

## **Dramaturgias del cuerpo: memoria, técnica y creación**

*Gabriela Pérez Cubas<sup>1</sup>*

### **Resumen:**

En las últimas décadas el concepto de dramaturgia ha trascendido sus tradicionales alcances vinculados al ámbito literario, experimentando una reformulación en sus principios epistemológicos. Este cambio permite entenderla como un procedimiento que organiza los elementos creativos atentos a la organicidad del fenómeno teatral y a los ritmos vitales de la obra, hecho que coloca a la sensorialidad y por lo tanto a la corporeidad en una función determinante para el proceso dramático. Desde ese lugar, ya no es posible analizar la dramaturgia como un procedimiento singular y homogéneo, al contrario, es dable identificar *las dramaturgias* atendiendo a las particularidades que adquieren dichos procesos en distintas corporeidades. La experiencia del sujeto en su mundo, la dialéctica contexto-corporeidad, constituye un modo de conocimiento y acción que porta el germen de la dramaturgia para cada artista escénico. Es sobre esa relación que el presente trabajo indaga. Se expone aquí la evolución de un proyecto de investigación desarrollado en el ámbito de la Facultad de Arte de la U.N.C.P.B.A. que concluyó con una puesta en escena elaborada en base a la indagación de los procedimientos dramáticos aportados por los actores implicados en él.

**Palabras clave:** dramaturgia - corporeidad - actor - conocimiento

---

<sup>1</sup> Magister en Artes Escénicas. Carrera de Teatro. Facultad de Arte. UNCPBA. Profesora adjunta, cátedra Expresión Corporal II. Directora del GITCE (Grupo de Investigación en Técnicas de la Corporeidad para la Escena) F.A. UNCPBA. gperez@arte.unicen.edu.ar

**Abstract:**

In recent decades the concept of dramaturgy has transcended its traditional scope linked to the literary area, experiencing a reformulation in their epistemological principles. This change allows us to understand it as a procedure that organizes the creative elements in order to the organicity of the theatrical phenomena and the vital rhythms of the work, a fact that puts the sensorial and therefore the bodyliness in a decisive role in the dramaturgical process. From that place, it is not possible to analyze the dramaturgy as a unique and homogeneous procedure, on the contrary, it is reasonable identify *the dramaturgies* in response to the peculiarities that acquire such processes in different corporealities. The experience of the subject in their world, the dialectic context - corporeality is a mode of knowledge and action that carries the germ of the dramaturgy for each scenic artist. It is this relationship that the present work investigates. It is described here the evolution of a research project developed in the scope of the Faculty of Arts of the U. N. C. P. B. A. that concluded with a play developed on the basis of the inquiry of the procedures wrote dramaturgical texts contributed by the actors involved.

**Key words:** dramaturgy - corporeality - actor - knowledge

**Sobre sujetos y dramaturgias**

Durante años he estudiado conceptos y técnicas articulándolos en propuestas de formación, entrenamiento y creación actoral. La mayoría de ellos han sido aplicados y corroborados en la práctica pedagógica. En este proyecto, impulsado por el GITCE (Grupo de Investigación en Técnicas de la Corporeidad para la Escena) perteneciente a la Carrera de Teatro de la Facultad de Arte de la UNCPBA, el objetivo era abordar dentro de en un proceso creativo lo que por fuerza del tiempo fue convirtiéndose en una síntesis teórico metodológica para la dramaturgia del actor. Lo que sigue es, más que un desarrollo conceptual, un relato del proceso que pretende analizar

los modos en que evolucionaron los conceptos estudiados en experiencias anteriores.

La fase inicial del proyecto se propuso conceptualizar la noción de dramaturgia del actor. ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de dramaturgia del actor? ¿Cuál es el punto de inicio en la dramaturgia del actor? ¿Cuál la noción rectora? ¿Cuáles los procedimientos que el actor realiza para elaborar su dramaturgia?

