructuras bastante fijas, refleja el entorno social indicando o que "estamos saturados de orden", o que ciertamente "tenemos algo que *aprender* de este desorden" (B. Sutton Smith, cit. por V. Turner, 28). De este modo, la obra nos insta a trascender la lectura del cuerpo como un "texto cultural" al que le han impuesto hábitos higiénicos, rutinas, códigos de conducta entre los que se encuentran las llamadas "buenas maneras y modales", sobre el que se ha ejercitado un "control social" que está más allá de nuestro discurrir consciente. Esta perspectiva, de hecho, nos induce a reconocer una de las fuentes obstaculizadoras de nuestros deseos de transformación o de superación hoy en día, como bien señala la investigadora S. Bordo: "Nuestra conciencia política, los compromisos sociales, buscando afanosamente el cambio pueden ser neutralizados y traicionados por la vida de nuestros cuerpos" (S. Bordo, 26, cit. por Forte, 248).

El efectismo teatral unido al movimiento corporal será la pauta general de la mayoría de los grupos de danza contemporánea. En **Tronos: una traición**, de Jimmy Ortiz con el grupo Los Denmedio, cinco personajes se batan en lo que parece una lucha, por momentos intensa, por rescatar el significado de la vida del caos de un entorno urbano sumergido en el exceso y el desperdicio. La traición a la pareja homo y heterosexual, a la amistad y el esfuerzo por vivir la rutinaria cotidianeidad, buscando siempre una salida que no necesariamente se tiene que dar, son también algunos de los tópicos que motivan a los bailarines en escena. Los cuerpos saltan en el aire, bailan, se tiran al suelo, se revuelcan, se embadurnan con sobras de comida, revelando en cada án-



gulo de su cuerpo un entrenamiento preciso que habla de un rigor técnico más que logrado. En realidad sucede lo opuesto al movimiento del ballet clásico que aspira siempre a elevarse, aquí el movimiento es hacia abajo, hacia el piso, en donde terminan casi todos los encuentros de estas parejas que se aman y se enfrentan, se separan y se vuelven a juntar. Estructura de fuerza, no exenta de violencia, que exige de los bailarines un mantenerse en equilibrio constante. Las imágenes que se logran son teatrales, producto de un proceso dramático en el que se representa un mundo. En este caso uno sub-desarrollado cuya máxima ironía consiste en colocar en el escenario una mesa llena de frutas sobre la que los bailarines bailan, se embadurnan, y arrojan por el suelo.

Los objetos en escena, sobre todo su manipulación, también será una constante en no pocos espectáculos. En este sentido, la relación entre el hombre y el objeto, fuera de traernos reminiscencias del teatro del absurdo, también podría interpretarse como una lectura desmitificadora de la danza como objeto. En **Otras partes** de la compañía de Brenda Angiel, de Argentina, se usan sogas que penden del techo a las que se atan los bailarines para buscar diferentes perspectivas y experimentar con el cuerpo. En el programa de la obra se especifica que se está replanteando "las imágenes tradicionales que se generan entre el peso, el espacio y el movimiento" (1998). La obra en sí es un estudio sobre la gravedad y un comentario al múltiple uso que puede derivarse de un elemento que la tergiversa, al tiempo que se exploran otras superficies como las paredes. Al estar los bailarines suspendidos del techo por las sogas en posición vertical con los pies sobre la pared del fondo, el público tiene la impresión de que está viendo el espectáculo de arriba hacia abajo. El movimiento de los bailarines, al estar en esta posición, por lógica cambia pues la fluidez del movimiento es más limitado. Sin embargo, logran un efecto coreográfico asombroso al mantener el equilibrio y bailar acompasadamente en grupos de dos y de tres.