Para responder estas cuestiones realizamos una serie de entrevistas a actores pertenecientes a diversos ámbitos de la ciudad. Indagamos también sobre nuestra propia experiencia como actores. Las respuestas fueron disímiles, la principal característica fue que los actores referían a sus propios procesos como anécdotas siendo muy difícil que pudieran hablar en términos técnicos u objetivos. Algunos actores reconocían a la acción como su punto de inicio y otros al análisis “de mesa” de la obra a representar. En todo caso los modos referidos se vinculaban más a concepciones estéticas sobre de la actuación, que a referencias técnicas de la creación actoral. Esto exponía dos variables a tener en cuenta, por un lado los ámbitos de formación y por el otro los ámbitos de desarrollo. Y aquí el contexto tenía una incidencia decisiva. La mayor parte de los actores entrevistados no realizaba una actividad teatral profesional, por lo tanto la referencia a sus procesos creativos se hacía más como una anécdota de una vivencia personal que como un análisis técnico de una tarea. En cuanto a los ámbitos de formación, la ciudad de Tandil ofrece un abanico de opciones que va desde la formación académica hasta los talleres vocacionales, mientras que los espacios específicos para el desarrollo profesional son muy limitados resultando escaso el número de actores que pueden vivir de su profesión.

Pese a estos condicionantes, buscamos definir un punto en común entre los entrevistados, una noción que unificara la tarea creativa del actor al menos en un aspecto. Luego de analizar las entrevistas determinamos que el punto en común en la referencia

de los actores a sus procesos creativos y a la construcción de dramaturgias era la emoción. Independientemente del lugar donde se aborda el proceso creativo, la emoción se constituía en un concepto medular al momento de referirse a él. Ya sea por la intensidad experimentada, por el descubrimiento de nuevas variantes, por la profundización en un mismo aspecto, la emoción fue referencia obligada en el relato de los actores entrevistados. Estos actores, poco acostumbrados a reflexionar sobre sus procesos creativos en términos de los que pueda inferirse una opción metodológica específica, sostuvieron a la emoción como concepto axial.

Y esta actitud cobra sentido si nos orientamos dentro del campo de la neurobiología y más específicamente en los estudios realizados por el Dr. Antonio Damasio (2001) quien sostiene que la esencia de la emoción es:

(...) la colección de cambios en el estado del cuerpo que son inducidos en una infinidad de órganos por medio de las terminaciones de las células nerviosas bajo el control de un sistema cerebral dedicado, lo cual responde al contenido de los pensamientos relativos a una determinada entidad o acontecimiento (al cual el organismo humano se enfrenta). En conclusión, la emoción es la combinación de un proceso evaluativo mental, simple o complejo, con respuestas dispositivas - que disponen a la acción del organismo, sean estas acciones perceptibles por un observador externo o no - a ese proceso, en su mayoría dirigidas al cuerpo propiamente dicho, resultando en un estado emocional del cuerpo, pero también dirigidas al propio cerebro (núcleos neurotransmisores en el tronco cerebral), resultando en alteraciones mentales adicionales. (Damasio: 2001: 168)

A través de la vivencia emocional el sujeto conoce el mundo que lo rodea y se conoce a sí mismo, se re-conoce como experimentado dicha emoción. Su sistema nervioso es el factor de registro y comunicación de los estímulos sobre los que la mente - como “sistema neurológico perpetuamente recreado” (Damasio,

op.cit.) - evalúa cuáles serán las acciones pertinentes. Las acciones realizadas informan al sujeto los detalles de su experiencia por medio de las emociones. La experiencia es dialéctica: las emociones ofrecen información para accionar y la acción devuelve los detalles de la experiencia por medio de las emociones. “Las emociones no son un lujo - afirma el neurobiólogo-, ellas desempeñan una función en la comunicación de significados a terceros y pueden tener también el papel de orientación cognitiva” (Damasio:2001:159).

Aquí el concepto de corporeidad, se revela en su amplitud en tanto que

Cuando afirmamos que el cuerpo es corporeidad queremos señalar que es alguien que posee conciencia de su propia “vivacidad”, de su presencia aquí y ahora, de su procedencia del pasado y de su orientación hacia el futuro, de sus anhelos de infinito a pesar de su congénita finitud. [La corporeidad] constituye la concreción propia, identificante e identificadora, de la presencia corporal del ser humano en su mundo, la cual, constantemente, se ve constreñida al uso y al “trabajo” con símbolos. (Duch y Mélich, 2005:240)

Los modos de recordar experiencias escénicas a través de registros emocionales estaban diciéndonos algo más que anécdotas, nos hablaban de recuerdos registrados corporalmente, antes que o solo antes que intelectualmente. Era entonces posible pensar que en el registro corporal de esas emociones estaba alojada la técnica corporal utilizada.

### **La relación emoción - contexto y la creación del actor**

Llegada esta instancia los integrantes de este grupo de investigación decidimos constituirnos en nuestro propio objeto de estudio. Nos orientamos por la siguiente premisa: si es por medio de estados emocionales que el sujeto elabora su comportamiento

y lo convierte en acción y si resulta por lo menos difícil analizar técnicamente los propios procesos creativos – concretamente entre los sujetos que constituyeron nuestro campo de estudio – ¿será posible analizar dicho proceso al revés? Es decir, partiendo del registro emocional, ¿será posible estudiar cómo se construyen los comportamientos, determinar y deconstruir sus procedimientos de manera transportarlos a la escena y manipularlos conscientemente como procedimientos técnicos? Decidimos llevar a cabo un proceso de investigación que abordara la creación y puesta en escena de una obra teatral basada en la dramaturgia de los actores.

Se definieron tres instancias para este estudio. En la primera, denominada *Memoria*, se propuso estudiar el registro físico de la historia personal. El cuerpo puede leerse como una cartografía en la que quedan inscriptas las huellas de acontecimientos pasados. En esas huellas la emoción juega un papel fundamental, determina la intensidad de las situaciones vividas, que pueden entenderse a través de la tonicidad muscular, la postura de la estructura ósea, las memorias sensoriales que el recuerdo de ciertas situaciones detona. No es lo mismo recordar, por ejemplo, un choque en la ruta que un baño en aguas cálidas. Si la experiencia fue lo suficientemente intensa, el recuerdo queda registrado en el cuerpo. Lo mismo sucede si las experiencias formaron parte de situaciones cotidianas, reiteradas de manera tal que constituyeron lo que reconocemos como patrones de movimiento. Tal como hemos desarrollado en investigaciones anteriores<sup>2</sup>, los patrones de movimiento se originan en base a la articulación del sistema nervioso con el sistema motor y son el resultado de la combinación de la herencia genética con la experiencia de la persona en el mundo.

---

<sup>2</sup> Para profundizar en el estudio de los patrones de movimiento en relación al entrenamiento expresivo y motor de los actores ver: Pérez Cubas, Gabriela. *Cuerpos con sombra. Acerca del entrenamiento corporal del actor*. INT. Buenos Aires. 2011.

Sobre la base emocional en la toma de decisiones, los patrones de movimiento se constituyen como sendas neuromusculares que otorgan particularidad motriz y expresiva al sujeto. Atender a la memoria corporal supone la toma de consciencia de las huellas materiales del paso del tiempo y la experiencia en el cuerpo. Así, una postura, un gesto, un modo de caminar, de respirar, etc., pueden convertirse en fuente de información sobre la historia del sujeto y su relación con los otros.

La segunda instancia, identificada como *Técnicase* centró en el análisis de los modos de administración del cuerpo en distintas situaciones del cotidiano. Más allá de la referencia utilitaria, el concepto de técnica nos permite observar la manera en que cada sujeto administra su energía en el espacio y el tiempo según las situaciones que afronta. Esto supone observar la relación entre los símbolos que el sujeto comparte con su entorno y los modos en que estos literalmente se in-corporan, se vuelven cuerpo, por medio de la administración de la energía, en el espacio y el tiempo. Podríamos también denominar este aspecto como economía del cuerpo atendiendo a sus modos de administrarse, pero elegimos llamarlo Técnica considerando el enfoque que aportó Marcel Mauss al incluirla en los estudios antropológicos:

Con esa palabra quiero expresar la forma en que los hombres, sociedad por sociedad hacen uso de sus cuerpos de forma tradicional (...) Denomino técnica a un acto eficaz tradicional (vean pues como este acto no se diferencia del acto mágico, del religioso o del simbólico). Es necesario que sea tradicional y sea eficaz. No hay técnica ni transmisión mientras no haya tradición. El hombre se distingue fundamentalmente de los animales por estas dos cosas, por la transmisión de sus técnicas y probablemente por la transmisión oral. Estas técnicas se ordenan fácilmente dentro de un sistema general que nos es común: el de la noción

fundamental de los psicólogos, especialmente Rivers y Head de la vida simbólica del espíritu, el de la noción de la actividad de la conciencia como un sistema, sobre todo, de montajes simbólicos. (Mauss: 1979: 337 -343)

Basándonos en Mauss se pudo identificar a esta instancia Técnica como el modo de analizar los comportamientos partiendo de lo concreto para llegar a lo abstracto, a lo simbólico que subyace en cada gesto, en cada comportamiento.