El espacio es otro de los elementos que se va a explorar a lo largo y ancho del continente. No sólo la sala tradicional se utiliza llegando hasta los templos de la cultura destinados al ballet y a la música clásica, la danza se lanza igualmente a la conquista del espacio exterior, de los espacios abiertos, que a la de los recintos cerrados no tradicionales. Una de las obras más originales en este sentido la presentó Mónica Gontovnik con el grupo Koré, fundado en 1981. En una casa en la ciudad de Barranquilla, Colombia, se va a desarrollar **Tiempo de luna creciente** (1993), danza-drama en la que seis mujeres van a hacer uso del espacio social destinado a sus "quehaceres" domésticos. Basadas en el personaje de **Medea** de Eurípides y en poemas de Alejandra Pizarnik y textos de Clarice Lispector y teniendo como tema central "la destrucción", estas bailarinas van a encarnar en ellas mismas los efectos nefastos que para el desarrollo de su potencialidad como seres humanos, y aun como artistas, han tenido los roles impuestos por el imperante patriarcalismo de siempre. En cada habitación de la casa se desarrolla una obra individual que el público puede observar como quien observa un cuadro y sigue adelante. Esta mezcla de los dominios públicos y privados transgrede las barreras de lo establecido al invadir los espacios convencionalmente reservados a la mujer al tiempo que establece su complicidad con el proceso de des-naturalización de los cánones establecidos. En este sentido, Gontovnik es bastante clara en el programa de la obra:

*En esa casa hay seis mujeres en diferentes habitaciones cada una trabajando prácticamente una obra individual. Es decir, hay seis obras simultáneas que el espectador va a observar cuando penetra en ese recinto íntimo y todas tratan a través de su cuerpo y de su movimiento y de su danza y de su palabra el tema de la destrucción. Porque buscamos el proceso de la destrucción en la mujer para poder llegar al acto creativo, al acto creativo pleno como ser humano, no simplemente como mujer que da a luz, que tiene*



*hijos* (M. Gontovnik cit. por P. González, 210).

El espectáculo desde el punto de vista individual es un discurso de la experiencia femenina. Lo biológico: dolores de parto; lo social: el abandono aunado a la eterna actitud de espera; lo psicológico, la frustración y la impotencia; hasta rayar en lo político, el rechazo y la decisión de actuar por cuenta propia, son todos temas que encuentran eco aquí. Según Patricia González:

En este montaje de Koré, una vez más astilla un ser en seis posibles proyecciones, todas ellas transgresoras a su manera. Con sus movimientos de borrarse la cara proponen ese nuevo refigurar el yo. Con sus melenas sueltas proponen la liberación a las ataduras. Con los miembros descontrolados la rebeldía ante la polarización. Con su agresión repetitiva al vientre reclaman la apropiación del útero y el poder de crear y descrear a voluntad. (210)

Complicidad y crítica, prerrogativas fundamentales del posmodernismo, ya que no del feminismo propiamente dicho (L. Hutcheon, 149), polarizan esta obra colocándola en un sitio aparte puesto que al tiempo que las bailarinas se ofrecen como espectáculo en el sentido tradicional de ser "objetos" de la mirada del espectador universal, el hombre, de acuerdo a los códigos inscritos por la referencia visual heterosexual prevaleciente (De Laurentis, **Alice Doesn't: Feminism...**), están deconstruyendo el discurso patriarcal al articular la obra en el espacio actual de la experiencia femenina. Por otra parte, la danza, se ha dicho, es el "laboratorio ideal para el estudio del género por su medio esencial"-el cuerpo donde el sexo y el género se originan; donde el discurso de lo 'natural' y lo 'cultural' se establecen" (A. Daly, 23). Koré contribuye, sin duda, a este debate sostenido revirtiendo precisamente el sentido de lo "natural" y lo "cultural" a través de la danza y re-organizando el espacio tradicional para re-inventar nuevas relaciones que tengan significado social. Del arte imitativo al que la mujer siem-

pre ha estado relegada se pasa al creativo aunque la transición traiga consigo elementos de destrucción. Desde el punto de vista colectivo, por otra parte, la obra se asemeja a esos "ritos de pasaje" a los que se sometía a los miembros de las comunidades tribales para marcar el paso de la pubertad al estado adulto del individuo, en el que se tenía que pasar por un estado "liminal" (usando el término popularizado por Victor Turner) en cuyo seno suceden las transformaciones necesarias para reintegrarse a la sociedad. De acuerdo al mencionado antropólogo "sólo así, a través de la destrucción y reconstrucción o sea, la transformación, se puede obtener un auténtico *re-order*" (V, Turner, 29).