La tercera instancia planteada fue identificada como *Creación*. En ella el objeto de estudio fue la dramaturgia del actor y su análisis se estructuró sobre los tres conceptos definidos previamente: la emoción, entendida como matriz dramática; la corporeidad del actor como memoria y presente y la técnica como proceso de administración de las fuerzas vitales para la construcción de comportamientos, cotidianos y/o escénicos.

La noción de dramaturgia del actor quedó entonces definida para nosotros como el modo de administrar consciente y voluntariamente los elementos expresivos, emocionales y motrices que se identificaron como constitutivos del comportamiento cotidiano de los actores.

### **El cuerpo físico, el cuerpo cultural, el cuerpo artístico**

Para llevar a la práctica cada una de las instancias anteriores centramos el análisis en lo que considerábamos distintos aspectos de la corporeidad. El primero de ellos fue el cuerpo físico, que podía articularse con la instancia definida como Memoria. El segundo fue el cuerpo cultural, dentro del cual podríamos indagar en las técnicas de uso del cuerpo. El último fue el cuerpo artístico, articulado con la etapa de la creación.

La instancia del cuerpo físico se organizó como un entrenamiento corporal tendiente a abordar aspectos de un entrenamiento general, la denominamos Terapéutica del actor. En principio abordamos en base a técnicas provenientes de disciplinas como el



yoga, la Educación Somática y la Antropología Teatral aspectos tales como concentración, respiración, fuerza, resistencia, flexibilidad, emisión y proyección vocal, a través de ejercicios grupales.

Lo primero que se trabajó fue una secuencia de ejercicios respiratorios. La realización de estos ejercicios colocó inmediatamente el trabajo en otro plano. La relación entre emoción y respiración es estrecha y aplicando el concepto de patrones de movimiento, cada uno de los ejercicios respiratorios nos sirvió para descubrir patrones respiratorios desde los cuáles era posible no solo entrenar ciertas capacidades respiratorias, de concentración y manejo de la energía, sino también identificar ciertas técnicas de uso del cuerpo. Tomando como referencia el concepto de Gesto Respiratorio, definido por Calais Germaine:

(...) como una interfaz entre dos dominios: el visceral y el locomotor... una interacción entre los dos sistemas. Por una parte la respiración es casi siempre inconsciente, automática. Influye en nuestras acciones, en nuestras emociones, así como también está influenciada por ellas. Pero es al mismo tiempo un acto sobre el cual podemos intervenir ampliamente, de manera consciente y voluntaria, variándolo de múltiples formas, con repercusiones a muchos niveles (Calais-Germaine:2007:13)

fue posible indagar en el registro emocional de la respiración e identificar los gestos respiratorios de cada uno de los actores. Comprendimos entonces que no era viable proponer un mismo entrenamiento para todos los actores. Luego de un tiempo de indagación en común, cada actor realizó una selección de aquellos ejercicios que consideraba pertinentes para estimular sus particularidades respiratorias abordando sus dificultades con el objetivo de ampliar las capacidades expresivas y comunicativas.

El trabajo con la respiración resultó un atajo hacia el restode los patrones posturales, tónicos y motores de los actores. La respiración como usina de la energía es la que define el modo y la

calidad de la fuerza en los actores y quien establece las partes del cuerpo encargadas de generar esa fuerza. Así fue posible encontrar usos nocivos de la energía que generaban patrones de tensión en zonas del cuerpo donde la energía debería fluir. Fue posible determinar dificultades en la emisión y proyección de la voz y limitaciones en la motricidad de los actores. A partir de allí se elaboraron entrenamientos personalizados por medio de rutinas que permitieran evaluar la evolución en el tiempo de entrenamiento de cada actor.

Tal vez lo más importante que permitió establecer esta *Terapéutica del Actor*, fue que solo es posible abordar lo físico como una instancia de indagación objetiva, como una clasificación para conceptualizar un análisis, pero que no es posible escindir la configuración cultural y que cada ejercicio, cada concepto abordado en la práctica alcanza al sujeto en su cultura. Pretender objetividad es un error y una pérdida de tiempo. De esta manera, los ejercicios que en un primer momento sirvieron para establecer pautas de entrenamiento objetivo y específico para el actor, funcionaron como orientadores para determinar modos de inscripción de la cultura en el cuerpo y para detonar la memoria de esos modos.