A manera de conclusión podemos decir que hacia 1980 la propagación de la danza-teatro es un hecho constatable no solamente en la América Latina, sino en el mundo entero. ¿Fenómeno posmodernista debido a su lenguaje universal, no textual, o sea, supeditado a un idioma local, que le posibilita su divulgación masiva en este momento de la globalización de la(s) cultura(s) o al desarrollo lógico de una rama artística/escénica en sociedades apegadas a la imagen que se inclina hacia la espectacularidad y su simulacro? En parte tal vez sean ciertas estas premisas pero también se puede percibir el movimiento como el resultado de una acumulación de experiencias y búsquedas tanto prácticas como teóricas, en el campo de la danza así como del teatro, las que esperamos haber ilustrado aquí, cuyo eje central ha sido el cuerpo y el desarrollo de sus posibilidades expresivas a lo largo de este siglo.

Este ensayo forma parte del libro **Posmodernismo y teatro en la América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI**, en vías de preparación.



- Badillo, César. **El actor y sus otros: viajes gésticos hacia un rostro**. Santafé de Bogotá: Ediciones La Taquilla, 1994.
- Banes, Sally. **Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Drama**. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1987.
- Barba, Eugenio. **Más allá de las islas flotantes**. México: Grupo Editorial Gaceta, 1986.
- Bordo, Susan R. "The Body and the Reproduction of Femeninity; A Feminist Appropriation of Foucault", **Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing**. Alice M Jagger y Susan R. Bordo (eds.) Nueva Jersey: Rutgers University Press, 1989.
- Brecht, Bertolt. **Schriften zum Theater**. Vol. 1-5, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963.
- Carr, David. **Time, Narrative and History**. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Daly, Ann. "To Dance is 'Female' ". **The Drama Review** (33.4, 1989).
- De Laurentis, Teresa. **Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema**. Bloomington, Indiana: University Press, 1984.
- De Marinis, Marco. "Artaud, el último teatro de la crueldad". **Tablas** (1-2, 1997).
- Duque Mesa, Fernando, Fernando Peñuela y Jorge Prada. **Investigación y praxis teatral en Colombia**. Santafé de Bogotá: Colcultura, 1994.
- Forte, Jeanie. "Focus on the Body: Pain, Praxis, and Pleasure in Feminist Performance". **Critical Theory and Performance**, Janelle G. Reinelt y Joseph R. Roach (eds). Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- Foucault, Michel. "Nietzsche, Genealogy, History". **Language, Counter-Memory, Practice Selected Essays and Interviews**, D. Bouchard (ed). Ithaca: Cornell University Press.
- Discipline and Punishment: The Birth of The Prison**, trad. Alan Sheridan. Nueva York: Vintage Books, 1979.
- González, Patricia, "Narcisismo en performance: Koré en teatro, danza y poesía". **Gestos** (10.19, 1995).
- Guerra, Ramiro. "Danza y postmodernidad". **Tablas** (4, 1993).
- Hutcheon, Linda. **The Politics of Postmodernism**. Londres y Nueva York: Routledge, 1989.
- King, Kenneth. **Superlecture**, en **The Young American Writers**. Richard Kostelanetz (ed.). Nueva York: Funk and Wagnalls, 1967.
- Merleau-Ponty, Maurice. **Phenomenology of Perception**, trad. Colin Smith. Londres: Routledge, 1962.
- Pacheco, Carlos y Alejandro Cruz. "El movimiento en busca de la conciencia dramática". **Teatro al Sur** 4.6, 1997.
- Pavis, Patrice. "El gestus brechtiano y sus avatares en la puesta en escena contemporánea". **ADE-Teatro**, 70-71, 1998.



Roach, R. Joseph. "Theater History and Historiography: Introduction". **Critical Theory and Performance**, Janelle G. Reinelt y Joseph R. Roach (eds). Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.

Russell, John. **The Meanings of Modern Art Reality Reassembled**, Vol.1-12. Nueva York: Museum of Modern Art, 1974.

Stanislavski, Constantin. "El trabajo del actor". **Obras Completas**, Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1977.

Sutton-Smith, Brian. "Games of Order and Disorder." Paper presented at the Symposium: "Forms of Symbolic Inversion". American Anthropological Association, Toronto, December, 1972.

Turner, Victor. **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play**. Nueva York: PAJ, 1982.