Profundizando en estas rutinas comenzamos a trabajar sobre el cuerpo cultural. Dado que la corporeidad es la síntesis de la experiencia del sujeto en el mundo, comenzamos a indagar los modos de extraer en imágenes escénicas la experiencia subjetiva. Aquí la noción de cuerpo cultural se edifica como campo imaginario que de acuerdo con Lacan se construye en la relación con el Otro. Imaginario individual e imaginario colectivo se conjugan para sostener el desarrollo creativo del actor.

Para abordar esta fase en cada encuentro se propuso trabajar con los actores a partir de situaciones estímulo, vinculadas a circunstancias compartidas en el imaginario colectivo y representativas de la experiencia social. El objetivo de esta propuesta era indagar en las causas de los patrones motores, expresivos y emocionales que surgían a partir de analizar por

medio de improvisaciones las situaciones planteadas, como un modo de escenificar la memoria corporal.<sup>3</sup>

La primera reacción de los actores fue interpretar cada una de estas situaciones, actuar a partir de la interpretación intelectual y lógica de las situaciones planteadas. Orientados en la necesidad de trabajar sobre la primera imagen que apareciera respecto de la situación propuesta y volverla acción escénica, los actores plantearon una acción inicial y luego la fueron desarrollando con el objetivo de representar la situación que se les estaba planteando. Fue necesario intervenir en las improvisaciones para profundizar en la reacción espontánea de los actores, para desarrollar una dinámica de acción reacción sin que mediase la lógica de la interpretación.

Esta fue la tarea que más dificultades presentó. Los actores de nuestro elenco, entrenados para comprender una situación e interpretarla, para relacionarse entre sí y para vivenciar un conflicto, expusieron ciertas dificultades para indagar en sus propias estructuras expresivas a partir de un estímulo, sensorial, auditivo, emocional. La lógica se impondrá en cada trabajo, la necesidad de articular de manera coherente lo que se mostraba superó a la capacidad de proponer desde la acción sin buscar justificaciones. Fue necesario intervenir las improvisaciones y redireccionar la tarea constantemente de manera de evitar caer en las interpretaciones. La corporeidad era abordada aquí como herramienta de comunicación, como instrumento del sujeto mediado por la razón, como elemento reglado antes que como fuente de toda manifestación espontánea. Los actores estaban habituados a un modo de comportarse según los códigos de lo que implica ser actor. Se los veía desinhibidos, dispuestos a la tarea, lúcidos en sus análisis, pero entre ellos y el desarrollo del juego improvisado se instaló la dificultad.

---

<sup>3</sup> Algunas de las pautas para iniciar el trabajo han sido: la noche de navidad, el primer día de clases, el primer recreo. Los actores indagaron estas consignas a través de improvisaciones sin tener ningún otro tipo de orientación por parte de la dirección.

Conscientes de esto, propusimos invertir la tarea. En lugar de trabajar sobre las causas de los patrones personales, se abordaron situaciones patronizadas de la vida social. El objetivo era ahora hallar los gestos, o “gestus” en términos brechtianos, que podían asociarse a tales situaciones. Se indagaron improvisando estas situaciones y se obtuvieron lo que dimos en llamar *gestos fundamentales*: cada actor en cada situación indagada construía un gesto fundamental. Este gesto podía ser analizado según una calidad de movimiento, un patrón postural, un patrón tónico energético y/o un registro emocional.

Como directora, comprendí en este punto que estaba intentando racionalizar un proceso que posee otra lógica ya que la memoria inscrita en el cuerpo no es verbal, es corporal, tal como habíamos observado al concluir nuestro trabajo de campo, en donde la emoción se manifestaba a través de registros orgánicos. Los gestos, los movimientos, las emociones que componen a la memoria corporal son de otra categoría, pertenecen a un registro sensorial antes que racional. Independientemente de los análisis lógicos los cuerpos de los actores evolucionaban en sus manifestaciones orgánicas en cada improvisación y era posible descubrir gestos aun sin que los mismos actores los advirtieran. Esta revelación resultó crucial para la evolución del trabajo. Las situaciones planteadas se repitieron numerosas veces hasta determinar el *gesto fundamental* de cada actor en cada situación y depurarlo en cada nueva repetición. Los actores intervenían críticamente analizando cada gesto planteado. Luego esos gestos surgidos de la indagación personal, fueron abordados por otros actores y llevados a la interacción en el desarrollo de situaciones dramáticas. De esta manera se logró descontextualizar de su origen autobiográfico y de sus registros emocionales originales a los gestos fundamentales, permitiendo su evolución a través de las improvisaciones. Y fundamentalmente logramos desprendernos de la interpretación psicologista de los gestos apuntando a la búsqueda de la teatralidad de los mismos. Los tres elementos que según Oscar Cornago (2006) son constitutivos de la teatralidad fueron orientadores del trabajo: su carácter procesual, la mirada del otro

y la dinámica de representación del sujeto jugando a ser otra cosa. De acuerdo con Cornago:

(...) diríamos que la teatralidad potencia la exterioridad material de una situación dada en un espacio y un tiempo determinados. Esta operación tiene un efecto de vaciado de esos signos que se han subrayado. Al extraerlos de su contexto real, los signos quedan liberados de su significado contingente y dispuestos a su utilización en un plano simbólico. En el que adquieren una pluralidad de significados. (Cornago: 2006: 191)

En este punto fue posible advertir como las categorías iniciales de cuerpo físico, cultural y artístico se fundían. Nuestras estrategias de teatralidad se basaron en indagar orgánicamente una situación dada para extraer gestos fundamentales que una vez obtenidos fueron reiterados y descontextualizados de su origen en procura de una pluralidad de significados para el espectador.

En base a esta estrategia construimos la dramaturgia del espectáculo. El trabajo se basó en unir en una escena gestos fundamentales descontextualizados y permitir que emerja un sentido propio para esa unión. Cuando se montaron todas las escenas construidas con esta lógica, el espectáculo adquirió su propia organicidad.

Si bien, la fase más evidente de los resultados de este proyecto es la puesta en escena, podemos enunciar algunas conclusiones que más que resultados proponen nuevos interrogantes sobre nuestro objeto de estudio.

En principio, queda por determinar qué procedimientos técnicos y también estéticos pone en juego el actor para construir su propia dramaturgia. Recordemos que en este proyecto los

procesos se unificaron a través de la dirección y los tres actores implicados llevaron a cabo procesos similares. Cabría indagar en la forma en que cada uno los adaptó y logró conceptualizarlos. Para lograr desarrollar un proceso de este tipo estimo necesario entrenar a los actores durante un tiempo considerable en la identificación de los procesos personales de construcción dramaturgica. Para llegar a este punto y considerando nuestra experiencia que en términos generales podemos atribuir a los resultados de años de socialización dentro de un imaginario dualista, creo que lo más adecuado es volver a proponer lógicas de entrenamiento que aborden la cuestión de la vía negativa, como proponía Grotowski. La diferencia estribaría en la necesidad de ser conscientes que las herramientas técnicas para recorrer la vía negativa tienen que surgir de la experiencia del sujeto en el mundo y no de la importación de estrategias surgidas en otros contextos históricos, sociales y económicos.

Por otra parte, si bien se establecieron planos o aspectos sobre los cuales se desarrolló el proyecto, estos aspectos se cruzaron, corrieron paralelos, se distanciaron o se amalgamaron según cada instancia transitada. No obstante, podemos definir el proceso creativo como partiendo de lo real, pasando a lo imaginario para construir lo simbólico (si bien estos tres campos permanecen en dinámica relación permanentemente) aunque esto no supone que se mantengan estrictas y excluyentes las divisiones conceptuales, muy por el contrario sería más conveniente presentarlo como una red retroactiva. Tal como sostiene Cornago:

Antes que buscar parámetros que puedan ser universalizados como norma, sería correcto tomar algunos referentes que permitan profundizar los intercambios de procedimientos entre los campos (...) el arte establece zonas de intercambio, este es un argumento que permite tomar la producción del objeto artístico como práctica investigativa (Cornago: 2004: 192)

## **Bibliografía**

Cornago Oscar. (2004) “La teatralidad como crítica de la modernidad”, *Tropelías* (Universidad de Zaragoza), 15-17 (2004-2006), pp. 191-206. Disponible en: [http://artesescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/271/teatralidad\\_modernidad\\_cornago.pdf](http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/271/teatralidad_modernidad_cornago.pdf)

Duch, LL., Mélich, J.C. (2005) *Escenarios de la corporeidad. 2/I*. Madrid. Trotta.

Calais-Germaine, Blandine. (2007) *La Respiración*. Barcelona. La Liebre de Marzo.

Mauss Marcel (1979) *Sociología y Antropología*. Madrid. Tecnos.

